



HAL
open science

Les versions hollywoodiennes de Dr. Jekyll et Mr. Hyde de 1920 à 1940 : représentations d'une société américaine en transformation

Kiliane Niel

► To cite this version:

Kiliane Niel. Les versions hollywoodiennes de Dr. Jekyll et Mr. Hyde de 1920 à 1940 : représentations d'une société américaine en transformation. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03871148

HAL Id: dumas-03871148

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03871148>

Submitted on 25 Nov 2022

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

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



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



Université RENNES 2 – Haute-Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication

Département Arts du Spectacle - Études cinématographiques

LES VERSIONS HOLLYWOODIENNES

DE *DR. JEKYLL & MR. HYDE*

DE 1920 À 1940 :

REPRÉSENTATIONS D'UNE SOCIÉTÉ AMÉRICAINE EN
TRANSFORMATION



Kiliane NIEL

Sous la direction de Marion Polirsztok

Master Mention « Cinéma et audiovisuel »
Parcours « histoire et esthétique du cinéma »

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements reviennent aux enseignants d'Arts du Spectacle que j'ai pu croiser lors de ma scolarité à Rennes 2. Vous avez tous participé à forger ma cinéphilie par votre passion et cela n'a aucun prix. Des remerciements particuliers vont à Jean-Baptiste Massuet et Simon Daniellou, vous m'avez donné la possibilité d'œuvrer à l'organisation des séances du Ciné- Tambour, cette expérience restera pour toujours gravée dans ma mémoire.

Ce travail n'aurait pas pu être concrétisé sans l'aide de ma directrice Marion Polirsztok. Votre écoute attentive et vos relectures m'ont permis d'évoluer dans mes recherches, et m'ont incité à toujours aller plus loin. Merci !

J'aimerais également saluer ici mes collègues du cinéma TiHanok, de l'Arvor et de la médiathèque de Rennes 2. C'est en partie grâce à vous que ce projet a pu prendre forme. Vous avez tous été bienveillants, jusqu'à faire quelques petits arrangements pour me permettre de me libérer un peu de temps et pour cela je vous en remercie.

Évidemment, je ne pouvais pas terminer cette page de remerciements sans évoquer mes amis, avec qui ces longues heures de BU auraient été plus difficiles sans votre présence !

Enfin, je voudrais adresser un clin d'œil au Hyde enfoui quelque part dans mon inconscient, qui a sûrement participé au choix et à l'élaboration de ce sujet.

RÉSUMÉ

Pourquoi les apparences physiques des Dr. Jekyll et Mr. Hyde varient dans les adaptations cinématographiques ? Cette étude envisage la possibilité que la construction des images des personnages varie en fonctions de leurs contextes, à la fois cinématographiques, mais aussi historiques. Le choix des acteurs, leur image, leur maquillage, ainsi que la manière dont ils sont mis en scène montre différents partis pris, discours, qui participent des représentations d'une société américaine en pleine contradiction dans la période de l'entre-deux-guerres.

À travers les versions de John Robertson de 1920, de Rouben Mamoulian de 1932 et de Victor Fleming de 1940, nous verrons que le double à l'écran n'est pas simplement dans une opposition entre le bien et le mal en l'être humain, mais dans une superposition d'idées, qui donnent à voir des moments de crise contemporaine à la sortie des films.

Ce travail va s'appuyer sur des recherches déjà menées bien avant la production de ce mémoire. Si de manière générale elles portent plus souvent sur la nouvelle de Robert Louis Stevenson, certains auteurs ont fait de ce cas une spécialité. Jean-Pierre Naugrette par exemple, linguiste de formation, publie, en plus d'une traduction de la nouvelle de Stevenson, un ouvrage collectif autour des différentes thématiques qu'elle aborde. Plusieurs regards y sont croisés, dont celui de Francis Bordat qui fait un lien entre les adaptations hollywoodiennes et les grands traits de la culture américaine contemporaine aux films. D'autres spécialistes du cinéma ont également contribué à alimenter le sujet. Pierre Berthomieu, dans *De "Docteur Jekyll et Mister Hyde" à "Mary Reilly": Ancien mal, plainte nouvelle* reprend plusieurs versions en les comparant sous le prisme de la représentation du mal. Dans un autre registre, Denis Levy analyse la question du dédoublement de l'acteur dans les diverses adaptations qui ont traversé l'histoire. Outre les disciplines littéraires et cinématographiques, nous verrons que les personnages aussi seront scrutés dans d'autres domaines scientifiques que nous convoquerons parfois.

SOMMAIRE

Remerciements.....	
Résumé.....	1
Sommaire.....	2
Introduction.....	3
PARTIE 1 : CONSTRUIRE UNE IMAGE, FABRIQUER LE DOUBLE.....	18
Chapitre 1 : Trois stars, six rôles.....	20
Chapitre 2 : Maquiller Hyde.....	48
Chapitre 3 : Stratégies hollywoodiennes pour fabriquer une image à risque.....	65
PARTIE 2 : UNE IMAGE À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ.....	90
Chapitre 4 : Jekyll/ Hyde, figure marginale au sein d'une population divisée.....	92
Chapitre 5 : Les scènes comme échec d'une unité.....	117
PARTIE 3 : IMAGES DE TROIS CAS DE CRISE ÉTASUNIENNE.....	134
Chapitre 6 : Hyde figure de la Prohibition ?.....	136
Chapitre 7 : 1932 : Le procès du singe.....	141
Chapitre 8 : Hyde, inconscient de la société américaine ?.....	151
Conclusion.....	157
Filmographie.....	162
Bibliographie.....	165
Annexes.....	178
Table des matières.....	182
Table des illustrations.....	187

INTRODUCTION

Il existe peu de personnages fantastiques aussi célèbres que le Dr. Jekyll, réservoir de représentations et de significations riches, sinon inépuisables, car réinventés à chaque époque. La nouvelle de Robert Louis Stevenson, écrite en 1885, retrace l'histoire du Dr. Jekyll, brillant médecin philanthrope, au travers des yeux de Mr. Utterson, son notaire. Ce dernier, ayant remarqué que Jekyll léguait dans son testament tous ses biens à un certain Mr. Hyde, décide de mener une enquête pour connaître l'identité de cette personne. Au fil des péripéties, le notaire découvre que Hyde est un mystérieux personnage monstrueux, effrayant, qui vit essentiellement la nuit et commet des crimes. Pendant ce temps, la solitude gagne Jekyll qui s'enferme dans son laboratoire parfois des jours entiers. Survient un jour la mort de Hyde, et par extension celle de Jekyll, et la découverte de sa réelle identité dans une lettre de confessions laissée par le médecin. Dans ses aveux, nous apprenons que le monstre est le résultat d'expérimentations que Jekyll s'est infligées, et que Hyde est la part isolée de tout le mal que contient l'homme dans son être. Cette expérimentation avait pour ambition de montrer que l'homme est divisé entre le bien et le mal, et qu'au moyen d'une potion, cette partie pouvait être isolée puis éradiquée. Ainsi partagé entre ces deux natures, Hyde prend peu à peu le contrôle sur le corps et l'esprit du scientifique jusqu'à ce que ce dernier se donne la mort.

Origines du double

La notion de dualité chez l'être humain est une fascination présente dans les arts depuis bien longtemps, dans l'Antiquité par exemple, où la figure romaine de Janus, dieu de la transition, des fins, des entrées et des passages, était représentée par deux visages collés par l'arrière de la tête et regardant dans deux directions opposées. Le mythe d'Aristophane rapporté par Platon dans *Le Banquet* (environ 380 av. J.-C.) fait aussi référence à une autre forme de double, celui de l'androgynie, en quête de la seconde moitié de leur genre. Selon Nathalie Martinière, qui revient sur ces *Figures du double* dans un ouvrage de 2008¹, la quête de cette autre moitié « n'est peut-être pas un double parfait, mais elle pose la question des limites corporelles, de la complétude, de la transgression et de la punition, de l'attachement et des affects que soulève aussi la figure du double »². Nous pouvons dire dans ces limites que dans le double il y a généralement une part de

1 MARTINIÈRE, Nathalie, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 17

2 *Id.*

mauvais. La deuxième partie est cachée, en anglais *Hyde*, et est souvent tapie dans l'ombre. C'est le principe même du concept allemand du *doppelgänger*, défini comme étant « deux entités manifestant une seule apparence, mais une identité double souvent contraire »³. La différence avec le cas de Jekyll et Hyde réside dans le fait que le mal est exprimé aussi par le physique. Si la dualité prend plusieurs sens dans les différentes études de l'humain, une seule certitude semble revenir quant à la question de Jekyll et Hyde : la personnalité est divisée en deux parties, le « bon »⁴ et le « mauvais »⁵, séparés par une potion.

Jekyll et Hyde au cinéma

Le cinéma n'est pas passé outre cette question, au contraire, et l'on recense aujourd'hui pas moins d'une centaine de films adaptés de la nouvelle⁶. Mais qu'est-ce qu'une adaptation cinématographique de *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* ? L'histoire racontée dans la nouvelle diffère grandement de celle montrée au cinéma, et si cette étude n'a pas pour objectif d'étudier les modalités de l'adaptation du littéraire au cinéma, il est tout de même important de poser certaines limites, afin de dégager une définition claire de ce que sont les films Jekyll et Hyde, un corpus cohérent, et ainsi écarter les films se rapprochant de la nouvelle seulement par des références. Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire nous proposent une définition de l'adaptation dans leur ouvrage *L'adaptation cinématographique*⁷, comme étant un « texte original qui se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique d'un individu, lui-même inscrit le plus souvent dans un autre temps et un autre espace »⁸. L'adaptation cinématographique serait une réécriture d'un texte littéraire, par l'utilisation des formes cinématographiques, couplée avec le point de vue du réalisateur, du scénariste et de tous les collaborateurs du film. Les « films Jekyll et Hyde » ne font pas exception à la règle, chaque adaptation apportant *une* nouvelle lecture.

Le nombre de versions est tel que Charles King, dans son article sur la filmographie de Jekyll et Hyde⁹, considère que le corpus constitue à lui seul un « sous-genre du cinéma

3 FONSECA, Tony, « The Doppelgänger », in JOSTI, S.T. *Icons of Horror and the Supernatural : An Encyclopedia of our Worst Nightmares*, Greenwood Press, 2006, Connecticut, p. 188

4 « good ». STEVENSON, Robert Louis, NAUGRETTE, Jean-Pierre (trad.). *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*. Livre de Poche, 2018, Paris, p. 178

5 « evil », *Ibid.*, p. 128

6 LEVY, Denis, « Dr Jekyll & Mr Hyde, Etc. », Paris, *L'art du cinéma*, 2012, p. 74-76

7 CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004

8 *Ibid.*, p. 11

fantastique »¹⁰. Cette définition réunit principalement les thèmes fréquents abordés à la fois dans la nouvelle et dans les films, qui sont : « la peur (ou la célébration) d'une perte de maîtrise de soi, les inquiétudes quant au potentiel de la science à violer un ordre naturel, les séductions et les dangers de la dépendance, et les conséquences potentielles (négatives ou positives) de l'inversion normes sociales ou conventions sexuelles »¹¹, « une transformation qui sépare la personnalité de quelqu'un en différents composants »¹², ou encore « la peur de la "bête intérieure", l'idée que ce segment de la personnalité qui est mal, ou dévouée à une autosatisfaction amoral peut être séparé, déchaîné de manière sélective »¹³. Si ces thématiques dans un sens réunissent un corpus déjà conséquent de films, elles posent néanmoins certaines limites. Par exemple, *Au-delà du réel* (*Altered States*) de Ken Russel (1980) n'est généralement pas comptée au nombre des adaptations de la nouvelle, même si le film raconte l'histoire d'un scientifique qui procède à des expérimentations sur lui-même, s'immergeant dans un caisson d'isolation sensorielle et est en proie à des hallucinations de différentes natures. Dans ce cas, les similitudes avec la nouvelle de Stevenson sont patentes, mais le personnage procède à des expérimentations différentes à chaque fois, et le résultat de celles-ci diffère aussi. Autre exemple, le film *Hulk* d'Ang Lee sorti en 2003 n'est également pas considéré comme une adaptation, le monstre étant le résultat d'un accident et non d'une volonté de Banner d'explorer sa personnalité.

Si le corpus final proposé par Charles King respecte cette définition, les films se détachent tout de même radicalement de la narration d'origine. Tout d'abord, le notaire M. Utterson devient un personnage secondaire, laissant la place principale au médecin. Ensuite, les films introduisent généralement deux personnages supplémentaires absents de la nouvelle : la fiancée de Jekyll d'une part, et un personnage de serveuse d'autre part, son contrepoint féminin. Leurs rôles tiennent une importance primordiale, tant dans l'intrigue (la serveuse va-t-elle se rendre compte que l'homme qui l'a sauvé est le même que celui qui lui fait subir des sévices atroces ? La fiancée va-t-elle aussi se rendre compte de ce qui arrive à l'homme qu'elle aime ?), mais aussi dans les interrogations propres au personnage ; elles représentent également deux faces différentes d'un même personnage féminin : la vierge pudique et la séductrice aux mœurs légères.

9 CHARLES, King, « Dr. Jekyll and Mr. Hyde : À filmography », *Journal of Popular Film & Television*, Spring 1997, p. 13

10 STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, *op. cit.*, p. 9

11 CHARLES, King. *art. cit.*, p. 10 « Major themes of the films include the fear (or celebration) of a loss of self-control, concerns about the potential of science to violate a natural order, the seductions and dangers of addiction, and the potential consequences (negative or positive) of reversing standards social or sexual conventions. » – Sauf précision, toutes les traductions dans ce travail seront personnelles.

12 *Ibid.*, p. 10 : « a transformation that separates someone's personality into independent components »

13 *Id.* : « fear of "beast within" the idea that a segment of the personality that is evil or devoted to amoral self-gratification could be segregated or selectively unleashed »

Parmi le corpus défini par King, les États-Unis semblent les plus productifs, accumulant 66 adaptations sur les 86 recensées. Si cette provenance domine de manière générale en matière de production cinématographique, existe-t-il une raison qui l'expliquerait ? Plusieurs hypothèses sont envisageables. Dans un premier temps, Hollywood puise souvent ses inspirations dans la littérature, que ce soit la littérature fantastique avec les romans contemporains à Stevenson¹⁴, ou les pièces de théâtre écrites pour Broadway¹⁵. Certaines histoires sont aussi souvent reprises à des époques différentes, renouvelées par les innovations techniques du cinéma, comme l'arrivée du son, le format Scope... Si le nombre important d'adaptations aux États-Unis peut s'expliquer en partie pour les raisons que nous venons de citer, les productions se multiplient toujours et semblent montrer une fascination du pays pour le double. Les films entretiennent-ils un lien avec la société américaine ? La nouvelle, décrivant Londres à l'époque victorienne¹⁶ de la fin du XIX^{ÈME} siècle, ne semblerait pas évoquer grand-chose des États-Unis...

Hyde, un monstre variable ?

À l'orée cette étude, la figure de Hyde, moitié maléfique du personnage, constitue le premier élément d'observation. La particularité de ce monstre est que, contrairement à ses contemporains issus de la littérature fantastique au cours du XIX^e siècle, comme Dracula, le monstre du Dr. Frankenstein ou encore Dorian Gray, le personnage de Hyde n'est pas stéréotypé. Aucun de ses attributs n'est fixé dans le temps et d'une version à l'autre son aspect physique est redéfini, sans qu'un trait commun les rassemble. En ce sens, si nous dessinions de longues canines, un visage pâle et des cheveux gominés, nous visualisons Dracula ; un visage carré au teint verdâtre, des vis de chaque côté du front ou du cou et des cicatrices, c'est le monstre du Dr. Frankenstein. Même si leur représentation a pu quelque peu varier, nous avons une image d'eux plutôt stabilisée qui reste dans l'imaginaire collectif. Tous deux, entre autres, ont connu un parcours similaire à celui de Jekyll et Hyde : ils sont nés d'une nouvelle contemporaine à celle de Stevenson, ont également eu leur lot de productions cinématographiques, mais les films réalisés par Tod Browning pour *Dracula* (1931) et James Whale pour *Frankenstein* (1931) ont, par leur

14 WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890], Paris, Gallimard, 2021 ; STOKER, Bram, *Dracula* [1897], trad. Roger Luckhurst, Oxford, UP Oxford World's Classics, 2011

15 Voir CHABROL, Marguerite, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 15

16 BONNET, Christian. *Le Royaume-Uni de 1837 à 1914. De l'époque victorienne à la Grande Guerre*, Paris, Nathan, 1997 ; ROBBINS, Keith. « Hiérarchie des prostituées » in CHARLOT, Monica, ROLAND Marx. *Londres, 1851-1901. L'ère Victorienne ou le Triomphe des inégalités*, Paris, Éditions Autrement, 1990

succès ainsi que par la performance des acteurs, gravé l'image de ces monstres dans l'esprit des générations futures. La version de *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) de Rouben Mamoulian de 1932 eut un succès similaire aux autres films et la performance de l'interprète principal, Fredric March, fut même récompensé par un Oscar. Pourtant, les représentations du personnage se sont constamment diversifiées par la suite. Comment comprendre cela ? Hyde aurait la particularité de ne pas avoir d'enveloppe charnelle définie, tout le monde pouvant élaborer sa propre conception et sa propre interprétation du personnage, menant ainsi à une multitude de visages, allant de la bête (la version de Mamoulian étudiée dans ce mémoire), au dandy (*The Nutty Professor* de Jerry Lewis, 1963), en passant par le super-héros (voir la série télévisée, *Jekyll and Hyde*, de Charlie Higson en 2015)... De manière plus générale, il n'est ni l'incarnation humaine de la chauve-souris comme Dracula, ni un assemblage d'êtres humains ; il est une partie de la psyché humaine qui n'est pas matérielle, qui n'est pas concrète.

Trois films s'inscrivant dans un contexte particulier

Après visionnage d'une grande partie des films, trois d'entre eux ont attiré notre attention. Considérés comme trois des plus célèbres versions de la nouvelle, elles proposent toutes, à environ dix ans d'écart chacune, une image différente de Hyde. Ces versions sont celles de John S. Robertson avec John Barrymore dans le rôle principal, celle de 1932 de Rouben Mamoulian avec Fredric March et celle de 1940 de Victor Fleming avec Spencer Tracy dans le rôle-titre. Films marquants par leur succès, leur casting et leurs réalisateurs, ils ont imaginé de manière différente six visages des différents personnages.

Dans l'ordre chronologique, la première version¹⁷, étudiée, celle de John S. Robertson¹⁷, est produite par le studio dirigé par Adolph Zukor et Jesse L. Lasky, Famous Players-Lasky, qui après fusion devient la Paramount¹⁸ et conçoit cette adaptation comme une adaptation de Broadway, présentant un John Barrymore¹⁹ déjà renommé pour ses interprétations de Shakespeare sur scène. John Stuart Robertson (1878-1964) a réalisé près de 57 longs-métrages sur la période des années 1916 à 1933 au sein du studio, ainsi qu'à la MGM. Il tourne entre autres avec Lillian Gish dans *Le*

17 Nous avons peu de lectures sur le réalisateur, outre cet article reprenant dans les grands traits sa carrière : Anonyme, « A Highbrow Barnstormer », *Photoplay* vol. XX, n° 5, octobre 1921, p. 25

18 EAMES, John Douglas, *La Fabuleuse histoire de la Paramount*, trad. Bertrand Philibert, Paris, CELIV, 1985. Voir également les mémoires des principaux acteurs de cette histoire : Adolph Zukor, *The Public is Never Wrong*, with Dale Kramer, New York, G. P. Putnam's Son, 1953 ; Jesse L. Lasky, *I Blow my Own Horn*, New York, Doubleday, 1957 ; Jesse Lasky Jr., *Whatever Happened to Hollywood ?*, New York, Funk & Wagnalls, 1975

19 BARRYMORE, John, *Confessions of an Actor*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1926

Signal de feu (Annie Laurie) en 1927 et Greta Garbo dans *Le Droit d'aimer (The Single Standard)* en 1929. Malgré une œuvre conséquente, *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* reste le film le plus marquant de sa carrière aujourd'hui.

La version de 1920 présente le Dr. Jekyll comme étant un médecin philanthrope, qui voue une grande partie de son temps à l'aide des malades qui vivent dans la pauvreté. Son futur beau-père, Sir Georges Carew, doutant de la droiture de Jekyll si parfait, l'amène un soir dans un cabaret et lui présente Gina, une danseuse. Tombant sous son charme, le médecin tente dans son laboratoire de créer une potion afin de séparer en deux corps le bien et le mal, expérience conduisant à la naissance du monstre après une séquence de transformation. Hyde est difforme, le visage allongé, les cheveux longs clairsemés et les doigts crochus. Dans cette double vie, Jekyll s'isole de plus en plus et Hyde fréquente Gina dans un appartement qu'il loue et passe ses nuits dans des bars et autres lieux malfamés. Jekyll, manquant d'ingrédients pour la potion, sombre dans le manque et la folie, perdant le contrôle face à son alter ego ; il se suicide après une ultime métamorphose.

Les années 1930 marquent à Hollywood l'arrivée du cinéma sonore et un âge d'or du cinéma fantastique²⁰. La Paramount, productrice de la première version, voit dans cette technologie une possibilité de remettre à jour l'histoire de Stevenson. John Barrymore ne pouvant pas reprendre le rôle, le studio décide de mettre en avant un jeune comédien, Fredric March²¹, dont la renommée repose notamment sur une parodie de Barrymore dans *The Royal Family of Broadway* (George Cukor et Cyril Gardner, 1930, Paramount). À la direction, Rouben Mamoulian (1897-1987)²². Considéré de manière posthume comme étant le premier réalisateur de films en couleurs en procédé trichrome avec *Becky Sharp* (1934), sa carrière est également marquée par des films mélangeant plusieurs genres cinématographiques²³, comme le film *Applause* (1929) qui associe le drame au musical. Ce film est également le premier que Mamoulian réalise à Hollywood, suivi par *Les Carrefours de la ville (City Streets)*, 1931) qui connut, comme le précédent, un succès non négligeable. Outre le cinéma, il fut l'auteur de plusieurs mises en scène d'opéra, dont *Porgy and Bess* en 1935.

20 BRION, Patrick, *Le Cinéma fantastique. Les Grands classiques américains, du Monde Perdu à 2001, L'Odyssée de l'espace*, Paris, Éditions La Martinière, Cinéma, 1994

21 TRANBERG, Charles, *Fredric March, A Consummate Actor*, BearManor Media, 2013

22 MILNE, Tom, *Rouben Mamoulian*, Londres, Thames & Hudson British film Institute, « Cinema One 13 », 1969 ; BERTHOMIEU, Pierre, *Rouben Mamoulian : Galerie des doubles*, Liège (Belgique), Éditions du Céfal, Collection « Grand écran petit écran », 1995

23 MILNE, Tom, *op. cit.*

Le film *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, sorti dans les mêmes années que *Dracula* (Tod Browning, 1931) et *Frankenstein* (James Whale, 1931), montre comme la version de 1920 un médecin à l'écoute des malades. Alliant la médecine à la recherche, il expose lors d'une conférence une théorie affirmant que le bien et le mal en tout homme sont enchaînés, et qu'il aimerait, par l'usage d'un produit, délier ces chaînes pour en séparer le mal. Rencontrant par hasard Ivy (interprétée par Myriam Hopkins), serveuse dans un bar, et tombant sous son charme, l'homme décide après cette rencontre bouleversante de s'enfermer dans son laboratoire et de mener activement ses recherches pour développer cette potion. Arrivant à ses fins et expérimentant le produit sur lui-même, Jekyll se transforme en un monstre poilu, simiesque, qui retrouve Ivy et la torture psychologiquement. Jekyll éprouve de plus en plus de remords face aux agissements du monstre et essaye de se séparer de la potion. Malheureusement, lors d'une transformation sans usage du breuvage, Hyde prend le contrôle et le médecin éprouve du mal à retenir ses transformations. La double identité est menacée à mesure des changements incontrôlés en public, Hyde meurt sous les coups de feu de la police et reprend son aspect originel. Cette version a connu un succès à la fois public et critique, et a valu à Fredric March un Oscar en 1932, pour sa double performance, ainsi que la Coupe Volpi attribuée lors de la première édition de la Mostra de Venise la même année. Cette version s'inscrit parmi les plus commentées dans les études cinématographiques.

Quelques années après la sortie du film de Mamoulian, en 1940, la Metro-Goldwin-Mayer²⁴ (MGM) acquiert les droits de la nouvelle et propose une nouvelle adaptation, dirigée par Victor Fleming avec Spencer Tracy²⁵ dans le rôle-titre. Victor Fleming (1889-1949)²⁶ est l'auteur des films célèbres comme *Le Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) et *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, 1939), qui, outre le statut de films classiques, ont été largement récompensés (la musique pour *Le Magicien d'Oz*, meilleur film et meilleure réalisation pour *Autant en emporte le vent*, entre autres prix).

Dans cette version ciblant la monstruosité dans son aspect psychologique, Spencer Tracy incarne un Dr. Jekyll intrigué par les troubles psychologiques d'un patient qu'il rencontre à l'église. Formulant sa théorie de la possible séparation du mal présent en chaque âme lors d'un dîner mondain, la foule choquée laisse le médecin seul face à ses idées. Également arrêté par son

24 EAMES, John Douglas, *The MGM Story. The Complete History of Fifty Roaring Years*, Londres, Octopus, 1977

25 SWINDELL, Larry, *Spencer Tracy, a Biography*, New York, New American Library, 1971

26 SRAGOW, Michael, *Victor Fleming : An American Movie Master*, Lexington, University Press of Kentucky, 2013

supérieur à l'hôpital, Jekyll ne parvint pas à sauver son patient à temps. Pratiquant l'expérience sur lui-même, il se transforme en un monstre presque physiquement semblable au médecin, qui laisse l'acteur encore bien reconnaissable ; mais la perversité et la malice de Hyde en sont comme décuplées. Comme dans la version de 1932, Jekyll fait la connaissance d'Ivy (interprétée par Ingrid Bergman) dans une ruelle pendant une agression, et il reviendra la voir sous la forme physique du monstre. Perdant le contrôle sur son expérience, Jekyll renonce à ses fiançailles avec Beatrix (interprétée par Lana Turner) et sombre dans la folie avant d'être tué par la police sous les traits de Hyde, pour reprendre enfin son apparence originelle.

Ces trois films, situés dans un intervalle d'une vingtaine d'années, entre 1920 et 1940, s'inscrivent dans un contexte cinématographique et historique singulier. Au cinéma, les studios hollywoodiens sont en proie à la censure cinématographique, instituée sous le nom du Code Hays à partir des années 1930, après quelques tentatives infructueuses tout au long des années 1920. Les trois films n'entrent pas strictement dans le cadre du Code, mais se situent tout de même à trois moments de la censure, posant parfois des limites sur la représentation des personnages. Comme le décrit Olivier Caïra dans son ouvrage *Hollywood face à la censure*²⁷, le Code Hays est appliqué aux studios de production hollywoodiens sous une première forme à partir de mars 1930 avant d'être apposé de manière stricte en 1934. Mais le film de 1920 passe tout de même devant la commission du National Board of Review pour avoir le droit d'être diffusé en salle. Le film de Mamoulian est produit dans cette période d'entre-deux, souvent appelée « pré-code »²⁸, où malgré l'institution d'un règlement, les films témoignent encore d'une certaine liberté d'expression et de représentation. Sous la pression de la Ligue de la Décence, menée par des membres d'institutions catholiques, le Code a pour objectif de limiter la représentation des délits et des comportements déviants afin d'éviter l'incitation à la criminalité, à l'homosexualité ou à la débauche, entre autres. La sexualité, la science et la religion de manière générale sont des thématiques particulièrement sensibles dans le cadre du Code, tout comme dans le débat public. L'évocation de ces thèmes n'est pas anodine, car ils sont au cœur des sujets abordés dans les trois films de notre corpus. Jekyll est un scientifique qui, frustré de ne pas avoir de rapport sexuel avec sa fiancée, va créer une potion afin de pouvoir vivre à sa guise. En créant cette nouvelle personnalité, le médecin commet l'acte d'hybris, se mettant à la même posture que Dieu, créateur des Hommes.

27 CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS, 2005

28 DOHERTY, Thomas Patrick, *Pre-code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York, Columbia University Press, 1999

Si dans ces années, le cinéma hollywoodien évolue et se confirme en tant qu'industrie, possédant une économie puissante et un droit de décision actif, le bouleversement économique que représente le krach boursier de 1929 va mettre à mal la production. En arrivant à partir de 1927, le cinéma parlant, bien que constituant un nouvel attrait pour les spectateurs, contraint les salles de cinéma à s'équiper. Usant parfois de crédits, les exploitants doivent procéder à l'exploitation de ce type de films afin d'éviter la fermeture. Les films de Mamoulian et de Fleming font partie des plus gros succès de la période. Le krach boursier de 1929 est un événement majeur lourd de conséquences. Appelée la Grande Dépression, la période suivant cette crise est synonyme de grande pauvreté et de chômage. L'historien Bertrand Van Ruymbeke le dit en ces termes : « La crise de 1929 provoque un véritable repli des États-Unis sur eux-mêmes dans le but légitime de résoudre les immenses défis intérieurs auxquels ils font soudainement face »²⁹. Les élections de 1934 marquent la fin d'une présidence républicaine tenue par le président Warren G. Harding depuis 1921, et le démocrate Franklin D. Roosevelt concentre son mandat autour de la politique du « New Deal », ensemble de réformes destinées à redresser l'économie du pays.

Avant même l'arrivée du krach boursier, la décennie des années 1920 est présentée comme étant

une décennie de contrastes. La fluidité de l'argent, l'enrichissement à portée de mains, une certaine libération des mœurs, l'émancipation progressive des femmes, incarnée par les cheveux courts de la *flapper* dansant le charleston, et la Prohibition, qui produit l'effet inverse de celui escompté en donnant une nouvelle vigueur à la consommation et au trafic de spiritueux, créent un climat de fête au rythme du jazz et du ragtime. Ce sont les *Roaring Twenties* (de *to roar*, rugir) ou Années Folles. Pourtant, la décennie est profondément marquée par un conformisme normatif et moralisateur³⁰.

Cette description fait écho à cette étude dans le sens où il s'agit de voir comment les trois versions mettent en image ce contexte contrasté. Ces images et ces sons qui nous parviennent aujourd'hui sont les témoins d'un moment de contradictions internes du pays, tiraillé entre le progressisme et le conservatisme. Par extension, le cinéma balance aussi entre ces deux notions, le Code étant l'exemple le plus significatif, exemplaire des contradictions internes des studios à ne pas vouloir le respecter pour des raisons économiques, mais en même temps à y souscrire afin de ne pas subir de représailles plus importantes.

Plusieurs représentations du double

29 VAN RUYMBEKE, Bertrand, *Histoire des États-Unis*, volume 2 : *de 1919 à nos jours*, Paris, Tallandier, 2021 (édition actualisée, première édition : 2018), p. 57

30 *Ibid.*, p. 21

Toutes ces contradictions au sein de l'industrie et du pays marquent une forme de dualité, que l'on va étudier au prisme des deux personnages au centre de ce travail. Si la notion de double³¹ paraît évidente au premier abord, il semble difficile de la définir clairement. Prenons les premières lignes de l'ouvrage *Visages du double*³² de Pierre Jourde et Paolo Tortonese, où le double est présenté ainsi : « Lorsque l'on parle de "double", il est difficile de s'entendre, et de savoir exactement de quoi l'on parle »³³. Parler de double, c'est évoquer deux, « le plus simple c'est deux. Deux s'oppose à un, l'unité sereine et parfaite »³⁴. C'est la réunion de deux individualités, qui sont reliées par des similarités. Deux, c'est être un plus un, dont la deuxième unité, similaire à la première, comporte tout de même une forme d'altérité. Ainsi, si Dr. Jekyll et M. Hyde sont deux personnages différents, ils ne forment tout de même qu'un car ils sont reliés par le corps et l'identité :

Il reste que le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité. De cette définition, il n'y a donc qu'un seul cas que l'on pourrait se permettre d'exclure, même si un examen attentif permettrait de déceler des germes de dédoublement : c'est celui du simple couple de personnages, dans lequel cette confrontation n'apparaît pas de manière patente, et en particulier sous une forme physique. Car le dédoublement n'est jamais purement abstrait, il lui faut des corps : cohabitation ou séparation corporelle, ressemblance visible, ou, dans ses formes les plus limitées, symétrie physique³⁵.

Pour créer Jekyll et Hyde en tant qu'entités doubles, il faut que leurs deux identités soient reliées, et ce par le corps. Si quelques adaptations cinématographiques parmi celles qui existent font exception dans cette représentation d'un seul corps pour deux personnes, la plupart, dont les films du corpus, reprennent cette définition. John Barrymore, Fredric March et Spencer Tracy sont tous trois des *stars*, qui, nous le verrons, ont construit la dualité du personnage par différentes manières de l'interpréter, par le jeu, et par le maquillage, utilisés pour créer l'altérité, sortir du simple pour aller au double. Outre les acteurs, le cinéma américain de la période de 1920 à 1940 est aussi en proie au double sous différentes formes. L'industrie hollywoodienne, face au Code Hays, qui par des stratégies de production vont produire des films alliant à la fois le spectaculaire

31 JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005 ; KOVACSHAZY DE RIGYICZ, Cécile, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; DURANTE, Erica, DEHOUX, Amaury, *Le Double. Littérature, Arts, Cinéma, nouvelles approches*, Paris, Honoré Champion, 2018 ; BERNARD DE COURVILLE, Florence, *Le Double cinématographique. Mimésis et cinéma*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2011

32 JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *op. cit.*, p. 16

33 *Id.*

34 *Ibid.*, p. 4

35 *Ibid.*, p. 16

et la morale promue par le Code, mais aussi les États-Unis, qui par certaines crises que nous évoquerons vont éveiller un clivage idéologique entre conservatisme et progressisme.

Ce double pour autant ne reste pas ainsi dans les trois films. Afin de le figurer et de montrer aussi le lien entre les deux entités, des scènes de transformations font vaciller ce double. Ces scènes sont au cœur des trois adaptations qui constituent le corpus. Contrairement à la nouvelle qui n'y fait qu'allusion, les films donnent à voir la transformation du personnage relativement longuement et à plusieurs reprises, usant de la « transformation à vue »³⁶, à des scènes d'hallucinations soutenues par des effets et des trucages techniques pour donner à voir le passage de l'un à l'autre, du médecin au monstre (surimpressions, fondus, etc.). Tout comme le double, la transformation peine à trouver une définition claire : « La notion de métamorphose est polysémique par excellence. Dans le domaine scientifique, elle désigne certains changements naturels d'état, de structure ou de forme, comme le phénomène de la combustion, l'existence de roches métamorphiques, ou l'éclosion du papillon à partir de la chenille »³⁷. La transformation ou la métamorphose sont les processus de passage d'un élément d'un état à un autre. Jekyll et Hyde, pour que l'on comprenne l'unité des deux personnages, doivent nous laisser voir ce passage. Ainsi, la transformation des corps agit-elle en tant que continuité ou rupture ? Entre quels états faisons-nous un passage ? Est-il seulement physique ? Ainsi, le pays nous donne également à voir une rupture par ses crises ?

Qu'est-ce que les images donnent à voir des crises ? Le cinéma fantastique dans les années 1930 a la réputation de mettre à l'image des monstres qui représentent la crise économique que le pays traverse³⁸. Ces représentations agissent comme « médiateurs, permettant à une chose qui n'est pas là sur le moment, à savoir la réalité, de revenir sous une autre forme, à savoir l'image »³⁹. Ainsi, les images qui sont données à voir sont autant de représentations possibles. Elles servent à donner du sens au-delà de la narration du film.

Peut-on dire que les trois films donnent à voir par leurs personnages principaux une image de l'Amérique divisée ? Est-ce que, par ce contexte particulier, l'image de ces monstres a une

36 TESSON Charles, « La transformation à vue », dans AUMONT, Jacques, *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma, l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995

37 BONNECASE, Denis, TATHAM, Anne-Marie, *La Métamorphose. Définitions, Formes, Thèmes*, Saint-Pierre De Salerne (Eure), G. Monfort, 2009., p. 7

38 MENELGADO, Gilles, STOKES, Melvyn, HUMPHRIES, Reynold. *Cinéma Et Mythes*. Université De Poitiers Maison Des Sciences De L'homme Et De La Société, La Licorne Hors Série Colloques, 2002, Poitiers

39 GUTFREIND, Cristiane Freitas, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », *Sociétés* n° 94, 2006, p. 111

résonance particulière ? Les images sont-elles des représentations de différentes crises dans le pays ? Il s'agit de voir dans cette étude pourquoi les images diffèrent entre les films et comment elles témoignent potentiellement d'une dualité, d'une crise, d'une transformation au sein du contexte américain.

Étude du rapport de l'image avec son contexte

Cette étude n'a pas pour objet d'analyser le corpus sous l'angle de l'adaptation littéraire, même si la nouvelle de Stevenson sera ponctuellement convoquée pour mesurer les écarts et les choix de la création cinématographique qui nous occupe. Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire relèvent également que ce travail de l'adaptation participe à faire le dessin d'une société : « À travers cette lecture, c'est aussi toute une société qui se dit par l'intermédiaire de ce qu'elle reconnaît dans le texte initial, mais aussi ce qu'elle n'en retient pas »⁴⁰, « elle permet de mettre en lumière les grandes structures archétypales qui organisent l'espace imaginaire d'une société »⁴¹. En ce sens, les libertés qu'ont pu prendre les réalisateurs sur la nouvelle peuvent être un point d'accroche pour comprendre quelle vision est donnée de la société de l'époque. Nous ne conduirons pas non plus une étude sous l'angle de la narratologie (raconté par le verbe, par l'image et le son) ; l'importance sera donnée aux images et aux représentations, en étudiant le lien qu'elles entretiennent avec leur contexte, à la fois cinématographique et historique. Il ne s'agira donc pas non plus de proposer une approche « auteuriste », le travail des réalisateurs sera replacé dans le contexte de production de chaque studio.

Le but serait de poser « l'image non pas comme objet d'esprit, mais objet de société »⁴². Voir comment la nouvelle a servi de socle aux réalisateurs pour dépeindre leur société, leur Histoire, celle d'une Amérique en proie à des mutations (modernité, société de consommation, crises...) dans un contexte d'entre-deux-guerres. Les personnages s'approchent davantage de la démonstration d'un nœud et d'une forte opposition d'idées dans une société qui se modernise que de la simple manifestation d'un homme se transformant en bête pour commettre des crimes la nuit. Afin de prouver cette hypothèse, l'image est au cœur des analyses. D'autres avant on fait l'étude du lien entre l'image et la société qui la produit, que ce soit dans le champ de la « culture

40 CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, Monique, *op. cit.*, p. 11

41 *Ibid.*, p. 13

42 ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, Que Sais-je ?, 2019 (5^e édition corrigée, 1^{re} édition : 2004), p. 8

visuelle »⁴³ ou dans celui de l'histoire culturelle comme histoire sociale des représentations⁴⁴. Les images des films seront parfois comparées à des images d'actualité d'époque.

Arrêtons-nous dans un premier temps sur l'image. Comment construit-on l'image du Dr. Jekyll et Mr. Hyde ? De quoi dépend-elle ? Comment montrer la perfection morale du médecin à travers son image ? Et la bestialité du monstre ? Les trois films sont des grandes productions hollywoodiennes et le choix de l'acteur, la *star*⁴⁵, fait partie des réflexions de la construction d'un rôle. Quelle stratégie adopter pour interpréter les deux personnages dans la tradition de ce qu'on appelle depuis les années 1910 le *dual role* ? L'image que John Barrymore, Fredric March et Spencer Tracy vont donner à voir sera le fruit d'un long travail. Un travail sur la constitution du personnage double par le jeu d'acteur⁴⁶, que nous verrons plus ou moins nuancé en fonction du rôle interprété, mais aussi un travail sur le maquillage⁴⁷. Les témoignages des acteurs, réalisateurs, maquilleurs, constitueront une première source afin d'analyser la fabrication d'une image. Les images des films contribueront à formuler certaines hypothèses quant à l'influence possible qu'ont pu avoir les réalisateurs pour la création des personnages, notamment de la « bête » Hyde. Les supports publicitaires, les bandes-annonces et les affiches participent aussi à nous aider dans la compréhension du sens qu'elles ont. Représenter Hyde ne tient pas d'un hasard, la création du monstre dépend de son contexte cinématographique, et tous les éléments qui constituent ses traits sont des indices pour témoigner de ce contexte au cinéma.

Une fois cette image définie, nous allons la remettre dans le mouvement du film. Correspond-elle à ce que l'on a pu en définir ? L'image parfaite que l'on attribue à Jekyll l'est réellement ? Est-ce que le monstre est un être sociable ? Cette image ne relèverait finalement que de l'apparence, car Jekyll et Hyde sont deux entités n'ayant pas d'identité. Divisés en deux, ils vont et viennent sans pouvoir appartenir ni au monde bourgeois ni au peuple. Ainsi, la dualité est déplacée, nous ne serons plus dans une opposition Jekyll/ Hyde, mais Jekyll/ Hyde et les autres. Les autres, car Jekyll est dans une opposition stricte avec son beau-père, Carew, figure

43 HOWELLS, Richard, NEGREIROS, Joaquim, *Visual Culture*, Cambridge, Polity, 2012 (2nd Edition) ; BRUNET, François *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan, 2013

44 ORY, Pascal. *L'Histoire culturelle, op. cit.* ; KEMPF, Jean, *Une histoire culturelle des États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2015

45 DYER, Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979

46 VIVIANI, Christian, *Le Magique et le vrai : l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015 ; NACACHE, Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003

47 FACTOR, Max, *Max Factor's Hints on the Art of Make-up*, Hollywood, Max Factor's Company, 1932 ; WESTMORE, Franck, DAVIDSON, Muriel, *The Westmores of Hollywood*, Berkley, Berkley Pub. Corp., New York, Medallion Book, 1978

conservatrice⁴⁸ à la morale stricte, qui n'approuve pas les théories novatrices du médecin. Jekyll serait une image du progrès, vu comme un guérisseur par les pauvres qui cherchent en lui l'espoir d'être sauvés, et Hyde figure du chaos, du radicalisme, et représentation du conflit général. Les femmes également, absentes de la nouvelle, renvoient des images contraires aux idées qu'elles représentent. Les films qui d'habitude les femmes blondes pour montrer l'innocence et les brunes pour les séductrices, vont ici être inversés. Mais cette représentation des femmes, ainsi que les autres personnages, ne correspondrait-elle pas à la société américaine ? En nous tournant vers l'histoire des États-Unis⁴⁹, nous verrons que cette période d'entre-deux-guerres oscille entre le progrès et la peur de celui-ci. En comparant la société américaine telle qu'elle est décrite dans ces années, avec les différentes populations que l'on voit dans le film, certains rapprochements nous semblent possibles. Jekyll et Hyde, par leur division, ne seraient plus du domaine de la fiction, mais de la représentation d'une société divisée. Les scènes de transformation, scènes emblématiques des trois films, proposent ce visage, qui est en proie à des changements, des évolutions, dans un registre différent de celui d'une métamorphose simple et rapide d'un état originel à celui de monstre. Les techniques utilisées, telles les surimpressions, montrent le visage qui se construit et se déconstruit par l'accumulation de maquillage, et y donnent un certain sens. Cela nous permet d'ouvrir le sujet à un autre niveau, qui n'est plus de l'ordre de l'opposition directe entre les deux personnages, mais dans une incapacité pour eux de s'unir. Passant d'un personnage à un autre, d'une image à l'autre, d'un concept à l'autre, Jekyll, en figure du progrès, cherche par plusieurs moyens d'unir les populations, en vain. Car, et la transformation et la mort du personnage évoquent l'échec d'une Amérique réunie, mais aussi une Amérique traversant plusieurs crises⁵⁰.

Afin de comprendre quelles sont les oppositions et les crises dans lesquelles les films s'inscrivent, nous retournons aux images, et particulièrement à celle de Hyde. En 1920, le personnage serait une figure de la Prohibition⁵¹, instaurée la même année et visant à interdire la production, la vente et la consommation d'alcool. Le monstre fréquente des lieux clandestins, similaires à ceux que l'on peut voir aux États-Unis dans la même période, et Jekyll, lors de la perte de contrôle sur son être, ressent des effets similaires au manque. La version de Mamoulian, mettant en avant un Hyde simiesque, semble faire quelques échos au procès du singe⁵², procès de 1925 d'un instituteur condamné pour avoir enseigné la théorie de l'évolution à ses élèves. Nous

48 VINCENT, Jean-Philippe, *Qu'est-ce que le conservatisme ? Histoire intellectuelle d'une idée politique*. Paris, Les Belles Lettres, 2016

49 VAN RUYMBEKE, Bertrand, *op. cit.*

50 ARTAUD, Denise, *L'Amérique en crise. Roosevelt et le New Deal*, Paris, Armand Colin, 1987

51 BEHR, Edward, *Prohibition. Thirteen Years that Changed America*, New York, Arcade, 2011

verrons que l'opposition Jekyll/ Hyde pourrait se situer entre évolutionnisme⁵³ et créationnisme⁵⁴, deux conceptions de la création de l'Homme, la première fondée sur la théorie de l'*Origine des espèces*⁵⁵ de Charles Darwin, et la seconde sur la Bible. Le dernier moment de crise, correspondant au film de 1940, ne se réfère pas à un événement particulier. Dans les années 1930, la psychanalyse reprend de la notoriété dans le cadre notamment des films noirs⁵⁶, qui donnent à voir des personnages complexes, possédant des névroses, pris entre morale et crimes pour leur survie. Hyde, par l'aspect physique qu'il dégage, semble se conformer à ce type de personnage. Enfin, ses contradictions, mêlées à l'attrait que le spectateur porte pour ces films, semblent vouloir démontrer un « complexe du loup-garou »⁵⁷, théorisé par Denis Duclos, expliquant ce tiraillement au sein des États-Unis entre progrès et désir de retour aux valeurs traditionnelles. Les personnages de Dr. Jekyll et Mr. Hyde seraient la représentation de ce pays divisé, parce qu'il est en proie à de constantes mutations.

52 GOLDING, Gordon, *Le Procès du singe : la Bible contre Darwin*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006 (1^{ère} édition : 1982) ; LECOURT, Dominique, *L'Amérique entre la Bible et Darwin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992

53 BECQUEMONT, Daniel, *Darwin, darwinisme, évolutionnisme*, Paris, Kimé, 1992

54 ARNOULD, Jacques, *Les Créationnistes*, Paris, Cerf, Saint-Laurent (Canada), Fides, 1996

55 DARWIN, Charles, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* [1859], trad. Edmond Barbier, revue par D. Becquemont, Paris, Flammarion, 2008

56 BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, *Panorama du film noir américain 1941-1953*. Paris, Flammarion, 1988

57 DUCLOS, Denis, *Le Complexe du loup-garou. La Fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, Éditions La Découverte, 2005

PARTIE 1 : CONSTRUIRE UNE IMAGE, FABRIQUER LE DOUBLE

Si cela semble une évidence, il est bon de rappeler qu'un film est le résultat d'une participation collective, et que « l'œuvre porte toujours des traces de cette coopération »¹. Si l'on a souvent tendance à attribuer l'ensemble du travail d'un film au réalisateur, c'est sans compter sur les producteurs qui financent le projet, les techniciens qui mettent en scène les lumières et les décors pour y faire jouer les acteurs, et les spectateurs qui contribuent à y donner une existence. Le film est une construction, voire une suite de constructions que nous allons tenter de comprendre. S'il n'est malheureusement pas possible ici d'évoquer chaque corps de métier, il s'agit tout de même de centrer l'attention sur certaines personnes clefs qui ont donné une dimension particulière aux films que nous allons étudier. Ainsi dans cette première partie il est question de voir comment les personnages dépendent dans un premier temps du choix de l'acteur, dans les trois cas des *stars*, des techniques de jeu, particulières pour une interprétation d'un rôle double. Dans un second temps, nous aborderons le maquillage comme construction d'un discours sur la nature de la double identité, et dans un dernier temps le rôle des studios de production dans la construction, la promotion et la diffusion de ces images.

1 BECKER, Howard Saul, BOUNIORT, Jeanne, MENGER, Pierre-Michel. *Les Mondes De L'art*. Nouvelle édition, Flammarion, 2010 Paris, p. 27

CHAPITRE 1 : TROIS STARS, SIX RÔLES

Parmi tous les acteurs qui participent à la création d'un film, notre attention va porter en premier lieu sur l'acteur de cinéma. Son statut est particulier, car de l'équipe il est le seul à être devant la caméra, à la vue de tous : comme le définit Christian Viviani, « l'expression de son visage, à laquelle nous n'aurions prêté aucune attention dans la banalité du quotidien, n'échappe pas à notre regard »². Il est au centre du film, regardé, jugé, admiré par les spectateurs pendant la durée de la projection. Dans le cas de *Jekyll et Hyde* d'autres particularités entrent en compte, par le fait, entre autres que ce sont des *stars*, ce visage est sur-médiatisé au-delà des films, et particulièrement exposé dans les films, car il est double.

a. John Barrymore, Fredric March, Spencer Tracy : trois cas de stars hollywoodiennes

Les interprètes principaux des films du corpus, John Barrymore, Fredric March et Spencer Tracy, évoquent par leurs noms une carrière notable, avec des films marquants. Nous pouvons citer pour exemple *Grand Hotel* (Edmund Goulding – 1932) pour John Barrymore, *Une Étoile est née* (*A Star is Born* – William A. Wellman - 1937) pour Fredric March et *Captain Courageux* (*Captain Courageous* – Victor Fleming - 1937) pour Spencer Tracy. Au-delà de leur reconnaissance dans la profession d'acteur, ils sont également considérés comme des *stars*. Dans sa définition la plus simple, la *star* est un « acteur célèbre dont l'image auprès du public est celle d'un être fantasmatique, inaccessible, intouchable, entouré de mystère »³. L'attirance que le spectateur éprouve pour la personne serait par conséquent liée à l'inaccessibilité de pouvoir l'atteindre, concrétiser physiquement son image. Cette image renvoyée n'est pas qu'une simple silhouette que l'on voit à l'écran. Car ce que l'on voit au cinéma est l'acteur, qui incarne un personnage. Par ailleurs, si le concept de *star* existait déjà dans le domaine des arts de la scène⁴ avant l'arrivée du cinéma, la définition en reste différente : « À la scène, il aura toujours la possibilité de diriger le regard du spectateur vers ce qu'il a choisi de lui montrer, alors qu'au cinéma, sans qu'il puisse y faire quoi que ce soit, cette possibilité pourra toujours lui être refusée par la mise en scène qui s'exerce sur lui, c'est-à-dire par le choix dont il est objet »⁵. La *star* serait un acteur dont la célébrité fait que son image est constamment diffusée, valorisée, dans le but de

2 VIVIANI, Christian, NAREMORE James. *Le Magique Et Le Vrai L'acteur De Cinéma*. Sujet Et Objet, Rouge Profond, Raccords, 2015, Aix-en-Provence p. 13

3 *STAR : Définition de STAR*. (s. d.). CNTRL. Consulté le 5 février 2022, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/STAR>

4 Antoine Lilti parle notamment des héros antiques dans LILTI, Antoine. *Figures Publiques L'invention De La Célébrité, 1750-1850*. Fayard, L'épreuve De L'histoire, 2014, Paris

5 VIVIANI, Christian, *op. cit.*, p. 14

susciter une fascination chez le spectateur. Il est question dans ces deux définitions du rapport à l'image, qui à la fois suscite fascination et est au cœur du rapport à l'acteur/*star*. Or, l'image qui est donnée à voir aux spectateurs est une construction double : l'acteur est celui qui développe un personnage pour l'interpréter, et la *star* est une construction de l'image de l'acteur par les studios.

John Barrymore et les premières stars de cinéma

Même si la notion de *star* est universelle, les États-Unis ont la particularité d'avoir exploité la notoriété des acteurs pour leurs propres intérêts, étant le pays à l'origine du *star system*⁶, principe de création, de promotion et d'exploitation des *stars*. Si la notoriété connue n'était pas la même que celle construite plus tard par les studios, dès les débuts du XIX^{ÈME} siècle, le public témoignait d'un intérêt pour les comédiens issus de succès du théâtre anglais importé en Amérique du Nord⁷. Il n'y a pas de meilleur exemple que Maurice Barrymore (1849-1905), père de John, qui fut une des grandes célébrités de théâtre à Broadway à cette époque. John Barrymore⁸ (1882-1942) suit les traces de la future « dynastie »⁹ des Barrymore et fait également ses débuts au théâtre en 1904 à Broadway, gagnant une réputation pour ses interprétations des pièces de William Shakespeare. Outre ces adaptations, Barrymore jouait dans des comédies légères, des *musicals* avant d'endosser des rôles plus sérieux, notamment avec *The Yellow Ticket* en 1914 (Michael Morton). Incarnant les premiers rôles au cinéma dans la même année, le comique reste le genre pré-pondérant dans ses longs-métrages jusqu'à *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, dans la version de 1920 de John S. Robertson, après avoir déjà collaboré pour *Here Comes The Bride* en 1919 et *The Test of Honor* dans la même année. Peu d'éléments nous sont parvenus quant aux raisons de la présence de Barrymore dans le film. Si la collaboration Barrymore et Robertston peut contribuer à expliquer que le choix de l'acteur allait de soi, il semblerait que Clara Beranger¹⁰, scénariste du film, eu une idée précise de l'aspect physique de Jekyll : « [Clara Beranger] dépeignant le Dr Jekyll comme un saint, beau, désintéressé et charitable, si "beau" physiquement qu'il semble "presque divin". Elle a même noté qu'un effet de halo devrait apparaître autour de lui dans

6 SHAIL, Andrew. *The Origins of the Film Star System Persona, Publicity and Economics in Early Cinema*. Bloomsbury Academic, International Library of the Moving Image, 2019, Londres

7 « Au début du 19eme siècle, au moment des grands succès du théâtre anglais en Amérique du Nord, le public témoigne déjà d'un grand intérêt pour les acteurs de théâtre » VIVIANI, Christian, NAREMORE James. *op. cit.*, p. 16

8 BARRYMORE, John, *Confessions of an actor*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1926

9 TOPPING, Thomas. « La Dynastie des Barrymore ». *Pour Vous*, n°220, 2 février 1933, p. 8

10 Clara Beranger a travaillé en tant que scénariste sur plus de 80 films muets et 4 films parlants GAINES Jane, VATSAL Radha, DALL'ASTA Monica, eds. *Women Film Pioneers Project*. NY: Columbia University Libraries, 2019, New York <<https://doi.org/10.7916/d8-24k6-jd71>> <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/clara-beranger/#citation>

certaines scènes, alors que le personnage du roman (un homme beaucoup plus âgé) s'était, à ce stade de sa vie, livré à de nombreux plaisirs coupables et était "dupliqué" envers ses amis »¹¹. Il est clair ici que le physique de l'acteur primait sur sa potentielle performance, et ce concernant surtout le personnage de Jekyll.



Figure 1: L'arrivée de Jekyll au repas sous un « halo de lumière » *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* – John Robertson – 1920 - 00:13:55

Sur ce photogramme (Fig. 1), Jekyll est filmé avec une douche de lumière sur lui, tel le halo souhaité de Clara Beranger. Arrivant dans cette pièce, il l'illumine par sa simple présence. Si dans les années 1920 le *star system* se construit, c'est aussi ici qu'il y prend sa définition, lorsqu'au même moment les studios hollywoodiens sont installés et puissants tant financièrement que culturellement¹². Les *stars* vont être cataloguées par studio et serviront de tête d'affiche, jusqu'à littéralement parader, comme nous pouvons le voir dans le film *Paramount on Parade*¹³, où les différentes *stars* du studio, Clara Bow, Maurice Chevalier, Buddy Rogers, endossent des rôles dans une suite de sketches. Dans la même période, les premiers scandales hollywoodiens apparaissent, telle l'affaire de Roscoe Arbuckle, accusé du viol et meurtre de l'actrice Virginia Rappe en 1922, qui pose la question du rapport entre la vie privée et publique de la *star*, sa réputation ainsi que celle des studios, et marque également les débuts de la presse à scandale. L'importante portée médiatique du scandale vient en partie de ce fossé entre la *star*, l'acteur, et l'homme, mais aussi potentiellement de son image : Roscoe Arbuckle, surnommé « Fatty »¹⁴, avait

11 « Beranger's screenplay strayed further from Stevenson's novel than any of the previous silent film adaptations, depicting Dr. Jekyll as a handsome, selfless, charitable saint, so "beautiful" physically as to appear "almost Godlike". She even noted that a halo effect should appear around him in certain scenes, while the character in the novel (a much older man) had by this stage in his life indulged in many guilty pleasures and was "duplicitous" to his friends » HABERMAN, Steve. *Silent Screams*. Midnight Marquee Press, 2003 p. 102

12 « C'est pourquoi l'année 1930 représente un réel tournant dans l'histoire du star system dans le cinéma américain. Avec la fondation des grands studios de cinéma terminée à cette époque, Hollywood s'établit comme centre de production cinématographique le plus important du film américain. Un cinéma sans stars, ou une industrie sans star system, deviennent alors inimaginables aux États-Unis. » NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Nathan, 2003, Paris, p. 18

13 Film collaboratif de Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, A. Edward Sutherland et Frank Tuttle, réalisé en 1930

14 *Encyclopedia of the Great Plains* | ARBUCKLE, FATTY (1887–1933). (s. d.). Encyclopedia of the Great Plains, en ligne, <http://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.fil.003>

une corpulence impressionnante, qui suggérait que l'actrice ne pouvait se défendre face à ses actes. Le crime ramène la *star* à ce qu'il a d'humain, contraire à l'image parfaite qu'Hollywood cherche à renvoyer, et l'acteur, ayant interprété des rôles comiques, renvoie une image sympathique et pleine de bonté, donne une image contraire à celle du meurtrier. Si l'on veut pousser l'interprétation encore plus loin, la vie privée et médiatique de Roscoe Arbuckle, comme celle des *stars* en général, peut s'apparenter à la vie que mènent Jekyll et Hyde, pleine de paillettes sur les écrans, mais parfois rebutantes dans les coulisses. Dans une industrie où l'on veut montrer la beauté de l'humanité, avec des *stars* qui se posent en figure de l'idéal, les différents scandales et secrets nous ramènent à une réalité plus dure à accepter, ces personnes restent humaines et vivent sous la pression de cette constante recherche de perfection. Tel Jekyll, les acteurs sont montrés dans des galas, toujours joyeux, mais sont parfois en pleine crise dans leurs vies privées. Spencer Tracy, comme d'autres, sombre dans l'addiction de la drogue ou de l'alcool, et les studios interviennent pour passer les faits sous silence¹⁵.

Fredric March et la construction de la star

Aux débuts des années 1930, les studios se chargent de la complète transformation de l'acteur en *star*, le faisant passer par le processus de *build up* où, après sélection par un *screen test* (test devant la caméra pour examiner la photogénie de l'acteur) et *sound test* (processus similaire pour la voix), l'acteur est transformé physiquement, par les tenues vestimentaires, les coiffures, et un contrat. Parmi les clauses, l'acteur consent à ce que son image soit utilisée à des fins commerciales, et sa vie privée peut être soumise à des commentaires ou des impératifs. Ce contrôle des studios est parfois difficile à accepter pour certaines *stars*. Spencer Tracy, dans un entretien livré au magazine *Pour Vous* en 1934, révèle son incompréhension voire son opposition face au système hollywoodien, n'étant réduit qu'à un seul type de rôle qui dépend de l'œuvre qui l'a révélé sur les écrans.¹⁶

Le principe que Spencer Tracy dénonce dans cet entretien, celui de construire la carrière de la star en se fondant sur un seul rôle, s'appelle le *typecasting*. Cette méthode couramment pratiquée à partir des années 1930, où la *star*, par ses caractéristiques physiques, renvoie à une image stéréotypée de certains rôles, qui deviendront ceux qu'elle va pratiquer dans sa carrière. Dans le cas de Jekyll et Hyde, le choix de l'acteur peut difficilement se faire sur ce principe, d'une

15 COTTON, J.V. *Amours et Scandales à Hollywood*, J.M. Collet, 1985, Bruxelles. Cet exemple, parmi d'autres, montre aussi l'attrait des auteurs et du public pour connaître les tragédies qui se passent derrière l'écran.

16 G.L., Georges. « "Je n'ai rien compris à Hollywood" déclare Spencer Tracy », *Pour Vous* n°293, juin 1934, p. 11

part parce que le film est une adaptation et implique le questionnement du respect de la description de l'aspect physique des personnages de la nouvelle, et d'autre part parce que l'acteur doit interpréter à la fois le gendre idéal et le méchant, rôles opposés qui habituellement sont attribués à deux types de *stars* différentes. Par exemple, s'il semble facile de trouver une *star* du type de James Stewart ou de Leslie Howard pour incarner exclusivement Jekyll, ces derniers ne correspondent pas au type d'acteur cherché pour Hyde, qui vont plutôt à la marge des standards de beauté hollywoodiens et implique une transformation et une performance physique particulière, comme ont pu la pratiquer Lon Chaney¹⁷ ou Belà Lugosi¹⁸.

Fredric March¹⁹, comme Barrymore, fait ses débuts sur scène et se fait remarquer dans la presse par ses performances, notamment pour son rôle d'Anthony Cavendish dans *The Royal Family of Broadway* (Edna Ferber et Georges S. Kaufman, 1927). La spécificité de cette pièce est qu'elle reprend l'ascension qu'a connu la famille Barrymore au sein de Broadway, et le choix de March pour interpréter le rôle de John Barrymore était en partie dû à la ressemblance physique qu'ont les deux acteurs (Fig. 2) la presse d'époque qualifiant March ainsi : « Avec la bonne longueur de cheveux et de sourcils, il ressemble suffisamment à Jack Barrymore pour être son sosie »²⁰. Remarqué par cette pièce, la Paramount lui propose un contrat en 1930 afin d'adapter la pièce au cinéma²¹.

C'est au sein de ce studio que March va être choisi pour jouer dans le film de Rouben Mamoulian. Pour revenir aux premières étapes du casting, la Paramount souhaitait au départ engager John Barrymore afin d'interpréter le rôle dans une version parlante. Celui-ci, sous contrat à la MGM, refuse, et le studio propose Irving Pichel (Fig. 4)²² à Mamoulian qui refuse : « Je leur ai dit que l'idée était grotesque et que je ne réaliserai pas le film avec lui comme acteur. Ils m'ont répondu que Pichel serait un merveilleux Hyde. Je ne me fais pas de souci pour Hyde, ai-je dit. Le problème est celui de Jekyll. Je veux que Jekyll soit jeune et beau et M. Pichel est incapable de jouer ainsi »²³. Mamoulian, par cette opposition, montre, comme Clara Beranger, que l'aspect

17 *A Blind Bargain*, Wallace Worsley, 1922

18 *Dracula*, Tod Browning, 1932

19 TRANBERG, Charles, *Fredric March – A Consummate Actor*, BearManor Media, 2013, USA

20 « With the proper length hair and eyebrows, he looks enough like Jack Barrymore to be his double » BOONE, Barton. « Is Fredric March Barrymore's talking twin ? ». *Screenland*, february 1931 p. 127

21 *The Royal Family of Broadway* – Georges Cukor, Cyril Gardner – 1930

22 THOMAS, Eric Austin. « Camera Grammar: First-Person Point of View and the Divided "I" in Rouben Mamoulian's 1931 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ». *Quarterly Review of Film and Video* n°7, 2015, p. 660

23 BRION, Patrick. *Le Cinéma Fantastique Les Grands Classiques Américains, Du "Monde Perdu" à "2001, L'odyssée De L'espace"*. Éditions La Martinière, Cinéma, 1994, Paris, p. 61

physique de Jekyll n'est pas à négliger, et que pour cela il doit être d'une beauté irréprochable. Il est impossible sans témoignage de confirmer ce que Mamoulian reproche physiquement à Pichel, mais en comparant les deux visages côte à côte nous pouvons en faire certaines hypothèses. D'un côté, Pichel est âgé de 40 ans en 1930, alors que Fredric March (Fig.2) en a 34. Les traits du premier acteur sont plus marqués, le nez tombant et les lèvres charnues alors que l'autre a un visage fin, presque androgyne, le nez long et de fines lèvres.



Figure 4: Photographie publicitaire d'Irving Pichel, 1940



Figure 2: Photographie publicitaire de Fredric March pour *The Royal Family of Broadway* - Georges Cukor, Cyril Gardner - 1930



Figure 3: BINDER, Alexandre, *Emil Jannings*, 1929

Il était aussi question d'un autre acteur pour interpréter le rôle, Emil Jannings (Fig. 3). Le conseil ne venait pas du studio et de son producteur B. P. Schulberg, mais de son collègue David O. Selznick, qui lui livre dans une lettre datée du 15 avril 1931 son désir de voir l'acteur interpréter le médecin :

J'aimerais que vous réfléchissiez encore une minute à ma suggestion que nous fassions *Dr. Jekyll et M. Hyde* avec [Emil] Jannings. En admettant que Jannings ne soit pas l'anglais du livre, et en admettant également qu'il n'ait pas la belle apparence physique du Dr Jekyll, il n'y a certainement personne d'autre au monde qui pourrait donner la magnifique double performance sur laquelle on pourrait compter de Jannings²⁴.

On retrouve ici la double tension au sein même du personnage entre critère physique et performance actorale, qui sont deux critères cruciaux pour l'interprétation du double rôle. Schulberg éprouvait des réticences envers March, l'acteur venant tout juste d'obtenir un contrat et

24 « I wish you would give another minute's thought to my suggestion that we do *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* with [Emil] Jannings. Granted that Jannings is not the Englishman of the book, and granted also that he has not the beautiful physical appearance of Dr. Jekyll, there is certainly nobody else in the world that could give the magnificent dual performance that could be counted upon from Jannings. » SELZNICK, David Oliver, BEHLMER, Rudy, BEHRMAN Samuel Nathaniel. *Memo from David O. Selznick*. Avon, Avon Books 15412, 1972, New York, p. 63

n'ayant pas encore fait ses preuves sur grand écran. Sur ce projet d'envergure, avec un budget avoisinant les 500 000 dollars²⁵ (un record pour l'époque), les craintes semblaient légitimes, et la volonté d'avoir une *star* déjà connue du public et ayant livré des performances notables semblait être une solution de sécurité. Si la suite des négociations n'est pas connue, Mamoulian semble avoir eu le dernier mot, car March est l'acteur principal du film.

Spencer Tracy, et la construction du rôle adapté à la star

Tout comme March, Spencer Tracy²⁶ n'était pas le favori au casting lorsqu'en 1940 la MGM décide de remettre la célèbre nouvelle en production. La MGM, ayant acquis les droits d'exploitation, pense utiliser l'adaptation pour porter l'acteur Robert Donat (Fig. 5) sur le devant de la scène : « Le studio l'a vu comme une vitrine pour Robert Donat, le favori de la critique et populaire qui a battu Rhett Butler de Gable pour l'Oscar du meilleur acteur de 1939 avec sa performance émouvante dans *Goodbye, Mr. Chips* »²⁷. Plusieurs enjeux entrent en compte ici : ce n'est pas le physique de l'acteur, mais sa performance qui prime sur le choix, ainsi que ses origines. Donat est anglais, tout comme Jekyll dans la nouvelle, et il a reçu un Oscar pour un film produit au Royaume-Uni. L'intégrer à Jekyll et Hyde permettrait d'importer un acteur anglais aux États-Unis, et de profiter de son succès et de sa récompense pour attirer les foules. Au final l'acteur refuse la proposition : « Donat doutait des possibilités dramatiques de l'histoire. Il s'est aussi inquiété de voir les Américains caricaturer son image d'anglais et a demandé à un dirigeant de la MGM si le studio pourrait embaucher un réalisateur britannique ou “piloter un réalisateur américain de première ligne” là-bas »²⁸. L'idée de tourner le film à Londres a traversé les studios, mais le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale a coupé court à l'éventualité. Face à ce refus, Spencer Tracy (Fig. 6) obtient finalement le rôle, et par extension, le projet de réalisation fut transmis à Victor Fleming, tous deux ayant collaboré par le passé dans *Captaine Courageux* (*Captain Courageous*, 1937).

25 THOMAS, Eric Austin. *op. cit.*, p. 663

26 SWINDELL, Larry. *Spencer Tracy a Biography*. New American Library, A Signet Book 4486, 1971, New York

27 « The studio saw it as a showcase for Robert Donat, the critical and popular favorite who beat Gable's Rhett Butler for the 1939 best actor Oscar with his moving performance in *Goodbye, Mr. Chips* » SRAGOW, Michael, *Victor Fleming : An American Movie Master*, The University Press of Kentucky, « Screen Classics », 2013, Kentucky

28 « Donat doubted the story's dramatic possibilities. He also worried about Americans messing with its Englishness and asked an MGM executive whether the studio could hire a British director or “fly a first-line American director” over there » *Ibid.* p. 16



Figure 5: Robert Donat



Figure 6: Photographie de Spencer Tracy prise par la MGM en 1935

Les caractéristiques physiques de Robert Donat pourraient correspondre à ce que Mamoulian en 1932 attend du visage de Jekyll. Il paraît jeune, les traits du visage sont fins, tout comme les sourcils. En revanche, Tracy se pose dans une figure particulière, sa carrure imposante et les traits marqués de son visage vont souvent le mener à être dans une posture de « l'américain moyen »²⁹, qui tour à tour a pu jouer les prêtres dans *Boys Town (Des Hommes sont nés)*, Norman Taurog, 1938), ou le père de famille dans *Father of the Bride (Le père de la mariée)*, Vincente Minnelli, 1950).

Des personnages féminins qui complètent la dualité du personnage principal

Si le choix des acteurs révèle des éléments de compréhension importants dans la construction de la double image de Jekyll et Hyde, il existe un autre double rôle dans le film, mais qui est généralement confié à deux actrices distinctes et non à une seule et même personne : les rôles de la fiancée et de la prostituée. Ces rôles doivent aussi être incarnés par des *stars* car ils sont conséquents, et agissent en support et mise en valeur de l'acteur principal. Dans la version de 1920, la danseuse, Nita Naldi (Fig. 8) a été choisie par John Barrymore, ce dernier ayant remarqué ses talents de danse au Winter Garden à Broadway où elle se produisait³⁰. C'est d'ailleurs par le biais de ce film qu'elle a eu par la suite un contrat à long terme³¹. N'étant apparu dans aucune production cinématographique précédemment, aucun type de rôle féminin ne lui était assigné, même si par la suite sa carrière montre qu'elle a généralement interprété des personnages de vamps³², aux côtés de Rudolph Valentino notamment dans *A Sainted Devil* (Joseph Henabery,

29 LEVY, Denis, *Dr. Jekyll et Mr. Hyde, etc.*, L'art du cinéma n°74-75-76, L'acteur dédoublé, pp. 7-38

30 *The New York Times*, 18 février 1961

31 Inconnu. « Myron Selznick Signs "Magazine Cover" Girl », *Exhibitors Herald*, 22 mai 1920, p. 66

1924). À l'opposé, dans le rôle de la fiancée, Martha Mansfield (Fig. 7) était aux débuts de sa carrière cinématographique.



Figure 7: Figure 7: Martha Mansfield, photographie de Alfred Cheney Johnson



Figure 8: Nita Naldi en 1920

Si le casting des rôles féminins en 1920 semble correspondre à ce que les actrices renvoyaient physiquement et avaient comme style de rôle, il en est tout autre pour les versions suivantes. Concernant Mamoulian, il semblerait que Miriam Hopkins (Fig. 9) devait jouer au départ la fiancée, mais le réalisateur n'était pas de cet avis : « Mamoulian insista pour que Miriam Hopkins, qui souhaitait jouer le rôle de Muriel, la douce fiancée de Jekyll, accepte d'être au contraire Ivy, la fille de mauvaise vie victime de Hyde. »³³. Encore une fois ici, Mamoulian est responsable de la décision, et le terme d'insister n'est pas anodin. Miriam Hopkins, par son physique et la teinte blonde de ses cheveux renvoyait l'image de la femme innocente et douce, et l'actrice craignait que par ce rôle il y ait des effets sur sa réputation : « Il y avait un problème : Hopkins était intéressée par le film, mais non pour jouer la partie d'Ivy – elle voulait être “la bonne fille”, Muriel »³⁴. Au contraire, Rose Hobart (Fig. 10), qui interprète Muriel, la fiancée, brune, pourrait paraître dans des rôles de séductrice, semblable à Ivy. Cette inversion des rôles paraît surprenante, serait-ce pour justement nuancer le fait que la femme que l'on croit innocente peut cacher des désirs inavouables ? Et qu'au contraire la prostituée n'est pas forcément vouée qu'à une vie amoralisée ?

32 BACHMAN, Gregg, SALTER, Thomas. *American Silent Film : discovering marginalized voices*. Carbondale, Edwardsville : Southern Illinois university press, 2002, Illinois

33 BRION, Patrick. *op. cit.*, p. 62

34 « There was a problem : Hopkins was interested in the film, but not in playing Ivy – she wanted to be 'the good girl', Muriel » TRANBERG, Charles, *op. cit.*



Figure 9: Miriam Hopkins, 1930



Figure 10: Image promotionnelle de Rose Hobart pour la sortie de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932

Dans tous les cas, le film de 1941 reprend cette même inversion de rôle entre les deux personnages féminins. Tracy suggère au départ d'avoir une seule actrice pour jouer les deux femmes, pour montrer en miroir qu'elles représentent les deux états psychiques de Jekyll³⁵. Cependant, les producteurs ont préféré s'en tenir à l'idée des deux actrices différentes pour jouer chacun des rôles. Les choix de départ concernaient Lana Turner (Fig. 11) pour le rôle d'Ivy, qui avait déjà plusieurs fois interprété la femme au destin tragique, comme dans *La Danseuse des Folies Ziegfeld* (*Ziegfeld Girl*) de Robert Z. Leonard sorti en 1941 juste avant le film de Fleming. Dans le rôle opposé, Laraine Day devait avoir le rôle avant que ce soit Ingrid Bergman (Fig. 12) qui prenne la place, pour interpréter au départ Béatrix, la fiancée. À la lecture du script, Bergman a eu une attirance particulière pour le rôle d'Ivy, qu'elle voyait comme « le contraire d'une fille "aux pêches et à la crème" d'Hollywood »³⁶. Dans ce sens, elle voyait une certaine profondeur et gravité du personnage, contraire à la petite fille de bonne famille.

35 SWINDELL, Larry. *op. cit.*, p. 565 « The two girls would be played by the same actress; the two men would be me. » - traduction personnelle

36 SRAGOW, Michael, *op. cit.*, p. 353



Figure 11: Lana Turner, 1940



Figure 12: Ingrid Bergman, 1940

En tant que films à grand budget, les adaptations composant le corpus ont cette particularité du casting prestigieux, entretenant un lien avec le personnage de Jekyll. Cette droiture et perfection exigée sont synonymes du personnage. En effet, comme il a une certaine bonté, voire une perfection morale, il représente en quelque sorte ce qui définit la *star*. D'ailleurs, nous verrons que l'acteur ne procède pas à des changements physiques drastiques quand il incarne Jekyll, ce qui n'est pas le cas pour Hyde.

Quel est le lien entre la *star* hollywoodienne et Jekyll et Hyde ? En un sens, les deux sont pareils. Jekyll, par sa bonté et sa droiture représente l'image idéale que les studios ont de la *star*. Tous les deux sont des images construites, et représentent la perfection. Les trois adaptations par ailleurs ont construit cette image du Jekyll jeune, beau et bon, que la nouvelle aborde différemment. Si la *star* est une construction des studios, dans ce cas Jekyll l'est aussi, et le personnage incarnant une perfection physique et psychique renvoie ce à quoi devrait aspirer tout homme. L'inaccessibilité de la *star*, comme nous avons pu le rappeler dans l'introduction, reflète aussi une forme différente d'inaccessibilité de Jekyll. Car cette perfection présentée est fausse, étant donné à la fois l'existence de Hyde, mais aussi à l'impossibilité pour Jekyll d'appartenir à la communauté bourgeoise auquel il appartient. Telle Jekyll, la *star* peut-elle toujours garder une image parfaite ? Ou ne serait-ce que de l'apparence ? Si Roscoe Arbuckle peut être un élément de réponse, nous pouvons aussi nous demander si au-delà de l'industrie hollywoodienne, l'image de la perfection dans la culture américaine ne cache pas aussi quelque chose derrière ces apparences.

b. Adapter le double rôle aux différentes méthodes de jeu

Dans la construction du personnage de Jekyll, la *star* devait physiquement et plastiquement caractériser le personnage du médecin dans un portrait le plus beau possible, afin d'y refléter son esprit. Mais comment construit-on sa personnalité ? Si à l'écran nous paraît un acteur beau, mais qui interprète un personnage de manière complètement différente aux attentes du rôle, la magie, mais aussi la vraisemblance en seraient brisés. Pour ce faire, la *star* doit de nouveau reprendre le rôle d'acteur, et réfléchir à son jeu.

Selon Erving Goffman, le jeu d'acteur serait « un compromis qui transforme un individu en un objet que l'on peut dévisager en détail sans qu'il se sente insulté, et sur qui des gens qui occupent le rôle du public peuvent compter pour produire un comportement qui attire l'œil »³⁷. Le jeu d'acteur serait alors aussi un jeu avec le public, où d'un commun accord le premier se déguise, transforme, adopte des postures visant au divertissement de ces derniers. Pour être Jekyll, l'acteur devrait interpréter les comportements et tenues typiques du scientifique de classe supérieure de la fin du XIX^{ÈME} siècle, telle que le public l'imagine en 1920/1930/1940. Seulement ici ce n'est pas forcément la vraisemblance historique qui prime, mais le contraste à créer avec Hyde. Car Jekyll doit être l'opposé du monstre, et pour ce faire donner la meilleure image possible du scientifique. Et si ces comportements doivent se situer à l'opposé, cela suppose-t-il que le jeu d'acteur soit également différent et qu'il y ait donc bien *deux* rôles pour *une star* ?

Jekyll et Hyde est-il un dual role ?

Le double rôle n'a pas été inventé par Jekyll et Hyde. Même si dans les années 1910 et 1920 il y eut de nombreuses adaptations de la nouvelle, les acteurs interprétaient parfois plusieurs personnages dans des films de nature différente. Nous pouvons citer par exemple Mary Pickford, interprétant dans le film *Stella Maris (Le Roman de Mary - Marshall Neilan, 1918)* les rôles de Unity Blake et Stella Maris à la fois, deux rôles également opposés, puisque l'une est jeune orpheline pauvre et l'autre petite fille issue de la bourgeoisie. Au fil du temps, la tradition du double rôle ne disparaît pas, mais tend tout de même à s'effacer, le statut de *star* limitant l'acteur à un seul type de rôle comme nous avons pu le voir avec le principe du *typecasting* qui était difficile d'outre passer. Cependant, il en reste que le double rôle est une occasion pour l'acteur de montrer l'éventail de ses compétences, sa capacité d'adaptation au personnage, mais l'inverse aussi. Une

37 GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis an Essay on the Organization of Experience*. Evanston San Fransisco, Harper and Row, Harper Colophon Books. 1974, New York

mauvaise interprétation du double rôle risque d'avoir un impact plus conséquent sur la carrière de l'acteur qu'une mauvaise performance dans un film où il ne joue qu'un personnage. Comme le note Frederick Palmer en 1922, à propos du double rôle : « Il faut être très prudent dans le choix de la raison du double rôle. Non seulement il est usé par le temps, mais il est également susceptible d'être invraisemblable à moins d'être manipulé avec une compétence consommée »³⁸. L'aspect invraisemblable pointe en partie le fait que si l'acteur interprète les deux personnages de la même manière, avec les mêmes attributs physiques, le spectateur peut se perdre dans la narration et ne pas suivre le déroulement de l'histoire. Il faut pour cela que les deux personnages soient identifiables par l'étape du déguisement et de la transformation. Dans le cas de Jekyll et Hyde l'affaire semble simple dans un sens, puisque les deux personnalités à interpréter se situent à l'opposé. Or, cette opposition ne poserait-elle pas un problème ? Car si nous avançons le fait qu'ils soient deux, Hyde reste une partie de l'identité de Jekyll. C'est en ce sens que le rôle de Jekyll et Hyde s'éloigne de l'interprétation classique du double rôle : faut-il travailler à faire apparaître du deux, ou à laisser entendre l'unité de la personne derrière la théorie de la séparation de l'âme ? Un certain paradoxe se forme : nous sommes dans une opposition frontale entre deux personnalités coincées dans un même corps. L'acteur doit donc interpréter Hyde et Jekyll de manière différente, tout en faisant comprendre que c'est lui qui incarne ces deux personnes. Ce paradoxe sera aussi étudié dans les scènes de transformation : ces scènes ont-elles pour but de séparer les deux personnages, ou d'essayer de les unir ?

Les méthodes du jeu de l'acteur et l'interprétation du double rôle

Existe-t-il des conseils pour interpréter le double rôle ? Si deux personnalités s'opposent dans un seul personnage, comment l'acteur procède-t-il pour les interpréter ? Plusieurs méthodes de jeu d'acteur existent dans le courant des années 1920 à 1940, et toutes ne seront pas abordées dans ce travail. Il s'agit plutôt de voir comment les deux principales méthodes pratiquées par les acteurs de l'époque s'entremêlent et s'adaptent en fonction des personnages. Les deux principales

38 « Great care must be taken in choosing the reason for the dual role. Not only is it time-worn, but it's also likely to be implausible unless handled with consummate skill. » PALMER Frederick, *Photoplay Plot Encyclopedia*, Palmer Photoplay Corporation, Department of Education, 1922, Los Angeles p. 59

méthodes qui entrent en compte dans cette étude sont les suivantes : la méthode de François Delsarte³⁹ et celle de Constantin Stanislavski⁴⁰.

La première peut être définie comme étant un code des expressions et des passions que l'acteur répète et applique, afin de faire comprendre les sentiments du personnage aux spectateurs. Utilisés au départ dans le monde de la danse et du théâtre, les acteurs de cinéma vont s'en inspirer venant généralement du milieu théâtral. Les trois acteurs sont liés dans un sens, car tous trois semblent issus de cette formation. Semblent, car Barrymore n'a pas étudié le théâtre directement par une formation d'acteur, commençant une carrière de journaliste avant de rejoindre son père pour compléter la troupe. Il considère d'ailleurs n'appartenir à aucune méthode d'acteur : « Méthode d'acteur ? Il existe pas mal de méthodes. La mienne implique beaucoup de talent, un verre et de la glace pilée »⁴¹. Si le jeu d'acteur semble pour lui inné, nous verrons que son jeu tient des similitudes avec la méthode de François Delsarte. Fredric March quant à lui a suivi une formation avec une enseignante, Eva Alberti, spécialiste entre autres de la pantomime, et donnant à la fois des cours à l'AADA (Americian Academy of Dramatic Arts), école où sera formé Spencer Tracy. La méthode pratiquée par l'école et Alberti est aussi celle de François Delsarte.

Cette méthode, élaborée au départ pour les danseurs et des orateurs, fut oubliée des Français à la mort de Delsarte en 1871. Considérée comme non naturelle et trop codifiée, elle se développe tout de même fortement aux États-Unis. Steele MacKaye, un des disciples de du fondateur de la méthode, est l'un des premiers à l'importer, il « fonde à New York en 1884 la première école aux États-Unis à proposer une formation professionnelle aux acteurs »⁴². D'après Christophe Dammour, dans son article sur l'influence de Delsarte sur les acteurs aux États-Unis, cette importation fut en partie mal comprise, en raison d'une vulgarisation de ses principes : « le danger de la vulgarisation des idées de Delsarte fut qu'on s'empara des graphiques publiés aux États-Unis pour les imiter platement. Dans un tel sentiment, le corps prend telle position, donc si je prends telle position, j'exprimerai tel sentiment »⁴³. En réalité, les recherches de Delsarte

39 Voir SHAWN Ted, SUQUET Annie (trad.). *Chaque petit mouvement, à propose de Fraçois Delsate*, Complexe Eds, juin 2005, Bruxelles

DAMMOUR, Christophe. « L'influence de Delsarte sur le jeu de l'acteur de cinéma aux États-Unis », in WAILLE, Franck. *Trois Décennies De Recherche Européenne Sur François Delsarte*. L'Harmattan, Univers Théâtral, 2011, Paris

40 STANISLAVSKI, Constantin, JANVIER Élisabeth (trad.), VILAR Jean. *La Formation De L'acteur*. Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, 2001, Paris
GOURFINKEL, Nina. *Constantin Stanislavski*. L'Arche, Le Théâtre Et Les Jours 5, 1955, Paris

41 « Method acting ? There are quite a few methods. Mine involves a lot of talent, a glass, and some cracked ice. »
STEELE TURNER, David, *Actors about acting, loving, living, life*, Stanyan Books 1972, Los Angeles

42 DAMMOUR, Christophe. *op. cit.*, p. 162

43 *Ibid.*, p. 161

allaient au-delà de cette représentation gestuelle, celle-ci permettait d'exprimer l'intérieur du corps :

La pensée Delsartienne était tout le contraire d'une pensée dualiste séparant corps et esprit, elle était une tentative de comprendre les liens naturels entre le sentiment et son expression par le geste, en considérant le corps dans son ensemble et ses parties dans leur interaction⁴⁴.

En parallèle de cette méthode et sans concertation entre leurs auteurs, plusieurs études sur les passions du corps et du visage sont élaborées : Louis Pierre Gratiolet⁴⁵ par exemple, anatomiste, anthropologue et zoologiste publie dans le même temps une étude des mouvements d'expression en 1865. On apporte déjà ici quelques nuances quant à la méthode de Delsarte, souvent réduite à un simple langage gestuel des expressions, et nous verrons qu'en réalité cette méthode porte des similitudes avec celle de Stanislavski.

En effet, la pratique de ce dernier se concentre plus fortement dans le lien entre l'acteur et personnage. Selon le fondateur, pour interpréter un personnage, « il faut commencer par créer la vie d'un esprit humain pour pouvoir y croire »⁴⁶. L'acteur, dans ce cas, doit en quelque sorte créer l'esprit de ce personnage, une personnalité, des souvenirs, une vie passée pour pouvoir le comprendre et l'interpréter. Stanislavski conceptualise cette vie en trois éléments séparés, « trois “moteurs” de notre vie psychique : le sentiment, l'intellect et la volonté, qui jouent un rôle important en donnant l'impulsion au travail créateur »⁴⁷. Ces trois moteurs sont ceux dont fait preuve l'acteur, qui doit s'inspirer de lui-même et de ses sentiments pour créer l'autre. La différence avec la formation de Delsarte réside dans la conception du geste et l'insistance mise sur le mouvement, qui n'est pas autant analysé et théorisé par Stanislavski, mais se centre plus dans la sensation de l'acteur, d'un rapport intime avec le personnage. En reprenant les termes de Dammour, « l'objectif premier de Delsarte était de parvenir à un jeu naturel grâce à une meilleure compréhension, à l'entraînement et à la maîtrise par l'acteur de son corps et de sa voix »⁴⁸, alors que pour Stanislavski c'était les sentiments et la parole qui primaient sur le geste⁴⁹. L'importance de Delsarte serait le lien entre l'acteur, son corps et sa voix, tandis que pour Stanislavski ce serait le lien entre l'acteur et la réalité des sentiments exprimés dans le quotidien.

44 *Ibid.*, p. 163

45 GRATIOLET, Pierre-Louis, GRANDEAU Louis. *De La Physionomie Et Des Mouvements D'expression*. J. Hetzel, 1865, Paris

46 STANISLAVSKI, Constantin, JANVIER Élisabeth, VILAR Jean. *op. cit.*, p. 276

47 STANISLAVSKI, Constantin, JANVIER Élisabeth, VILAR Jean. *op. cit.*, p. 276

48 *Ibid.*, p. 170

49 « il préfigure en ce sens la technique stanislavskienne obligeant l'acteur à vérifier constamment la réalité et la justesse des liens existants entre le sentiment et la parole qui est la base de la formation actorale moderne » *Ibid.*, p. 170

Le passage du jeu théâtral au jeu cinématographique est tout de même synonyme de certains changements : si le théâtre demandait déjà à l'acteur une expressivité du corps et du visage plus importante afin de passer la rampe, l'absence de son au cinéma demande des moyens différents. Car oui, il ne faut pas oublier que le film de 1920 est muet, ce qui n'est pas le cas pour les deux autres, et la méthode de jeu de Barrymore doit prendre ce paramètre en considération. Le jeu de l'acteur évolue dans une forme de sobriété dans les années 1915-1920, avec des « gesticulations qui s'atténuent et les visages s'immobilisent »⁵⁰, mutations en partie dues à l'évolution des formes cinématographiques, qui elles-mêmes agissent en termes de codes pour faire comprendre certaines situations aux spectateurs. Ensuite, l'arrivée du cinéma parlant va également faire évoluer le jeu de manière drastique, l'acteur étant en capacité de réciter un texte, au lieu d'avoir à l'exprimer par le corps, les gestes, les expressions du visage et les nouvelles contraintes techniques d'enregistrement de son vont participer à immobiliser ces corps pour permettre l'enregistrement.

Parmi toutes ces considérations et évolutions, comment les acteurs se sont-ils adaptés ? Que ce soit par les méthodes de Delsarte ou de Stanislavski, il existe un lien intime entre les acteurs et les personnages. Hyde, le monstre, est la partie intime, inconsciente de Jekyll. Les acteurs, pour l'interpréter, doivent être au fait de ce qui pourrait être secret pour le médecin. Jacqueline Nacache, dans son ouvrage sur l'acteur de cinéma, rapproche la technique de Stanislavski et l'arrivée de la psychanalyse de Freud : « Les conceptions de Stanislavski sont en prise directe avec le développement de la psychanalyse [...] Pour Stanislavski, l'authenticité et le naturel doivent être atteints par une constante interrogation sur les motivations psychologiques du personnage, avec lequel l'acteur est en relation fusionnelle »⁵¹. L'acteur, pour interpréter Jekyll et Hyde, devrait être dans une analyse presque psychanalytique du personnage, afin de comprendre les mécanismes de son esprit et mettre en image ses pensées. Nous verrons que cette conception sera particulièrement prégnante dans le cas de Mamoulian, ayant suivi des cours d'arts dramatiques à Moscou par Stanislavski en personne⁵². En prenant compte de ces considérations, de quelle manière les acteurs ont interprété Jekyll et Hyde ? Maintenant au fait des considérations de Stanislavski, le principe de ce double rôle consistant à révéler l'esprit du personnage principal semble correspondre parfaitement à cette méthode. Sauf que la réalité est tout autre.

50 « A partir des années 1915-1920, remarque Edgar Morin (Les Stars), les gesticulations s'atténuent et les visages s'immobilisent. » NAREMORE, James, VIVIANI Christian. *op. cit.*, p. 42

51 NACACHE, Jacqueline. *L'acteur De Cinéma*. Nathan, Nathan Cinéma, 2003. Paris, p. 31

52 MILNE, Tom. *op. cit.*

Barrymore et la codification du geste

D'abord, dans la version de Robertson, il semble clair que Barrymore interprète le double rôle selon la méthode de Delsarte (Fig. 13). Les deux personnages, très expressifs, ont des gestes marqués et significatifs. Le jeu de John Barrymore a souvent été considéré comme très expressif, avec une gestuelle « décomposée et mécanique, faisant fi de l'intériorité et de la psychologie »⁵³, comme a pu le théoriser François Delsarte.

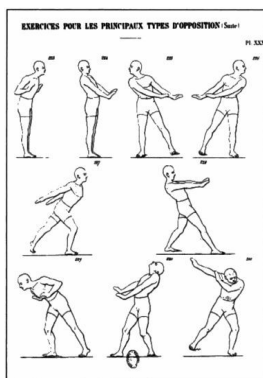


Figure 13: SHAWN Ted, trad. SUQUET Annie. Chaque petit mouvement, à propos de François Delsate, Complexe Eds, juin 2005, Bruxelles.



Figure 14: Jekyll s'opposant à la potion, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:26:28

Nous pouvons voir ici par exemple que pour exprimer l'opposition, selon la méthode de Delsarte (Fig. 14), l'acteur doit adopter une posture particulière, le corps entier en mouvement, afin d'exprimer son désaccord avec le personnage auquel il fait face. Barrymore/ Jekyll exprime son hostilité à consommer la potion lors de la première scène de transformation, s'opposant au contenant en se retournant et amenant ses mains à la tête. Cette codification des gestes permet, à l'instar d'un carton, de faire comprendre au spectateur que Jekyll n'est pas confiant face aux possibles conséquences de cette expérience. Christian Viviani commente également ce geste dans son ouvrage sur l'acteur de cinéma, constatant que dans cette scène, le naturel du personnage est mis de côté : « l'absence de mise en scène empêche ce détail intime de passer du personnage-acteur au spectateur. [...] il n'y a ici aucune variation de plan, ce qui laisse le spectateur dans une perception théâtrale du geste. On en conclut que, vraisemblablement, ce geste éloquent, que la mise en scène ne révèle pas, est ici le fait de l'acteur seul. Ainsi « aplati », il ne s'agit plus que

53 DAMMOUR, Christophe. *op. cit.*

d'une scorie théâtrale qui se perd dans l'espace du cadre »⁵⁴. L'absence de mise en scène ici serait ce qui fait perdre la réaction naturelle que le personnage éprouve pour la potion.

Même si les critiques sont unanimes concernant la performance de Barrymore, son extrême expressivité sera tout de même parodiée par Stan Laurel dans *Dr. Pickle and Mr. Pride* (Scott Pembroke, Joe Rock, 1925) où dans la même veine, le comique gesticule de manière non ordonnée et extrême pour donner un caractère comique à la situation.

Fredric March et l'atténuation du geste

Le jeu expressif de Barrymore s'explique en partie par le contexte de fabrication des films. Étant sans son synchrone, muet, l'expression des sentiments des personnages devait se faire autrement que par la parole. Outre ce paramètre, l'arrivée de « la méthode »⁵⁵ de Stanislavski, et sa démocratisation se fait dans les années 1930. Le son au cinéma va remettre en question la manière dont les acteurs jouent leurs rôles. Par la starification des acteurs, les caméras vont se rapprocher et mettre leur visage en valeur. Par le son, il leur sera demandé d'être moins mobiles afin d'optimiser l'enregistrement par les appareils. Comme nous avons pu le voir, March est issu d'une formation à la méthode de Delsarte et Mamoulian de Stanislavski. Or, cette divergence de points de vue fut dans un premier temps problématique, March craignant de ne pas pouvoir trouver de terrain d'entente avec le réalisateur : « March appréhendait quelque peu Mamoulian. Il a confié à son maquilleur, le prestigieux Wally Westmore, qu'il se méfiait de Mamoulian en raison de son passé de disciple de la « méthode » d'acteur de Stanislavski. Mais heureusement, lui et March étaient d'accord sur ce film, et l'acteur s'est avéré très satisfait de la direction de Mamoulian. »⁵⁶. Si ce *happy end* semble avoir mis tout le monde d'accord, qu'en est-il de ce que l'on voit à l'image ?

Il faut rappeler que le jeu de March dans son premier film, *The Royal Family of Broadway*, consistait à imiter Barrymore, que ce soit par son physique, mais aussi son style de jeu, qui comme nous l'avons vu est très expressif. Or, dans *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, il y a une forme de

54 VIVIANI, Christian, NAREMORE, James. *op. cit.*, p. 55

55 STANISLAVSKI, Constantin, JANVIER Élisabeth, VILAR Jean. *op. cit.*

56 « March was somewhat apprehensive about Mamoulian. March confided to his makeup artist, the prestigious Wally Westmore, that he was leery of Mamoulian because of his back ground as a disciple of the Stanislavsky 'method' of acting. But luckily, he and March so eye to eye on this film, and March turned out to be very happy with Mamoulian's direction » TRANBERG, Charles, *op. cit.*

retenue plus ou moins contrôlée qui se fait dans l'interprétation du médecin. Ce qui est assez surprenant chez cet acteur, c'est que toute l'énergie contenue semble retenue dans ses mains⁵⁷. À plusieurs reprises, il fait des petits gestes brusques, comme pour insister sur ce qu'il dit par la parole. Par exemple, lors de l'exposition de sa théorie dans l'amphithéâtre au début du film, ses mains illustrent les deux natures de l'homme par un geste allant d'un côté à l'autre de son corps, où le personnage lève la main et les yeux lorsqu'il évoque les « sommets » (Fig.15). Une autre particularité se démarque par rapport à ses mains : tel un tic, ces dernières sont en constant mouvement, que ce soit quand il frotte le tissu de ses gants ou son chapeau, ou repoussant les mains de sa fiancée (Fig. 16).



Figure 15: Jekyll levant la main au ciel, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:05:54



Figure 16: Jekyll repoussant avec ses mains la fiancée, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 01:23:56

Ce tic gestuel, comme une signature, semble également montrer cette contenance d'énergie. Si par ses mains il semble possible de voir une forme de retenue, le passé expressif de l'acteur semble parfois reprendre le dessus. C'est notamment le cas à la fin du film, lorsque Jekyll retourne voir une dernière fois sa fiancée pour lui annoncer l'annulation de leurs fiançailles. Plein de tristesse, prenant cette décision à contrecœur, Jekyll tente d'expliquer que cette décision n'est pas volontaire et que c'est son mal-être (Hyde) qui le mène à ne plus pouvoir mener une vie normale. Lors de cette scène, Jekyll ne semble plus pouvoir se contrôler, rongé à la fois par la peine et la colère, et il se met à crier et faire des mouvements amples et désordonnés. La particularité de ce moment est que le personnage est en perte de contrôle sur lui-même, Hyde allant et venant dans son corps quand bon lui semble sans forcément qu'il y ait de transformation. Car l'expressivité du jeu ici est telle que nous pouvons penser que c'est la dynamique de Hyde qui contrôle le corps du médecin. Ce frottement des mains n'est également pas anodin, car s'il est repérable lorsque joue Jekyll, c'est également le cas quand il est Hyde. Pour cette partie, où il interprète un personnage

⁵⁷ Luc Moullet analyse également le jeu de mains chez James Stewart dans MOULLET, Luc, *Politique Des Acteurs Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*. De L'Étoile, Collection Essais, 1993, Paris, p. 111

monstrueux aux allures de singe, il n'y a plus aucune retenue dans le jeu. Le personnage est en constant mouvement, grogne et s'agite sans arrêt. Le contrôle et la retenue dont l'acteur faisait preuve pour jouer Jekyll sont ici complètement mis de côté.

Spencer Tracy et la sobriété du jeu

Si dans le cas de Mamoulian le jeu d'acteur semble se situer entre l'expressivité et la retenue, Tracy et Fleming ont opté pour la retenue de manière totale. En effet, le principe de cette adaptation repose presque entièrement sur la représentation de l'inconscient du personnage. Il semblerait que pour l'incarner, la méthode de Stanislavski soit la plus adaptée. De manière générale, Tracy ne considère pas appartenir à l'une des méthodes citées, il considère que l'acteur doit « se contenter d'apprendre son texte et de ne pas se cogner au mobilier »⁵⁸. Il est l'image de l'américain moyen, que Jacqueline Nacache considère comme « naturel et modeste [...] (qui) traverse les classes sociales avec cette simplicité d'Américain idéalement moyen qui lui permet de jouer les maris, les prêtres, les policiers ou les hommes politiques. Pour autant, son jeu n'a rien d'uniforme et passe aisément d'un extrême à l'autre »⁵⁹. Malgré tout, même si Tracy fait preuve de retenue par rapport aux autres acteurs, le jeu entre les deux personnages est contrasté, et Hyde reste plus expressif. Nacache souligne d'ailleurs dans le cas de Jekyll et Hyde que : « Tracy peut être tour à tour Dr Jekyll et Mr Hyde dans le film de Victor Fleming (1941), et imposer l'idée que le combat entre la face claire et la face sombre du personnage passe par l'affrontement de deux types de jeu »⁶⁰.

Dans le film, Jekyll est la figure du scientifique plus mature et posé, au contraire du Jekyll/March dans l'excitation de la recherche et le manque de patience. Nous sommes face à un personnage plus mûr, plus âgé (Tracy avait 40 ans lors du tournage alors que March avait 34 ans). Les gestes sont contrôlés, calmes, et les expressions du visage simples, mais éloquentes. Lors de la première scène de rencontre avec Ivy par exemple, Jekyll/Tracy n'a qu'une petite contraction de la lèvre lorsque la femme lui demande avec séduction s'il faut qu'elle enlève son corset (Fig. 17), petit geste indiquant qu'il comprend ses avances. Lorsqu'il est Hyde, cette moue devient un large sourire manifestant que ce désir doit être exécuté.

58 NAREMORE, James, VIVIANI Christian. *op. cit.*

59 NACACHE, Jacqueline. *op. cit.*, p. 106

60 *Ibid.*, p. 106



Figure 17: Un sourire timide face aux avances de la prostituée, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:22:00



Figure 18: Le sourire franche de Hyde, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 01:01:26

Hyde/Tracy n'est pas dans une aussi grande dynamique que dans les versions précédentes. Il est plus expressif que Jekyll (Fig. 18), mais sa rage est plus exprimée par ses paroles, usant d'une phrase pour montrer sa lubricité plutôt que d'aller dans les actes directement. Par exemple, lorsque Hyde récupère Ivy à la sortie du cabaret et qu'elle entre dans son cab, la discussion semble claire :

« Hyde : ça te plaît qu'on sache ce qu'on veut ?

Ivy : Je ne comprends rien de ce que vous dites.

Hyde : Oh elle ne comprend rien de ce que je dis ! Tu comprendras vite !

Hyde l'embrasse »⁶¹

En embrassant Ivy, Hyde lui donne un indice sur les attentes de l'homme, l'aboutissement de ce baiser est un rapport sexuel. De manière plus générale, nous pourrions comparer Hyde avec un chat, jouant avec sa souris et lui laissant miroiter une échappatoire avant de la manger toute crue. Dans la version de Mamoulian, Hyde n'est pas dans la manipulation psychologique de sa victime, mais dans une emprise complète et physique, Hyde/ March n'hésite pas à bloquer le passage de la femme qui essaye de s'enfuir et de la toucher constamment, être contre son corps, comme pour toujours la garder auprès de lui.

Ces trois approches des personnages mettent en image une forme d'évolution de l'appropriation des pratiques de Delsarte et Stanislavski au cinéma. Si Barrymore semble transposer les codes enseignés par Delsarte de manière fidèle, Fredric March s'en éloigne pour

61 « Hyde : You like a man who sees a girl and makes up his mind, don't you ?

Ivy : I don't know what your talking about

Hyde : Oh she doesn't know what I am talking about ? But you'll find out » - 00:54:59 → 00:55:22

marquer la différence de dynamique entre les deux personnages. Tracy, dans une vision d'avantage psychanalytique du personnage, opte pour un jeu plus naturel tout en marquant la brutalité dont fait preuve Hyde. Le jeu d'acteur dans les trois films ne dépend pas seulement de la formation des *stars*, comme nous avons pu le voir, March fut influencé par la méthode de Stanislavski pratiquée par Mamoulian.

Le jeu d'acteur est un élément crucial dans la construction du personnage. La sobriété du jeu des acteurs dans l'interprétation de Jekyll comparé à Hyde montre un personnage réfléchi, qui n'agit pas sous la pulsion comme le monstre. Cette sobriété montre également chez le comportement du médecin une forme d'éducation, une prestance et une tenue que l'on peut retrouver dans la haute société, chez les personnages bourgeois comme le beau-père, Carew, par exemple. Le choix du jeu ne dépend pas totalement de ce que les acteurs veulent montrer de Jekyll et Hyde. Ils s'adaptent aux différentes tendances de jeu qui découlent du contexte cinématographique, avec principalement l'arrivée du cinéma dit « parlant ».

c. L'acteur face à diverses souffrances

Nous venons de voir que la méthode de jeu pratiquée par les trois acteurs diffère entre les versions, ainsi que les nuances entre les méthodes de Delsarte et Stanislavski. Les deux méthodes travaillent le lien que devait entretenir l'acteur et son personnage, mais nous n'en avons pas vu l'implication physique, ainsi que psychologique des acteurs, qui a pu mener parfois à des souffrances sévères.

Particularités des rôles de monstres

Quelles que soient les méthodes de jeu que les acteurs peuvent pratiquer, jouer un rôle nécessite dans tous les cas une participation physique plus ou moins importante. Cet investissement du « corps comme instrument de l'acteur »⁶² a été parfois jusqu'à la souffrance physique, comme nous le verrons dans les trois films du corpus. Hyde est monstrueux, et ceci doit se retrouver à l'écran. Le monstre par définition est tout ce qui « touche au difforme, à l'extraordinaire et suscite l'émotion »⁶³. Si l'on suit Jacques Aumont sur l'idée que « le visage au

62 BRENEZ, Nicole, « Acting (2), Rêves de corps Lon Chaney plasticien », *Cinémathèque*, n°12, automne 1997 p. 56

63 Définition monstre CNTRL : <https://www.cnrtl.fr/definition/monstre#:~:text=%E2%88%92%20%5BE%20parlant%20d'une.par%20position%20anormale%20des%20membres.>

cinéma dans les années 1920-1940 nécessite du glamour pour être considéré comme intéressant »⁶⁴, le visage monstrueux doit trouver d'autres attributs pour être attrayant. Si Jekyll occupe cette place du glamour, de l'autre côté le visage de Hyde, pour être attractif, doit être spectaculaire. Les spectacles de *freaks* à partir du milieu du XIX^{ÈME} siècle nous montrent un exemple du regard donné sur le monstrueux. Ces attractions consistaient en la monstration de personnes humaines dont le physique, par ses difformités, attirait le regard des spectateurs prêts à payer pour voir ce qu'ils considéraient comme étrange. Au cinéma, au-delà de la différence physique, le monstre peut être un personnage irréel, fruit d'un imaginaire, ce qui est le cas avec Mr. Hyde. Le personnage doit être construit, par l'utilisation de trucages, maquillage, postiches, et les inspirations peuvent s'approcher de cette culture du *freak show*. La particularité ici est aussi que le personnage doit se différencier de Jekyll. Ces postiches et autres maquillages appliqués peuvent constituer certaines contraintes à l'acteur qui n'est plus à l'aise dans sa gestuelle et dans son corps. Cela peut se traduire par une sensation de gêne, mais qui peut parfois aller jusqu'à la douleur physique, comme pour les acteurs que nous étudions ici.

La douleur physique engendrée

Il existe plusieurs raisons pour lesquelles la douleur est présente. Dans un premier temps, pour jouer des rôles monstrueux, l'acteur doit créer une distance avec ce qui fait de lui un humain. Il n'était pas inné d'interpréter un personnage monstrueux, les comédiens étant généralement des personnes normalement constituées, voire des *stars* dont la beauté était l'exigence même de la part des studios hollywoodiens. Certains acteurs se sont spécialisés dans cette métamorphose du monstre, notamment Lon Chaney, à qui l'on attribue la parenté de nombreuses techniques de maquillage et manières d'interpréter les monstres. Connu pour ses nombreuses et spectaculaires métamorphoses, Chaney avait la particularité d'aller au-delà du simple jeu pour interpréter un personnage, faisant plutôt acte d'une performance⁶⁵. Son corps devient un objet à remodeler, sculpter pour le faire ressembler au personnage, jusqu'à en passer par la souffrance physique. Mettant d'abord en avant la ressemblance physique au personnage, Chaney va s'adapter aux contraintes auxquelles il fait face avant de trouver un moyen de les résoudre. Ce sera le cas par exemple pour le film *The Penalty* (1920) où Chaney a dû, pour ressembler au cul-de-jatte, replier ses jambes de façon à ce que l'on croie qu'elles ont été amputées. Ses performances l'ont mené parfois à prendre des risques pour sa santé, citons le film *The Unkonwn* (1927) où il fait usage

64 AUMONT, Jacques. *Du Visage Au Cinéma*. Cahiers Du Cinéma, Collection Essais, 1992, Paris, p. 60

65 BRENEZ, Nicole, *op. cit.* p. 56

d'un harnais pour immobiliser ses bras afin de ne plus pouvoir les utiliser, ce qui lui rompit les veines⁶⁶. Il joue par ailleurs un rôle semblable à Dr. Jekyll et Mr. Hyde dans *The Blind Bargain* (1922), où il campe à la fois le rôle d'un scientifique, et celui d'une victime des expériences de ce dernier, un singe.

Le jeu de Lon Chaney à ce qu'on voit suit les considérations de François Delsarte, avec une gestuelle très travaillée, allant dans le mime et l'exagération des expressions faciales. Christian Viviani dans *Le magique et le vrai*⁶⁷, prend l'exemple d'une scène de *Satan (The Penalty)*, Wallace Worsley) pour montrer la manière dont il en reprend les codes⁶⁸. Dans cette scène, le personnage de Chaney exprime par des gestes son désir de vengeance. Il lève le poing fermé au ciel et fait une grimace très appuyée du visage.

Si le jeu de Chaney très codifié semble être la norme du jeu d'acteur concernant le monstre à l'époque, le contre-exemple de Boris Karloff dans son interprétation du monstre de Frankenstein montre que l'immobilité du visage et le contrôle du geste peuvent aussi être de rigueur. Boris Karloff raconte à propos de son rôle du monstre dans *Frankenstein* (James Whale, 1931) : « Je me sentais, la plupart du temps, comme si je portais un linceul moite. Sans aucun doute, cela a ajouté au réalisme »⁶⁹. Le « linceul moite » dont l'acteur fait ici référence est l'ensemble du costume qu'il porte, qui fait de lui un corps dans une autre enveloppe charnelle. L'acteur vit la même chose que le monstre dans un sens, par le costume où il est un corps enfermé dans un corps artificiel ; le monstre de Frankenstein est une conscience enfermée dans un assemblage de morceaux de corps. Il semblerait que l'interprétation du monstre nécessite la transformation, l'éloignement de son identité physique et psychique pour créer cette relation intime au personnage, ne nécessitant pas ailleurs de passer par la souffrance.

Le cas de Hyde

Mr. Hyde ne fera pas exception en la matière. Les acteurs ont dû passer par plusieurs formes de souffrances afin d'interpréter le personnage, à commencer par John Barrymore. Outre

66 BRENEZ, Nicole, « Acting (2), Rêves de corps Lon Chaney plasticien », *Cinémathèque*, n°12, automne 1997 p. 58

67 VIVIANI, Christian, NAREMORE, James. *Le Magique Et Le Vrai L'acteur De Cinéma*, Sujet Et Objet, Raccords Rouge Profond, 2015, Aix-En-Provence, p. 54

68 *Id.*

69 « I felt, most of the time, as if I were wearing a clammy shroud. No doubt it added to the realism » BRIEFEL, Aviva. « Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film » *Film Quarterly* n°58, printemps 2005, FIAF International Index to Film Periodicals Database p. 16

les postiches appliqués sur les mains et le maquillage qui apportait une certaine gêne dans les mouvements, l'acteur se déboîtait la mâchoire inférieure pour interpréter le monstre.



Figure 19: Première apparition de Hyde pendant la transformation, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:27:24



Figure 20: La mâchoire de Hyde de profil, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:27:34

Ces deux photogrammes illustrent la position physique du Hyde de 1920 (Fig. 19), les épaules relevées, les mains ainsi que le menton en avant (Fig. 20). C'est une position qui met l'acteur dans l'inconfort, à la fois dans la marginalité de l'humain normalement constitué physiquement, mais reflète aussi sa marginalité mentale. Il aurait été possible d'appliquer un autre postiche au bas du visage qui aurait pu allonger son menton, ou appliquer une longue barbe comme il a pu le faire dans *Svengali* (1931) pour donner la même sensation. Cet effet contribue cependant beaucoup au spectacle, du fait que cette impression est réalisée en direct pendant la scène de transformation, elle rend le personnage de départ, Jekyll, méconnaissable et ajoute un réalisme à l'arrivée de l'autre.

Si Barrymore utilise cet outil que lui permet son corps, pour March il n'en sera pas de même. Nous verrons que le maquillage qui lui est appliqué en tant que Hyde est très lourd, mais mis à part cela, certains supplices lui sont infligés et vont le mener à se mettre en danger. Plusieurs témoignages nous font part du fait que dans un premier temps, lors des premiers essais de maquillage, Wally Westmore, le maquilleur attitré pour le film, applique sur l'acteur un masque en latex pour voir l'effet rendu, mais l'acteur fait une réaction allergique lourde à la matière et sera hospitalisé.

Suite à cela, outre les heures passées au stand de maquillage, les derniers moments du film mettent en avant un Hyde dont les traits sont poussés à l'extrême, où les paupières sont totalement tirées vers le bas. Par un processus que nous décrirons plus tard, les paupières de March étaient tirées et scotchées sur la joue, ce qui empêchait l'acteur de cligner des paupières pour humidifier ces yeux. Rose Hobart qui partage l'affiche avec l'acteur raconte que c'était un moment très difficile pour lui : « Il en était très mécontent parce qu'il était si difficile pour lui de travailler avec

ce maquillage [...] Il ne pouvait rester dans cet état qu'une vingtaine de minutes environ, puis il devait se détendre - ça faisait mal, franchement. Ça ruinait son visage de porter ce maquillage »⁷⁰. Dans la biographie que Charles Tranberg fait de Fredric March, l'auteur raconte que l'acteur doit également retourner à l'hôpital après le tournage, car sa peau et ses yeux avaient été sévèrement abîmés. Ce qu'il en reste est que l'acteur a dû s'arracher à son physique naturel, « ruiner son visage » de *star* afin d'être au plus proche des espérances pour le rôle.

Le visage constitue une partie du corps importante pour les acteurs que nous étudions ici, car elle est un élément essentiel pour différencier physiquement les personnages de Jekyll et Hyde, mais il s'avère également que pour pouvoir se séparer du personnage originel, que ce soit Barrymore ou March, tous deux ont usé de postures courbées, boitent, pour ajouter aussi du réalisme au rôle qu'ils doivent jouer.

Les douleurs de Spencer Tracy ont la particularité d'être à la fois physiques et psychologiques. Physiques dans le sens où, même s'il n'avait pas à porter une quantité importante de maquillage pour interpréter Hyde, il devait, de la même manière que March, rester attaché à une chaise pendant le tournage des scènes de transformation, et ce pendant plusieurs heures afin d'appliquer le maquillage par couches superposées entre chaque prise de vues et donner un effet de surimpression une fois la scène finie. Cette immobilité sur la chaise en amont du tournage ne nous est pas donnée à voir par de potentielles photographies de coulisses, mais le principe est particulièrement similaire à la transformation de Hyde en Jekyll à la fin du film, où devant Lanyon les couches de maquillage se retirent petit à petit pendant que l'acteur reste fixe, laissant voir les grimaces de douleurs du personnage, mais par miroir aussi celles de l'acteur. Étant donné que peu de maquillage lui a été appliqué, il ne ressentait pas particulièrement de gêne physique forte, même si son investissement se traduit par un jeu plus expressif pour différencier le monstre de Jekyll. Le caractère du monstre de la version de 1940 est beaucoup moins physique que psychologique. Ce monstre, traduit plus d'une forme de folie, de pathologie psychique que d'une réelle monstruosité physique.

Hyde mettait Tracy dans un inconfort particulier, comme en témoigne James Curtis dans la biographie de l'acteur :

« Bien que Bergman ait dit que Tracy l'avait rassurée au début du tournage “Tu sais, j'ai aussi peur de mon rôle, mais alors ne le sommes-nous pas tous ? Je suppose que c'est le jeu”, elle

70 « He was very unhappy about it because that make-up was so rough for him to work with [...] He could only stay in that make up for about twenty minutes, or so, and then he'd have to relax – it hurt, frankly. It was ruining his face – wearing that makeup » TRANBERG, Charles, *op. cit.*

pensait qu'il n'était "pas vraiment très content" pendant les prises de vues. L'actrice a supposé: "Il n'aimait pas faire ces deux caractérisations; le docteur sain d'esprit et le monstre Hyde. Il voulait jouer lui-même, sa propre personnalité, qui était bien sûr la personnalité chaleureuse et merveilleuse qui faisait de lui une grande *star* de cinéma" »⁷¹.

L'inconfort dont fait part l'auteur ici tient plus au fait que l'acteur ne souhaite pas jouer un personnage qui ne lui ressemble pas, et dont les mœurs et la personnalité ne lui sont pas sympathiques. Tracy éprouve beaucoup d'empathie pour les personnages qu'il interprète, ayant également eu des difficultés également à interpréter le personnage du Père Fanagan dans le film *Boys Town* (1936) et *The Men of Boys Town* (1941), étant de confession catholique comme le prêtre qu'il doit interpréter et ne voulant pas décevoir la communauté par une mauvaise interprétation. Ce rôle l'affecta d'ailleurs sur le tournage de *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, car la sortie de *Men of Boys Town* était prévue quelques jours après la fin du tournage, et rendit l'acteur nerveux :

Tracy passait ses journées sur le plateau à parler à peine aux autres, son seul répit et ses soirées seul avec Bergman. Il a plu constamment au cours du tournage, et son humeur n'aurait pas pu être soulagée par la sortie de *Men of Boys Town*, qui est intervenue quelques jours seulement avant la fin du tournage⁷².

Si ces problèmes semblent s'apparenter à de simples sautes d'humeur, elles traduisent tout de même d'un mal être vécu, qui affecte évidemment la manière dont il va interpréter le rôle. Ce mal peut aussi en partie être expliqué par le fait que le Hyde qu'il interprète n'est pas monstrueux physiquement. En tant que *star*, l'image qu'il envoie du monstre est similaire à la sienne, ce qui revient à dire qu'il projette une mauvaise image de lui-même. Tracy avait même suggéré plusieurs fois qu'on ne voit jamais complètement Hyde à l'écran⁷³, celui-ci par la mise en scène serait vu de dos ou caractérisé par des métaphores.

Les actrices sur le tournage n'ont également pas été épargnées. Victor Fleming, réputé pour pousser parfois les acteurs dans leurs retranchements, a parfois fait preuve de certaines violences afin d'arriver à ses fins. Sur le tournage de *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* il effectua une clef de bras à Lana Turner pour que la douleur la fasse pleurer⁷⁴. Si ces méthodes peuvent être

71 « Although Bergman said Tracy reassured her at the start of filming "You know, I'm scared of my part, too, but then aren't we all? I guess it's the name of the game", she thought he "wasn't really very happy" during the picture. She surmised, "He didn't like doing these two characterizations; the sane doctor and the monster Hyde. He wanted to play himself, his own personality, which of course was the warm and marvelous personality that made him a great movie star » SRAGOW, Michael, *op. cit.*, p. 357

72 « Tracy spent his days on the set barely speaking to others, his only respite his evenings alone with Bergman. It rained constantly during the course of the shoot, and his mood could not have been lifted by the release of *Men of Boys Town*, which came just days before the finish of the picture. » SWINDELL, Larry. *op. cit.*, p. 572

73 SRAGOW, Michael, *op. cit.*, p. 358

74 SRAGOW, Michael, *op. cit.*, p. 363

contestables à l'heure actuelle, il en reste que cette souffrance subie par l'actrice peut également s'approcher de ce qu'a pu subir Ivy face à Hyde dans le film.

Ces témoignages nous apprennent que l'interprétation du personnage nécessite de sortir d'un confort pour pouvoir habiter le monstre. Pour arriver au corps de Hyde, Jekyll fait une dépossession de sa propre enveloppe charnelle, mais aussi de sa propre conscience. Cet arrachement du soi n'est en réalité pas naturel, donc le corps de l'acteur, tel le personnage, doit subir des souffrances plus ou moins semblables. Cet acte de déchirement subi par les acteurs pour entrer dans la peau de l'autre est retranscrit dans les films au travers de la scène de transformation où Jekyll, une fois avoir bu la potion, se tord de douleur pendant que son corps se métamorphose.

Si nous avons pu voir que les acteurs étaient en lien avec le personnage de Jekyll, représentant la figure de *star* qu'ils sont, ils ont également créé une forme d'intimité avec le monstre Hyde, s'immiscent dans sa peau et ressentant la même douleur que ce dernier. Telle la transformation du médecin en monstre, les acteurs doivent sortir de leur condition par un processus douloureux, pour entrer dans la condition monstrueuse. De la construction de l'image de la *star* et Jekyll, au jeu de l'acteur dans les différents rôles...et un retour à l'image ? Cet acte de souffrance n'est pas gratuit, il est nécessaire, car le personnage de Hyde est irréel, et nécessite une transformation de l'acteur pour lui correspondre. Retournons sur l'image, celle de Hyde, voir comment il est représenté, par les maquillages utilisés, et quelles sont les inspirations pour faire figurer le monstre.

CHAPITRE 2 : MAQUILLER HYDE

Comment a été pensé le personnage de Mr. Hyde ? D'où viennent ses caractéristiques physiques ? Qui est en charge, dans le film, de dessiner son portrait ? Il s'agit ici de voir que la création du personnage ne dépend pas seulement de l'imagination des différents participants aux films, mais que d'autres paramètres entrent en compte, telle l'influence des images qui ont constitué leurs cultures visuelles, mais aussi la confrontation des différents regards, ceux des maquilleurs, acteurs ou chefs opérateurs.

a. Hyde, de l'idée à l'écran

Que se passe-t-il au moment de la création du personnage ? À quelles contraintes les techniciens doivent faire face ? Quelles techniques de maquillage et d'effets sont utilisés ? Nous avons pu voir comment les acteurs, par leur choix, leur jeu et leur manière d'interpréter le rôle ont contribué à la fabrication du personnage. Il est sujet ici de voir que chaque époque contient ses technologies, en matière de maquillage entre autres, et le but n'est pas de comparer les différentes décisions. Il est surtout question de voir comment les imaginaires sont transposés à l'écran. Le maquillage est, comme le définit Caroline Robichon, « un art, une médiation qui conduit à travailler autant son rapport à soi-même que sa relation à l'autre et son rapport au monde. [...] [C'est] un voyage vers soi. Mais aussi une rencontre avec l'autre. Le maquillage est un prétexte pour entrer en relation, c'est une histoire "à double détente", dit-elle, parce que son propre corps est en jeu »⁷⁵. Est-ce que l'utilisation de maquillage pour le personnage de Hyde sert à extérioriser l'intérieur de son esprit, ou est-ce qu'il sert à cacher les attributs de Jekyll ? D'un côté, nous serions tentés par la première option, étant donné que la naissance de Hyde vient de ce que Jekyll réprime, et les acteurs ajoutent, appliquent du maquillage afin de se mettre en valeur et de rendre leur corps spectaculaire. Dans le même temps, les films mettent en évidence le fait que Hyde prend petit à petit possession du corps de Jekyll jusqu'à sa propre destruction.

L'acteur, créateur de son propre maquillage/ personnage

Nous avons pu voir par les méthodes de jeu la manière dont l'acteur créait un lien d'intimité avec le personnage. Le maquillage contribue également à créer ce lien, l'aidant à subir

75 ROBICHON, Caroline. « Le Maquillage, Ou L'art Méconnu Du Dévoilement ». *Vie Sociale Et Traitements* n°150.2, 2021, pp. 106-112

la même souffrance, mais aussi lui composer une identité propre pour le spectateur. Maquiller est un acte créateur, et chaque film l'aborde différemment. Il était courant dans les années 1920 que les acteurs aient à faire leur maquillage eux-mêmes⁷⁶. Barrymore, tout comme Lon Chaney d'ailleurs, possédait sa propre mallette de maquillage. Il s'y trouvait tout le nécessaire pour ses tournages, mais aussi les pièces de théâtre, comme *Richard III*, en 1920⁷⁷, où il campe le rôle du roi, ressemblant à Hyde par son menton avancé, ses sourcils allongés et son air narquois. Cette mallette n'était pas constituée d'une grande quantité de matériel, Fred E. Basten, dans la biographie qu'il a rédigée de Max Factor, y rapporte : « En réalité, comme Max ou ses assistants ont pu attester, plus la *star* est grande, moins sa mallette de maquillage est imposante. John Barrymore transportait l'essentiel de ses outils dans une boîte de vingt-cinq cents »⁷⁸. Même si l'acteur avait peu de choses dans sa valise, ce n'est pas pour autant qu'il ne prêtait pas attention au maquillage. Les produits provenant de Max Factor étaient réputés pour être de bonne qualité, et étaient surtout adaptés pour le cinéma. Ce maquilleur est à l'origine de nombreuses innovations techniques en matière de maquillages⁷⁹, visant principalement à l'adapter aux conditions liées au cinéma, telles la chaleur des projecteurs ou le temps d'application à réduire pour les changements de scène.

Il nous est parvenu peu d'éléments précis sur les maquillages utilisés. Tout d'abord, comme nous avons pu le décrire plus tôt, le haut du crâne de Barrymore est allongé. En ajout à une perruque qu'il gardait dans ses premières transformations, ce postiche semble fabriqué à partir de cheveux épais synthétiques implantés sur le tour, de manière intermittente, laissant paraître une calvitie. Cette implantation capillaire met en valeur un personnage qui n'est pas en bonne santé, un visage amaigri, laissant penser qu'une partie de ses cheveux a pu tomber de la vieillesse, ou d'une maladie.

76 BARRYMORE, John, *Confessions of an actor*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1926

77 Encyclopédie Universalis, mot consulté: John Barrymore. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/john-barrymore/>

78 « In reality, as Max or his assistants would attest, the bigger the star, the less impressive the make-up kit. John Barrymore carried his essentials on a twenty-five-cent tray » BASTEN, Fred. E, *Max Factor : The Man who Changed the Faces of the World*, Arcade, 2012, New York

79 DOOTSON, Kirsty Sinclair, « “The Hollywood Powder Puff War” : Technicolor Cosmetics in the 1930s », *Film History* vol. 28, n° 1, 2016, p. 108



Figure 21: John Barrymore en Hyde dans la version de 1920, Still from the American silent film *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920) with John Barrymore , Paramount Pictures

Les sourcils, allongés vers le haut, coiffés à rebrousse-poil et noircis, marquent une expression se rapprochant de la malice, à l'inverse de Jekyll qui a ses sourcils fins et taillés (Fig. 21). De plus, de l'ombre à paupières est appliquée sur la base lacrymale de son œil, donnant ainsi par les ombrages un regard littéralement noir, n'inspirant pas confiance. Au bas du visage, les traits du sillon nasogénien sont marqués par du crayon, mettant en avant la ride du sourire, la mâchoire déboîtée avance le menton au même niveau que la pointe de son nez, rappelant les sorcières au nez crochu et menton en galoche. D'ailleurs, telle la sorcière sur le nez, il a une verrue au bas de la bouche.

John Barrymore a de nouveau recours au postiche pour la création d'une fausse dentition. Posé sur sa dentition naturelle, le dentier par sa forme ne permet pas à l'acteur de fermer sa bouche. Les dents sont grandes, sales, abîmées, la gencive apparente nous paraît d'un noir sombre, explicable par le choix d'une couleur bleue pour teinture. Il ne faut pas oublier l'importance des mains, où des prothèses ont été mises pour allonger les doigts d'environ deux centimètres (d'ailleurs, nous pouvons en voir une se détacher de l'acteur à 00:31:15), avec de faux ongles abîmés dessus. Ses doigts montrent aussi à quel point il peut être dangereux, le rendant capable de facilement attraper un bras ou un cou pour l'étrangler. Tous ces éléments participent à la création d'un univers du personnage, celui de la pauvreté, du laisser-aller, dont la crédibilité se joue par les

détails, fondés sur des traits de la réalité. Ils participent aussi à montrer comment les autres personnages peuvent se comporter devant lui, la crainte qu'ils pourraient éprouver.

Fredric March et l'essor des Westmore à Hollywood

Dans la version de Mamoulian, certains éléments ramènent aussi à la saleté. Le maquillage ici est fait par Wally Westmore, un des membres de la famille emblématique d'Hollywood⁸⁰, ayant grandement contribué à la prise de conscience de l'importance du maquillage au cinéma. En effet, le père de Wally, George, fut le premier en 1917 à implanter un département de maquillage au sein des studios d'Hollywood. Ses sept fils ont par la suite été chacun responsable du pôle maquillage de chaque grand studio, mettant donc la famille comme monopole des créations de l'époque. Sur le tournage du film, Wally est seul pour s'occuper de l'habillage/ maquillage/ costume. Pour analyser le maquillage de March, nous ne parlerons ici que de la dernière transformation, où les traits du personnage seront les plus marqués.



Figure 22: "J. séquence". Sur le plateau de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932



Figure 23: "Last Hyde transformation". Sur le plateau de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932



Figure 24: Photographie de Fredric March dans l'incarnation la plus radicale de Hyde, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932

Pour transformer March, une perruque constituée de cheveux synthétiques crépus et en bataille fut créée, avec l'usage de poils de la même source pour les coller au menton. Elle va jusqu'en bas du front et montre aussi une déformation dolichocéphale sur le haut. Au lieu de les appliquer dans le sens de la plantation naturelle de la barbe, ceux-ci sont plutôt collés de manière aléatoire, laissant les brins piquants, rigides, orientés vers l'extérieur. Les poils de la barbe sont aussi parsemés, laissant paraître une partie de la peau sur le visage. Sur cette peau, plusieurs

80 WESTMORE, Frank, DAVIDSON, Muriel. *The Westmores of Hollywood*. W. H. Allen, 1976, Londres

couches de maquillage sont appliquées : du fard blanc, puis une couche de fard de couleur sombre, potentiellement du bleu, creusent les joues et le tour extérieur des yeux. Ceux-ci sont grand ouverts, grâce à un système développé par Westmore. D'ailleurs, sur le maquillage de March,

Wally Westmore commençait immédiatement par mes yeux. D'abord il mettait du collodion sous eux, pour ne pas qu'il y ait de transpiration. Puis, il collait sur les paupières inférieures du coton chirurgical pour me forcer à les ouvrir. L'idée était qu'à chaque fois que je parlerais, mon regard s'ouvrirait de manière non naturelle. Pour accomplir ceci, il attachait des fils de coton le long de mes joues et les serrait en dessous de mon menton. Le résultat fut qu'à chaque fois que j'ouvrais ma bouche, ma paupière inférieure était tirée vers le bas d'un centimètre. C'était horrible à l'époque, mais c'est intéressant à voir avec du recul.⁸¹

Le processus raconté par March semble être comme un rituel, essentiellement centré sur le travail des yeux. Il sait exactement quoi et à quel moment lui est appliqué tel produit ou matériau et parle aussi de sa souffrance, due à l'étirement de sa paupière. En plus des éléments qui ont été employés pour les yeux, une prothèse dentaire a été fabriquée pour correspondre à la denture du singe. Posé à l'avant de la dentition naturelle (et non imbriqué dessus), l'appareil était imposant, et l'acteur ne pouvait pas articuler normalement. Sa lèvre supérieure relevée marque les rides du sourire et donne l'impression que l'os maxillaire est avancé, trait que l'on trouve également chez le singe. Enfin, pour écarter ses narines, des prothèses ont été insérées, et du maquillage est appliqué autour des orifices pour accentuer l'effet.

Nous avons pu voir que dans la version de Fleming la représentation du monstre se voulait plus psychologique que physique et se détacher des adaptations précédentes. Même si la volonté principale de Tracy tendait à l'user du moins de maquillage possible, « les cinéastes ont trouvé un compromis : le maquillage de Hyde n'a fait qu'exagérer les traits de Tracy. C'était à des années-lumière du look d'homme-singe de March/Hyde ou du croque-mitaine Barrymore. [...] Les ajustements de maquillage relativement simples que Fleming a approuvé évasent les narines de Tracy et aiguisent son nez, lui donnent des lignes de rire diaboliques autour des yeux qui ne clignent pas et rendent sa bouche plus simienne, sa crinière et ses sourcils plus sinistrement hirsutes. »⁸². L'exagération de ces traits se traduit par l'usage d'un dentier, par-dessus la dentition

81 « Wally Westmore would start immediately on my eyes. First he'd put collodion under my eyes, so that no perspiration would come through. Then he'd weight the under part of the eye with pieces of surgical cotton to force open the eyeball. The idea was that every time I talked, the eyes would open in an unnatural leer. To accomplish this, he'd attach threads from the cotton down the cheeks and tie them under my chin. As a result, every time I opened my mouth, the lower eyelid would be dragged down an inch. It was horrible at the time, but [it's] interesting to look back at. » BASTEN, Fred. E, *op. cit.*, p. 191

82 « the filmmakers settled on a compromise: Hyde's makeup merely exaggerated Tracy's features. It was light-years removed from the ape-man look of March's Hyde or the bullet-headed bogeyman of Barrymore's [...] The relatively spare makeup adjustments that Fleming approved flare Tracy's nostrils and sharpen his nose, give him devilish laugh-lines around unblinking eyes, and make his mouth more simian and his mane and eyebrows more

originelle, qui met en avant les maxillaires inférieurs et supérieurs, mais qui ne révèle pas une dentition particulièrement monstrueuse, le dentier composé de dents blanches et bien alignées.

Outre cet aspect, les sourcils sont plus fournis, et de la « *skin wax* »⁸³ est appliquée sur le nez pour le rendre plus imposant. Au départ le personnage ne semble pas avoir de modification particulière, on ressent justement cette idée transcrite par la nouvelle d'un personnage qui a l'air normal, mais qui cache quelque chose de louche au fil des scènes où le monstre se met en avant, les traits de son visage sont de plus en plus marqués, et le regard de plus en plus menaçant et monstrueux. Même si la limite vers l'abominable n'est pas totalement franchie, le personnage à la fin du film paraît plus fou qu'inhumain.

Les points du visage auquel l'importance a été donnée restent tout de même semblables aux deux autres versions. La pilosité est un aspect commun aux trois films, avec des similitudes entre les sourcils du Hyde interprété par March et Tracy, mais aussi au travers des cheveux, qui sont dans les trois cas une marque de changement et auquel nous nous apercevons qu'ils sont sales, mal peignés, soit longs (pour Barrymore), crépus (pour March), ébouriffés (pour Tracy).

Les trois personnages, malgré leurs différences, mettent en avant un certain manque d'attention que porte Hyde envers son image, et envers le regard des autres, et en ont plus ou moins conscience en fonction des versions. En ce qui est de la version de 1920, peu d'indices peuvent contribuer à donner une idée sur la manière dont le personnage se perçoit. Même s'il est séducteur, et que l'on peut considérer qu'il aura les faveurs de la danseuse qu'il va rejoindre dans un appartement qu'il loue, il n'y a pas vraiment d'indice qui donne à voir une quelconque manière de se représenter. Par contre dans l'adaptation de 1932, Hyde sait qu'il est laid et le fait savoir lors de la scène de rencontre avec Ivy, en voyant que la servante repousse ses avances, il dit :

-Hyde : Je ne suis pas un gentleman, mais j'ai de l'argent. Mon physique ne vous plaît pas, peut-être.

-Ivy : Exact, pas du tout.

-Hyde : Vous préférez peut-être les gentlemen ?⁸⁴

On peut remarquer ici que Hyde, alors à sa seconde transformation, a conscience que son corps ne reflète pas de forme de beauté, et va utiliser l'argent comme argument pour convaincre la serveuse d'avoir des rapports sexuels avec lui (juste avant ces mots Hyde lui dit qu'elle pourrait

ominously hirsute. » SRAGOW, Michael, *Ibid.*

83 « cire de peau »

84 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:41:15

avoir du champagne et de beaux vêtements en lui touchant la cuisse). Il va également faire à deux reprises allusion au « *gentleman* »⁸⁵ de manière péjorative, le *gentleman* incarné par Jekyll.

Même si le Hyde de Tracy fera usage de l'argent comme argument convaincant pour attraper sa victime, il va avoir un rapport à lui-même différent. Il ne se considère pas comme laid, au contraire, il fait preuve d'un certain narcissisme, que l'on peut observer lorsqu'à la première rencontre avec Ivy, il va la rattraper pendant qu'elle essayait de partir :

-Hyde : Pourquoi ? Est-ce que je te trouble, par hasard ? J'en ai bien l'impression...

-Ivy : Je ne suis pas troublée du tout⁸⁶.

Dans cette scène Hyde essaye de tenir Ivy à sa table afin de la séduire pour qu'ils passent le reste de la soirée ensemble, et juste après cet échange Ivy demande au monstre de la lâcher ce qu'il exécutera avant qu'elle ne lui répète de le lâcher, dans une espèce d'envoûtement qu'elle subit. Le terme de « troublée » est plutôt bien approprié, mettant en avant la confusion que peut porter Ivy à l'égard du personnage, étant à la fois charmée, mais en même temps apeurée, souhaitant évacuer au plus vite le lieu.

Si par des techniques, les postiches et autres artifices appliqués sur les acteurs, nous avons pu voir comment Hyde était mis en vie, nous avons pu voir aussi comment le personnage se percevait dans les différentes versions. L'importance portée sur le visage, qui par les modifications, se confond au personnage pour n'en faire qu'un, et dont le matériel doit d'adapter aux courbures de la peau pour s'imprimer et laisser une meilleure vraisemblance. Parfois il suffisait à l'acteur quelques minutes pour appliquer le dentier et le maquillage, mais nous avons pu voir que la transformation pouvait prendre plus de temps et tout était à refaire de zéro. Tel un rituel, l'acteur endosse sa nouvelle peau, avec son lot d'obstacles, contraignant parfois l'ouverture de la bouche ou la fermeture des yeux, et s'adonne à une souffrance, physique et/ou mentale, pour faire sortir le mal qui habite en lui. À quoi peuvent renvoyer ces maquillages ? Par le maquillage nous en avons fait une certaine description, mais comment cette image matérielle a été pensée ? La construction de l'image ne se fait pas seulement par le maquillage, elle se fait aussi par les inspirations et les cultures visuelles des équipes des films.

b. Le monstre, résultat de l'imaginaire du réalisateur ?

85 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:41:27 / 00:47:00

86 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941, 00:51:30

La nouvelle de Robert Louis Stevenson peut être un composant de départ afin de connaître les fondements de la constitution du personnage. En effet, au fil des pages, les autres protagonistes l'ayant croisé ne peuvent lui donner une description physique détaillée, mais s'accordent à dire qu'il laisse une impression qui le rend inoubliable :

- Il n'est pas facile à décrire. Il y a quelque chose qui cloche dans son aspect, quelque chose de désagréable, voire d'odieux. Je n'ai jamais rencontré personne d'aussi antipathique, sans pour autant être en mesure de dire pourquoi. Il doit être atteint d'une quelconque difformité : il en donne assurément l'impression, sans que je puisse dire à quel endroit elle se situe. Il a une allure qui sort de l'ordinaire, et cependant il m'est impossible de citer quoi que ce soit d'insolite. Non, cher ami, cela me dépasse, je renonce à le décrire. Et ce n'est pas la mémoire qui me fait défaut, car je le vois encore comme s'il était sous mes yeux.⁸⁷

Richard Enfield, en prononçant ces quelques lignes, introduit le personnage de Mr. Hyde dans la nouvelle. Il donne peu d'éléments, si ce n'est qu'il est reconnaissable par sa singularité physique qui le rend inoubliable. Plus tard, à la fin de la nouvelle dans sa lettre d'aveux, Jekyll mentionne le monstre en utilisant la troisième personne, et évoque : « De là vient, je crois, qu'Edward Hyde était beaucoup plus petit, plus menu, plus jeune qu'Henry Jekyll »⁸⁸. Il est surprenant de constater que Mr. Hyde ne semblerait pas particulièrement monstrueux. Comme mentionné plus tôt, les acteurs dans leurs interprétations ont poussé la performance pour mettre en avant la monstruosité, morale, mais également physique du personnage. Il serait en réalité tout au plus quelqu'un n'inspirant pas confiance avec une laideur prononcée (laideur caractérisée par sa difformité), mais tout de même humaine. Retenons aussi l'idée d'impression, qui laisse aux lecteurs la liberté d'imaginer le personnage. En cela, serait-il possible de dire que chaque personne lisant la nouvelle aurait sa propre représentation de Mr. Hyde ? Cela expliquerait en partie les différences visuelles que l'on retrouve en chacun des films, qui représenteraient des lectures et imaginaires différents. En l'occurrence ici, l'imaginaire est défini par Cristiane Freitas Gutfreind comme étant « la capacité des hommes de se représenter et de présenter symboliquement des sentiments, des rites, des rêves, des désirs, des mythes, etc... »⁸⁹. En ce sens, Mr. Hyde serait le

87 « He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point. He's an extraordinary looking man, and yet I really can name nothing out of the way. No, sir; I can make no hand of it; I can't describe him. And it's not want of memory; for I declare I can see him this moment. » STEVENSON, Robert Louis, NAUGRETTE, Jean-Pierre (trad.). *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, « Langue moderne/ bilingue », Livre de Poche, 13 juillet 2018, France, p. 27-28

88 « And hence, as I think, it came about that Edward Hyde was so much smaller, slighter, and younger than Henry Jekyll. » - *Ibid.* p. 181

89 GUTFREIND, Cristiane Freitas, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », *Sociétés* n°94, 2006, p. 111

symbole de ce que les réalisateurs ont pu ressentir en imaginant le personnage, mis en image par les moyens techniques que propose le cinéma. Car dans le même texte, l'image cinématographique est définie comme la confrontation entre le réel matériel et l'imaginaire, donnés à un spectateur qui consent à cette partie fictive. L'équipe technique est responsable en partie de la représentation de cet imaginaire. En effet, celui-ci se confronte à celui du metteur en scène et peut parfois influencer le résultat, en l'occurrence ici l'aspect physique de Hyde. L'imaginaire ne vient pas de soi, il est alimenté par de nombreux facteurs socio-culturels, mais aussi par la culture visuelle, différente pour chaque personne, et nourris par toutes sortes d'images auxquelles elle a été confrontée.

Certains films extérieurs au corpus prouvent de la multiplicité des imaginaires, en y présentant des confrontations différentes, *Dr Jekyll and Sister Hyde* (Roy Ward Baker, 1971) procède à un changement de sexe dans la transformation donnant naissance à une Sister Hyde femme fatale, *Dr Black and Mr Hyde* (William Crane, 1976), film issu de la Blaxploitation, met en avant un acteur noir pour le rôle de Jekyll, transformé en sorte de zombie. Car si l'on a souvent tendance à réduire Dr. Jekyll et Mr. Hyde comme étant l'opposition du bien et du mal, les adaptations ont su déplacer les propos de la nouvelle pour parler d'autres affrontements existants. Chaque version peut introduire son originalité par l'intrigue, la temporalité, ou autre, mais l'aspect physique de Hyde reste un élément d'une importance primordiale, qui traduit la prise de position sur l'angle d'opposition (comme nous avons pu de voir dans les exemples : opposition par le sexe, l'ethnie,...). Son physique alors doit être le dessin de tout ce qu'il est mentalement, ce qui implique entre autres la participation de l'acteur. À notre connaissance, il n'existerait aucun film où Hyde serait un personnage situé hors champ, qui n'apparaîtrait pas à l'écran. Nous avons évoqué plus tôt la suggestion de Tracy quant à la représentation du monstre de manière fantomatique, mais une des hypothèses au renoncement de ce choix pourrait être qu'il serait impossible de ne pas l'afficher tant sa présence est nécessaire pour attester de son existence et des crimes commis.

Origines du personnage de Hyde

L'aspect corporel du personnage était aussi un élément important dans la version théâtrale de 1888, écrite par Thomas Russell Sullivan avec Richard Mansfield dans le rôle principal. Si la nouvelle n'a pas apporté beaucoup d'éléments, cette version contribue à donner les codes que l'on retrouve dès les premières adaptations cinématographiques. Après un fort succès durant la tournée

aux États-Unis en 1887, la pièce fut exportée au Royaume-Uni en août 1888⁹⁰. La production s'arrêta quelque temps après, lorsque Jack L'Éventreur commit ses premiers meurtres et que Mansfield fut suspecté. La légende raconte que la scène de transformation était tellement impressionnante que les spectateurs en étaient horrifiés, d'où les accusations portées sur l'acteur.



Figure 25: Photographie de Richard Mansfield pour la pièce *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, VAN DER WEYDE, Henry, Actor Richard Mansfield in a stage adaptation of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, British Library

Cette photographie (Fig. 25) donne certains signes du personnage qui était représenté. Henry Jekyll est debout, à la lumière et Edward Hyde est voûté, assombri. L'effet de surimpression, juxtaposant les deux personnages, donne à les lier ensemble, pour n'en faire qu'un. L'acteur est l'élément central, et la performance du double rôle est mise en avant. D'autres nouvelles fantastiques contemporaines à celle de Stevenson y verront leur transposition au théâtre et sur le grand écran, le médium parfois réalisé par l'acteur principal. Ce sera le cas par exemple pour *Dracula*, adapté dans une version théâtrale par Hamilton Deane en 1924, et dont Belà Lugosi joue le rôle principal à Broadway en 1927 avant d'être dans la version de Tod Browning de 1931 où il y reprend des caractères physiques similaires. Même si nous n'avons pas connaissance d'une version cinématographique où participe Mansfield, cette première version théâtrale pose tout de même la structure globale que l'on retrouve dans la majorité des adaptations : Le titre de la

90 SHEOLA, Noah, *Thomas Russell Sullivan*, janvier 2012, consulté sur : <https://www.bostonathenaeum.org/library/book-recommendations/athenaeum-authors/thomas-russell-sullivan>, le 05/06/2020

nouvelle est modifié, retirant « L'Étrange cas »⁹¹, mettant ainsi en avant le personnage et non son histoire (histoire racontée par M. Utterson dans la nouvelle) et deux nouveaux personnages font leur apparition, la fiancée du Dr. Jekyll et la figure de la serveuse/ prostituée. Ces particularités seront les mêmes des adaptations cinématographiques.

La version théâtrale permet aussi de proposer certains codes physiques aux personnages que l'on retrouve dans les premières versions, avec un Hyde voûté, les yeux noircis, les dents en avant et la démarche oscillante. Cependant, d'autres subtilités vont s'introduire, qui se joueront en majorité sur le visage et les mains, et traduiront d'une conception différente du monstre. Par le maquillage, les postiches et autres artifices, le visage de l'acteur sera modelé, transformé, parfois même torturé afin d'y découvrir ce que l'humanité peut y montrer de pire.

Cela passe donc par des changements structurels au niveau du visage, par la forme de la tête, comme dans la version de John Robertson (1920), où la forme du crâne de John Barrymore a été modifiée pour y dessiner une forme dolichocéphale. Le postiche à l'origine de cet effet n'arrive pas dès la première transformation. Il est présent à la moitié du film, lorsque le monstre tire son chapeau pour faire une révérence à des prostituées. Cette révélation marque un tournant dans l'histoire, Jekyll n'a plus le contrôle sur Hyde et ce dernier apparaît par la suite sans avoir pris de potion. Hyde devient donc une créature indépendante et son crâne l'attribut physique qui montre en partie sa forme définitive. Il nous est parvenu peu d'éléments relatant le processus de création du personnage, que ce soit pour les références, les inspirations, ou les techniques utilisées. Cependant, nous pouvons trouver quelques indices parmi les images du film.

Cette forme dolichocéphale du crâne peut renvoyer à beaucoup de choses. Dans de nombreuses cultures autour du monde, elle était résultat d'une modification, volontaire ou non, du crâne par des bandeaux ou planches attachées à la tête de l'enfant encore nourrisson⁹². Quand cette transformation était volontaire, le but était généralement de rendre l'enfant plus beau, voire plus intelligent. Plusieurs théories ont fait surface autour de cette modification, notamment en France où certaines recherches du XIX^{ÈME} siècle montraient que cette déformation écrasait le cerveau et amoindrissait les capacités cognitives, alors que plus tard les scientifiques comprirent que l'organe s'habitue à son habitacle. Dans le cas de Hyde, cette déformation crânienne est au contraire un

91 « The Strange Case » STEVENSON, Robert Louis, NAUGRETTE, Jean-Pierre (trad.) - *op. cit.*, p. 27-28

92 THURMAN John, Pruner-Bey, BROCA Paul, LEGAY Louis. « Sur les deux principales formes des anciens crânes bretons et gaulois ». *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 1^o Série. Tome 5 fascicule 1, 1864. pp. 395-421

signe d'une intelligence inférieure, alimentée par son comportement face aux autres personnages du film.

Le monstre difforme

La forme du crâne, ajoutée à la mâchoire avancée, volontairement déboîtée par l'acteur, nous font penser aux différents stéréotypes attribués aux criminels à la fin du XIX^{ÈME} siècle et début XX^{ÈME}. En effet, les personnages dessinés à droite sont des stéréotypes de plusieurs criminels (Fig. 27). Nous avons le « voleur napolitain » en haut à gauche, le faussaire piémontais en haut à droite, l'assassin et enfin une représentation de Cartouche, bandit du XVII^{ÈME} siècle en bas à droite.



Figure 26: Apparition de Hyde lors de la première transformation, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:27:34

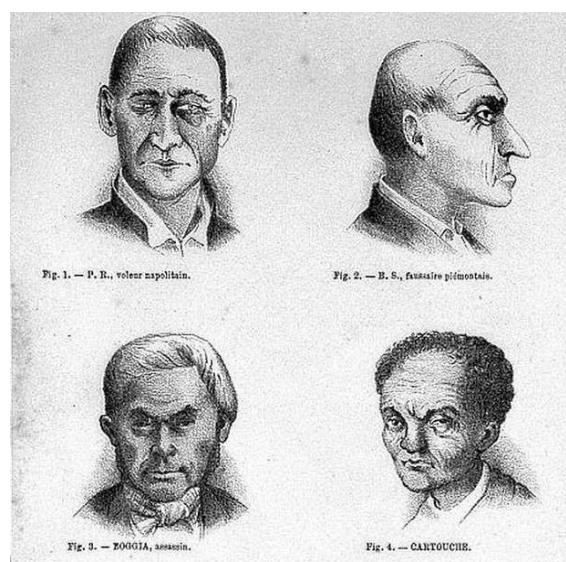


Figure 27: *Examples of physiognomy of criminals*, illustration de *L'uomo delinquente (Thug man)*, Cesare Lombroso (1835-1909), publié en 1876 par Hoepli, Milan, Italy..

Les différents travaux qu'a menés entre autres Cesare Lombroso⁹³ sont à la naissance de la criminologie. Afin d'essayer de prévenir les délits, l'homme constitua d'immenses sources de données à partir de photographies de voleurs, d'assassins, de violeurs, afin de constituer des visages types en fonction des fautes commises. L'aspect physique de Hyde pourrait s'inspirer de ces constitutions, afin de faire ressembler le monstre au criminel de l'époque. Il ressemble d'ailleurs en certains traits au faussaire piémontais (Fig. 26), le long nez, la mâchoire avancée ainsi que la forme dolichocéphale du crâne participe à en faire un lien. Plus généralement, ces

93 LOMBROSO, Gina, LOMBROSO, Cesare. *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*. Perlego, 2009

traits physiques laissent voir chez le personnage un manque d'attention sur son paraître. Les cheveux sont longs, fins, clairsemés et sales, laissant à nu le haut de son crâne, et ses vêtements sont aussi souillés. Le maquillage de Hyde évolue dans le film : les postiches apparaissent au fil des transformations, et les traits sont de plus en plus marqués. Clara Beranger, scénariste du film, note dans le scénario: « Bien qu'au début Hyde soit difforme et hideux ... Il n'a rien à voir avec la créature indicible et vile qu'il est à la fin de l'image. Cela devrait être un développement progressif du mal »⁹⁴. Le mal ne serait donc pas dans une manière définitive dès la première transformation, mais serait une construction qui évolue pendant tout le film, arrivant dans une apogée à la fin.

Cette évolution du mal se retrouve aussi dans les versions suivantes, et pourrait se rapprocher au *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. En effet, dans cette nouvelle le personnage est pris en portrait par un peintre, et son image reste jeune éternellement. Sauf que de l'autre côté du miroir, la peinture évolue et marque les traces de vieillesse du portrait de l'homme. Au fil du temps, ce portrait vieillit, jusqu'à la pourriture.

Le monstre primitif

Si pour le personnage de Wilde l'évolution du monstrueux se fait essentiellement sur le portrait, pour Hyde c'est le personnage lui-même qui en est victime. On retrouve la même posture courbée, repliée, dans le Hyde de la version de 1932. Cependant, l'originalité apportée dans ce film réside dans le message porté par Mamoulian, qui ne voyait pas son personnage aussi éloigné de l'être humain. Le réalisateur confie à la revue *American Cinematographer*, l'image qu'il voulait donner de Mr. Hyde : « Je voulais une réplique de nos ancêtres, les hommes de Néandertal que nous avons été, pour montrer la lutte que l'homme a pu avoir avec ses instincts primitifs »⁹⁵. L'homme Néandertalien se caractérise par plusieurs points : il est le dernier maillon de la chaîne avant que l'Homme ne se sédentarise et devienne Sapiens. Son corps, sa cage thoracique et ses membres inférieurs étaient plus robustes pour l'aider à s'adapter aux conditions climatiques parfois difficiles. Il se tenait droit, avait une pilosité encore prononcée et la structure crânienne plus allongée vers l'arrière (Fig. 29). Nous reviendrons plus tard sur cette citation de Rouben

94 « Though at first Hyde is misshapen and hideous...he is nothing like the unspeakable, vile-looking creature that he is at the end of the picture. This should be a gradual development of evil » HABERMAN, Steve. *Silent Screams*. Midnight Marquee Press, 2003, Parkville p. 102

95 « I wanted a replica of our ancestor, the Neanderthal man that we once were, to show the struggle of modern man with his primeval instincts » TURNER, George, *Two-Faced Treachery : By Breathing Life into the Classic Tale of "Dr. Jekyll and Mr. Hyde," Director Robert Mamoulian and Cameraman Karl Srtuss, ASC set an Eerie Tone for the Schizophrenic Chillers to Come*, American Cinematographer vol.80 n°3, mars 1999, p. 190

Mamouliau, notamment autour des discours qui ont pu être portés sur cette vision évolutionniste de l'Homme. Si dans cette citation est portée l'idée de mettre en avant l'Homme dans son état primitif, d'autres éléments viennent à ne pas correspondre aux descriptions de nos ancêtres. Les orifices du nez de Hyde sont plus larges, les dents, en avant, laissent voir les canines orientées vers l'extérieur⁹⁶. La posture également n'est pas droite, alors que l'homme de Néandertal pouvait se tenir debout à la verticale. Même si la théorie de l'évolution de Charles Darwin fonde l'être humain comme descendance du singe, la version de notre ancêtre se rapprochant le plus de ces caractéristiques serait l'Australopithèque. De plus, la dentition de Mr. Hyde se retrouve uniquement chez le gorille, de la même famille que les humains (hominoïde), mais de descendance différente.

Plusieurs disciplines se sont essayées à l'étude des rapports entre l'homme et les animaux dans leurs caractéristiques physiques. La physiognomonie, conçue au départ pour analyser les traits et expressions du visage, va nous permettre de voir les relations entre l'homme et le singe. Charles Le Brun va contribuer à la discipline en livrant des illustrations qui rendent compte de ces recherches (Fig. 28). Nous reviendrons plus tard sur l'importance de ces recherches dans les discours portés autour des films.



Figure 28: Charles Le Brun, *Quatre têtes d'hommes en relation avec le singe*, 1671



Figure 29: Fredric March incarné en Hyde sur le plateau de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932

Cette comparaison met en avant plusieurs choses : les traits montrent des os maxillaires avancés, les arcades sourcilières gonflées, une implantation capillaire similaire et un menton

96 Le régime alimentaire des gorilles étant principalement constitué de fruits et d'insectes, les canines ne sont donc pas censées être aussi développées. Les canines des mâles sont deux fois plus grandes que celles des femelles, en signe de supériorité pour avoir l'exclusivité d'être le chef du clan. En bref, plus le gorille a de grandes canines, plus il est en droit de s'imposer chef du clan.

fuyant. Le film ajoute un point que les images ne peuvent exprimer. Hyde parle. Même s'il est vrai qu'il possède moins de dialogue que son alter ego (87 phrases pour Hyde contre 297 pour Jekyll), son vocabulaire est limité. De plus, entre la prothèse dentaire et le jeu d'acteur, March articule moins, son souffle est plus rapide et il s'exprime parfois par des grognements. Si ce que nous venons de décrire ici correspond aux volontés de Mamoulian, cette représentation à eu du mal à se faire valoir auprès de son chef opérateur, Karl Struss, qui voyait au personnage des caractéristiques moins visuelles et plus psychologiques. Struss ayant par ailleurs participé au tournage de *The Wizard of Oz (Le Magicien d'Oz)* de Victor Fleming (1939), il collabore aussi avec Charles Rosher à l'élaboration de *L'Aurore* de F.W. Murnau (1927). Travaillant d'abord sur des projets qu'il choisit de manière indépendante avant d'entrer sous contrat à la Paramount, c'est ici qu'il fait équipe avec Mamoulian. Son travail est reconnu, il est apprécié pour ses « longs travellings élégants d'introduction (comme dans la présentation du bureau d'Hynkel dans *Le Dictateur (The Dictator - Charlie Chaplin - 1940)*, et la multitude de nuances de gris, qui renonce à la dureté du grain (*L'Aurore, Ce n'est pas un péché*) »⁹⁷, que l'on retrouve dans le film. Cependant, il trouvait que le maquillage de Fredric March le rendait trop simiesque, qu'il était trop maquillé, et que sa transformation devait être plus interne : « C'était terrible. La transformation de Jekyll aurait dû être bien plus psychologique, un changement mental plutôt que physique, avec moins de maquillage »⁹⁸.

Le monstre sans artifice

Cette vision beaucoup moins marquée qu'envisageait Struss se retrouve dans la version de 1941. En effet, Spencer Tracy déjà acteur renommé à Hollywood, use beaucoup moins d'artifices pour son changement d'état. L'idée du peu d'application de maquillage sur l'acteur repose sur plusieurs plans. Si certains magazines tels *Hollywood* estimaient que Tracy était allergique au maquillage⁹⁹, il s'avère que l'acteur envisageait depuis très longtemps de mettre en avant un Hyde « sans maquillage ni prothèse »¹⁰⁰. Au-delà même de l'utilisation d'artifices pour représenter le personnage, il est allé, rappelons-le, jusqu'à envisager qu'on ne le verrait jamais.

97 « [His trademarks are simple :] long, elegantly smooth introductory tracking shots (Hynkel's office in *The Great Dictator*), and a myriad of gray tonalities, forswearing harshness or grit (Sunrise, Belle of the 90's). » EYMAN, Scott, « An interview with Karl Struss », *Journal of Popular Films* vol. 4 n°4, 1er octobre 1975, p. 307

98 « It was terrible. Jekyll's change should have been mostly psychological, a mental rather than a physical change, with subtle makeup » *Ibid.*, p. 307

99 DE VANE, Tom. « Hollywood's New Bogey-man » *Hollywood* 24 juin 1941, p. 24

100 « Tracy wished to play Hyde without any makeup or prosthetics. » SRAGOW, Michael, *op. cit.*, p. 352

Victor Fleming ne semble pas s'opposer à cette idée de garder le naturel de l'acteur pour lui faire interpréter le monstre, ayant déjà connaissance des versions de 1920 et 1932 auxquelles il voulait se détacher : « Fleming a déclaré à la presse qu'il avait décidé de faire une version plus réaliste que la production Rouben Mamoulian de 1932, qui a remporté un Oscar pour Fredric March, ou le muet de 1920 (réalisé par John S. Robertson, tourné par le mentor de Fleming, Roy Overbaugh) qui a suscité des éloges pour John Barrymore »¹⁰¹. Il mentionne vouloir faire une version « plus réaliste » que les précédentes, mais en quel sens ? Il semblerait que la monstruosité du Hyde selon Tracy devait montrer qu'elle était propre à l'humain et non à une créature extraordinaire, le sadisme du personnage se révélerait par son aspect physique qui, au lieu d'être repoussant et n'inspirant pas confiance, porte au contraire une aura qui empêche ses victimes de voir que le personnage est monstrueux. Toujours d'après Fleming, « ce Dr. Jekyll et Mr. Hyde vous font croire que Hyde pourrait amener une jolie fille sous son emprise sadique »¹⁰². Cela sous-entend-il que les personnages féminins du film tombent en quelque sorte sous le charme du monstre ? Il est clair que Fleming cherchait à mettre en avant les névroses et l'inconscient d'une personne, plus que d'entrer dans le fantastique pour présenter une bête monstrueuse. Le film cherche aussi à montrer que cet aspect inconscient est en chacun, et que Hyde est un personnage que nous pouvons trouver dans l'ordre du réel, qui agit par la manipulation des autres jusqu'à la dépendance.

Si peu de maquillage a été appliqué à l'acteur, nous pouvons tout de même remarquer qu'il y a des différences entre les deux personnages. Hyde reste menaçant, il est capable de faire peur aux autres, comme on peut le voir dans la scène où il se fait aborder par des hommes qui vont ensuite s'enfuir en le voyant à l'entrée du cabaret. Il faut savoir également que naturellement Spencer Tracy à une carrure imposante et un visage aux traits marqués. Les modifications qui lui sont apportées tiennent aux traits du vilain que l'on peut retrouver dans les films, avec un air menaçant et un comportement suspect (Fig. 30). Portant également les vêtements propres et classieux de Jekyll, nous pouvons rapprocher aussi le personnage aux gangsters, où certains personnages tortueux des films noirs¹⁰³.

101 « Fleming told the movie's publicists that he set out to make a version more realistic than the 1932 Rouben Mamoulian production that won an Oscar for Fredric March or the 1920 silent (directed by John S. Robertson, shot by Fleming's mentor Roy Overbaugh) that garnered raves for John Barrymore. » SRAGOW, Michael, *op. cit.*, p. 354

102 « This Dr. Jekyll and Mr. Hyde makes you believe that Hyde could bring a pretty girl under his sadistic sway » SRAGOW, Michael, *Ibid.*, p. 352

103 BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, *Panorama du film noir américain 1941-1953*. Paris, Flammarion, 1988



Figure 30: Hyde devant le miroir à la seconde transformation, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:44:55

Le monstre est à cette époque aussi évoqué d'une manière différente que lors des précédentes versions. Dans les années 1930, certains films représentent des personnes responsables de crimes qui sont parfois des personnes souffrantes de certains troubles. C'est le cas par exemple pour *M le Maudit* (1931, Fritz Lang), où l'image du prédateur pédophile est associée à Peter Lorre, petit, un peu joufflu, mais qui n'a rien de commun au monstre fantastique. Si la figure du vilain existe depuis les débuts du cinéma, elle tend dans ces années à évoluer en mettant en avant la psychologie du personnage, et la complexité qu'il peut y avoir à considérer quelqu'un comme responsable d'un crime lorsque certaines remises en question de la conscience que la personne avait de ses actes. Le monstre sort du genre fantastique et montre qu'il est beaucoup plus humain que ce qu'on essaye de faire croire avec l'usage de différents postiches et maquillages qui tendent à le rendre irréel, et si l'homme peut-être monstrueux, ceci peut être expliqué par de possibles traumatismes psychologiques subits, plus qu'au fruit d'une simple folie qui rassemble tout type de maux.

Nous pouvons dire que la nouvelle originelle participe à la liberté accordée aux réalisateurs pour imaginer les personnages. La dualité doit être pensée à la fois pour créer une double identité hétérogène, mais aussi pour créer un sens qui alimente le discours sur le personnage. Nous avons affaire ici à trois formes du double, qui renvoie chacune à une dualité différente. Chacune s'est construite par le biais des différentes volontés des acteurs du tournage, mais aussi par les influences qui participent aux discours sur l'individu, un propos universel. Au-delà des influences, l'image à un sens. Si le criminel, le singe et le fou ne sont pas des transcriptions de la nouvelle, de quoi s'agit-il ? Si ces images sont des constructions influencées par plusieurs imaginaires, est-ce que cette image est aussi une représentation de son contexte ? Nous verrons plus tard que les studios hollywoodiens, et le contexte américain, participent à donner un sens différent à ces images, qui joueraient plus en miroir avec le contexte qu'en simple transcription de la dualité d'un individu.

CHAPITRE 3 : STRATÉGIES HOLLYWOODIENNES POUR FABRIQUER UNE IMAGE À RISQUE

Jusqu'ici, nous avons mis la construction des personnages sous la responsabilité des différents acteurs du tournage. Seulement, si nous avons vu que les images dépendent en partie d'inspirations, elles dépendent aussi de contextes. Si des mutations marquantes, comme l'arrivée du parlant à la fin des années 1920 ou le cinéma en couleur à la fin des années 1930 font partie de celles-ci, il est sujet ici de voir comment certains événements outre cinématographiques ont marqué les studios plus que la fabrique plastique et formelle de l'image de Jekyll et Hyde. Le krach boursier de 1929, crise financière historique qui entraîna la Grande Dépression, période marquée par la pauvreté, ainsi que l'institutionnalisation du Code Hays en 1930 et 1934, code de censure appliqué aux productions cinématographiques. A priori, ces deux événements sont différents, l'un touchant le pays et l'autre est exclusif à l'industrie cinématographique. Pourtant, nous verrons que les productions du corpus font partie d'une stratégie des studios pour pallier à la crise financière et à la censure, et que cette double image de Jekyll et Hyde met en avant les problématiques auxquels font face les studios pour gérer les deux crises. Comment ces images ont été utilisées par les studios pour pallier à ces crises ? Ont-elles été problématiques ? Il est question de comprendre en quoi les films Jekyll et Hyde constituent à la fois une opportunité pour les studios de gagner beaucoup d'argent en temps de crise, mais aussi de respecter la morale instituée par le Code Hays. Les deux studios étudiés sont la Paramount, sous le nom de Famous Lasky-Players en 1920, et la MGM, et sont deux studios des *Big Five*¹⁰⁴, nommés ainsi pour leur puissance économique et culturelle, contrôlant l'essentiel de la chaîne de production, de diffusion et d'exploitation des films sur le territoire américain et sur les marchés étrangers.

a. Croiser différentes tendances cinématographiques pour produire des films attractifs

Les trois films qui nous concernent furent tous trois de grand succès, ils ont « battu les records de fréquentation »¹⁰⁵. À quoi est dû ce succès ? Il ne s'agit pas de le voir sous un angle qualitatif, mais plutôt d'essayer de comprendre comment les studios ont œuvré en termes de stratégies pour vendre une image en fonction des demandes du public. Les studios attendaient déjà

104 BOURGET, Jean-Loup. *Hollywood, La Norme Et La Marge Genres, Esthétiques Et Influences Du Cinéma Hollywoodien, 1930-1960*. 2e éd.. Armand Colin, 2016, Malakoff Terme pour désigner les cinq studios les plus puissants à Hollywood : La MGM, Paramount, Columbia, Universal et Warner Bros.

105Un exemple avec la version de 1920 : « Exhibitors' Own Box Office Reports ». *Motion Picture News*, 10 avril 1920, p. 4686

un succès populaire pour les films, accordant des budgets exorbitants de 500 000\$¹⁰⁶ par exemple pour la version de Mamoulian, un record pour l'époque¹⁰⁷. Afin de comprendre le succès, nous allons rapprocher les films de leur contexte, et voir s'ils s'y inscrivent ou se situent en marge des autres productions de l'époque. Nous n'allons pas aborder toutes les tendances cinématographiques, mais seulement celles qui se rapprochent éventuellement des films du corpus, ainsi, nous n'aborderons pas par exemple le western ou les films de gangsters, très présents dans les années 1930 notamment.

1920 : Prestige d'une adaptation de Broadway

Avant l'arrivée de la crise de 1929, qui conduit les studios de productions à changer de stratégie, les années 1920 sont marquées par des innovations. Jean Hetter, dans son étude de la crise de 1929, résume ainsi la décennie des *Roaring Twenties* : « Une ère nouvelle se levait, [...] qui donnerait à l'Amérique du Nord et du Sud non seulement la prépondérance industrielle et économique, mais aussi la prépondérance culturelle dans le monde »¹⁰⁸. Les États-Unis deviennent la première puissance économique mondiale¹⁰⁹, et ancre cette période dans la qualification de *Roaring Twenties*¹¹⁰, tant ces années ont été marquées par la nouveauté et le progrès. Le cinéma suit cette montée en puissance :

En tant qu'«âge d'or» de l'écran muet, le cinéma dans les années 1920 a atteint de nouveaux sommets de compétence et de sophistication [...]. Parallèlement, l'industrie du cinéma est devenue une grande entreprise dans la période d'après-guerre, où une nouvelle connexion avec l'industrie financière et les pratiques des entreprises ont créé une ambivalence sur son statut de culture ou d'art¹¹¹.

106 THOMAS, Eric Austin, « Camera Grammar: First-Person Point of View and the Divided "I" in Rouben Mamoulian's 1931 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Quarterly Review of Film and Video* n°7, 2015, pp. 660-666

107 Contre 355 000 dollars pour *Dracula* 1931 <https://catalog.afi.com/Film/7690-DRACULA?sid=ac00f34e-d3bd-45a2-9a79-3c36f2b73d51&sr=23.679457&cp=1&pos=0> / 291 129 dollars pour *Frankenstein* <https://catalog.afi.com/Film/7690-DRACULA?sid=ac00f34e-d3bd-45a2-9a79-3c36f2b73d51&sr=23.679457&cp=1&pos=0>

108 HEFFER, Jean. *La Grande Dépression Les États-Unis En Crise, 1929-1933*. Nouvelle édition. Gallimard, Collection Folio Histoire 33, 1991. Paris, p. 15

109 *Ibid.*, p. 12

110 JUAN, Myriam. *Les années folles*. Que sais-je, 2021, Paris

111 « As the 'Golden Age' of the silent screen, film art in the 1920s reached new heights of skill and sophistication before entering a period of artistic and representational turmoil with the transition to sound between 1927 and 1931. At the same time the movie industry became big business in the post-war period, where a new connection with the finance industry and corporate practices created ambivalence over its status as culture or art » CURRELL, Susan, *American Culture in the 1920's*, Edinburgh University Press, Twentieth-Century American Culture, 2009, Edinburg, p. 103

C'est dans cette période prospère d'après-guerre que s'inscrit la version de Robertson, où le cinéma hollywoodien entre dans l'ère classique, avec des codes formels définis : outre la durée du film passant du court au long, « l'aspect formel et narratif des films produits par ces studios s'était gélifié dans un style d'une constance remarquable. Avec une unité narrative, un montage clair, basé sur des techniques de continuité et un montage invisible »¹¹². Dans ce contexte qui semble prospère, le film de 1920 reprend tous les codes et caractéristiques du cinéma classique, ce qui permet au spectateur un visionnage en quelque sorte confortable, pour profiter du divertissement et du spectaculaire des scènes de transformation. John Robertson, en association avec la Famous Players -Lasky, avait pour objectif dans cette production de proposer aux spectateurs un divertissement, avec une *star* en tête d'affiche, pour dans le même temps y allier du profit.

Si le spectaculaire est mis en avant par les scènes de transformations, ainsi que l'image du monstre comme nous le verrons dans les stratégies de communication, les producteurs cherchent tout de même à contre-balancer le spectaculaire avec le prestige de l'adaptation de la pièce de Broadway de Thomas Russell Sullivan. Car à l'époque, les adaptations de Broadway rencontrent le succès, avec par exemple *Midsummer's Night Dream* (1935). Marguerite Chabrol, dans son étude des adaptations des pièces de Broadway sur grand écran, note que les films font de « Broadway un argument publicitaire majeur »¹¹³, permettant ainsi d'amener les foules. La Famous Lasky-Players justement joue dans ses stratégies de communication sur le fait que le film est une adaptation, et que la performance de Barrymore est en lien direct avec celle de Richard Mansfield.

1932 : Une nouvelle adaptation spectaculaire ?

Le cinéma hollywoodien est en proie à des mutations importantes entre les années 1920 et 1940, avec entre autres l'arrivée du son. Cependant, dans ce contexte prospère et de fortes croissances, le krach boursier de 1929 arrive comme un choc et entraîne une période de Grande Dépression¹¹⁴, synonyme de pauvreté et reconstruction économique. Si cet événement touche l'économie de manière générale, les studios y seront également concernés, étant parmi les plus

112 « The formal and narrative elements of the films those studios produced had gelled into a style of remarkable consistency. This prized narrative unity; an avoidance of ambiguity in character, motivation or resolution; and an editing style based on 'techniques of continuity and "invisible" editing' » WHALAN, Mark, *American Culture in the 1910's*, Twentieth-Century American Culture, Edinburgh University Press, 2010, p. 35

113 CHABROL, Marguerite. *De Broadway à Hollywood Stratégies D'importation Du Théâtre New-yorkais Dans Le Cinéma Classique Américain*. CNRS éditions, Collection « Cinéma Et Audiovisuel », 2016, Paris, p. 15

grandes puissances économiques du pays. Les conséquences se font sentir dans l'industrie du cinéma : baisse des entrées en salles de -40 %¹¹⁵, augmentation du prix du billet alors que dans un même temps les salaires diminuent, fermeture des salles (à hauteur de 20 %¹¹⁶). Dans les productions, la figure de l'enfant sera beaucoup utilisée pour parler des conditions de vie lors de la crise. Shirley Temple, notamment, endosse dans ses personnages cette double figure de l'enfant victime de la crise, mais aussi de l'espoir d'un monde meilleur. Elle n'était pas une « enfant star, mais la superstar de la Dépression. Le succès des films en 1936 fut tel qu'ils représentaient à eux seuls 90% des profits de la Twentieth Century-Fox. »¹¹⁷. Nous verrons que la double posture de l'actrice fait écho aux personnages de Jekyll et Hyde. Comme nous le verrons plus tard, Jekyll et Hyde par leurs représentations participent à montrer la crise, comme moment à la fois monstrueux mais portant aussi l'espoir du progrès. Les studios affichent ce qu'ils ont de mieux, à savoir « les acteurs d'Hollywood comme un panthéon de dieux et de déesses modernes, dans un fantasme qui a nié la réalité mondaine »¹¹⁸, mettre les *stars* en avant et continuer une stratégie de divertissement. « C'était une image que l'industrie elle-même a activement promue, faisant d'Hollywood une industrie de l'amusement, du rire, du divertissement et de l'évasion, dépensant son énergie pour faire du monde un endroit plus heureux où vivre »¹¹⁹.

Jekyll et Hyde fait partie des productions sur lesquelles le studio compte pour assurer des recettes. Ainsi, comme un article de 1932 de *Paramount Around The World* l'affirme, « les grosses sorties seront le seul moyen de sauver le studio de la Dépression »¹²⁰, et cite *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* de 1932 comme chance précieuse de pouvoir récupérer des recettes importantes. En regardant les productions contemporaines au film, le cinéma fantastique semble sortir son épingle du jeu. Caractérisé par ses monstres, tel Hyde, le fantastique appartenant au domaine de l'irréel, suscitant l'angoisse par son physique et son comportement. Le fantastique, dans les années 1930, est en

114 HEFFER, Jean. *La Grande Dépression Les États-Unis En Crise (1929-1933)*. Gallimard Julliard, Collection Archives 1976, Paris

115 CAÏRA, Olivier. *Hollywood Face à La Censure Discipline Industrielle Et Innovation Cinématographique, 1915-2004*. CNRS Éd, Collection Cinéma & Audiovisuel, 2005, Paris

116 *Id.*

117 « Shirley Temple was no mere child star, but the superstar of the Depression. She was the top box office attraction every year from 1935 to 1938. Almost 90 per cent of Twentieth Century-Fox's profits for 1936 were attributable to just three of her films » ELDRIGE, David, *American Culture in the 1930's*, Twentieth-Century American Culture, Edinburgh University Press, 2008, p. 63

118 « Hollywood actors as a pantheon of modern gods and goddesses, in a fantasy that denied the mundane reality » *Ibid.*, p. 62

119 « This was an image that the industry itself actively promoted, making the case that Hollywood was all about furnishing amusement, laughter, entertainment and escape', expending its far-flung energy in making the world a happier place to live in » *Ibid.*, p. 67

120 « We can lick any depression with such a bunch of hits as we have on our Jubilee Program,» is being borne out with dramatic suddenness. » SHAWER, Ernee. « A Box Office Jubilee ». *Paramount Around the World*, vol. 4

plein « âge d'or »¹²¹ avec les sorties et succès de *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Le Loup-garou de Londres* (*Werewolf of London*, Stuart Walker, 1935) ou *L'Homme Invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933). Ces productions viennent essentiellement d'Universal Pictures¹²², studio spécialisé dans les films fantastiques et horrifiques. Au vue de ces succès, la Paramount y trouve une occasion de produire une œuvre similaire : « Le moment n'aurait pas pu être meilleur. Universal assurait un succès en 1931 dans le genre d'horreur (*Frankenstein* et *Dracula*), et Paramount y a vu une opportunité d'encaisser »¹²³. L'aspect financier prime dans cette stratégie, en voyant que le genre horrifique et fantastique attirent le public, la Paramount, qui habituellement finance des films plus prestigieux, avec des histoires plus complexes, voit ici l'opportunité de gagner de l'argent.

Ce qui pourrait réunir ces productions c'est leur effet spectaculaire. Par spectaculaire, nous entendons : « qui frappe la vue, l'imagination par son caractère remarquable, les émotions, les réflexions suscitées »¹²⁴. Les films cités sont des productions à grand budget, racontant une histoire simple, à la portée de tous, qui peut être résumée en quelques lignes. L'histoire, quelle que soit sa simplicité, est généralement dans les grandes productions un prétexte pour mettre en avant certaines technologies, faisant usage de trucages ou d'autres procédés techniques visant à susciter les émotions du spectateur. L'aspect financier implique également l'élaboration de grands décors, des costumes soignés, des *stars* de premier plan, pour littéralement en mettre plein la vue. Le film, pour attirer le public, montre des images fortes, marquantes, qui meuvent le spectateur en suscitant sa peine, son rire, ou sa peur. Ce spectaculaire cependant se heurte à une limite, le Code Hays, que nous allons aborder dans la deuxième partie de ce chapitre. Si pour la version de Robertson la stratégie portait en grande partie sur le prestige de l'adaptation de la pièce de Broadway, le film de Mamoulian s'inscrit complètement dans la visée spectaculaire, avec la figure de Hyde fabriquée pour susciter les émotions des spectateurs.

C'est aussi cette stratégie de divertissement des studios qui est reproché par les critiques, qui estiment que « l'industrie conduisait à de faibles valeurs culturelles et intellectuelles en raison de la nécessité de s'adresser au public le plus large possible : parce que chaque film doit être

n°8, août 1931, p. 2

121 BRION, Patrick. *Le Cinéma Fantastique Les Grands Classiques Américains, Du "Monde Perdu" à "2001, L'odyssée De L'espace"*. Éditions La Martinière, Cinéma, 1994, Paris

122 HIRSCHHORN, Clive. *The Universal Story*. Octopus, 1983, Londres

123 « The timing couldn't have been better. Universal was making a mint in 1931 in the horror genre (*Frankenstein* and *Dracula*), and Paramount saw an opportunity to cash in » TRANBERG, Charles, *Fredric March – A Consummate Actor*, BearManor Media, 2013, USA

124 Définition CNTRL spectaculaire : <https://www.cnrtl.fr/definition/spectaculaire>

intelligible pour tout le monde, il doit atteindre le niveau de l'intelligence de chaque public qui doit le voir »¹²⁵. Le Code Hays, en agissant sur le rapport entre les films et l'idéologie, fait peser un poids important sur les représentations, qui seront visibles dans la version de 1940.

1940 : Un spectacle consensuel pour un film prestigieux

Dans une industrie régie en partie par les rapports avec la PCA (Production Code Administration), la MGM ne peut reprendre la stratégie du film à sensation¹²⁶ pour attirer le public. C'est alors que l'on voit apparaître des biopics¹²⁷ sur de grands scientifiques de l'époque, prestigieux par la figure historique représentée et d'un caractère éducatif, où l'on en apprend davantage sur les grandes figures de l'histoire, comme Thomas Edison dans *La Vie de Thomas Edison* (Clarence Brown – 1940 – MGM), Marie Curie dans *Madame Curie* de Mervyn Leroy en 1943 (MGM) ou *La vie de Louis Pasteur* de William Dieterle en 1936 (Warner Bros.). Pour représenter ces grandes figures, les grandes stars sont des éléments principaux afin de porter le film. C'est ainsi que Spencer Tracy tient le rôle de Thomas Edison dans le film de Clarence Brown, Paul Muni dans le biopic de Louis Pasteur et Greer Garson pour *Madame Curie*. Dans le *Jekyll et Hyde* de Fleming, le spectacle visuel s'efface pour mettre en avant l'aspect scientifique. Nous avons déjà pu constater que l'aspect physique de Hyde était quasiment similaire à celui de Jekyll, afin de matérialiser l'inconscient, présent en chacun de nous et nous ressemble. Nous verrons également plus tard que l'inconscient est l'argument principal de vente du film, invitant le spectateur à voir ce qui se cache dans le cerveau du scientifique.

Un « mythe fantastique »¹²⁸

En fonction des contextes de production, les films abordent des tendances différentes, allant de l'adaptation de la pièce, à l'horreur pure ou l'aventure scientifique. Mais de manière

125 « Critics of the movies contended that the sheer scale of the industry led to low cultural and intellectual values because of the need to appeal to the widest possible audience: because every film must be intelligible to everybody, it must meet the level of intelligence of every audience which is to see it. » CURRELL, Susan, *op. cit.*, p. 107

126 « Jekyll et Hyde classés horreur « shockers » » - « Island of lost souls dit clairement que l'homme est l'évolution de l'animal » KIRBY, David. *Censoring Science in 1930s and 1940s Hollywood Cinema*, American Chemical Society, 2013, Washington, p. 7

127 CHARLERY, Hélène, CLOAREC, Nicole, DEMOULIN, Claire, FONTANEL, Rémi, LETORT Delphine, MOULIN, Joanny, RICHOMME, Olivier, SANDEAU, Jules, TUHKUNEN, Taïna. « “Based upon a Life”: The Biopic Genre in Question ». *LISA n°34.2*, Vol.34, 2016, Caen, France

128 MENEGALDO, Gilles, STOKES, Melvyn, HUMPHRIES, Reynold. *Cinéma Et Mythes*. Université De Poitiers Maison Des Sciences De L'homme Et De La Société, La Licorne Hors Série Colloques, 2002, Poitiers

générale, à quel genre cinématographique appartiennent les films adaptant la nouvelle *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* ? Nous aurions tendance à le rapprocher au cinéma fantastique, car la nouvelle elle-même est qualifiée ainsi. Pourtant le monstre, au cœur de la définition du fantastique, n'est pas décrit de la même manière dans chaque film. Gilles Menegaldo, dans son analyse des trois adaptations, identifie les films dans ce qu'il appelle un mythe fantastique. À la fois le mythe, car c'est « une histoire exemplaire, qui sert de modèle fondateur pour une société donnée, de principe d'organisation et d'ordonnement du réel »¹²⁹, montrant les méfaits de la mauvaise conduite d'une personne en société, et donne une dimension morale et didactique au spectateur. Cependant, au-delà du mythe, *Jekyll et Hyde* est aussi une histoire qui relève du fantastique, et pour Menegaldo, le discours employé est totalement différent : le fantastique « vise, à certains égards, à la remise en cause de l'ordre du monde et des discours notamment cognitivistes sur celui-ci, à la mise en crise des certitudes. Il a recours à des figures du chaos pour décentrer, subvertir, déstabiliser. La notion de mythe fantastique serait donc de l'ordre de la juxtaposition impossible de deux termes exprimant des projets contradictoires »¹³⁰. Le conflit résiderait dans le fait que *Jekyll et Hyde* participe à la fois à montrer des phénomènes vécus individuellement pour les mettre dans un contexte universel. En utilisant l'image du monstre, on extrapole le phénomène et en montre ses limites. *Jekyll et Hyde* est une figure qui à la fois contribue à dire que les frustrations que nous contenons ne doivent pas être délivrées, mais dans le même temps cette frustration peut aussi être la cause de déviances. *Jekyll et Hyde* en seraient la seule figure ?

Les trois films abordent de différentes manières le mythe fantastique. Ils ne sont pas un mélange parfait des différents styles, mais font vaciller l'importance d'un aspect ou l'autre en fonction de l'époque. Par exemple, les deux premières versions, considérées comme des *shockers*, mettent le côté horrifique du personnage en avant, pour le divertissement du spectateur. L'image de Hyde est l'élément principal de ces films, et son aspect physique en est un enjeu pour créer cet effet de peur. Créer l'effet de peur fut d'ailleurs l'une des principales préoccupations de Fredric March, qui avait peur que son maquillage soit ridicule et fasse perdre toute crédibilité au monstre : « March lui-même était inquiet, lui et Lasky ont discuté avec Wally pendant des jours du maquillage impliqué dans la transformation de *Jekyll* en *Hyde*. »¹³¹. Si ces deux films font primer la bête, la version de Fleming va plutôt insister sur l'aspect scientifique, psychanalytique plus particulièrement, et vendre l'image du *Hyde* comme illustration de l'inconscient.

129 MENEGALDO, Gilles, STOKES, Melvyn, HUMPHRIES, Reynold. *op. cit.*, p. 177

130 *Id.*

131 « March himself was apprehensive, and he and Lasky conferred with Wally for days about the makeup involved in the transformation of *Jekyll* into *Hyde*. » WESTMORE, Frank, DAVIDSON, Muriel. *The Westmores of Hollywood*. W. H. Allen, 1976, Londres, p. 18

Les films Jekyll et Hyde, en tant que mythes fantastiques, permettent au studio d'allier le spectaculaire avec l'aspect moralisateur. Cependant, l'aspect physique de Hyde/ Tracy reste très sobre, est-ce en rapport avec le Code Hays, code de censure institué en 1930 ? Est-ce que cet aspect physique fut problématique pour la censure et les spectateurs ?

b. Jekyll et Hyde : images à risque ?

Après avoir vu que les images produites s'inscrivent dans un contexte de production particulier, alliant à la fois le divertissement, le prestige, le spectaculaire et le mythe, il s'agit de voir ici comment les images ont été touchées par un autre élément de contexte qui est la censure cinématographique et le Code Hays. Où se situent les films par rapport à cette censure ? Ont-ils été problématiques ? Les images diffusées ont-elles été censurées ? La force des films est qu'ils mélangent le spectaculaire, montrant à l'écran des performances d'acteurs, des transformations avec des techniques innovantes, mais aussi le prestige et l'éducatif. Cependant, les principales thématiques abordées dans les films sont la sexualité frustrée du personnage principal, cause principale de l'arrivée de la bête et la science et ses limites, car Jekyll commet l'hybris en faisant ses expérimentations. Ces thématiques sont les plus problématiques quant à la relation entre Hollywood et la censure, et mettent la posture de Jekyll et Hyde sous le regard attentif des censeurs, qui, nous le verrons, vont agir de différentes manières selon les époques.

Une censure de plus en plus présente dans les productions

La censure cinématographique existe bien avant l'institution du Code Hays en 1930, et dès les années 1909 des pressions envers l'industrie étaient menées, avec l'instauration du National Board of Censorship¹³² par exemple. Olivier Caïra résume dans un ouvrage, *Hollywood face à la censure*, l'évolution de la censure aux États-Unis depuis ses débuts, ainsi que ses conséquences sur l'industrie. Nous n'allons pas retracer l'histoire complète de la censure cinématographique aux États-Unis, mais nous concentrer sur les principaux points et la période qui nous concerne.

Depuis les débuts du cinéma, les studios ont subi des critiques de la part principalement des institutions catholiques, qui lors de messes conseillaient ou déconseillaient les films à voir

132 WHALAN, Mark, *op. cit.*, p. 37

selon la morale instituée par la religion. Si cette censure se faisait à l'échelle locale, au fil du temps ce ne sont plus les églises, mais les villes qui ont considéré quels films sont diffusables, et lesquels non. Citons par exemple :

En 1908, George B. McClellan, maire de New York, décida, sous la pression croissante des ligues de vertu [ligues de catholiques jugeant de la qualité morale des films], de fermer tous les cinémas de la ville. Seuls seraient autorisés à fonctionner à nouveau ceux qui accepteraient de rester fermés le dimanche et qui élimineraient de leurs programmes les œuvres « contraires à la morale de la communauté ». Le fiasco qui s'ensuivit, et qui conduisit d'ailleurs à l'annulation de cette décision hâtive, révéla l'importance culturelle du cinéma et l'immense popularité dont il jouissait déjà¹³³.

Cet exemple permet de mettre en avant plusieurs points : la communauté catholique, dès 1908, est assez puissante face aux institutions pour influencer sur la décision sur la fermeture de cinéma. Dans un second temps, la dernière phrase met en perspective qu'une autre partie de la population est attirée par les vues proposées et que cette population ne souhaite pas en être privée. Cet exemple marque tout le paradoxe auquel ont été confrontés les studios, à vouloir attirer le spectateur par le spectacle à sensation, et ce par des représentations de personnages ne respectant pas la loi et les codes de bonne conduite, mais en même temps diffuser des images respectant la morale chrétienne. Dans un sens, le principe de catharsis consiste à montrer la violence au spectateur pour qu'il soit débarrassé de ses émotions. Ce principe est très présent dans les pièces de l'Antiquité, où « en représentant la pitié et la frayeur, elle (la représentation) réalise une épuration de ce genre d'émotion, purger le spectateur de ses passions »¹³⁴. Cette hypothèse ne peut pas forcément s'appliquer à Hollywood, puisque la violence est en grande partie montrée afin de faire du profit.

Si dès les débuts du cinéma certains catholiques étaient hostiles à l'industrie cinématographique, ce n'est qu'à la fin des années 1920 que les studios prennent des décisions drastiques face à la pression. Au départ, pour être diffusé, le film devait passer devant un comité, le *National Board of Review*, afin d'avoir un certificat attestant de la possibilité de la diffusion de celui-ci. Le carton d'ouverture du film de Robertson porte cette mention : « Approuvé par le *National Board of Review* »¹³⁵, attestant de son passage et approbation par le comité. Si ce règlement devait être respecté en théorie, la réalité est que bon nombre de petits producteurs entre autres exportaient directement les films aux salles sans passer par le comité.

133 BORDAT, Francis. "Le Code Hays. L'autocensure Du Cinéma Américain." *Vingtième Siècle* n°15.1, 1987, Paris, pp. 3-16

134 ARISTOTE (1980), *La poétique, texte, traduction, notes*. Dupont-Roc, R. & Lallot, J., Seuil, chapitre 6, 49b28, Paris p. 53

135 « Passed by the National Board of Review »

C'est à la fin des années 1920 que les studios demandent à William Hays la rédaction d'une liste en différents points interdits de représentation ou devant être traités avec précaution. Cette rédaction prend forme dans une liste, d'abord en « Treize Points, adoptés en mars 1921 »¹³⁶, comprenant les films qui : « traitent du sexe de manière impropre »¹³⁷, « rendent le vice attrayant »¹³⁸, « représentent la nudité »¹³⁹...Même si la publication de ces treize points est postérieure au film de Robertson, il marque tout de même le fait que c'est l'image qui est condamnée. En 1927, cette liste évolue, divisée par les « Don't »¹⁴⁰ et les « Be Careful »¹⁴¹. Dans cette liste plus conséquente, le « blasphème caractérisé »¹⁴² par exemple fait partie des *Don't*, marquant l'implication des catholiques dans la constitution du règlement.

Le rapport à l'image change dans les années 1930 et ce ne sont plus les images représentées qui sont condamnables, mais les idées. Le père Daniel Lord et le directeur du *Motion Picture Herald*, Martin Quigley, soulignent la portée des représentations : « Il ne sera produit aucun film qui abaisserait les principes moraux de ses spectateurs. Par conséquent, on ne saurait susciter la sympathie du public pour le crime, le méfait, le mal ou le péché »¹⁴³. « La sympathie pour une personne qui pêche n'est pas la même que la sympathie pour le péché ou le crime dont elle se rend coupable »¹⁴⁴. Il faut que « le public ait en permanence la certitude que le mal est mauvais et que le bien est bon (*that evil is wrong and good is right*) »¹⁴⁵. Par conséquent, un personnage à caractère déviant doit être jugé comme tel et aucune ambiguïté sur son comportement potentiellement héroïque ne doit être portée. Cette première version du Code, mis en place en 1930, avait surtout pour les studios été l'occasion de calmer les critiques, qui trouvaient que le cinéma devenait trop « vulgaire »¹⁴⁶.

Ils dénoncent également une inefficacité des règles mises en place qui ne semblent pas assez sévères :

Les trois années suivantes, cependant, ont vu une abondance de “filles pécheresses”, de monstres horribles et d'insinuations de Mae West, alors que l'industrie a tout essayé pour

136 CAÏRA, Olivier. *op. cit.* p. 39

137 *Id.*

138 *Id.*

139 *Id.*

140 *Ibid.* p. 40

141 *Id.*

142 *Id.*

143 *Ibid.*, p. 41

144 *Id.*

145 *Id.*

146 Anonyme, « “*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” with Fredric March » Harrisson Report, 9 janvier 1932, p. 7

attirer le public touché par la dépression dans les théâtres. Le Code a atténué une partie de ce qui est salace, mais une "crise mise en scène" s'est produite en 1934, lorsque l'un des rédacteurs du Code, le père Daniel Lord, a fait campagne pour orchestrer la Légion catholique de la décence. Alors que Lord faisait prendre conscience aux prêtres et aux évêques de la façon dont les studios affichaient le Code, ils ont exhorté des millions de catholiques à rejoindre la Légion et à s'engager à boycotter tout film "condamné" par le comité des critiques de films de la Légion¹⁴⁷.

En 1934, une nouvelle version du Code paraît, plus stricte, et sous la tutelle de Joseph Breen, journaliste catholique.

Hyde, une figure controversée ?

L'image de Hyde au premier abord pourrait nous faire penser qu'elle est la plus problématique, et principal sujet de la censure. Hyde est par nature le mal, c'est un personnage violent, il commet des crimes répréhensibles par la loi, et à une attitude à l'encontre des codes de la morale du Code. À lui seul, il pourrait représenter l'exemple même de tout ce que l'homme ne doit pas être, au sens moral et au sens religieux. Pourtant, peu de scènes où évolue Hyde sont censurées. À vrai dire, ce sont même des scènes où l'on voit Jekyll qui ont majoritairement été coupées. Quelles en sont les raisons ?

Comme nous venons de l'évoquer, Hyde entre par définition dans la case du mal. C'est un monstre, qui appartient au domaine de l'irréel, il est la part de fantastique du film. Si ce personnage est irréel, cela implique une distanciation avec le spectateur qui va éprouver du dégoût pour ses agissements plus que de la compassion. Quigley et Lord, dans leur déclaration, annoncent justement que la représentation du mal n'est pas à censurer tant que le spectateur peut l'identifier en tant que tel et que le personnage est condamné. Or, Jekyll au contraire entre dans la définition de la bonne personne, celle auquel le spectateur peut s'identifier. Telles les *stars*, Jekyll se doit d'être parfait à tous les niveaux, car son image est créée pour inspirer l'identification du public. Par cette identification poussée, les studios ne peuvent montrer l'image d'un acteur ou d'un personnage incitant le public au crime, ou à la rébellion. Il peut avoir des torts, des faiblesses, mais si cela est le cas, c'est uniquement pour montrer qu'elles impliquent une punition, qui est Hyde et la mort.

147 « The next three years, however, saw an abundance of 'sinful girls', horrific monsters and Mae West's innuendo, as the industry tried everything to lure Depression-hit audiences back into the theatres. The Code did tone down some of the salaciousness, but a 'staged crisis' occurred in 1934, when one of the formulators of the Code, Father Daniel Lord, campaigned to orchestrate the Catholic Legion of Decency. As Lord made priests and bishops aware of how studios were flaunting the Code, they urged millions of Catholics to join the Legion and pledge that they would boycott any film 'condemned' by the Legion's board of film reviewers » ELDRIGE, David, *op. cit.*, p. 66

1920, prémices d'une censure

L'image de Jekyll a été problématique, et ce, dès la version de 1920. Il est difficile de déterminer à quel point cette version a été touchée par la censure, ne nous est parvenue aucune note de la production, aucun témoignage, et les retours critiques ne sont sensibles à une quelconque scène qui pourrait avoir une tendance provocatrice. Ce film est-il consensuel ? Il aborde pourtant les mêmes thématiques que les autres et pourrait, au vu du contexte aussi choquer. En réalité, la manière dont Clara Beranger, et Robertson s'approprient la nouvelle montre qu'en certains points ils ont pris des décisions allant dans le sens du discours des catholiques.

La première preuve est que l'aspiration de Jekyll au désir d'une autre femme que sa fiancée ne vient pas de lui-même, mais de son beau-père, Danvers Carew. Ce dernier incite le médecin à aller au cabaret avec lui, car « un homme ne peut pas détruire le sauvage en lui en niant ses pulsions. Le seul moyen de se débarrasser d'une tentation est d'y céder »¹⁴⁸. Jekyll va donc suivre le groupe au cabaret, et se retrouver face à la danseuse Gina qui tente de l'embrasser. Face à cette situation, Jekyll se rend compte de son désir et décide de partir au lieu d'y céder. Cette scène est vécue comme un traumatisme, et est à l'origine de ses expérimentations visant à éradiquer cette part malsaine qu'il contient. Ici, contrairement aux autres versions, la perversion de Jekyll vient du monde extérieur, bourgeois, qui s'adonne à différents plaisirs sans complexe. Le personnage est donc fondamentalement innocent, au point de n'avoir même pas conscience que le désir sexuel peut s'exprimer pour différentes personnes. Concernant toujours la sexualité, elle n'est pas réellement affirmée chez Hyde, elle est sous-entendue par le fait qu'il fréquente Gina au cabaret. Ses rencontres mettent tout de même en avant des lieux de débauche, il va dans des bars et fumoirs d'opium, parmi des gens pauvres et victimes de leurs consommations de drogue et d'alcool (1920 marquant l'instauration de la Prohibition, que l'on abordera dans la troisième partie).

Outre la sexualité, la religion influe sur les films. En effet, la scène de fin, similaire aux scènes suivantes, montre une ultime transformation de Hyde en Jekyll une fois le personnage mort. La nouvelle ne mentionne pas celle-ci, et implique que Hyde garde cette forme lors de sa mort. Si l'on fait le lien entre le suicide et la religion, il est clair ici que pour les studios et les

¹⁴⁸ *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:15:13 « A man cannot destroy the savage in him by denying its impulses. The only way to get rid of a temptation is to yield to it »

censeurs, dans le cas des trois films, il était impossible de montrer le suicide de Jekyll tel qu'a pu le raconter Stevenson, les lois de la religion impliquant que tout Homme est création de Dieu qui est le seul à juger du moment où la vie se termine. On voit ici qu'essentiellement, les partis pris de Beranger et Robertson vont à l'encontre de Jekyll, qui doit être montré comme non responsable de son erreur et de ses vices.

1930 et le « pré-code »¹⁴⁹

Concernant la version de Mamoulian, le contexte cinématographique change en 1930 avec l'instauration du Code Hays. Après des pressions de la part des institutions catholiques, et la menace d'une censure d'État, les studios décident de mettre en application un code, institué par William Hays, rassemblant les « Do and Don't » de ce qu'il était possible de représenter à l'écran. La nudité, l'homosexualité, la débauche, l'incitation aux crimes étaient parmi les principaux interdits. Le fait est que, malgré la mise en place du Code, les studios n'avaient pas réellement changé l'orientation morale de leurs films. Mettre des films divertissants en avant implique de promettre la nudité des actrices en les affichant en petites tenues dans les affiches publicitaires, et promettre la peur en montrant une bête telle Hyde. Le film *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* de 1932 est des trois celui qui met le plus en avant ce spectaculaire, on a déjà pu le voir par la représentation du monstre poilu qui évolue dans une folie quasi hystérique.

La seule scène ayant été censurée pendant la production serait un échange entre Ivy et Hyde, où elle lui dit « prends-moi », et le monstre répond « oui, je vais te prendre ». Nous n'avons pas connaissance d'autres potentielles scènes censurées durant la production du film, mais nous connaissons celles qui l'ont été à partir de 1934, date de la nouvelle publication du code de censure. Dans le film, Jekyll a plusieurs fois l'occasion de montrer qu'il est en proie à des pulsions sexuelles. Dans cette version, Jekyll assume totalement sa sexualité, contrairement au Jekyll/Barrymore. Cela est même le motif principal de la préparation de la potion, prouver qu'il existe en chacun de nous cette deuxième nature comprenant les désirs frustrés, dangereux s'ils ne sont pas libérés. L'élément déclencheur de cette expérimentation se situe dans la scène où le scientifique se retrouve seul avec Ivy Pearson, la danseuse de cabaret, qu'il a sauvée des mains d'un homme agressif. Dans la scène, Ivy, sous le charme du médecin, cherche le contact physique,

149 DOHERTY, Thomas Patrick. *Pre-code Hollywood Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. Columbia UP, Film and Culture, 1999. New York

lui montrant par exemple un bleu sur sa cuisse, et lui faisant toucher avec insistance lorsque le médecin touche du doigt la jarrettière pour remarquer qu'elle est trop serrée.

Nous avons pu voir d'après les publications de Daniel Lord et Martin Quigley que le rapport à l'image et à la censure changeait dans aux débuts des années 1930. Ce fait a un impact particulier sur la version de Mamoulian, car l'acte de censure est effectué à l'aval de la sortie du film en 1932. En effet, la première version diffusée a été approuvée par le comité de censure : « Le film complet non coupé a été examiné par la commission d'examen des producteurs et distributeurs de films cinématographiques américains (MPPDA) en décembre 1931, traversant sans incident et arrivant dans les salles en 1932 où il a été visionné dans sa forme originale »¹⁵⁰. Dès l'instauration du Code sous sa forme plus stricte en 1934, le film fait l'objet de plusieurs coupures. Elles concernent également Jekyll principalement : les scènes en point de vue subjectif, c'est-à-dire la scène d'ouverture, et celle où Jekyll et Ivy se retrouvent seuls dans la chambre. Qu'est-ce qui a pu poser problème aux censeurs ? L'usage de la caméra a pour effet d'associer le spectateur au personnage de Jekyll, et donc de l'associer aussi aux vices auxquels le personnage fera face. Quigley et Lord condamnent davantage la sympathie que le public peut éprouver envers le personnage que les vices qu'il commet. En ce sens, associer le public au personnage est rendre ce dernier humain, et que les fautes qu'il commet sont de l'ordre d'erreurs auquel le spectateur peut faire face, c'est-à-dire succomber au désir pour d'autres.

La deuxième scène filmée en point de vue subjectif pose problème pour un autre point : en plus de l'association, une nouvelle fois, du spectateur à Jekyll, celui-ci se retrouve dans une scène à caractère érotique, puisque le spectateur regarde au travers des yeux de Jekyll Ivy qui se dénude face à lui. Ici, le spectateur est dans une position de voyeurisme pervers, qu'Eric Austin Thomas caractérise ainsi : « Pourtant, le regard direct vers la caméra devient potentiellement problématique lorsqu'un personnage féminin regarde directement dans l'objectif, un geste qui témoigne de la politique de genre du film, renforçant l'idéalisation et la violation des femmes que nous associons à la dichotomie vierge-putain »¹⁵¹,

« Peter Lehman en 1983 et Paul Willeman en 1980 soutiennent que la séquence s'aligne sur les principes cinématographiques de la pornographie. Selon Lehman les actrices dans les films pornographiques regardent souvent directement dans l'objectif de la caméra et parlent même directement au spectateur [masculin présumé]... Certains types de films érotiques reposent, en

150 « The complete uncut film was scrutinized by the Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) Review Board in December 1931, passing through without incident and arriving at theaters in 1932 where it was viewed in its original form. », THOMAS, Eric Austin, *op. cit.*, p. 664

151 « Yet the direct look at the camera does become potentially problematic when a female character looks directly into the lens, a move that speaks to the film's gender politics, reinforcing the simultaneous idealizing and violating of women we associate with the virgin-whore dichotomy. » *Ibid.*, p. 665

bref, sur une rupture des barrières entre le public et les personnages à l'écran. C'est précisément une telle rupture qui se produit chez le *Dr Jekyll et M. Hyde*. Cette jarretière jetée à la caméra est une invitation à part entière »¹⁵².

Ainsi, cette scène serait répréhensible par son caractère pornographique, montrant la femme inviter Jekyll à avoir un rapport sexuel.



Figure 31: Ivy se déshabillant devant Jekyll, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:20:14

Le plan qui suit reste l'un des plus significatifs des plans de l'ère du pré-code¹⁵³. Nous sommes de nouveau en point de vue subjectif, et voyons à travers les yeux de Jekyll la femme qui se dénude, de face, souriant et lui jetant ses jarretières au visage dans un jeu de séduction. Cette scène, mettant à la fois le spectateur dans une position de voyeurisme, et contribuant dans le même temps à la vision d'une femme qui se dénude, ne respecte absolument pas les codes établis par la morale chrétienne. Cette scène sera commentée dès la sortie du film, et sera coupée du montage en 1934.

Nous venons de voir dans cette scène que l'utilisation du point de vue subjectif a contribué à la subversion de la scène. En effet, dans un premier temps, mettre Jekyll dans cette position d'homme se laissant aller à la tentation sexuelle est déjà condamnable pour la censure, mais elle met aussi le spectateur dans une position active.

1940, une production en plein Code Hays

152 « both Peter Lehman in 1983 and Paul Willeman in 1980 argue that the sequence aligns itself with the cinematic principles of pornography. According to Lehman: Actresses in pornographic films frequently look directly into the camera lens and even speak directly to the [assumed male] viewer... Certain kinds of pornographically erotic contexts hinge, in short, on a breaking down of the presumed barriers of separation between the audience and the characters on the screen. It is precisely such a breakdown that occurs in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. That garter thrown at the camera is quite an invitation of its own. » THOMAS, Eric Austin, *op. cit.*, p. 666

153 DOHERTY, Thomas Patrick. *Pre-code Hollywood Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema*, Columbia UP, Film and Culture, 1999, New York

La version de Fleming est produite lorsque le code est appliqué de manière stricte depuis 1934. À partir de cette date, toutes les productions sont soumises au regard de Joseph Breen, catholique, qui, de la lecture du script au dernier montage, contrôle ce qui peut être montré ou non. Nous avons pu avoir accès aux différents retours que Breen a pu donner pendant la production du film¹⁵⁴, et ces retours allaient principalement à l'encontre des personnages féminins : Ivy ne devait pas être représentée comme une prostituée, mais juste une serveuse, devait porter des vêtements couvrants d'avantage sa poitrine, le viol ne devait pas être sous-entendu... De manière générale, toute représentation directe de la sexualité de Jekyll était effacée. L'une des meilleures illustrations de ce contrôle est sans doute la scène de rencontre avec Ivy, et particulièrement le moment où Jekyll touche sa cuisse. Si dans la version de Mamoulian, Miriam Hopkins prend la main entière de March pour l'appuyer sur sa cuisse, ne sera esquissé ici que le toucher par un simple doigt, dans un plan plus large sur la scène.



Figure 32: Un touché franche de la cuisse par Jekyll/ March, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:18:45



Figure 33: Le simple contact d'un doigt pour Jekyll/ Tracy, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941, 00:23:51

Outre la sexualité, des scènes de dissection d'animaux dans le script ont été supprimées. Si les expérimentations de Jekyll sur le lapin et sur le rat sont restées, la vue d'animaux morts n'était pas possible. L'aspect scientifique du personnage est souvent relié au religieux, faisant au départ ses expérimentations pour sauver un homme qui avait des excès de folies le poussant au blasphème.

Le blasphème va d'ailleurs se retrouver dans le montage du film avant d'être coupé par la censure (voir annexe 1-2). Une scène arrivant juste après la première scène de transformation montre Hyde face au miroir, découvrant son visage. Décrivant les traits changés de son visage, le personnage en conclut : « Le mal est tout simplement beau ! Le mal est une bonne chose ! ». Ici, la problématique réside dans le fait que le personnage incite au mal, ce qui pour les censeurs peut

¹⁵⁴ GARDNER, Gerald, *The censorship papers movie censorship letters from the Hays office 1934-1968*, p 62-73

amener les spectateurs à être inspirés par ces comportements déviants. D'ailleurs, la morale est très présente dans le film de Fleming, comparé à celui de Mamoulian¹⁵⁵. L'ouverture du film se fait dans une église, la figure du prêtre est présente tout au long du film et Jekyll évoque une séparation de l'âme lors de la scène d'exposition de la théorie.

Jekyll endosse la figure moralisatrice de l'histoire, en assumant à la fois sa théorie et l'hypocrisie de la bourgeoisie à ne pas assumer que l'on a tous une part en nous de désirs enfouis. Il est en accord avec son beau-père sur les décisions qu'il prend envers sa fille et conseille Ivy de « ne pas fréquenter n'importe qui »¹⁵⁶. Autre fait rapprochant à une forme de paternité, Spencer Tracy au moment du tournage du film est âgé de 40 ans et Lana Turner qui joue sa fiancée en a 19ans. L'image des personnages féminins est aussi mise en avant sur les affiches publicitaires, elles sont « un moyen pour Hollywood de s'approprier le mythe et de le rendre conforme à ses impératifs commerciaux, afin de répondre aux attentes du spectateur »¹⁵⁷. Leurs poitrines sont mises en avant dans les films, parfois trop, puisqu'il sera demandé à Fleming d'habiller un peu plus Bergman dans la scène de rencontre avec Jekyll¹⁵⁸.

Dans cette double casquette qu'ont les studios à vouloir produire une image à la fois divertissante et prestigieuse, la censure rappelle et limite ces images sur le sens qu'elles peuvent porter. L'image de Hyde n'a en soi pas été problématique, car elle est assez monstrueuse pour faire comprendre au public que les agissements du monstre ne sont pas à reproduire. En revanche, l'image de Jekyll attire plus le regard des censeurs, car c'est à cette figure que les spectateurs s'identifient, elle joue d'exemple. Si l'image de Hyde est peu problématique pour les censeurs, elle est tout de même utilisée pour les identifier dans la presse. Comme nous pouvons le remarquer sur la première caricature (Fig. 34), un gorille portant une femme. Sur le singe, il est inscrit « censorship » (censure) et « truth » sur le voile de la femme. Dans l'autre représentation (Fig. 35), des personnes sont installées, sûrement dans une salle de cinéma, et une main aux doigts et ongles longs surgit de l'écran. Il est également inscrit « censor » (censure) sur le dos de cette main.

155 BERTHOMIEU, Pierre. « De “Docteur Jekyll et Mister Hyde” à “Mary Reilly”: Ancien mal, plainte nouvelle » *Positif* n°423, Mai 1996, FIAF International Index to Film Periodicals Database p. 40

156 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:25:07

157 « Mettre les personnages féminins en avant est un moyen pour Hollywood de s'approprier le mythe et de le rendre conforme à ses impératifs commerciaux, afin de répondre aux attentes du spectateur » MENEGALDO, Gilles, STOKES, Melvyn, HUMPHRIES, Reynold. *Cinéma Et Mythes*. Université De Poitiers Maison Des Sciences De L'homme Et De La Société, La Licorne Hors Série Colloques, 2002, Poitiers, p. 189

158 GARDNER, Gerald, *op. cit.*, p. 62-73



Figure 34: An anti-film censorship cartoon published in *The Film Mercury* magazine, 1926.

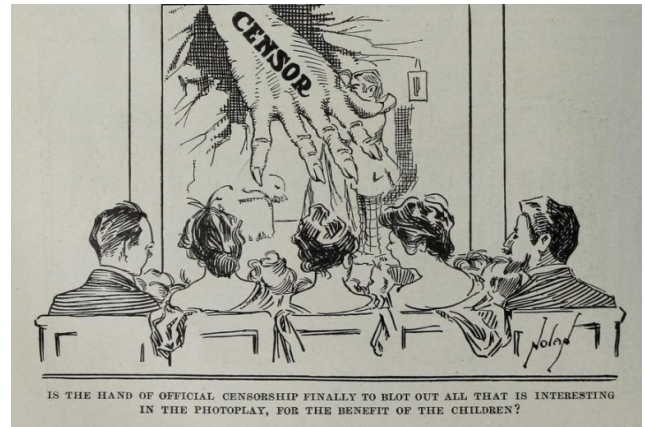


Figure 35: Illustration du *Motion Picture Magazine*, 1914

Dans ces deux images, le monstre fait figure de censeur, qui détruit la vérité sur la représentation de gauche et le cinéma à droite. L'aspect simiesque du monstre fait clairement penser au Hyde de la version de 1932, même si la caricature est parue avant le film, et la main ressemble à celle de Hyde/ Barrymore. Ces caricatures donnent à voir un premier indice sur le rapport que les monstres entretiennent avec l'actualité.

c. Une image commerciale

Une fois que ces images ont été construites, manipulées en fonction des contextes, nous allons voir comment elles ont été diffusées hors des salles de cinéma. Les studios ont également utilisé ces images dans un caractère commercial, et nous allons voir comment chaque studio a pu les utiliser.

S'il y a bien une chose qui reste en évidence dans la publicité des films, c'est l'image de la *star*. Elle est mise en avant dans les trois cas, le double visage de l'acteur est l'élément principal des affiches. Jacqueline Nacache, sur l'étude des acteurs, montre que le visage est au cœur des campagnes publicitaires : « Dans l'adaptation d'un roman à succès, le choix des acteurs est valorisé, parfois utilisé commercialement, élément à suspense d'une vaste campagne publicitaire. »¹⁵⁹. Cela nous ramène à rappeler que le choix du casting au départ fait partie de l'enjeu publicitaire du film.

Plusieurs stratégies de promotion

Cette image est mise en avant dans un premier temps sur les affiches, où l'acteur est exposé en premier plan avec son alter ego, souvent en surimpression derrière lui.

159 « Dans l'adaptation d'un roman à succès, le choix des acteurs est valorisé, parfois utilisé commercialement, élément à suspense d'une vaste campagne publicitaire. David Selznick orchestra la préparation d'*Autant n'emporte le vent* et de Rebecca comme le roman palpitant de personnages en quête d'actrices. » NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Nathan, 2003, Paris, pp. 86-87



Figure 36: Paramount's 20th Birthday Jubilee, Photoplay 1932

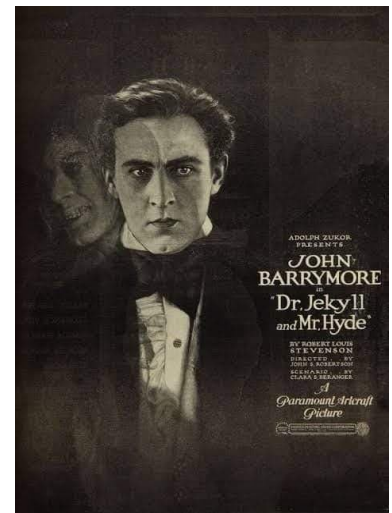


Figure 37: Publicité pour *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920

L'image de March utilisée dans la promotion de *The Royal Family of Broadway* (Fig. 2) où il est grimé en John Barrymore (Fig. 37), va d'ailleurs être réutilisée pour l'annonce de la production du film, utilisant aussi une image similaire du Hyde en fond (Fig. 36). La ressemblance des deux affiches amène à penser en premier lieu que la Paramount veut renvoyer l'image de Barrymore en affichant celle de March, en rappelant le film de 1920 et sous-entendant que le prochain sera d'une qualité similaire. Le monstre dans les deux cas est affiché en surimpression, dans la version de Barrymore cette image correspond à celle qui est dans le film, ce qui n'est pas le cas dans la publicité de March, reprenant l'image de la version précédente. Cependant, l'image de Hyde/March va tout de même être mise en avant, le monstre est généralement représenté en arrière plan en surimpression, de manière fantomatique.

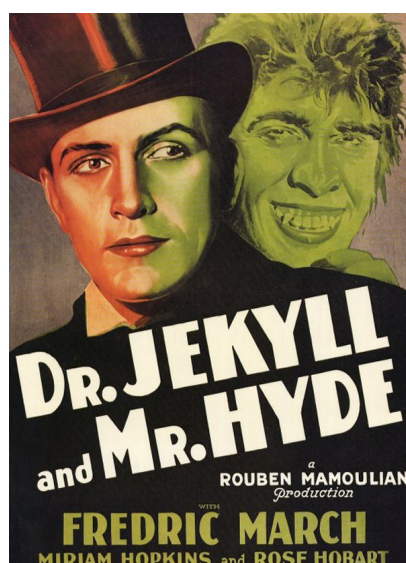


Figure 38: Affiche publicitaire du film *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932

Ici, l'acteur est mis en avant, les lumières indiquent la dualité du personnage, avec le vert qui prend le dessus (Fig. 38), comme Hyde va prendre le dessus sur Jekyll dans les films. Cette version est aussi accompagnée d'une bande-annonce, qui est un montage de la première scène de transformation. En introduction, les textes suivant : « Adapté de la nouvelle de Robert Louis Stevenson »¹⁶⁰ puis « L'Étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde »¹⁶¹. La séquence commence en annonçant l'adaptation de la nouvelle de Stevenson, et donc l'histoire que le film va raconter. La Paramount semble se reposer sur le principe que le spectateur connaît déjà l'histoire, soit en l'ayant vu en 1920, soit en ayant lu la nouvelle, qui avait déjà connu un regain de succès à la sortie du film de Robertson. Il n'y a plus besoin ici de raconter l'histoire, mais surtout d'attiser la curiosité pour l'aspect physique du monstre : La musique, *Tocatta en fugue* de Jean-Sébastien Bach, musique jouée par Jekyll à l'ouverture du film, est en fond pendant la scène, avant que le son du film ne prenne le dessus, où l'on peut entendre les râles de Hyde faisant son apparition de manière sonore. Cette scène est coupée juste au moment où Hyde est censé faire son apparition devant le miroir.

160 « Adapted from the novella by Robert Louis Stevenson »

161 « The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde »

Dans cette publicité, c'est par la frustration de ne pas voir le personnage que le spectateur est invité à venir. En outre, pendant cette scène, Jekyll ainsi que les personnages secondaires apparaissent en surimpression, à l'origine pour montrer les pensées de Jekyll, violente. On peut entendre Jekyll menacer d'étrangler son beau-père Danvers Carew, la jambe d'Ivy se balancer, demandant au personnage de revenir vite, invitant ainsi aussi le spectateur à venir vite, ainsi que Carew reprochant à Jekyll d'être indécent. Ces images sorties du contexte signent la promesse de voir des scènes d'actions, potentiellement une scène où Jekyll étranglerait le beau-père, ou avoir ce comportement indécent. Ajouté à l'apparition de la jambe nue d'Ivy, on peut supposer que la publicité annonce au spectateur qu'il va en voir plus, que la femme va continuer à se dénuder.

Cette bande-annonce renvoie tout de même aux principales problématiques censurées par le Code : sont mis en avant la nudité de la femme, l'incitation au crime, la peur pour la bête que l'on entend, mais ne voit pas. Un journaliste du *Harrison Report* reproche d'ailleurs la diffusion de la bande-annonce avant un film à destination d'enfant, évoquant des scènes horribles :

Une bande-annonce annonçant *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* a été diffusée à l'écran. Les scènes ont été choisies parmi les plus horribles, assez horribles pour donner aux enfants autant de cauchemars que leur donnerait le film dans son entièreté. Et pourtant, pas une seule personne parmi les forces de Sam Katz n'a eu assez de bon sens pour se rendre compte qu'il était mal de choquer les enfants attirés par le cinéma au moyen d'une image faite spécialement pour eux. Je connais au moins un cas où un enfant avait fait des cauchemars pendant plusieurs nuits après avoir vu la bande-annonce¹⁶².

Ici est surtout reproché le fait que la bande-annonce a été diffusée pour un public non adapté, à savoir des enfants, mais le journaliste insiste tout de même sur le fait que ce sont les images les plus choquantes du film qui ont été diffusées.

La MGM produit également une bande-annonce du film, et joue également sur la non révélation de Hyde. Le montage est drastiquement différent, où plusieurs scènes sont sélectionnées. Est toujours annoncé au départ le fait que le film soit une adaptation, Jekyll annonce par la suite sa théorie sur les deux natures de l'humain, avec les réactions choquées des personnages secondaires. Des slogans (Fig. 39) comme « Incroyable ! »¹⁶³, « Étonnant »¹⁶⁴ apparaissent. On peut voir aussi un gros plan sur le visage d'Ingrid Bergman, horrifiée, criant de

162 « During the showing of this picture, there was flashed on the screen a trailer advertising « Dr. Jekyll and Mr. Hyde ». The scenes were selected from among the most horrid, horrid enough to give children as many nightmares as would be given to them by the entire picture. And yet not a single person from among Sam Katz's forces had sense enough to realize that it was wrong to shock children drawn to the theatre by means of a picture made specially for them. I know of at least one case where a child had had nightmares for several nights after seeing the trailer. » ANONYME, « Bringing Children "In" to shock them » *Harrison Report*, 23 jan 1932 p. 16

163 « Amazing ! »

164 « Astounding »

détresse. Tout est fait pour renvoyer le plus d'effets possible (Fig. 40) : « Vos yeux n'ont jamais vu de divertissement filmé avec autant d'horreur »¹⁶⁵. Cet intertitre laisse place à la première apparition de Hyde, caché par un filtre devant la caméra, demandant à Bergman si en voyant Jekyll elle n'y avait pas vu un peu de Hyde.



Figure 39: Exemple de slogan apparaissant dans la bande-annonce, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, Metro-Golwyn-Mayer



Figure 40: « Vos yeux n'ont jamais vu un divertissement aussi choquant », *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, Metro-Golwyn-Mayer



Figure 41: L'aspect de Hyde dissimulée, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, Metro-Goldwyn-Mayer

Si nous avons pu voir que le Hyde de March dans la bande-annonce n'est absolument pas montré, ici nous pouvons percevoir une partie du bas du visage et supposer ce que le reste peut être (Fig. 41). Le jeu sur la frustration est d'autant plus fort que l'on en perçoit assez pour nous laisser en proie aux interprétations, mais pas pour en avoir une définition réelle. La fin de la séquence est marquée par un discours écrit qui défile, invitant les spectateurs à ne pas révéler l'aspect physique de Hyde à leur entourage pour que la surprise soit laissée jusqu'à la première scène de transformation dans le film. Il est évident qu'ici l'argument vendeur est Hyde et son image, qui contrairement à la version de Mamoulian est aussi cachée de la presse écrite.

165 « Your eyes have never seen entertainment so graphically filmed »

En effet, ici la stratégie est tout autre. Même si l'image de Tracy en Jekyll est mise en valeur, avec les deux figures féminines, absentes dans les publicités du film de Robertson et de manière partielle chez Mamoulian, l'accent va plutôt être mis sur le fait que nous allons plutôt voir une représentation de ce que peut être l'inconscient d'une personne.



Figure 42: « Triumph of Showmanship », *Film Daily*, 16 septembre 1941, p. 6



Figure 43: « Triumph of Showmanship », *Film Daily*, 16 septembre 1941, p. 6

Dans les principaux affichages (Fig. 42-43) que l'on peut observer, une phrase est scandée sur pratiquement chacune d'entre elles : « Êtes-vous un Jekyll ou un Hyde ? »¹⁶⁶. La question, adressée au public, le provoque clairement à l'auto-examen. Jekyll est décrit comme « Il reconnaît que nous avons tous des désirs secrets, mais les contrôle »¹⁶⁷ et Hyde « cède à l'instinct primitif et vit sa vie sans contrôle »¹⁶⁸. Les adresses vont aussi toucher l'intimité de la personne, allant jusqu'à lui donner des exemples concrets de pensées qu'il a pu avoir sans jamais les dévoiler aux autres : « Les gars! Malgré le fait que vous aimez une femme, en avez-vous déjà regardé une autre ? Et les filles, qu'en pensez-vous des hommes ? »¹⁶⁹. La publicité sollicite ici le fait que malgré les engagements que les hommes et femmes ont pour leurs compagnes/compagnons, il leur arrive parfois de regarder d'autres personnes en éprouvant du désir pour eux. On entre ici dans une intimité, car même si le fait peut être vrai, avouer cette conduite est assez déplacé vis-à-vis de la personne pour qui nous sommes censés vouer une exclusivité. Les propos vont jusqu'à exiger au spectateur d'être honnêtes avec lui-même et avouer qu'il a des secrets et désirs cachés. Dans

166 « Are you [ou « I »] a Jekyll or a Hyde ? »

167 « He recognizes that we all have hidden desires but he controls them »

168 « yields to the primitive instinct in humans and lives his life without control »

169 Men ! Despite the fact that you love one woman do you ever look at another ? And girls, how are you about men ?

cette confrontation au public, l'aspect scientifique est aussi souligné. Certaines descriptions affirment que d'après les scientifiques, nous avons tous un Mr. Hyde en nous, qu'il se manifeste quand nous avons des « désirs secrets »¹⁷⁰, et que le film a pour but d'illustrer l'exemple d'un subconscient, celui du Jekyll de Tracy.

Les images de Jekyll et Hyde ne viennent pas simplement de l'imagination d'un personnage. Elle est le résultat d'une pensée collective, influencée par une culture visuelle. La censure, la Grande Dépression sont aussi des événements qui rendent cette image mouvante. Le Hyde de 1920 représente une forme de criminel proche de la nouvelle. En 1932, film contemporain de l'âge d'or des monstres, l'enjeu du Hyde se situe dans le spectaculaire, alors que la version de 1940 donne à voir un aspect physique moins artificiel. Jekyll, le médecin quarantenaire est rajeuni et embellit par les studios, afin de mettre en avant la beauté physique à égal de la beauté morale. Les films entrent dans leur contexte cinématographique. Le jeu d'acteur, très expressif à l'époque du muet, s'atténue à mesure que le parlant se démocratise. En tant que mythes fantastiques, les films permettent de mettre en avant un double, celui de la morale face au spectaculaire, mais aussi celui de ces spectateurs également divisés. Car les films spectaculaires font recette, même si les groupes favorables à la censure sont très présents. Si ces images s'inscrivent dans leur contexte cinématographique, qu'en est-il des personnages dans le film ? Pourquoi sont-ils divisés ?

170 « secret longings »

PARTIE 2 : UNE IMAGE À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ

Jusqu'ici nous avons évoqué la fabrication de l'image par le choix de la *star*, des maquillages appliqués, de la culture visuelle des différents acteurs du film et la mise en avant de ces images par les studios. Cependant, que représentent-elles dans les films ? Sont-elles en adéquation avec les populations que les personnages fréquentent ? Jekyll, dont l'image semble si parfaite, montre-t-elle aussi une perfection morale, en adéquation avec la bourgeoisie qui l'entoure ? Hyde, qui incarne le monstre, représente quelle forme de marginalité ?

Leurs images renvoient à différentes identités¹, les reliant plus ou moins à un groupe. Le terme d'identité dans ses définitions lève un paradoxe. Selon Edmond Marc, auteur de *La Construction identitaire de l'individu*, le paradoxe de l'identité est défini ainsi : « elle désigne ce qui est unique, et donc le fait de se distinguer et de se différencier irréductiblement des autres. Mais elle qualifie également ce qui est identique, c'est-à-dire ce qui est parfaitement semblable tout en restant distinct »². Ainsi l'identité de Jekyll, par son image, renvoie au collectif, et par son excentricité à l'individualisme. Jekyll ne peut appartenir au monde bourgeois conservateur³ du fait de ses idées progressistes, et face aux oppositions il va incarner le chaos, Hyde. Si la nouvelle dépeint un clivage sociétal entre la bourgeoisie et la pauvreté au sein de l'époque victorienne, les films semblent aborder la question de manière différente, sous le prisme étasunien. Le clivage n'est pas aussi strict que la nouvelle, car les films mettent beaucoup plus en avant les scènes de transformation. Le passage d'un personnage à l'autre semble vouloir montrer une volonté de changement, mais aussi la recherche d'une unité, personnelle, mais aussi nationale. En montrant le parallèle entre les différentes populations qui constituent la société américaine⁴, nous essayerons de dépeindre celle-ci à travers les films, et de tenter de comprendre le vacillement, les transformations entre modernités et opposition à celles-ci.

1 HALPERN, Catherine. *Identité(s) L'individu, Le Groupe, La Société*. Nouvelle édition Entièrement Revue Et Augmentée En 2016. Éditions Sciences Humaines, Ouvrages De Synthèse, 2016, Auxerre

2 MARC, Edmond. « *La Construction identitaire de l'individu* » in HALPERN, Catherine. *Identité(s) L'individu, Le Groupe, La Société*. Nouvelle édition Entièrement Revue Et Augmentée En 2016. Éditions Sciences Humaines, Ouvrages De Synthèse, 2016, Auxerre, p. 29

3 KESSLER, Nicolas. *Le Conservatisme Américain*. Presses Universitaires De France, Que Sais-je ? n°3364, 1998, Paris

4 DURPAIRE, François, HARTER, Hélène, LHERM, Adrien. *La Civilisation Américaine*. 3e édition Refondue. Presses Universitaires De France, Quadriges Manuels, 2020, Paris

CHAPITRE 4 : JEKYLL/ HYDE, FIGURE MARGINALE AU SEIN D'UNE POPULATION DIVISÉE

Dans ce chapitre, nous allons définir les différents types de populations que nous pouvons trouver dans les films. La figure du beau-père, Carew, les pauvres, la fiancée/ prostitué sont des personnages qui se rapprochent plus de la civilisation américaine que de la victorienne. Jekyll et Hyde au sein de cette société sont marginaux, et ne peuvent trouver identité et unité dans ce monde divisé.

a. Un clivage entre groupes sociaux

Pour comprendre comment la société américaine est dépeinte dans les films, il nous faut d'abord revenir quelques instants sur la société victorienne du XIX^{ÈME} siècle décrite par Stevenson. L'ère victorien se situe dans la période du règne de la reine Victoria entre 1837 et 1901⁵, et fut une période où « la réalité sociale de l'Angleterre pouvait à bien des égards se résumer à un clivage net entre les “deux nations” de la terminologie disraélienne : les riches et les pauvres »⁶. Ce clivage dont fait part Philippe Chassaigne dans son *Histoire de l'Angleterre* est en écho direct avec Jekyll et Hyde. La société victorienne est divisée, par sa construction géographique⁷, mais aussi par les personnages secondaires que l'on peut croiser : dans la nouvelle, Utterson « avait pour amis des gens de son propre sang »⁸, le sang renvoyé à la lignée généalogique, mais insinuant aussi des personnes de sa propre classe. Au sein de cette « société duale »⁹, Jekyll semble avoir de la peine à y trouver une place, ne pouvant vivre librement et se transformant en Hyde. Cette division à l'époque victorienne est-elle la même qu'aux États-Unis ? Pour répondre à cette question, nous allons voir comment sont représentés les différents types de populations que nous voyons dans les films. Quelles valeurs prônent-elles ? Quelles sont les similitudes avec le contexte américain ?

5 CHASSAIGNE, Philippe. *Histoire De L'Angleterre*. Édition Mise à Jour. Flammarion, Champs Histoire, 2015, Paris

6 *Ibid.* p. 305

7 CHARLOT, Monica, MARX, Roland. *Londres, 1851-1901 L'ère Victorienne Ou Le Triomphe Des Inégalités*. Éditions Autrement, 1990, Paris

8 NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Autrement, Figures mythiques, 1997, Paris, p. 13

9 Le terme de « société duale » est utilisée dans CHARLOT, Monica, MARX, Roland. *Londres, 1851-1901 L'ère Victorienne Ou Le Triomphe Des Inégalités*. Éditions Autrement, 1990, Paris, p. 14 et CHASSAIGNE, Philippe. *Histoire De L'Angleterre*. Édition Mise à Jour. Flammarion, Champs Histoire, 2015, Paris p. 305

Nous allons d'abord évoquer Sir Danvers Carew, le principal interlocuteur avec le médecin dans les trois films. Si des personnages comme Utterson en 1920 et le Dr. Lanyon dans les deux autres versions prennent une part également active dans les films, ils restent tout de même très effacés. Nous allons voir qu'il est une figure de répression, à la fois envers la théorie de Jekyll, mais aussi à propos des fiançailles. C'est également une figure manipulatrice, notamment dans la version de 1920, mais il est dans les trois cas comparé au conservatisme américain¹⁰. Si le conservatisme prend des définitions différentes en fonction du contexte, John Jost en propose une plus générale :

Nous affirmons que certaines motivations épistémiques (le dogmatisme ou l'intolérance à l'ambiguïté, la complexité cognitive, la fermeture d'esprit, le rejet de l'incertitude, le besoin d'ordre, de structure et d'aboutissement), existentielles (l'estime de soi, la gestion de la panique, la peur, la menace, la colère, et le pessimisme) et idéologiques (l'intérêt personnel, la prédominance du groupe sur l'individu, la légitimité du système) sont associées à l'expression d'un conservatisme politique¹¹

Nous n'allons pas faire une étude du conservateur sous le prisme de la psychologie des personnages. Il s'agit de montrer par cette définition, que le conservatisme s'associe dans de nombreux cas une hostilité à la nouveauté et au changement.

De l'autre côté, les populations pauvres seront peu évoquées. Si nous réservons une place particulière pour la figure de la prostituée un peu plus tard, le reste de la communauté pauvre est presque totalement effacée dans les films. Nous verrons qu'ils apparaissent généralement au début du film afin de participer à la définition de Jekyll comme un médecin philanthrope, mais que par la suite ils n'auront que des rôles figuratifs.

1920 une bourgeoisie hypocrite

Reprenons brièvement les caractéristiques principales de la figure du beau-père dans le film de 1920. Carew, (interprété par Brandon Hurst) est montré comme l'initiateur de la théorie de la double nature de l'Homme : « Quel côté ? L'homme en a deux – comme il a deux mains. Parce que j'use de ma main droite, n'aurais-je pas le droit d'utiliser la gauche ? »¹².

10 VINCENT, Jean-Philippe. *op. cit.*

11 JOST, John, T. Jack Glaser, Arie W. Kruglanski et Frank J. Sulloway, « Political Conservatism as Motivated Social Cognition » *Psychological bulletin* vol. 129, n°3, p. 351

12 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:14:37 « Which self ? A man has two – as he has two hands. Because I use my right hand should I never use my left »



Figure 44: Carew expliquant à Jekyll que l'homme possède deux natures, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:14:45



Figure 45: Carew en surimpression juste avant la transformation de Jekyll, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:26:30

Montré en plans rapprochés, Carew fait à plusieurs reprises des mimiques du visage, en levant un sourcil et dirigeant son regard vers d'autres de ses amis (Fig. 44) pour chercher la complicité lorsqu'il annonce que l'homme est pris parfois de désirs. Il refait une mimique un peu similaire lors de la première scène de transformation de Jekyll (Fig. 45), en surimpression, comme pour l'inciter à prendre la potion. C'est lui qui amène le médecin au cabaret et qui lui présente la danseuse Gina. Francis Bordat, dans son article sur les adaptations de la nouvelle, décrit le personnage comme étant un « noble libertin qui corrompt un héros [Jekyll] présenté comme "idéaliste", "philanthrope", "progressiste" »¹³. Par son aspect manipulateur et sa richesse, Carew est une figure du pouvoir, un pouvoir malsain qui mène aussi les autres dans la corruption. Sans son intervention, nous pouvons supposer que Jekyll n'aurait jamais cherché à se transformer, n'aurait jamais connu le désir qu'il peut éprouver envers les femmes. Dans cette version, le beau-père n'est pas dans une représentation de la répression, mais dans une forme d'hypocrisie. C'est sous prétexte de faire le bien, montrer à Jekyll les différents divertissements possibles, qu'il va le pervertir avant de refuser toute responsabilité de la présence de Hyde.

Juste avant la transformation où Jekyll perd le contrôle, les deux personnages s'affrontent. Jekyll, en colère, reproche à Carew de l'avoir initié au mal, et laisse place à Hyde qui tue le beau-père. La bourgeoisie décrite à travers Carew est vue d'un mauvais œil. Le film montre un monde régi par des valeurs encore proches de l'époque victorienne, où la richesse agit seulement dans son propre intérêt. Ce monde doit être symboliquement renversé, détruit par la jeunesse, Jekyll.

13 BORDAT, Francis. « Hollywood au travail » in NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Autrement, Figures mythiques, 1997, Paris, p. 123

1930, une bourgeoisie conservatrice

Le beau-père de Muriel (joué par Halliwell Hobbes) dans la version de Mamoulian n'est plus un noble lubrique, mais un brigadier général répressif. La tension entre lui et Jekyll est beaucoup plus forte, il est aussi l'initiateur de la transformation. En refusant d'avancer le mariage entre Jekyll et Muriel, l'homme fait monter l'impatience du médecin qui va utiliser sa potion pour retrouver Ivy la nuit. Francis Bordat le dit en ces termes : « c'est maintenant un général dont le conformisme et l'étroitesse d'esprit bloquent l'épanouissement amoureux de Jekyll et portent la plus grosse responsabilité du dérapage moral de ce dernier »¹⁴. Il s'oppose à toute forme de nouveauté de manière presque paranoïaque. Dans une scène où il cède à la pression des fiancés et accepte d'avancer le mariage, Jekyll s'avance vers lui en sautillant de joie. Face à cette expressivité, Carew le stoppe et lui demande de se calmer (Fig. 47).



Figure 46: Carew expliquant à Jekyll qu'il n'avancera pas le mariage, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:16:12



Figure 47: Carew reprenant le comportement expressif de Jekyll, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:56:30

À l'image de la définition que nous avons faite du conservateur, Carew exprime le contrôle qu'il souhaite avoir sur les décisions du mariage, et le fait savoir à plusieurs reprises (Fig. 46). Nous pouvons associer cette figure comme une barrière aux progrès menés dans les années 1920, où la liberté sexuelle, le jazz et les réformes sociales font faire un bond aussi bien économique¹⁵, politique et social. Carew semblerait se poser comme une figure du conservateur américain, qui voit les progrès d'un mauvais œil et regrette les valeurs traditionnelles. Il pourrait être aussi associé à la figure des groupes catholiques qui ont initié le Code Hays : Jekyll se moque de sa morale comme le réalisateur pourrait se moquer du code, qu'il tente de ne pas respecter à travers Hyde et la nudité d'Ivy. Dans le contexte américain des années précédant le

14 BORDAT, Francis. *op. cit.* p. 123

15 CURRELL, Susan, *American Culture of the 1920s*, Edinburg, Edinburg University Press, 2009

film, les avancées technologiques montrent aussi une montée des mouvements conservateurs radicaux :

Le retour des républicains conservateurs va inaugurer à nouveau un long règne dominé par la poursuite du bonheur et la quête de la prospérité. Le poids des électeurs du *Middle West* indique clairement le désir de rompre avec la vieille Europe et un repli sur les valeurs de l'Amérique qui conduit notamment à l'adoption de toute une série de lois restrictives en matière d'immigration. Cette aspiration profonde à un retour à la normale donne sa saveur particulière aux années 1920¹⁶.

Le radicalisme contextuel est exprimé ici par un retour à une politique isolationniste, fermant dans les années 1920 les frontières et faisant un contrôle strict des arrivants sur le continent. D'un être lubrique corrompu, nous passons à l'extrême inverse avec un respect de la morale et des traditions. En opposition, Jekyll serait la figure de la continuité des années 1920, très réformiste : « La rébellion contre les conventions sociales du siècle précédent et la libération des mœurs caractérisent les années 1920 »¹⁷. Le progrès se caractérise par ses réformes et l'amélioration des conditions de vie des classes populaires, et l'opposition qui se crée ici serait entre Jekyll et Carew en tant que conservateur et progressiste.

La séquence suivant la scène d'exposition de la théorie de la double nature de l'homme semble aussi un bon exemple pour montrer cet affrontement entre valeurs traditionnelles et progrès. Après que Jekyll ait exposé sa théorie au public nombreux dans l'amphithéâtre, les différents spectateurs présents sortent, et chacun va de son commentaire. Les jeunes semblent ouverts à la possibilité de la séparation des deux natures, comme en témoigne ce jeune homme : « Sacredieu, c'est merveilleux ! »¹⁸. De l'autre côté par contre, les spectateurs plus âgés sont dans le rejet total de l'exposé : « Diviser un être humain en deux ? Ridicule ! »¹⁹. Nous sommes ici dans un affrontement générationnel, entre les anciens, conformistes, qui n'acceptent pas la modernité et la remise en question des concepts qu'ils ont fondés, et les jeunes qui accueillent positivement l'originalité.

1940 une bourgeoisie plus conciliante

La théorie exposée par Jekyll dans la version de 1940 ne trouve, quant à elle, pas de public favorable. N'étant exposée qu'à la classe bourgeoise, elle semble inconcevable pour cette

16 LACROIX, Jean-Michel. *Histoire Des États-Unis*. 6e édition Mise à Jour, Presses Universitaires De France, Quadrige Manuels, 2018, Paris, p. 328

17 *Ibid.* p. 359

18 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:06:20

19 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:06:27

population qui la rejette totalement. Parmi les critiques nous avons une femme qui estime qu'il « est évident que pour être bon il suffit de le vouloir »²⁰. Elle défend que la bonté, par essence, est en chacun de nous. Le prêtre, lui, demande s'il est « sage de s'immiscer dans ce problème avant que le Créateur...ne le résolve, dans son infinie sagesse ? »²¹. L'argument théologique prend une grande place dans le débat, c'est à l'évocation de l'âme que le public présent exprime ouvertement sa surprise. En affirmant que c'est sur ce terrain que Jekyll s'immisce pour définir sa théorie, les mœurs catholiques en sont attaquées. Cette présence de la figure du prêtre, ainsi que le vocabulaire christique (présent aussi dans les autres versions, mais de manière moindre) fait écho au Code Hays, institué par des groupes catholiques, qui prônent des mœurs similaires aux personnages sceptiques de la théorie dans le film. Jekyll, en réponse, critique leur fermeture d'esprit : « Celui-ci [en parlant de l'Ordre des médecins] désapprouve toujours les théories nouvelles. Tout comme le praticien de la Reine. Les vieilles théories sont plus juteuses »²². En s'adressant de la sorte, Jekyll reproche à l'entourage le blocage institutionnel dont il est victime. Encore une fois, le Code peut être visé. En restreignant la liberté des réalisateurs de pouvoir exprimer ce qu'ils veulent ils sont limités dans leur créativité et expression.

Jekyll ne se défend pas seulement, il attaque également, en affirmant qu'il est hypocrite de nier que l'on a en chacun de nous des désirs et pulsions refoulées. Pendant tout le film, Carew va tenter de faire comprendre à Jekyll qu'il n'est pas en accord avec lui sur cette théorie et qu'il préfère que le médecin s'éloigne de la médecine expérimentale. Tout comme dans la version de 1932, il est dans un premier temps fermement opposé au mariage rapide entre les deux fiancés, mais se ravise à la fin. La figure conservatrice qu'il est laisse place plus ouvertement au possible changement. Si certes la pression de la part des deux futurs époux joue en faveur de ce changement, un moment du film de 1940 nous montre tout de même que Carew signale son ouverture d'esprit.

20 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:11:49

21 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:13:00

22 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:12:56



Figure 48: Carew avoue avoir été sévère, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941, 01:13:17



Figure 49: Carew adressant une remarque à deux vieilles dames, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 01:13:43

Sur ces deux photogrammes, Carew semble montrer des signes d'ouverture face aux valeurs et traditions qu'il véhicule. Dans cette scène le personnage retrouve Jekyll et Beatrix dans un musée afin de leur annoncer qu'il consent à leur mariage plus tôt que souhaité (Fig. 48). Il avoue avoir peut-être été trop sévère sur la décision qu'il peut nuancer. Il invite les deux fiancés à s'embrasser et croise en partant le regard choqué de deux femmes âgées. Sur le ton humoristique, le père leur dit : « ce n'est qu'une œuvre d'art...hors catalogue » (Fig. 49). Dans cette scène, le père, que l'on considère aussi répressif et conservateur, se moque du comportement des vieilles dames. Par leur réaction, elles semblent reprendre les traits d'un conservatisme semblable à celui de Carew dans la version de Mamoulian.

L'ouverture d'esprit de Carew semble refléter celle des conservateurs dans les années 1930. Pendant la Grande Dépression, l'échec du système économique capitaliste remet en question certains principes, et incite cette vision conservatrice à changer : « Pendant la Grande Dépression et dans les décennies suivantes, faire l'éloge d'un système capitaliste devint pour le moins problématique. Les défis à relever n'étaient pas qu'économiques. Certains conservateurs convaincus, en particulier ceux avec un engagement religieux marqué, se méfiaient beaucoup de l'adoration des conservateurs économiques envers le capitalisme »²³. Les défis à relever sont divers, et ne s'arrêtent pas qu'à la question financière. De grands problèmes sociétaux ont surgi, que ce soit la part massive de la population au chômage, où les conditions de vie de plus en plus précaires, qu'il était désormais impossible d'ignorer.

23 KESSLER, Nicolas. *Le Conservatisme Américain*. Presses Universitaires De France, Que Sais-je ?, 1998, Paris, p. 27

Des pauvres à la recherche du progrès

Si les bourgeois représentent plusieurs formes de conservatisme, de valeurs traditionnelles qui à mesure du temps se nuancent, qu'en est-il des pauvres ? Jekyll est caractérisé au début des films comme un médecin philanthrope. Cela est particulièrement vrai pour la version de 1920. Face à la foule de malheureux qui l'attendent à l'entrée du cabinet (Fig. 50), Jekyll n'hésite pas à retrousser ses manches, examiner et toucher plusieurs patients. Dans les deux versions plus récentes, le médecin est vu avec des patients, mais ils sont beaucoup moins nombreux. À vrai dire, Jekyll/ March s'occupe de deux patientes, une jeune fille qui semblait avoir des problèmes moteurs et retrouve la possibilité de marcher (Fig. 51), et une vieille dame, alitée, qui attend une opération. Jekyll/ Tracy quant à lui prête attention à une seule personne, un homme pris de folie à l'église pendant la messe en début de film (Fig. 52). Outre les scènes que nous citons, il sera soit convoqué furtivement (dans le cas de 1941) soit complètement mis de côté.



Figure 50: Entrée de Jekyll dans son hôpital, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:05:26



Figure 51: Jekyll annonçant à Mary qu'elle peut marcher, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:07:23



Figure 52: L'homme fou criant des blasphèmes à la messe, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:02:20

Les pauvres sont ceux qui n'ont pas de voix, qui sont ni écoutés ni considérés par la classe supérieure. Cette population laissée pour compte reflète-t-elle la société américaine ? Le

cinéma, déjà, met peu en avant des personnages pauvres, préférant laisser place aux *stars* et au glamour, beaucoup plus attrayant que la réalité. Comme nous avons pu l'évoquer, des actrices, telle Shirley Temple, représentent la pauvreté sous le visage d'une petite fille joyeuse. Hollywood produit du rêve, de la fiction, et s'éloigne à mesure des films de la représentation documentaire que l'on peut faire des miséreux. Pourtant ils sont bien présents, que ce soit par les victimes de la Grande Dépression, mais aussi les ouvriers. Le début du XX^{ÈME} siècle américain est marqué par l'industrialisation, le capitalisme, et les mouvements ouvriers. À la fin du XIX^{ÈME} siècle, où la mise en place des usines, et la taylorisation du travail, mettent l'ouvrier, généralement de classe pauvre, dans une autre stature de l'exécution des tâches : « Dès 1895, Taylor invente la spécialisation des tâches et la parcellisation du travail qui nécessitent une identification, une standardisation et un chronométrage des gestes, lesquels s'accompagnent d'une surveillance permanente de l'ouvrier »²⁴. Ce découpage du mouvement et des responsabilités des ouvriers ramènent à penser l'Homme comme exécuteur, au même état qu'une machine, sans conscience, pensée. Ces nouvelles conceptions du travail, qui reste précaire et peu valorisant, tendent à effacer l'individualité de la personne et la rapprocher du maillon de la chaîne. Au vu des conditions, les ouvriers vont mener dans les années 1920 de grandes grèves afin d'obtenir certains droits nécessaires pour travailler dans de bonnes conditions²⁵.

Même s'ils sont peu représentés dans les films, une chose nous laisse voir chez eux une admiration certaine pour Jekyll. Dans les trois versions, l'homme est vu par eux comme celui qui les écoute, qui veut les aider, qui est bon. Nous pouvons penser qu'il serait vu comme un réformiste qui par sa posture peut faire changer les choses dans la classe supérieure pour qu'ils soient entendus. On pourrait rapprocher l'espoir qu'éprouvent les pauvres envers Jekyll à ceux qui ont vu en Franklin Roosevelt²⁶, président de 1932 à 1943, un moyen de les sauver à l'arrivée de la Grande Dépression. Dans un moment où commence à arriver la misère, les classes populaires espèrent dans l'élection de novembre 1932 un homme qui pourrait les sauver. Étant le « le plus jeune président de l'histoire américaine (42 ans) »²⁷. La jeunesse s'associe aux nouvelles idées, elle est perçue comme l'espoir d'un nouveau regard et d'une volonté de reconstruction d'un pays. L'image de Roosevelt renvoie également à quelqu'un qui « se

24 CURRELL, Susan, *op. cit.*

25 ZINN, Howard, COTTON Frédéric. *Une Histoire Populaire Des États-Unis D'Amérique De 1492 à Nos Jours*. Agone Lux, Mémoiresociales, 2003, Marseille Montréal, p. 419

26 LEUCHTENBURG, William Edward. *Franklin D. Roosevelt and the New Deal, 1932-1940*. Harper Perennial, 2009, New York London, Toronto

27 LACROIX, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 326

préoccupe véritablement de l'homme oublié »²⁸, les principales réformes proposées par le New Deal vont envers la lutte contre le chômage, une écoute des syndicats et la relance de l'industrie agricole. Ce serait une erreur de rapprocher l'image de Roosevelt à celle de Jekyll, il n'était pas encore sur la scène politique en 1920 et perd toute notoriété à partir de 1938, des suites d'un nouveau krach boursier. Il s'agit seulement de dire que certains historiens²⁹ font le portrait de l'homme comme l'incarnation de la nouveauté et de la jeunesse, à l'image de Jekyll.

Les films nous donnent à voir une société qui n'est pas fixe dans le temps. Les idées vacillent comme les différentes conceptions de la bourgeoisie dans les films. Le personnage du beau-père donne à voir plusieurs conceptions du conservatisme, qui vacille à mesure des versions. Même s'il reste de manière générale fermé à la théorie de Jekyll, il ne suit pas pour autant à la lettre les mœurs et traditions fondées dans la bourgeoisie victorienne. Ils représentent un conservatisme américain qui s'ouvre et se ferme à mesure que les nouveautés apparaissent. L'affrontement ne semble pas se faire entre les riches et les pauvres, ni entre Jekyll et Hyde, mais l'opposition se situe plus entre Carew/ Jekyll. Le Code Hays participe à changer la représentation des personnages. En y apposant un conservatisme dans la morale du film, Jekyll se retrouve plus respectueux de la hiérarchie comme nous avons pu le voir avec la figure paternelle que représente Tracy. Les pauvres quant à eux sont laissés pour compte, et ne semblent pas avoir de moyen de s'exprimer. Ainsi, voyant que Jekyll prête une attention particulière pour eux, ils figurent en lui un idéal, un sauveur. La dualité n'est pas seulement représentée entre les riches et les pauvres, mais les femmes jouent également un rôle très important dans cette double représentation.

b. Figures de la fiancée et de la prostituée : Des femmes entre émancipation et servitude

Si nous pouvons trouver quelques pauvres allusions aux femmes dans la nouvelle, décrites comme étant des « femmes aux nationalités variées »³⁰, le cinéma va envisager la figure,

28 LACROIX, Jean-Michel. *Histoire Des États-Unis*. 6e édition Mise à Jour, Presses Universitaires De France, Quadrige Manuels, 2018. Paris, p. 369

29 Jean-Michel Lacroix, Claude-Jean Bertrand notamment

30 BORDAT, Francis. « Hollywood au travail » in NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Autrement, Figures mythiques, 1997, Paris, p. 73

voire la double figure féminine différemment. Si les femmes citées chez Stevenson peuvent faire référence aux prostituées, « la fiancée, en revanche, est pure fabrication hollywoodienne »³¹. Prenant place dès la version de 1920, cette double figure de la fiancée et de la prostituée va perdurer au travers des versions de 1932 et 1941. Si les femmes sont presque totalement absentes de la nouvelle de Stevenson, la place qu'elles prennent dans les films est primordiale. Si nous avons rarement eu l'occasion de les évoquer plus tôt, ces deux personnages sont pourtant pour Jekyll et Hyde les principales interlocutrices, et celles qui motivent en partie la transformation du médecin. Elles évoquent les deux faces d'une femme au même titre que Jekyll et Hyde sont les deux faces du même homme. Millicent, Muriel et Beatrix sont les fiancées respectives de Jekyll/Barrymore, Jekyll/March et Jekyll/Tracy. Elles viennent du milieu bourgeois et représentent physiquement une certaine douceur et pudicité. Gina, dans la version de Robertson et Ivy, pour les versions suivantes, sont des serveuses, danseuses, prostituées³², qui vivent dans un milieu pauvre et offrent leur corps afin de pouvoir subvenir à leurs besoins. Comment sont-elles représentées dans les films ? Montrent-elles une forme de dualité dans la société américaine ?

Une double figure reprise de la société victorienne

Retournons une nouvelle fois à l'époque victorienne. Elles sont à la fois, dans les sociétés bourgeoises, un « être fragile qui se doit d'être protégé par l'homme appelé en toute occasion à faire preuve de sa virilité, se trouve du coup, en général, en état de soumission et d'infériorité »³³. Leur soumission est exprimée par les droits qu'elles ont, qui sont les mêmes que ceux des enfants, elles ne peuvent ni avoir de décision sur la personne avec qui elles vont se marier, ni exercer de métier autre qu'institutrice et ne peuvent contracter de crédit. En outre, si elles ne peuvent ou ne veulent pas se marier, « la femme divorcée (tout comme celle qui demeure célibataire) aura à souffrir de la plus mauvaise des réputations »³⁴. La place de la femme dans la société victorienne rappelle l'image christique qu'on lui donne, de la vierge innocente : « Le puritanisme trouve son domaine de prédilection dans l'exaltation de la chasteté, l'acte sexuel

31 BORDAT, Francis. *Ibid.*, p. 133

32 Nous qualifierons toutes les trois de prostituées, même si nous sommes au fait que Gina est décrite comme danseuse et les deux Ivy comme serveuses, leurs conditions de vie, leurs activités, ainsi que le comportement qu'elles ont face à Jekyll peut sous-entendre qu'elles sont déjà eu des rapports sexuels contre de l'argent.

33 BONNET, Christian. *Le Royaume-Uni De 1837 à 1914 De L'époque Victorienne à La Grande Guerre*. Nathan, 128 Histoire, 1997, Paris p. 26

34 BONNET, Christian. *Ibid.*, p. 26

étant assimilé au péché par excellence, plus particulièrement quand il concerne la femme »³⁵, « Le plaisir, qu'il soit matériel ou charnel, est nécessairement néfaste puisqu'il dérive très rapidement vers le péché »³⁶. Pour résumer, à l'époque victorienne, la femme était sous la soumission totale de l'homme, que ce soit son père avant le mariage et son mari par la suite. Elle ne pouvait prendre de décisions au sein du foyer, et devait toujours se référer à son mari pour faire un quelconque choix.

Cependant, nous avons déjà évoqué que la société à l'ère victorienne était en proie à une forme de dualité, qui n'échappe pas à la condition de la femme. Car si l'on prônait dans l'idéologie cette idée de la femme pure, les prostituées eurent également une place non négligeable au sein de la société : « Malgré tout, les apparences dans ce domaine semblent compter plus que la réalité, car, dans les grandes villes, les prostituées ne chôment pas »³⁷. C'est le cas particulièrement à Londres, où au quartier de Soho, quartier que fréquente Hyde dans la nouvelle et dans les films, est réputé pour être le lieu de la prostitution par excellence. Ces deux figures de la femme qui s'opposent sont résumées ainsi par Keith Robbins : « L'«hypocrisie victorienne» est à la fois marquée par deux personnages emblématiques – la Madone ou mère de famille, et la «Madeleine» - par les véritables trafics de blanches révélés et dénoncés par la presse du temps, par l'étrange contraste entre la répulsion envers les «femmes dégénérées» et le souci de préserver leur liberté d'agir »³⁸. Cette société divisée par les mœurs, se retrouve dans les différents statuts de la femme, qui doivent soit être mariées et vivre au crochet d'un homme, soit devoir y faire face seules mais dans des conditions précaires.

Des codes repris dans l'industrie Hollywoodienne

Nous pourrions penser dans un premier temps que les films reprennent cette forme de la dualité au travers de la fiancée et la prostituée. De manière générale, Hollywood alimente cette double facette de la femme, avec « d'un côté la blonde (héritière des héroïnes enfantines des années 10) et de l'autre la brune (héritière des premières vamps hollywoodiennes) »³⁹. La blonde représente la pureté, l'innocence, à l'image de la chevelure des anges. Nous pourrions associer

35 BONNET, Christian. *Ibid.*, p. 25

36 *Id.*

37 BONNET, Christian. *op. cit.* p. 25

38 ROBBINS, Keith. « Hiérarchie des prostituées » in CHARLOT, Monica, ROLAND Marx. *Londres, 1851-1901 L'ère Victorienne Ou Le Triomphe Des Inégalités*. Editions Autrement, 1990, Paris p. 144

39 BORDAT, Francis, *op. cit.*, p. 134

ces différents archétypes avec des exemples, ou Janet Gaynor, blonde, joue Angela dans *L'ange de la rue* (*Street Angel* – Frank Borzage – 1928), jeune femme qui en tentant de sauver sa mère en volant des médicaments, doit s'enfuir de chez elle pour échapper à la police. Gloria Swanson, brune, endosse le rôle d'une femme qui vacille entre mariages et divorces avec deux hommes dans *Après la pluie, le beau temps* (*Don't Change Your Husband* – Cecil B DeMille – 1919). Les blondes et les brunes sont aussi caractérisées par leurs origines, « la blonde est WASP, et la brune « étrangère », c'est à dire immigrée de la première génération »⁴⁰. Ainsi, une nouvelle fois cette association est possible, Janet Gaynor étant américaine et Gloria Swanson ayant des origines polonaises et suédoises⁴¹.

Comment se positionnent les films ? Suivent-ils la représentation de la femme telle qu'elle est décrite dans la société victorienne ? Suivent-elles les codes hollywoodiens ? D'un côté, dans les trois films qui reprennent certains codes de la société victorienne, les fiancées sont soumises à l'autorité de leurs pères, qui leur accorde ou non le droit de pouvoir se marier à Jekyll. Dans la version de 1920, Millicent est même présentée ainsi par l'intertitre : « Sa fille, Millicent, que son père avait élevée dans une innocence protégée »⁴². Son père est ici responsable de son éducation, et que dans celle-ci il a fait en sorte qu'elle ne soit pas en quelque sorte salit par des pensées impures qui pourrait mettre à mal son innocence. Dans la version de 1940 également, Spencer Tracy joue l'amant paternel, respectant les choix du père et conseillant la jeune fiancée de faire de même. Elles sont également plus habillées que les prostituées, et affichent une certaine pudeur.

Pourtant, concernant les codes cinématographiques, « la version muette de Robertson est la seule à reproduire exactement l'archétype (Millicent, blonde éthérée, pianote sous les lustres et minaude dans les dentelles, tandis que Gina, l'Italienne qui se débrouille, racole sombrement au music-hall) »⁴³. Nous avons déjà évoqué dans le casting que les inversement de rôle pour les actrices des versions de Mamoulian et Fleming, en donnant l'hypothèse que les réalisateurs voulaient montrer la part que pouvaient tout de même prendre l'une de l'autre. Si cela est possible, d'autres explications peuvent nous parvenir et montrer que nous ne sommes pas dans une simple retranscription de la société victorienne, mais qu'elle est largement influencée par la culture américaine. Car même s'il existe des inspirations aux codes de bonnes mœurs

40 BORDAT, Francis, *op. cit.*, p. 134

41 Voir SWANSON, Gloria. *Swanson on Swanson*. Hamlyn Paperbacks, 1981, Middlesex, England

42 « His daughter, Millicent, whom her father had brought up in sheltered innocence » 00:06:47

43 BORDAT, Francis, *Ibid.*, p. 134

victoriennes, les femmes dépeintes dans les trois films vacillent constamment parmi ces définitions strictes.

Femmes américaines

Tout d'abord, reprenons la posture de la fiancée. Si elle est peu présente dans la version de 1920, aussi parce que son rôle correspond plus fidèlement à la femme effacée de l'époque victorienne, la version de 1932 montre une fiancée beaucoup plus libérée de ces mœurs. Elle va insister auprès de son père pour pouvoir avancer son mariage avec Jekyll : « Je tenterai de le décider pendant notre absence »⁴⁴ et n'hésite pas à embrasser le médecin lorsqu'ils sont à l'abri des regards. Dans la version de Fleming, « Lana Turner, la fiancée de 1941, arbore le casque blanc des garces du film noir : prometteuse confusion »⁴⁵. Elle n'hésite pas à s'enfuir de la maison pour retrouver le médecin et menacer son père de ne pas le suivre en voyage pour avancer le mariage : « Mais si vous le désirez, je refuse de partir »⁴⁶.

Comment expliquer cette prise de liberté grandissante entre les films ? Le contexte historique participe pour beaucoup à cette évolution du changement de regard de la femme. La fin de la guerre et les années 1920 marquent un changement radical de leurs statuts :

« Le tabac, l'alcool et la danse jazz des femmes représentaient entre autres le rejet du victorisme prohibitif et du féminisme comme « le clapet » est apparu comme le rejet le plus manifeste de « l'ancien ». Connecté à un nouveau la liberté sexuelle et la production de masse du prêt-à-porter, le style *flapper* impliquait un minimum de sous-vêtements, jupes courtes, tissus et collants transparents. Ses cheveux coupés (une libération du poids de la tradition) représentaient l'audace et l'érotisme féminins. Fumer, boire et se maquiller – traditionnellement associés aux prostituées – a souligné le droit des femmes à la sexualité et à l'expression personnelle »⁴⁷.

C'est un moment fort des États-Unis, marqué par des changements sociaux forts, comme le droit de vote des femmes en 1919⁴⁸, qui leur a permis entre autres « d'explorer davantage leur nouvelle autonomie et individualité et rejeter leur les voies des mères pour des choix plus

44 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:30:13

45 BORDAT, Francis, *op. cit.*, p. 134

46 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:40:18

47 « Women's smoking, drinking and jazz dancing represented a further rejection of prohibitive Victorianism and feminism as 'the flapper' emerged as the most overt rejection of the 'old'. Connected to a new sexual freedom and the mass production of ready-to-wear items, the flapper style entailed a minimum of undergarments, short skirts, filmy fabrics and sheer hosiery. Her bobbed hair (a release from the weight of tradition) represented female daring and eroticism. Smoking, drinking and cosmetics – traditionally associated with prostitutes – further underscored women's right to sexuality and personal expression ». CURRELL, Susan, *op. cit.*, p. 27

48 19ème amendement, Constitution des États-Unis.

modernes »⁴⁹. Ainsi, nous sommes dans un rejet des valeurs traditionnelles victoriennes, et un progrès par des réformes de leur image. Pourtant cette image reste contestée, et les progrès effectués ont suscité de grandes contradictions au sein du débat public : « À bien des égards, le problème des femmes américaines dans les années 1920 résidait dans la tension entre tradition et progrès qui s'était ancrée dans leur succès : les réformateurs s'étaient appuyés sur les stéréotypes féminins traditionnels pour faire passer leurs objectifs radicaux de changement social »⁵⁰. Par l'association de ces images, mais aussi l'expression de ses fortes tensions par de forts mouvements, comme les actions menées par le *National Women's Party* dans les années 1920⁵¹, dont des manifestations allant jusqu'à l'emprisonnement de certaines militantes⁵². Ainsi, « le puritanisme est devenu associé à la domination »⁵³, et l'image de la féministe se divise dans l'opinion publique.

49 « to further explore their new autonomy and individuality and reject their mothers' ways for more modern choices » CURRELL, Susan, *Ibid.*, p. 27

50 « Puritanism became associated with domineering, evangelical womanhood. In many ways the problem for American women in the 1920s lay in the tension between tradition and progress that had been embedded in their success: reformers had relied on traditional feminine stereotypes in order to push through their radical goals for social change » CURRELL, Susan, *Ibid.*, p. 28

51 « les femmes menèrent un lobbying intensif » KERBER Linda K, « L'Histoire des femmes aux États-Unis : Une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés* n°28, 2012/2, p. 39. DOI : 10.3917/tgs.028.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-25.htm>

52 GARIÉPY, Raphaël. (2020, 13 décembre). *La Bibliothèque du Congrès reçoit des archives du National Woman's Party*. ActuaLitté.com. <https://actualitte.com/article/5209/archives/la-bibliotheque-du-congres-recoit-des-archives-du-national-woman-s-party>

53 « Puritanism became associated with domineering » CURRELL, Susan, *op. cit.*, p. 29



Figure 53: *Les figures féminines de Jekyll et Hyde*, Publié par Keppler & Schwarzmann, Puck Building, 4 juin 1913, New York

Au-dessus (Fig. 53), une femme est représentée à l'image de la Marianne française dans le célèbre tableau de Delacroix⁵⁴, se tenant droite, debout, porte un drapeau où est inscrit « droit de vote des femmes ». En dessous, une femme qui semble hystérique, aux allures de sorcière, court vers nous tenant des bâtons en feu. Dans cette double figure, on peut apercevoir que la femme du dessous, avec ce qu'elle porte en main, représente la manifestante criarde qui se fait entendre en manifestation. De l'autre, celle portant un drapeau semble vouloir montrer une vision plus réformatrice du droit de vote, passant par la discussion au lieu du combat. Le sous-titre de l'image se réfère directement à Jekyll et Hyde, et associe la condition féminine pour parler d'une dualité du mouvement.

Nous associons ces réformes et évolutions dans la société avec la figure changeante de la fiancée. Pourtant, l'image de la prostituée contribue aussi pour beaucoup au changement de l'image de la femme. Au fur et à mesure des films, leurs désirs sexuels, au même titre que celui de la fiancée, semblent plus assumés. La séduction se fait de plus en plus importante, comme le montrent les scènes de rencontre entre Jekyll et Ivy dans les versions de 1932 et 1941. Si les

54 Du tableau de DELACROIX, Eugène. (1830) *La liberté guidant le peuple*. Musée du Louvre, département des peintures, Paris

deux scènes paraissent pratiquement identiques, les deux femmes ont pourtant des comportements différents. Dans la version de Mamoulian, Ivy n'hésite pas à prendre les devants en attrapant la main de Jekyll pour l'appuyer sur la cuisse. Dans un plan très marquant, elle va même se déshabiller devant nous, dans une forme cinématographique se rapprochant presque de la pornographie⁵⁵ au travers des yeux de Jekyll. Balançant sa jambe qui dépasse du lit, de manière hypnotique, elle incite le médecin à revenir vite après qu'ils se soient embrassés. Dans la version de 1941 il en est tout autre. La séduction est timide, même si certains sous-entendus sont présents (« you want to look at my side too ? »). Au lieu d'une invitation à un retour, la scène se termine par un conflit, Jekyll, encore en figure paternelle, conseille à la femme de ne pas avoir un « cœur aussi généreux » et de faire attention à ses fréquentations. En réponse, la femme se vexe et le confronte au fait qu'elle sait qu'il avait aussi du désir pour elle.

Nous avons déjà évoqué le fait que l'industrie hollywoodienne sous le Code Hays laissait peu de place à l'expression de la sexualité des personnages. Cette scène en est un exemple probant, Ivy de 1932 se dénude beaucoup plus, à un décolleté plus marqué et fait des avances plus directes. Dans le film de Fleming, généralement, les femmes « apparaissent plus dépendantes (plus strictement disciplinées par les valeurs, les règles, les tabous de l'« âge classique hollywoodien »)... et plus sévèrement punies des libertés qu'on leur a laissé prendre : on ne les voit plus guère que soumises, perverses ou martyrisées »⁵⁶. Les punitions qu'évoque Francis Bordat nous amènent aussi à voir le traitement des femmes par Hyde. Car les maltraitances qu'elles subissent mettent aussi en perspective la réalité des violences domestiques des compagnes, mais aussi des travailleuses du sexe⁵⁷. Et la conséquence en est aussi qu'elles préfèrent se confier à Jekyll plutôt que d'aller voir la police.

Enfin, le Code Hays participe à « une “reprise en main” masculine d'une sexualité que les “garçonnes” des années 20 avaient portée à son plus haut degré d'indépendance »⁵⁸. Cette reprise en main est aussi marquée par l'idéologie véhiculée du code, dominée par les catholiques, et qui prônent une image de la femme au même titre que ce qu'elles étaient à l'époque victorienne. L'image véhiculée de la femme libérée est aussi ce qui pose problème aux États-Unis : « Les

55 THOMAS, Eric Austin, *Camera Grammar: First-Person Point of View and the Divided “I” in Rouben Mamoulian's 1931 Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Quarterly Review of Film and Video n°7, 2015, pp. 660-666 « Moment où la femme le regarde – gender politics – idealizing and violating women »

56 BORDAT, Francis, *op. cit.*, p. 132

57 MOORE, E. (2022, 5 avril). *I'll Show You What Horror Means*. Bright Wall/Dark Room. Consulté le 11 mai 2022, à l'adresse <https://www.brightwalldarkroom.com/2017/07/11/sex-sadism-censorship-dr-jekyll-mr-hyde/>

58 BORDAT, Francis, *op. cit.*, p. 131

femmes, dans les années 1930, ont souvent joué un rôle subversif, à savoir qu'elles sabotent l'hymne à la réussite que l'Amérique aime tant se chanter à elle-même »⁵⁹. En montrant une femme libre de ses désirs, l'image qui est renvoyée est celle d'une femme accomplie, dans une réussite, qui ne peut être encore acceptée dans une société patriarcale et encore largement dominée par les idéologies chrétiennes.

Encore une fois, le double chez la femme est un double qui vacille, la fiancée dans les films devient une femme de plus en plus libérée, tandis que la prostituée s'assagit. Elles marquent aussi des tensions internes aux États-Unis, entre progressisme et conservatisme, où les réformes permettent une libération qui est encore crainte par les institutions catholiques et les gouverneurs. Dans l'industrie hollywoodienne, cette dualité entre la blonde et la brune va s'effacer petit à petit dans les années 1930, et Jean Harlow, parmi d'autres actrices, va porter cette dualité en incarnant des rôles plus nuancés : « La bombe sexuelle de la Dépression est blond platine, comme l'est Miriam Hopkins dans le film de Mamoulian »⁶⁰. En unissant deux figures de la femme aux États-Unis, ces actrices montrent une unité dans la revendication des droits, et un mouvement uni. Est-ce le cas aussi pour Jekyll ?

c. Jekyll et Hyde, figures indépendantes

Nous avons dépeint une société à partir de quelques personnages clefs, dont tout semble opposer. Cette société américaine pourtant n'est pas dans un strict affrontement. Les conservateurs s'ouvrent petit à petit au progrès, les femmes se libèrent... Mais Jekyll et Hyde ne semblent de leur côté n'appartenir à aucune des communautés. Pourtant nous avons vu que l'image des personnages renvoyait chacune des populations riches et pauvres que nous venons de décrire. Les images ne sont qu'apparences, et la transformation représente l'impossibilité pour le personnage d'avoir une identité. Plusieurs éléments nous laissent penser que ces populations s'opposent parce que quelque chose de profond se transforme aux États-Unis. Les droits des femmes sont un des nombreux exemples qui montrent que la société se divise, car elle se transforme.

59 CAÏRA, Olivier. *Hollywood Face à La Censure Discipline Industrielle Et Innovation Cinématographique, 1915-2004*. CNRS Éd, Collection Cinéma & Audiovisuel, 2005, Paris, p. 56

60 BORDAT, Francis, *Ibid.*, p. 134

Jekyll et Hyde : personnages en marge

Au final, ni Jekyll ni Hyde n'appartiennent aux mondes qu'ils côtoient. Jekyll ne peut appartenir au monde bourgeois, car ses théories sont trop novatrices, progressistes, et ne peuvent être acceptées de ses contemporains. En exposant sa théorie, il se met la communauté scientifique ainsi que bourgeoise à dos. Carew dans les trois films éprouve de l'hostilité envers lui pour plusieurs raisons. Il va également à l'encontre des traditions en voulant épouser sa fiancée plus tôt que ce que souhaite son beau-père. La preuve marquant ce point est la transformation. Si Jekyll se sentait appartenir à cette communauté, il n'aurait pas essayé d'incarner les traits d'une autre. Concernant Hyde, celui-ci ne peut appartenir à la communauté pauvre, car il est violent, criminel, et renvoi une image déformée, caricaturée de la réalité. Les pauvres deviennent criminels, car leur condition ne leur permet pas de vivre convenablement, Hyde est criminel par pur acte de méchanceté.

Quelle identité peut-on apposer à ces images ? Si elles sont plurielles, le corps, lui, est singulier. Jekyll est une figure individuelle et Hyde n'en est qu'une partie. Le concept de l'individualisme est pour Jean Kempf l'un des piliers de la société américaine. Parmi tous les groupes, le collectif, chacun essaye de se faire seul parmi tous : « L'individualisme est une idée centrale dans la vie américaine. L'une des définitions possibles, la plus simple probablement, mais peut-être pas la plus efficace, est que l'individu existe en dehors des groupes auquel il appartient et même que son être singulier est plus important à la fois moralement et épistémologiquement que le groupe. Dans ce sens, "individualisme" s'opposerait à "collectivisme" »⁶¹. Jekyll se poserait volontairement comme une figure individualiste, s'opposant à la fois au conservatisme et aux pauvres. En outre, l'auteur ajoute ceci : « Cet individualisme passe par un éloignement de la société, soit temporaire soit définitif (une aliénation), qui est en général dû à une tension impossible entre une aspiration éthique de l'individu et la corruption du groupe »⁶². Jekyll aurait tenté de créer Hyde, car il ne peut appartenir à la communauté conservatrice. Comme il est bloqué dans ses aspirations par la figure du beau-père, il se doit d'incarner une autre identité pour vivre en stricte liberté.

Jekyll, figure du progrès

61 KEMPF, Jean, *Une histoire culturelle des États-Unis*, Paris, Armand Colin, « U », 2015, p. 37

62 KEMPF, Jean, *op. cit.*, p. 43

Quelles sont les consciences qui habitent les personnages ? Tout comme la bourgeoisie qui incarne le conservatisme, Jekyll incarne un concept politique rattaché au progrès. Nous avons déjà évoqué les obstacles auxquels Jekyll faisait face, notamment envers la figure du beau-père. Les scènes d'expositions des théories dans les versions de 1932 et 1940, ainsi que les reproches de Jekyll face au beau-père sont autant d'éléments qui semblent laisser entrevoir un personnage avec des idées en marge de la bourgeoisie. Représente-t-il une idéologie américaine particulière qui met en place des concepts novateurs ? Le XX^{ÈME} siècle signe un chamboulement de tout ce système fondé depuis des siècles, avec l'arrivée du parti progressiste, qui participent à une nouvelle conception politique plus réformiste :

Quoiqu'il en soit, ces deux courants sont restés sous-jacents tout au long du XIX^{ÈME} siècle, et ressurgissent pour s'opposer avec force vers 1900, quand un puissant courant réformateur, le Progressisme, cherche à rénover les structures sociales et politiques américaines – lesquelles n'avaient guère bougé depuis des décennies – , afin de les adapter au fulgurant développement de l'économie⁶³.

Ce mouvement est décrit comme novateur, qui casse les codes pré-établis dans un pays fondé par le double Républicain/ Démocrate. Il semblerait possible d'associer le personnage à cette conception politique. Le parti veut « rénover les structures sociales » tout comme Jekyll souhaite aider les pauvres. En exposant la théorie aux autres, il souhaite aussi réformer, développer, de nouvelles idées pour faire avancer le pays. Cette citation nous montre aussi que la création du parti est liée au contexte, ici économique, qui en plein changement nécessite une nouvelle manière de la gouverner. Ce changement est aussi arrivé des conséquences de la peur envers le radicalisme : « Le Progressisme est né quand la peur du radicalisme et la colère envers la ploutocratie est passé des classes moyennes de la fin du XIX^{ÈME} siècle aux agriculteurs et ouvriers, les intellectuels et hommes d'Église. Le journalisme caricatural et les discours de Roosevelt à Washington ont participé à la création du mouvement, le plus grand depuis 1840 »⁶⁴. La principale classe sociale qui suit le mouvement est la classe moyenne et touche tout type de professions :

« le progressisme, c'est l'aspiration profonde au progrès par le biais de réformes. Le soutien sociologique dont il bénéficie est plus large puisqu'il ne repose plus exclusivement sur les milieux ruraux, mais s'appuient sur les nouvelles classes moyennes urbaines (intellectuels, professeurs, journalistes, hommes d'Église, avocats, banquiers, dirigeants de petites et moyennes entreprises qui demeurent

63 ARTAUD, Denise. *L'Amérique En Crise Roosevelt Et Le New Deal*. A. Colin, 1987, Paris, p. 7

64 The progressive movement was born when fear of radicalism and anger at the plutocracy moved the middle-classes to follow the lead of late 19th c. farmers and labor unionists, intellectuals and churchmen. Muckraking journalism and Roosevelt's pronouncements in Washington encouraged the reform movement, the largest since the 1840's », BERTRAND, Claude-Jean. *Les Etats-Unis Histoire Et Civilisation Témoins Et Témoignages*. Presses Universitaires De Nancy, Univers Anglo-américain, 1991, Nancy, p. 189

persuadés que la démocratie peut-être restaurée grâce à toute une série de réformes »⁶⁵.

Nouvelle classe, nouveau mouvement, nous sommes encore une fois devant le constat d'une Amérique qui change, socialement, économiquement et politiquement. Le pays est en « pleine mutation du fait du passage d'une société rurale traditionnelle à une société urbaine et industrielle »⁶⁶. L'arrivée du Progressisme montre une réelle envie de la part des populations de se faire entendre, de prendre pouvoir et de réformer le pays, à l'image de Jekyll qui est à l'écoute des populations pauvres.

La crise de 1929 comme chamboulement des valeurs traditionnelles

Nous avons vu la crise de 1929 sous le prisme d'une crise cinématographique. Portons ici un regard plus général sur le pays. Si certains groupes progressistes émergent au début des années 1900, voire 1912 date de création du parti progressiste, l'affrontement entre cette idéologie et le conservatisme est commun aux trois films. La crise de 1929 agit comme un chamboulement des valeurs victoriennes et conservatrices : « Parce que la crise de 1929 a été aux États-Unis plus complexe et plus profonde qu'ailleurs, et qu'elle a de ce fait appelé des solutions plus nombreuses et plus difficiles. Mais surtout parce que cette crise remettait directement en question les valeurs sur lesquelles s'était édifiée la civilisation américaine »⁶⁷. En faisant table rase de tout ce qui était ancré dans la culture américaine, et ce passant par les multiples réformes et définitions de l'Homme, l'Amérique se divise et s'oppose : « La crise n'est pas seulement économique, elle atteste la faillite du leadership républicain. Elle met à l'épreuve la civilisation américaine »⁶⁸. En remettant en cause tout le système politique et économique sur lequel le pays s'est construit, les populations ne savent que croire, et tels Jekyll, se divisent et s'affrontent.

Par ce chamboulement les populations prennent position, entre reconstruire une Amérique sur de nouvelles bases ou refonder la même en risquant les mêmes problématiques :

Ainsi, en 1933, les États-Unis semblent, comme les pays européens, soumis à une pressante alternative ; il leur faut en quelque sorte choisir entre la liberté et l'efficacité. Tel est le défi

65 LACROIX, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 320

66 BONNET, Christian. *op. cit.*, p. 7

67 ARTAUD, Denise. *op. cit.* p. 4

68 *Ibid.*, p. 60

que Franklin Roosevelt doit relever en accédant au pouvoir. Sous sa direction, les États-Unis sauront-ils mettre fin à la crise sans renoncer à la démocratie, au capitalisme libéral, à la tradition chrétienne à laquelle ils se sont toujours rattachés ?⁶⁹.

Or la crise était telle qu'il n'était pas possible de pouvoir continuer dans un système similaire que celui qui avait fait effondrer l'économie. Il fallait une réforme forte pour reconstruire le pays, et le *New Deal* semblait être une solution :

Dans la légende, car, pour les millions de chômeurs, pour les milliers de sans-abri qu'une pauvreté abjecte contraignait de fouiller les poubelles à la recherche de quelques bribes de nourriture, pour tous ceux qui n'espéraient plus rien du gouvernement et des classes dirigeantes après quatre années de malheurs, Roosevelt, dans ce pays si riche de traditions bibliques, est vite apparu comme un prophète et un sauveur⁷⁰

La solution du *New Deal*, proposée par Théodore Roosevelt élu en 1932, apparaît comme la proposition du progrès. Prenant la suite d'une présidence républicaine depuis le début des années 1900, ce changement de politique fait aussi preuve du changement d'État d'esprit auquel fait preuve la société. Ainsi, la « la « mutation rooseveltienne » »⁷¹ incite à deux manières de penser : « Ou bien la législation du *New Deal*, procédant non d'une philosophie victorienne fondée sur le laissez-faire, mais des principes sociaux-démocrates, n'a-t-elle pas imprimé au contraire des changements décisifs, dessiné une mutation ? »⁷².

Même si la crise de 1929 touche le monde entier, cette crise reste tout de même retentissante pour ce pays, qui doit faire preuve d'un effort de conception très conséquent :

En effet, depuis leur indépendance, les États-Unis ont toujours été le symbole de la liberté et de la réussite individuelle. À la fin du XIX^e siècle, et plus encore dans les années 1920, l'essor de leur économie est si rapide qu'ils semblent s'être donné pour seule mission de démontrer les vertus du capitalisme libéral. Puis survient la crise de 1929 et, pendant quatre ans, leur situation ne cesse de se détériorer. Au même moment, les démocraties d'Europe occidentale paraissent incapables de résoudre leurs difficultés économiques dans le cadre de leur régime, alors que l'Allemagne nationale-socialiste va rapidement résorber le chômage. De même, l'URSS qui, depuis 1917, connaît un régime socialiste et dictatorial, non seulement échappe au désastre, mais grâce aux plans quinquennaux, traverse une période de croissance rapide⁷³.

Comme nous pouvons le voir, d'autres pays, notamment en Europe, ont pu faire face à la crise sans trop de difficultés. Malgré tout, les systèmes économiques mis en place étaient des conceptions que les États-Unis n'avaient jamais pu penser envisageables. Le bouleversement

69 ARTAUD, Denise. *op. cit.*, p. 7

70 *Ibid*, p. 6

71 *Ibid.*, p. 10

72 *Ibid.*, p. 8

73 ARTAUD, Denise. *op. cit.*, pp. 6-7

économique, ainsi que le New Deal, pousse les États-Unis à revoir toute leur conception, leur histoire que les différents groupes militants et progressistes essaient de faire entendre.

Des épopées telles que *The Iron Horse* (1924) et *The Covered Wagon* (1923) offraient aux spectateurs une dramatisation visuelle et allégorique de la tension clairement définie entre modernité et tradition qui était au cœur de la pensée intellectuelle dans les années 1920, qu'elle soit subsumée dans des récits sur la bataille entre les sexes, ou dans des récits de lutte individuelle au sein de la ville, entre rural et urbain ou civilisé et primitif. Dans de nombreux cas, ces thèmes ont été combinés : la menace de la nouvelle femme affirmée a été explorée comme une tension entre l'urbain et le rural qui avait été un élément de base du mélodrame de la « réforme » tout au long de la décennie précédente⁷⁴.

L'évocation de la crise n'est pas anodine, car nous un avant et un après 1929. Jekyll dans la version de 1920, avant la crise, est une figure américaine très puriste, presque conservatrice. Il est l'américain des traditions et des valeurs et se transforme en monstre face à la nouveauté. Dans la version de 1932, au moment de la crise, Jekyll est une figure dynamique, à l'image de l'expressivité du jeu de March qui bouge beaucoup, car il veut changer les choses et tout reconstruire sur de nouvelles bases. Jekyll/ Tracy quant à lui, revient sur un consensus. À comparer, il serait réformateur et Jekyll/March un manifestant.

Hyde figure du chaos

Si Jekyll représente le progrès, qu'en est-il de Hyde ? Selon Jean-Pierre Naugrette, « Hyde est les symboles de la dissolution d'un moi socialement construit »⁷⁵. Il peut représenter à la fois le pauvre, le noir, le juif, l'indien, ou d'autres minorités. Il serait « la menace de l'ordre social qui ne pêche pas moralement, mais socialement »⁷⁶. En ce sens, cette menace de l'ordre social peut à la fois se référer à celui qui ne respecte pas les lois, le voleur, le meurtrier, mais l'ordre social peut aussi être menacé par la rébellion. Comme la plupart des monstres, Hyde est une figure du chaos, de la division. Si Jekyll cherche le progrès par les réformes, l'opposition des conservateurs l'amène à se diviser, comme le peuple se divise face à une crise. Cette division est particulière dans un pays qui prône l'unité dans sa constitution :

74 « Epics such as *The Iron Horse* (1924) and *The Covered Wagon* (1923) offered viewers a visual and allegorical dramatisation of the clearly defined tension between modernity and tradition that was central to intellectual thought in the 1920s, whether subsumed in narratives about the battle between the sexes, or in tales of individual struggle within the city, between rural and urban or civilised and primitive. In many cases these themes were combined: the threat of the assertive new woman was explored as a tension between urban and rural that had been a staple of 'reform' melodrama throughout the previous decade. » CURRELL, Susan, *op. cit.*, p. 116

75 LECERCLE, Jean-Jacques, « Tissage et métissage », NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Autrement, Figures mythiques, 1997, Paris, p. 53

76 LECERCLE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 53

Nous, le Peuple des États-Unis, en vue de former une Union plus parfaite, d'établir la justice, de faire régner la paix intérieure, de pourvoir à la défense commune, de développer le bien-être général et d'assurer les bienfaits de la liberté pour nous-mêmes et notre postérité, nous décrétons et établissons cette Constitution pour les États-Unis d'Amérique. (1787)⁷⁷

Cette unité semblerait impossible dans les années 1920 à 1940, car tellement d'événements, de réformes, de crises, de nouvelles conceptions intellectuelles se présentent qu'il est impossible de savoir comment les accueillir. Les conservateurs y voient une crainte à travers ces changements tandis que les progressistes y voient une manière d'aller de l'avant. Ces différentes crises sont vécues comme de réels traumatismes : « un traumatisme est soudain, inattendu ou non normatif, dépasse la capacité perçue de l'individu à répondre à ses exigences, et perturbe le cadre de référence individuel et d'autres besoins psychologiques centraux et schémas associés »⁷⁸. Le traumatisme social, comme le définit l'auteur dans son ouvrage, est à la fois vécu de manière individuelle, mais aussi collective. Une population touchée par la crise est à la fois une personne, qui perd en condition de vie, mais toute une population qui se retrouve dans son cas : « Il est possible de décrire les dislocations et les catastrophes sociales comme des traumatismes sociaux si elles perturbent massivement la vie sociale organisée. Des exemples courants seraient la décimation par la maladie, la famine et la guerre »⁷⁹.

Nous avons vu que son image était un croisement de multiples inspirations liées au contexte des films entre autres. Cette image monstrueuse serait le point de conflit, le moment où les traditions et le progrès s'affrontent. Nous le verrons plus tard, son aspect physique renvoie en 1920 aux conflits ayant eu lieu pendant la Prohibition, en 1932 l'aspect simiesque de Hyde renvoie à la théorie de l'évolution de Darwin, revenue dans les consciences au moment du procès de Thomas Scopes, accusé d'avoir enseigné la théorie de l'évolution à ses étudiants. La version de 1941 diffère un peu, car l'image de Hyde est plus celle d'un fou que d'un monstre. Nous verrons que cette représentation quasi identique à Jekyll révèle un conflit sous-jacent au pays, un conflit interne qui n'est pas mis en avant pas un événement particulier.

77 Préambule de la constitution américaine

78 « a trauma is sudden, unexpected, or non-normative, exceeds the individual's perceived ability to meet its demands, and disrupts the individual frame of reference and other central psychological needs and related schemas » SMELSER, Neil J. « Psychological Trauma and Cultural Trauma », ALEXANDER, Jeffrey C., EYERMAN, Ron (et. al.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Université de Californie, 2004, Los Angeles, p. 44

79 « It is possible to describe social dislocations and catastrophes as social traumas if they massively disrupt organized social life. Common examples would be decimation through disease, famine, and war » SMELSER, Neil J. *Ibid.*, p. 37

Nous ne sommes pas réellement dans une dualité de la population, mais dans une mutation de la société qui engendre le double par les affrontements de la population. Si Stevenson dénonce dans la nouvelle l'hypocrisie bourgeoise de l'époque victorienne, les films de leur côté ouvrent la figure conservatrice à l'idée du possible changement, à la transformation. L'usage du terme de transformation n'est pas anodin, puisque les films usent beaucoup plus de ces scènes que la nouvelle. Le double serait une possibilité que Stevenson peut mettre en place alors que les réalisateurs sont confrontés à voir les idées qui passent de l'une à l'autre, se confondent et se transforment. Outre la transformation Jekyll/ Hyde, il y a aussi la transformation Jekyll/ Jekyll. L'homme que nous découvrons au début du film est complètement différent de celui que nous retrouvons à la fin. Il est usé par les mouvements qui l'entourent et participe à cette acceptation progressive des réformes du XX^{ÈME} siècle.

CHAPITRE 5 : LES SCÈNES COMME ÉCHEC D'UNE UNITÉ

Nous avons pu voir que Jekyll était une figure progressiste, qui allait à l'encontre des valeurs traditionnelles véhiculées par les bourgeois conservateurs et qui représente un espoir pour les populations pauvres, espoir d'être écoutés par ceux qui les gouvernent, de voir améliorer leurs conditions de vie par des réformes. Hyde quant à lui est le penchant inverse de Jekyll. Il est la figure du chaos, la personnification de la crise. Si les deux figures une nouvelle fois semblent s'opposer, elles se réunissent lors des scènes de transformation. Ces scènes sont les éléments clefs des films du corpus. L'essentiel de l'intrigue du film repose sur la double identité du personnage principal et est le lieu de révélation de l'altéré, de son aspect physique, et de son identité. Ce sont des objets purement cinématographiques, en ce sens où la nouvelle ne s'y attarde pas longuement, les descriptions n'apparaissent qu'à la fin, lors de la lecture des confessions du médecin. Pourquoi le cinéma fait autant usage des scènes de transformation dans les films ? Nous avons déjà évoqué la volonté pour Hollywood de produire des films spectaculaires, et ces scènes sont un bon exemple. C'est le moment où la *star*, l'acteur, met en avant tout son talent pour montrer l'incarnation de l'autre, qui peut passer par des processus douloureux comme nous avons pu voir. Ce sont aussi un argument vendeur pour les studios, qui jouent de la transformation dans les différents supports commerciaux, que ce soit les bandes-annonces, ou les affichages en vitrine. Quels sont les enjeux de la transformation ici ? Un affrontement entre Jekyll, le progressiste, et Hyde le chaos ?

a. Première transformation comme table rase des valeurs conservatrices

Jusqu'ici les choses ont été vues sous le prisme de l'opposition, de l'affrontement, mais la réalité ne serait-elle pas autour de l'impossible unité ? Gilles Menelgado, dans *Mythes et cinéma*, rapporte les propos de Lévi-Strauss pour dire que le mythe fait surtout état d'une contradiction : « Lévi-Strauss avait compris qu'au cœur de chaque mythe se trouve une contradiction ou un dilemme, de sorte que toute construction d'un mythe relève d'un désir de résoudre ce dilemme »⁸⁰. Il ne faut pas voir ces deux figures dans une stricte opposition, car l'affrontement se situe plus entre Jekyll et Carew, Hyde prenant place à cause des répressions que Jekyll subit. Jekyll est confronté à une opposition face à ses ambitions, et essaye de faire changer

80 MENELGADO, Gilles, STOKES, Melvyn, HUMPHRIES, Reynold. *Cinéma Et Mythes*. Université De Poitiers Maison Des Sciences De L'homme Et De La Société, La Licorne Hors Série Colloques, 2002, Poitiers, p. 3

les choses. Avant que cette unité puisse aboutir, ou non, le personnage doit d'abord se libérer des répressions qu'il subit, et ce par la première transformation.

Une première scène comme création du double

Commençons par la première scène de transformation. Certains points entre les trois films sont répétés et perpétués. Dans les trois cas, Jekyll est dans son laboratoire, il hésite dans un premier temps à prendre la potion, Jekyll/ March et Jekyll/ Tracy écrivent une lettre à leurs fiancées leur expliquant que dans l'éventualité où ils mouraient, ils voulaient leur dire une dernière fois qu'ils les aimaient tandis que Jekyll/Barrymore marque par le corps son hésitation en s'éloignant du breuvage. Une fois déterminés, tous trois boivent d'une traite la potion. Jekyll/Barrymore et Jekyll/March ressentent les effets tout de suite, alors que Jekyll/Tracy prend quelques secondes pour noter son pouls avant de s'effondrer. Une douleur physique intense se fait sentir, tous trois se recroquevillent, s'effondrent, s'étranglent. Si par la suite Barrymore reprend ses esprits directement dans le corps de Hyde, March et Tracy passent par une scène d'hallucination. Ce moment semble arriver en aparté, et met en avant le procédé psychique de transformation.

Des scènes qui commencent en transformation à vue

La première partie des transformations se fait à vue. Les trois scènes débutent par la douleur, à la fois de l'acteur et du personnage. Elle agit au début de la scène comme une forme de ruse pour montrer l'apparition du monstre de manière naturelle. En voulant montrer le corps s'arrachant de sa condition, l'acteur est face à la caméra qui le fixe et l'observe dans les premiers instants de torture.



Figure 54: Premiers moments de douleur pour Jekyll/ Barrymore, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:26:55



Figure 55: Changements de teinte de peau en effet Struss pour Jekyll/ March, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932



Figure 56: Quelques instants avant que Jekyll/ Tracy s'effondre de sa chaise, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940

Jekyll/Barrymore se cache le visage pour discrètement dévoiler sa mâchoire (Fig. 54), tandis que Jekyll/March est face au miroir (Fig. 55), par reflet face à nous, en exprimant de premiers cris de douleur, avec le maquillage qui se révèle sous les jeux de lumière. Jekyll/Tracy lui, ne crie pas, mais fait un malaise et s'effondre de son bureau avant de perdre conscience (Fig. 56). À défaut de pouvoir diviser leur corps, les acteurs montrent qu'il se passe quelque chose d'anormal à l'intérieur d'eux : une nouvelle fois Barrymore se replie sur lui-même pour montrer la souffrance intérieure, alors qu'un fondu enchaîné montre une spirale entrant dans l'esprit de Tracy. La douleur interne chez March quant à elle est exprimée par l'obstruction de la vision du spectateur, qui ne peut plus voir le personnage en reflet, mais qui subit les mêmes symptômes visuels en point de vue subjectif. L'annonce de Hyde se fait par une expression de la douleur interne, symbolique de la prise de pouvoir de Hyde dans le corps de Jekyll. Dans cette première partie du processus, nous sommes dans une « transformation à vue »⁸¹, impliquant dans le changement du personnage et de l'acteur une « continuité dans la durée du plan perçu comme une unité de transformation »⁸². La transition entre les deux personnages se fait dans une continuité, fluidité, qui n'est marquée à première vue par aucune participation de la caméra ni du

81 TESSON Charles, « La transformation à vue » in Aumont, Jacques. *L'invention De La Figure Humaine Le Cinéma, L'humain Et L'inhumain* Cinémathèque Française Conférences Du Collège D'histoire De L'art Cinématographique 1995, Paris, p. 333

82 *Id.*

montage. Retenons aussi que cette naissance se fait dans la douleur, pour devenir Hyde, Jekyll doit s'arracher au confort dans lequel il était pour incarner la figure chaotique, du changement qu'est Hyde.

Suivies par des séquences d'hallucinations

Les scènes ne se terminent pas ici. Le dispositif cinématographique prend la suite, la performance du corps laisse place à des scènes d'hallucination. La version de 1920 est dans une exception, car l'hallucination se trouve avant le processus de transformation (Fig. 57), nous y reviendrons un peu plus tard. Pour les deux autres versions, les hallucinations sont de nature différente. Pour le film de 1932, elles sont marquées par des effets kaléidoscopiques sur l'image, avec les portraits de plusieurs personnages en surimpressions. Chaque personnage se succède pour faire des reproches au médecin : le beau-père de Jekyll, Carew, qui lui reproche une conduite « indécente »⁸³.



Figure 57: Le beau-père, Carew, en surimpression, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:26:30



Figure 58: Carew également en surimpression, avec Jekyll menaçant de le tuer, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 00:26:34



Figure 59: Jekyll chevauchant Beatrix et Ivy lors de son hallucination, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:33:03

83 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931, 00:26:27

Jekyll intervient également, soit en demandant à Muriel de manière autoritaire de se marier au plus vite, ou menaçant Carew de l'étrangler (Fig. 58). La séquence se termine sur la jambe d'Ivy qui se balance, lui demandant de revenir à nouveau. Dans cette partie, les hallucinations montrent l'accumulation des reproches que sont faites à Jekyll, sa théorie, et sa conduite. Elles montrent les frustrations du personnage, qui n'est pas compris, qui n'est pas intégré à la communauté et n'est pas accepté dans sa différence. Ce sont ces reproches qui le poussent à changer.

La version de 1940 fait apparaître dans l'hallucination seulement la fiancée et la prostituée. Elle est plus dans l'ordre du rêve, où se succèdent des symboles, comme le nénuphar, la boue ou les chevaux, défilant sans donner de sens concret à la scène. L'aspect physique est mis de côté, laissant entrevoir la psyché du docteur. Ces scènes de rêves contrairement à celles de la version de Mamoulian ont une visée plus symbolique, et laissent une interprétation des images plutôt libre, sans donner le sens aux images. Tout comme dans la version de Mamoulian, les images sont fortes, surtout à la fin : Jekyll chevauche deux chevaux qui se transforment en Ivy et Beatrix (Fig. 59).

Certaines nuances sont à apporter sur la nature des hallucinations. Si le film de Robertson ne figure pas réellement une scène d'hallucination à proprement parlé, il faut tout de même rappeler que juste avant qu'il prenne le breuvage, nous percevons en surimpression le visage du beau-père, semblant donner un sourire malicieux. Cette surimpression est une représentation de l'esprit, des pensées de Jekyll, et agit comme élément déclencheur dans la prise de la drogue.

Fantasme de rejet des valeurs du passé

Qu'est-ce que ces figurations nous disent sur les scènes de transformation ? Par la transformation à vue, nous sommes « dans le fantasme de plan-séquence au cœur de la transformation »⁸⁴. L'acteur dans sa performance tente de montrer l'arrivée du monstre avec l'usage du moins de trucages cinématographique possible. En voulant montrer les changements auxquels il fait face, sans utilisation de coupure ou autre dispositif de montage, on semble vouloir montrer un changement qui se fait dans la réalité. Jekyll, figure du progrès, semble vouloir faire changer les idées conservatrices dans le monde réel.

84 TESSON Charles, *op. cit.*, p. 333

Cependant, les hallucinations semblent montrer que la chose est impossible, et reste de l'ordre du fantasme. Chloé Delaporte dans son analyse esthétique des transformations fait une distinction entre le point de vue objectif de la transformation et le point de vue subjectif : « Chez Mamoulian comme chez Fleming, la dimension subjective des séquences hallucinatoires se construit par opposition à la dimension objective des transformations à vue : la confrontation à un point de vue contraire semble ainsi l'une des premières modalités de représentation du subjectif »⁸⁵. La transformation à vue de manière complète ne serait pas possible, car elle implique que celle-ci soit possible dans la réalité. Or, Jekyll est confronté à l'opposition des personnages qui l'entoure, ce qui ne lui permet pas d'y arriver. Par sa confrontation aux obstacles que sont les valeurs traditionnelles, ne peuvent faire une évolution complète, et changer les consciences, donc il se change lui-même. Il serait la partie réformiste du progrès, celle où le changement se fait dans la fluidité et l'accord de tous. Étant donné son impossibilité, il s'imprègne de sa figure opposée, Hyde, le chaos.

Ce chaos est transposé par les séquences d'hallucinations. Le terme d'hallucination « désigne dans le vocabulaire psychiatrique une « perception sans objet à percevoir » [7. Henry Ey, *Traité des hallucinations* (2 tomes), Paris, Masson, 1973] »⁸⁶. Jekyll rêve de pouvoir détruire les traditions, ce qui est particulièrement visible dans la version de 1932 : Jekyll dit qu'il aurait dû étranger Carew (Fig. 58), comme il rêve de tuer les traditions. En 1920, il n'est pas dans la destruction, mais au contraire il se laisse bernier par les vieilles idées qui sont complètement désuètes et mènent au chaos. En écoutant l'apparition de Carew juste avant de prendre la potion, il écoute la voix d'une figure perverse et manipulatrice. Dans l'hallucination de la version de 1940, nous sommes aussi dans ce fantasme de destruction de codes moralisateurs par la représentation fantasmée du pouvoir que Jekyll a sur les deux femmes. Par cette image, nous pouvons voir qu'il prend aussi pouvoir sur les deux idéologies principales du progressisme et conservatisme. L'homme sur ces montures serait dans ce cas plutôt Hyde, qui crée le chaos.

L'origine de la transformation résiderait dans le fait que, Jekyll, se trouvant face à l'obstacle de l'opposition des valeurs conservatrices, se voit devoir les détruire de manière fantasmée et se transformer. Comme il fut théorisé dans *L'inconscient aux sources du mythe moderne*⁸⁷, Jekyll perd confiance en ses idéaux rationalistes. En voulant réformer, innover, ouvrir l'opinion dominante à de nouvelles idées qui ne sont pas acceptées, le personnage perd confiance

85 DELAPORTE Chloé, « De Dr. Jekyll à Mr. Hyde : Esthétique(s) de l'hallucination chez Rouben Mamoulian et Victor Fleming », *Cairn*, Éditions Ligeia | « Ligeia » 2014/1 N° 129-132 p. 118

86 DELAPORTE Chloé, *Ibid.*, p. 115

en lui et perd ses repères. Il ne sait où se placer politiquement, s'il doit continuer à se battre par la réforme ou par la révolution, qui passe par la matérialisation du monstre⁸⁸. La matérialisation de Hyde est aussi la matérialisation du conflit : nous le verrons dans la troisième partie de ce travail que les principaux événements qui ont évoqué un conflit dans la société américaine sont principalement incarnés par le monstre. Dans une autre hypothèse exprimée par Erica Durante et Amaury Dehoux, « l'apparition du double peut exprimer le refus de soi et le désir inconscient de se redéfinir en vue d'évacuer ses ratés et de se donner la chance de mieux recommencer. Le double est, dans ce contexte, supérieur à l'original et cherche à prendre sa place »⁸⁹. En refusant d'intégrer Hyde à lui, Jekyll se pose dans un conflit qui n'a aucun apport positif dans la finalité. Ne voulant pas s'adapter à son entourage, Jekyll est lui-même initiateur de sa transformation en ne voulant pas accepter de rester dans le conformisme qu'on veut lui faire appartenir.

Les premières scènes de transformation sont le moment premier du double et de sa création. Jekyll, qui jusqu'ici essayait de faire comprendre à son entourage qu'il faut évoluer et accepter la nouveauté, ne peut plus rester dans l'immobilisme et incarne la figure conflictuelle, en rejetant les valeurs traditionnelles par les hallucinations. Il ne faut pas oublier que nous sommes à trois moments de l'histoire américaine. Si nous reprenons le chamboulement que représente la crise de 1929, le film de 1920, situé en amont, à un discours allant plus vers l'acceptation du progrès.

b. D'autres scènes caractérisant la lutte entre les personnages

La première scène de transformation dans les films est une première mise en place du double, mais aussi dans une destruction des valeurs traditionnelles. Qu'en est-il des autres scènes de transformation ? Tout au long des films, les personnages, mais aussi leur image, sont en lutte constante, pour prendre le pouvoir. Comment les scènes de transformation reflètent-elles cette lutte ?

Une lutte entre différentes valeurs

87 MARRET-MALEVAL, Sophie. *L'inconscient Aux Sources Du Mythe Moderne Les Grands Mythes De La Littérature Fantastique Anglo-saxonne*. Presses Universitaires De Rennes, Interférences, 2010. Rennes

88 *Id.*

89 DURANTE, Erica, and DEHOUX Amaury. *Le Double Littérature, Arts, Cinéma Nouvelles Approches*, Honoré Champion éditeur, 2018 Colloques, Congrès Et Conférences Sur La Littérature Comparée 27, Paris, p. 109

Toutes les scènes de transformation ne sont pas montrées de manière aussi détaillée que la première. Si la deuxième reprend les mêmes codes que la première dans les trois films, les scènes de transformation plus elliptiques montrent le passage de l'un à l'autre seulement par l'usage de cartons (en 1920) ou de *cuts* (1932/ 1940). Si nous allons pas longuement nous attarder sur ces scènes, elles marquent tout de même le fait que le personnage se divise à de multiples reprises, 14 fois pour la version de Robertson et 10 fois pour les versions de Mamoulian et Fleming.

Ce va-et-vient des personnages ne montre pas un passage du progressisme au chaos. Le personnage est à la recherche d'une unité, que ce soit par son identité, mais aussi par ses convictions :

Pour le Dr. Jekyll, par contre, la chose se passe de façon différente. Ce n'est pas que le progrès laisse place à la régression, qui est son image en miroir, et qui elle aussi donne sens à la vie et donc au moi qui l'a vécue, celui d'une leçon, source de catharsis. C'est que le va-et-vient d'un avatar à l'autre empêche toute progression, dans un sens ou dans l'autre, et brouille l'image du moi aussi synthétisée. C'est cela qui est intéressant dans l'histoire du bon docteur, et non la métamorphose définitive, grosse de ruine morale, par laquelle le texte se refait une vertu et proclame son adhésion aux valeurs établies⁹⁰.

Ainsi, la transformation empêche l'unité du personnage, car il est constamment dans un vacillement entre des valeurs contradictoires. Ne pouvant être clairement ni Jekyll, ni Hyde, il passe de l'un à l'autre sans que l'on sache qui a le dessus. Pourtant, à la fin des films, une nouvelle transformation plus détaillée laisse voir Hyde prendre le contrôle sur Jekyll.

Une perte de contrôle significative

La transformation incontrôlée de Jekyll en Hyde est située dans les trois films au dernier tiers et marque un tournant, celui de la perte de contrôle du scientifique sur son expérience. C'est la première scène qui ne se fait pas en laboratoire, à l'abri des regards, mais aux yeux de tous, et sans l'usage du breuvage.

Dans la version de 1920, Carew rend visite à Jekyll pour le menacer de ne plus accepter qu'il se marie avec sa fille s'il ne donne pas d'explication sur la relation qu'il a avec Hyde. Jekyll, en rage face aux hostilités, lui reproche d'être à l'origine des vices qu'il possède, et de ce fait, se transforme. Le processus ne dure pas longtemps, seulement le temps d'un fondu enchaîné sur le corps debout de Jekyll. Juste avant la transformation, un carton lui fait dire ces mots (Fig. 60) : « C'était vous – Vous avec votre cynisme – qui m'avez fait avoir honte de ma bonté, qui m'a fait

⁹⁰ LECERCLE, Jean-Jacques, « Tissage et métissage », NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Autrement, Figures mythiques, 1997, Paris, pp. 52-53

connaître le mal ! »⁹¹. Le rapport Jekyll/ Carew est une nouvelle fois très présent dans cette scène. Par cette transformation à vue, Jekyll donne à voir l'impossibilité de garder intérieurement son secret. Ainsi, si la destruction des valeurs n'était pas fantasmée, elle se fait de manière réelle dans cette scène. Jekyll devient Hyde (Fig. 61), et tue Carew, la figure conservatrice.

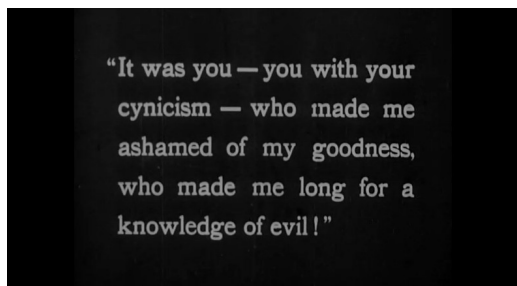


Figure 60: Les reproches de Jekyll avant la transformation, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920



Figure 61: L'unique surimpression de Jekyll à Hyde devant Carew, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920

Dans la version de Mamoulian, la perte de contrôle sur le personnage se fait de manière différente. La scène montre aussi la conséquence d'une émotion forte, au départ de la joie, Jekyll se dirigeant vers la maison de sa belle-famille pour annoncer ses fiançailles, joie transformée en colère lorsqu'il aperçoit un oiseau se faire manger par un chat. Citant un poème de John Keith, l'Ode à un Rossignol, « tu n'étais pas né pour mourir »⁹², une première fois avec la voix de Jekyll, une seconde avec celle de Hyde, le personnage est soudain prit de panique et regarde ses mains pour savoir à quel stade de métamorphose il est (Fig. 62). La scène continue avec un gros plan sur le visage de l'acteur, souffrant, et le maquillage fait son apparition sous le changement de la lumière de l'effet Struss. La caméra descend, montre ses mains qui sont cette fois-ci poilues (Fig. 63), et revient sur le visage complètement transformé (Fig. 64). Cette scène est plus détaillée, car elle montre un moment différent de transformation, qui cette fois-ci est non contrôlé et survient d'une autre manière que par la prise de potion. Elle n'est pas la seule à se faire dans un espace public, puisque le personnage, n'ayant plus les clefs pour rentrer chez lui, va demander par une lettre adressée à son ami Utterson de le retrouver le soir et de lui donner les ingrédients nécessaires pour retrouver sa forme originelle.

91 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920, 00:57:33 « It was you – you with your cynism – who made me ashamed of my goodness, who made me long for a knowledge of evil ! »

92 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931, 01:03:56 « You were not born for death, immortal bird ! »



Figure 62: Jekyll constatant les débuts de la transformation, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 01:04:00



Figure 63: Gros plan sur les mains de Hyde, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 01:04:10



Figure 64: Le visage transformé de Hyde, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932, 01:04:22

Cette transformation est principalement faite à vue, car inconsciemment Jekyll peut révéler sa réelle identité. En effet, pour reprendre les quelques séquences qui précèdent la transformation, Jekyll gagne face à la figure du beau-père, puisque ce dernier accepte d'avancer les fiançailles. Jekyll n'aurait plus besoin de se battre pour gagner, mais comme nous l'avons évoqué plus tôt, il est devenu Hyde, car il ne pouvait être Jekyll. À force de bataille pendant tout le film, Hyde est devenu l'identité première et se matérialise au moment où son entourage l'accepte comme il est. Mais dans ce cas, pourquoi Jekyll s'oppose à la transformation ? Car l'image qu'il veut renvoyer ne correspond pas à ses idées. En incarnant Hyde, le changement, il ne peut plus garder son identité de progressiste. Il ne peut garder l'image, l'apparence qu'il renvoyait jusqu'ici.

Concernant Fleming, la transformation se fait lorsque Jekyll marche en direction de la maison de Beatrix et Carew qui l'attendent pour faire une annonce officielle des fiançailles. Dans sa déambulation, tout comme dans la version précédente, Jekyll est complètement détendu et dans un moment de bonheur significatif. Au lieu de citer un poème, il siffle une chanson, qui devient la chanson qu'Ivy chante au cabaret, « vous devriez me voir danser la polka »⁹³. Surpris,

93 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, « you should see me dance the polka »

Jekyll reprend le chant de départ et se fait couper encore deux fois par la mélodie d'Ivy. Nous avons vu qu'Ivy étant l'équivalent du Hyde révolutionnaire, et par ce chant, nous faisons appel à elle pour montrer l'arrivée du monstre. Nous restons dans la transformation à vue, qui fait écho à la même scène du film de Mamoulian. Le personnage se révèle au grand jour, car il a réussi à gagner sur les valeurs traditionnelles. Pourtant, nous ne sommes pas dans une transition franche. Celle-ci se fait par l'usage de surimpressions, qui, tels des masques, passent les uns devant les autres. Par ce procédé, le passage de l'un à l'autre se fait par plusieurs intermédiaires (Fig. 66).



Figure 65: Jekyll prenant conscience qu'il perd le contrôle, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940



Figure 66: Les surimpressions du visage, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940

Chaque masque peut correspondre à une des conceptions qu'a Jekyll du progrès. Celui-ci peut passer par plusieurs formes, par un mélange de concepts qui s'affrontent. Le procédé de surimpression ramène tout de même à l'unité : c'est un « procédé photographique assurant, à la prise de vues ou au laboratoire, la superposition par expositions multiples de plusieurs images qui se fondent en une seule »⁹⁴. En s'unifiant, elle marquerait l'aspect final de Jekyll et Hyde, l'unité du personnage qui n'a plus à se diviser pour faire passer ses idées. Les images s'accumulent, comme toutes revendications et affrontements. Cette hypothèse est difficile à faire fonctionner, car l'image finale du personnage reste Hyde, dans une forme plus radicale, avec les traits marqués. Pendant tout le processus de transformation, les yeux, comparés au reste, sont fixes. Cela pourrait être les yeux de Hyde, qui s'impriment sur l'image comme pour s'imprimer dans la conscience et le corps de Jekyll, et ainsi dire qu'il ne peut être que radical pour qu'il y ait du changement.

Dans les trois cas nous sommes dans un renversement de la prise de contrôle, ce n'est plus Jekyll qui est maître du corps et du moment où il veut changer, mais Hyde qui décide. L'élément déclencheur de son arrivée se fait par la provocation du beau-père dans la version de 1920, et par la déformation des voix du personnage dans les autres versions. L'importance de la voix est à

94 PINEL, Vincent et MARIE, Michel, *Vocabulaire Technique Du Cinéma*. Armand Colin Cinéma, 2005, Paris, p. 387

noter. C'est par là que les personnages s'expriment et expriment leurs idées. En commençant la transformation par la voix, les personnages mettent en avant d'abord la transformation de leur moyen d'expression. Également, ce n'est plus par la potion que le personnage se transforme, mais par le ressenti d'une forte émotion.

Nous sommes face à une transformation à vue, synonyme d'un changement dans l'espace réel. Et justement, cette transformation dans le réel peut nous faire dire aussi qu'il y a une transformation dans la société américaine, mais aussi vers la radicalité. Car entre les années 1920 et 1940 nous avons aussi la recrudescence des groupes radicaux. Nous pouvons citer quelques exemples contemporains aux films, comme l'opposition qui s'est faite envers les communistes européens dans les années 1920, perçu d'un mauvais œil par les conservateurs :

La première Peur Rouge était une période de l'histoire des États-Unis au début du XX^{ÈME} siècle marquée pas une peur généralisée de l'extrême gauche, y compris, mais sans s'y limiter le bolchevisme et l'anarchisme, en raison d'événements réels et imaginaires ; les événements réels comprenaient la mutation russe d'octobre 1917 et les attentats à la bombe anarchistes. À son apogée en 1919-1920, les inquiétudes suscitées par les effets de l'agitation politique radicale dans la société américaine et la prétendue propagation du communisme et de l'anarchisme dans le mouvement ouvrier américain ont alimenté un sentiment général d'inquiétude⁹⁵.

Cette peur et opposition se fait envers les mouvements ouvriers, qui prennent de plus en plus d'ampleur et menace le conformisme dans lequel s'étaient posés les patrons. Le mouvement, par leur ampleur, fut entendu et des réformes ont été mises en place.

L'opposition ne se fait pas qu'envers les travailleurs, mais aussi les minorités ethniques. La fin de l'esclavage, instauré en 1865 a amené à considérer les noirs comme égal des blancs et possédant les mêmes droits. C'est face à ces avancées que le racisme radical s'institua, avec en grande figure le Ku Klux Klan. Malgré cette nouvelle considération appelée par la présidence elle-même, le groupe s'étendit, « Le Ku Klux Klan reprit de la vigueur dans les années 1920 et s'étendit même dans le Nord »⁹⁶. Ce groupe prônant la suprématie blanche fut instauré en 1866 à la suite de l'abolition de l'esclavage et avait pour but de retirer les droits accordés aux noirs et de

95 « The First Red Scare was a period during the early 20th-century history of the United States marked by a widespread fear of far-left extremism, including but not limited to Bolchevism and anarchism due to real and imagined events; real events included the Russian 1917 October Revolution and anarchist bombings. At its height in 1919–1920, concerns over the effects of radical political agitation in American society and the alleged spread of communism and anarchism in the American labor movement fueled a general sense of concern. » CURRELL, Susan, *American Culture in the 1920's*, Edinburgh University Press, Twentieth-Century American Culture, 2009, Edinburg, p. 4

96 ZINN, Howard, COTTON Frédéric. *Une Histoire Populaire Des États-Unis D'Amérique De 1492 à Nos Jours*. Agone Lux, Mémoiresociales, 2003, Marseille Montréal, p. 419

remettre l'homme blanc comme supérieur. Les moyens d'action de ce groupe furent divers, allant du lynchage et autres meurtres de nature diverse :

La *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) semblait parfaitement désemparée devant la violence aveugle des foules et la haine raciale généralisée. L'impossibilité pour l'individu noir d'être un jour considéré comme un égal dans l'Amérique blanche était au centre de la réflexion du mouvement nationaliste dirigé dans les années 1920 par Marcus Garvey. {L'UNIA (Universal Negro Improvement Association). Ce dernier faisait appel à la fierté d'être noir et prônait un séparatisme radical et le retour en Afrique, seules solutions en mesure de garantir l'unité et la survie de la communauté noire. Mais, aussi intéressant que le mouvement de Garvey ait pu paraître à certains Noirs, il ne parvint jamais à ouvrir la moindre faille dans l'écrasante suprématie blanche de cette décennie d'après-guerre.⁹⁷

Le racisme est un sujet qui aurait pu être le sujet central de ce mémoire, si nous avions considéré que Hyde était la représentation de la minorité ethnique. Du fait des nouvelles considérations de la population noire par la politique américaine, montre que la fracture vient entre le peuple et les institutions. Car c'est souvent dans cette adéquation que les choses se font. Une fois que la réforme est mise en place par le gouvernement, le peuple décide ou non de la respecter, ou en tout cas de la concevoir. Encore une fois, ces mutations amènent des craintes pour la population, qui essaye de se faire comprendre par la violence. Accepter de nouvelles idées dans une culture très conservatrice demande à faire un effort considérable. Ainsi, lorsque les personnages des beaux-pères évoquent le fait qu'ils sont ouverts d'esprit, ils considèrent accepter beaucoup de choses comparées aux valeurs que les parents leur ont transmises. Les scènes de transformations ici montrent la radicalisation du personnage, malgré les efforts pratiqués par les conservateurs.

c. La mort comme échec d'une unité

Les scènes de transformation qui précèdent celle de la mort semblent insister sur la fragmentation du visage. Nous ne sommes plus face à des scènes d'hallucinations, mais seulement des transformations à vue. Petit à petit, les visages s'immobilisent jusqu'à ce que survienne la mort.

Surimpressions comme convergence d'idéologies ?

Dans les premières transformations correspondant en 1932 au moment où Hyde change devant Lanyon et la première scène incontrôlée de Jekyll dans la version de 1940, le visage du

97 ZINN, Howard, COTTON Frédéric. *op. cit.*, p. 419

personnage est montré en gros plan, pris des mutations qui viennent s'accumuler. Le personnage souffre, fait des grimaces à mesure que les différents masques se succèdent. Les surimpressions qui se suivent au nombre de neuf pour Jekyll/Tracy et sept pour Jekyll/March ne sont pas encore des images complètement fixes. Le mouvement est encore présent, marqué par les grimaces que font les personnages, et se succèdent les uns après les autres.

Les scènes suivant la perte de contrôle de Jekyll sur Hyde dans les trois films utilisent le procédé de surimpression, consistant en « la superposition par expositions multiples de plusieurs images qui se fondent en une seule »⁹⁸, qui est perçue en même temps qu'autre chose. Les images sont superposées, associées, et peuvent parfois en créer une troisième. Dans les films, l'usage des surimpressions est en grande partie réservée aux scènes de transformation. Mais que veulent-elles dire ? Cette multiplicité des étapes montre un personnage de plus en plus fracturé, de manière corporelle autant que spirituelle, où il perd une partie de lui à chaque fois pour en gagner une autre, différente. Ces successions d'images qui se superposent sont pour Berthomieu : « Filmé en frontal, Jekyll apparaît comme dissocié de lui-même, comme si des parties de son visage lui échappaient peu à peu en une suite de masques qui empêchent l'unité »⁹⁹. D'une certaine manière, nous sommes face à l'échec d'un Jekyll au singulier, qui malgré sa lutte perd de plus en plus ses traits au fur et à mesure des films, traits figurés en masques qui se succèdent.

De quelle unité parle-t-on ? Au-delà d'être celle des deux personnages, cette unité peut être l'unité nationale, revendiquée dans la constitution des États-Unis : « Nous, le Peuple des États-Unis, en vue de former une Union plus parfaite, d'établir la justice, de faire régner la paix intérieure, de pourvoir à la défense commune, de développer le bien-être général et d'assurer les bienfaits de la liberté à nous-mêmes et à notre postérité, nous décrétons et établissons cette Constitution pour les États-Unis d'Amérique »¹⁰⁰. Le terme d'« Union » est problématique en plusieurs points. Dans son sens premier, elle signifie le rassemblement de plusieurs individualités rassemblées, pouvant être l'union de tous les États d'Amérique. Cependant, l'« Union » fait référence à 23 États sur les 52 États que constituent les États-Unis. Le nom du pays lui-même cherche à montrer l'unité, les États-Unis, *United States*, marquent la réunion des différentes unités que sont les états. Firmin Roz reprend dans *Les Grands problèmes de la politique des*

98 PINEL, Vincent et MARIE, Michel, *Vocabulaire Technique Du Cinéma*. Armand Colin Cinéma, 2005, Paris, p. 387

99 THOMAS, Eric Austin, « Camera Grammar: First-Person Point of View and the Divided "I" in Rouben Mamoulian's 1931 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Quarterly Review of Film and Video* n°7, 2015 p. 11

100 Premières lignes du préambule de la Constitution des États-Unis

États-Unis la question problématique de cette unité nationale sous le prisme de l'immigration : « il est incontestable que, malgré leurs progrès, les nègres, en tant que race, sont encore et resteront longtemps sans doute de beaucoup en arrière des blancs »¹⁰¹. L'auteur évoque dans ce chapitre comment l'histoire des noirs montre qu'il n'y a jamais d'accord qui se fait entre la loi et la société, malgré les droits qui leur sont accordés, la population reste victime du racisme radical de la société. Jean Kempf, dans son histoire culturelle des États-Unis, évoque aussi ce paradoxe entre loi et société :

La troisième raison, qui semblerait donner du crédit à ceux qui affirment la linéarité de l'histoire nationale, est la nature fondamentalement contradictoire des bases mêmes de la conscience nationale américaine : le fait qu'elle se soit construite sur un équilibre hasardeux et un compromis instable entre des "valeurs" opposées. On est bien sûr familier de la plus fondamentale de ces contradictions : l'affirmation de la liberté émancipatrice d'un peuple qui pratique la servitude¹⁰².

Si nous reprenons l'idée que Jekyll représente le progrès et Hyde la communauté minoritaire, les deux ne peuvent s'associer, car le conservatisme reste trop présent dans la civilisation.

La mort comme désincarnation

La dernière scène de transformation, qui survient après la mort des personnages, donne aux surimpressions un autre pouvoir que celui de la lutte entre les deux personnages. Même si dans cette scène Hyde se désincarne pour redevenir Jekyll, comme si son âme sortait de son corps, appuyé par la surexposition des visages les rendant fantomatiques, une autre dimension mortuaire semble s'appliquer aussi. Dans un premier temps parce que cette scène *post-mortem* semble plutôt présenter la préparation du corps de Jekyll, son embaumement, avant qu'il soit définitivement enterré.

101 ROZ, Firmin. *Les Grands Problèmes De La Politique Des États-Unis (leur évolution - Leur état Actuel)*. A. Colin, Collection Armand Colin Section D'histoire Et Sciences économiques, 1946, Paris, p. 18

102 KEMPF, Jean, *Une histoire culturelle des États-Unis*, Paris, Armand Colin, « U », 2015, p. 19



Figure 67: La mort de Jekyll/ Barrymore, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920



Figure 68: La mort de Jekyll/ March, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1932



Figure 69: La mort de Jekyll/ Tracy, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 01:47:00

Nous sommes au final dans un retour à l'image vide, qui n'est qu'apparence fantomatique. Quelle partie de Jekyll voyons-nous ? Celle libérée de son révolutionnaire. Nous sommes au plus profond de ce qu'il est, et les masques seraient les différentes couches que l'on enlève pour le découvrir, le disséquer pour reprendre le terme scientifique : « La dissection, en d'autres termes, met brutalement la chose morte sur la table, procède sans ménagement ni cérémonial à son dépeçage, et la livre aussitôt à l'image, car il en faut garder trace »¹⁰³. L'usage du terme de « trace » nous fait affirmer que l'incarnation est impossible, car elle ne reste qu'un résidu, et que même si c'est l'image de Jekyll qui reste à la fin, ce n'est dans un sens pas lui, puisqu'il n'a plus ce qui fait de lui son existence, Hyde. Nous retournons une nouvelle fois sur cet échec de l'unité. Hyde n'est plus dans le corps de Jekyll et ce dernier est mort. Par l'immobilité du personnage maintenant complète, les idées ne circulent plus, et la résolution n'est dans aucun cas positive.

L'image de Jekyll et Hyde, semblant correspondre aux différentes communautés qu'il fréquente, serait en réalité la représentation de l'impossible unité du pays. En se divisant, le personnage ne peut assembler, telles les couches de masques, et meurt dans cet échec. Nous

103 DELMEULLE, Frédéric, « Le triomphe de la chair. A propos de quelques métamorphoses dans le cinéma fantastique américain », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, 1999, p. 111

avons commencé à voir que les films montraient un contexte complexe, où modernités et traditions se mêlent. Par la rapidité des changements sociétaux auxquels sont en proie les populations, toutes les conceptions et traditions ancrées jusqu'ici se trouvent ébranlées, et laissent place à la division. Mais est-il possible de voir par les images des moments particuliers où s'expriment ces tensions ? Nous allons tenter de voir comment les trois films donnent à voir trois représentations de crises contemporaines à leur production.

PARTIE 3 : IMAGES DE TROIS CAS DE CRISE ÉTASUNIENNE

Tout comme les états de conscience de Jekyll et Hyde, nous pouvons considérer que nous entrons ici dans une forme d'inconscient des films, dans un discours qui se lit derrière les images. Jean-Pierre Naugrette l'a déjà notifié, « le texte de Stevenson est tissé de mythes appartenant à des champs culturels, à des époques contradictoires : mythe sur mythe, strate sur strate, plaques qui jouent et qui bougent, comme on parle de plaques tectoniques »¹. Ces différentes « plaques » peuvent être les diverses lectures possibles que l'on peut faire à partir du mythe. Un grand nombre de recherches ont été menées dans la littérature pour mettre en avant le lien entre les lignes de Stevenson² et l'histoire du Royaume-Uni à l'époque victorienne, ici, nous essayons de voir comment les films s'approprient les mythes pour parler de leur propre contexte : « Il ne s'agira pas ici d'en donner une image exhaustive, mais de suggérer dans quelle mesure le double fonctionne comme un miroir efficace de préoccupations humaines persistantes qui prennent pourtant des visages différents selon le contexte historique »³.

Nous allons voir au travers de trois moments particuliers que sont l'institution de la Prohibition en 1919, le « procès du singe »⁴ de Thomas Scope en 1920 et la résurgence des théories psychanalytiques après la mort de Freud en 1939. Ces images donnent à voir de Hyde un écho aux représentations visuelles des différents partis qui se sont opposés dans la société. Comme le résume Nathalie Martinière dans les *Figures du double* : « Il ne s'agira pas ici d'en donner une image exhaustive, mais de suggérer dans quelle mesure le double fonctionne comme un miroir efficace de préoccupations humaines persistantes qui prennent pourtant des visages différents selon le contexte historique »⁵. Le double présent dans les films n'est pas exclusivement réservé à la diégèse. Le double personnage qu'est Jekyll et Hyde, mais aussi en face de lui la réalité des changements de conception dans la société.

-
- 1 NAUGRETTE, Jean-Pierre. « Genèse d'un texte, jeunesse d'un mythe » in NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Autrement, Figures mythiques, 1997, Paris, p. 25
 - 2 Jean-Pierre Naugrette en est une figure de proue.
 - 3 MARTINIÈRE, Nathalie. *Figures du double : Du personnage au texte*. Presses universitaires de Rennes, 2008, Rennes
 - 4 GOLDING, Gordon. *Le Procès Du Singe La Bible Contre Darwin*. Nouvelle édition Revue Et Augmentée. Éditions Complexe, Historiques, 2006. Bruxelles
 - 5 MARTINIÈRE, Nathalie. *Ibid.*

CHAPITRE 6 : HYDE FIGURE DE LA PROHIBITION ?

C'est encore une fois par les images, les représentations que nous pouvons faire un lien avec les différents événements historiques qui se produisent dans le même temps. Les différentes parties de ce chapitre se centreront sur un seul film à la fois, pour savoir comment chacun dans sa singularité aborde un événement, une crise propre à son contexte. Dans cette première partie, nous allons évoquer exclusivement le film de John S. Robertson.

Deux séquences qui paraissent insignifiantes ont éveillé la volonté de travailler sur le contexte des œuvres présentées ici. La première est située à la 45^{ème} minute, Hyde pénètre dans un lieu étroit, caché, secret et sale. La caméra nous donne à voir en champ contre champ le regard de Hyde décrivant la scène : dans un premier temps sont présentées deux personnes à une table avec une femme qui tente de réveiller un homme accoudé. Après être revenu sur Hyde, un nouveau plan montre une dame souriante, derrière un comptoir, pointant du doigt Hyde en hors-champ. Celui-ci acquiesce et se rapproche. Lui servant un verre, probablement d'alcool, Hyde se retourne pour continuer à figurer la scène : cette fois-ci, nous sommes de nouveau face à un homme et une femme, mais l'homme semble halluciner, dans un commentaire, il est dit : « Il pense qu'il est recouvert de fourmis rouges ! »⁶. Les spectateurs de la scène ricanent face à l'homme délirant, alors que sa détresse semble sévère.

La deuxième séquence suit la première, où cette fois-ci le monstre entre dans ce qui semble être une fumerie d'opium. Dans un lieu tout aussi peu avenant, Hyde voit à l'entrée un personnage assez particulier, avec un visage atypique, et semble amical avec lui. Il scrute les autres personnes du lieu, et va voir celui qui semble être le responsable. Un autre homme arrive derrière, lui montre une femme et Hyde l'embrasse dans le cou.

En quoi ces scènes reflètent le contexte de la Prohibition ? Hyde en est-il une personnification ? Nous avons déjà pu évoquer que dans les trois films était dépeinte une population pauvre, fréquentant des lieux de débauche pour accéder à certaines formes de divertissements. Le film de Robertson dépeint ces lieux comme des endroits secrets, clandestins, où la fête semble plutôt laisser place à une forme de misère. L'instauration de la Prohibition par l'inscription du XVIII^{ÈME} amendement du *Volstead Act*⁷ en 1919, et appliqué en 1920 marque la

6 Dr. Jekyll & Mr. Hyde, John S. Robertson, 1920, 00:45:50 « He thinks his covered with red ants ! »

7 *Volstead Act of 1919*. Great Neck, 2017

fin de la production, vente et consommation de l'alcool. Cependant, le débat autour de l'alcool et l'alcoolisme aux États-Unis est présent bien avant.

L'alcool aux États-Unis

Avant d'être jugée mauvaise, la consommation d'alcool faisait partie intégrante de la culture américaine. Edward Beher, dans son étude sur la Prohibition, parle de l'alcool ainsi : « Il fut un temps en Amérique où l'alcool était considéré comme un don de Dieu à l'humanité et une panacée pour presque tous les types de maux. La dernière moitié du XVIII^{ÈME} siècle a été l'ère la plus intempérante de l'histoire américaine »⁸. Dans un pays où la religion est de grande influence, comparer l'alcool avec une création de Dieu revient à placer le liquide sur un piédestal. Avec les connaissances actuelles que nous avons sur l'alcool et ses dangers, nous savons que la consommation régulière et excessive de boissons peut amener à la dépendance. Aux États-Unis, dans cette période, l'accoutumance à l'alcool se faisait dès le plus jeune âge, lorsque les parents « mettaient du rhum dans les biberons afin de garder le nourrisson calme »⁹. L'alcool faisait aussi partie intégrante de l'Église, où le vin, sang de Dieu, était distribué à tous les spectateurs à la fin de la messe.

Les conséquences dramatiques furent rapidement visibles, avec des taux élevés de décès dû à la surconsommation d'alcool ou à des maladies liées. Face à ce fléau, de premières ligues se créent, les Ligues de Tempérance, dont la doctrine était de montrer les dangers de l'alcool : « Une nouvelle génération de partisans puritains de la tempérance, à partir du début du XIX^e siècle, a découvert - et abondamment exploité - un nouveau thème, à la fois simple et convaincant, conçu pour mettre fin à une autre avenue du plaisir : boire, ont-ils décidé, était un péché mortel »¹⁰. La religion agit de nouveau comme argument pour dissuader, l'alcool n'est plus la création de Dieu, mais la tentation du diable. Il ne fait plus le bien comme Jekyll, mais le mal comme Hyde. Car les méfaits dénoncés s'appliquent non seulement au corps, mais aussi à l'âme¹¹, qui doit être pure

8 « There was a time in American when liquor was regarded as God's gift to mankind and a panacea for almost every type of ailment. The last half of the eighteenth century was « the most intemperate era in American history » BEHR, Edward. *Prohibition Thirteen Years That Changed America*. Arcade, 2011, New York, p. 7

9 « For the time they were born, Americans acquired a taste for liquor : as babies, their bottles were laced with rum to keep them « pacified ». » *Id.*

10 « A new generatioon of puritanical Temperance advocates, from the early nineteenth century on, discovered – and richly mined – a new theme, both simple and compelling, designed to put an end to yet another avenue of pleasure : drinking, they decided, was a mortal sin » *Ibid.*, p. 21

11 « The evils of drink was no longer to be found, exclusively, in physical and mental deterioration : what was a stake, from the 1830's onward, was the human soul itself » *Ibid.*, p. 21

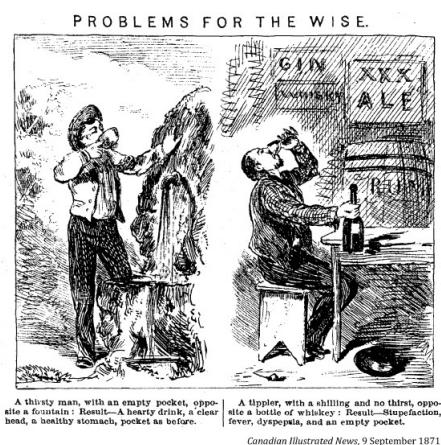
pour aller dans l'au-delà. Afin de faire une meilleure prévention possible, le Révérend Justin Edwards, figure de proue de la lutte contre l'alcool, rédige un manuel en 1847 pour tenter de prouver que l'alcool est mauvais pour l'Homme :

Son manuel de Tempérance, conçu à l'origine comme un sermon, largement diffusé dans toute l'Amérique, partait de la sombre prémisse que toute activité humaine qui n'impliquait pas directement le culte religieux était une appropriation illicite du bref temps sur terre alloué aux êtres humains, car depuis que l'homme s'est détourné de Dieu comme source de plaisir, et de son service comme moyen de l'obtenir, il a été enclin à le rechercher dans quelques gratifications corporelles ou mentales inappropriées. Il était nécessaire, tout d'abord, de démolir la théorie selon laquelle l'alcool était la bonne substance de la vie¹².

Ainsi, dans ces campagnes de prévention, menées par l'Église et par les scientifiques, deux camps s'affrontent : les *dry* et les *wet*. Le premier camp, constitué en grande partie de catholiques, de conservateurs, mais aussi de femmes, qui, victimes de violences conjugales, cherchent en la prohibition un moyen de faire cesser le comportement de leur mari sous emprise d'alcool. De l'autre côté, les *wet* incluent en majorité des ouvriers, mais aussi les propriétaires de saloon et travailleurs dans le secteur de la production et vente de boissons alcoolisées.



Figure 70: Caricature sur la Prohibition du Canadian illustrated News, 9 septembre 1871



A thirsty man, with an empty pocket, opposite a fountain: Result—A hearty drink, a clear head, a healthy stomach, pocket as before. A tippler, with a shilling and no thirst, opposite a bottle of whiskey: Result—Stupefaction, fever, dyspepsia, and an empty pocket.

Canadian Illustrated News, 9 September 1871

Figure 71: Caricature sur la Prohibition de MORRIS, ?. *Prohibition – Was it a Success or Failure ?*, 1926

Ces deux images illustrent à chaque fois deux personnages, situés d'un côté et de l'autre de l'image, tous avec un verre à la main. Au côté gauche de la Fig. 70 et droit de la Fig. 71 les deux personnages sont courbés, voire assis, mal habillés, et ont un verre rempli d'alcool. En face,

12 « His Temperance Manual, originally devised as a sermon, widely distributed throughout America, began with the grim premise that any human activity that did not directly involve religious worship was a misappropriation of the brief time on earth allotted to human beings, for « Ever since man turned away from God as a source of enjoyment, and from his service as a means of obtaining it, he has been prone to seek it in some improper bodily or mental gratification. ». It was necessary, first of all, to demolish the theory that liquor was the good stuff of life. » BEHR, Edward. *op. cit.*, p. 23

les autres personnes semblent les opposer : ils se tiennent droits, semblent en forme physiquement : leur verre est rempli d'eau. Ces caricatures ont pour objectif de montrer de manière simple quels risques les gens encourent lorsqu'ils consomment de l'alcool. Nous ne sommes pas totalement dans la configuration de la dualité de l'image du *dry* et *wet*, mais plutôt dans la vision duelle du consommateur d'alcool, et du non consommateur, à gauche pour la première image et à droite pour la deuxième, qui respectivement renvoie deux images opposées. Cette division des deux types de population peut faire écho directement aux figures de Jekyll et Hyde. L'homme présenté comme consommateur d'eau porte les traits similaires de Jekyll, et le buveur d'alcool, Hyde.

Hyde figure de l'alcoolique ?

Janvier 1919. Le *Volstead Act* est voté et la production, la vente et la consommation d'alcool deviennent totalement interdites. Les conséquences de la Prohibition sont lourdes : économiquement, car l'interdiction implique le licenciement de tous les employés du secteur, l'événement implique la fin de l'ère des saloons, qui ferment à tour de rôle.

Dans une autre dimension, la privation incite à l'illégalité, et des réseaux de bars clandestins font leur apparition. L'alcool est produit de manière artisanale, avec des ingrédients et des conditions de fabrication non contrôlés. Le liquide vendu est parfois de très mauvaise qualité, fabriqué avec des produits dangereux pour la santé qui provoquent parfois des effets secondaires : tel le personnage de la séquence décrite plus haut, certaines personnes sont en proie à des hallucinations, des tremblements, et parfois des maladies graves impliquant des symptômes tels la démence, des tremblements, ou la perte de capacités neurologiques. Les victimes principales de ce fléau sont généralement des personnes pauvres, qui, dépendantes avant l'instauration de la Prohibition, cherchent à pallier au manque en achetant de l'alcool au plus bas prix et donc de mauvaise qualité.

En raison des réseaux clandestins institués et des catastrophes causées par la vente illégale d'alcool, la Prohibition, qui avait un but honorable, fut un désastre complet. Est-ce que Hyde est une figure de ces victimes ? Au même titre que les personnes fréquentant les lieux, Hyde consomme de l'alcool. Même si nous n'avons pas l'occasion de le voir en proie aux mêmes symptômes que l'homme en délire, il ne semble pas choqué par son attitude, et le monstre, par nature toujours dans l'excès, est tout de même possiblement touché par l'alcoolisme. Nous avons

dans un premier temps rapproché les deux personnages aux deux types de personnes consommatrices, les *wets* ou non, les *drys*. Cependant, certaines campagnes de prévention nous mènent à nuancer cette opposition.



Figure 72: CURRIER, N. *The Drunkards Progress. From the first glass to the grave*. Inconnu, 1846, New York

En effet, ici (Fig. 72) nous ne sommes pas dans la vision de la personne pieuse d'un côté et de la mauvaise de l'autre. Nous sommes dans un passage, dans une transformation d'une personne qui semble être quelqu'un de pieu, commençant la première étape par « un petit verre entre ami »¹³ qui semble renvoyer l'image d'une consommation occasionnelle en groupe pour une quelconque fête. Petit à petit le premier verre devient « le verre en trop », au sommet, celui que l'on partage avec ses amis alcooliques, pour finir par la descente vers l'alcoolisme, la misère et la mort par suicide. Encore une fois cette image est marquante, car elle montre qu'il n'existe pas d'alcoolique né, que c'est par un processus de dépendance qu'on le devient. Toute classe de population peut être concernée, et cela peut arriver sans que l'on puisse s'en rendre compte à temps. Le passage peut évoquer la transformation de Jekyll en Hyde, où le médecin, au lieu de boire une potion, consomme de l'alcool et sombre petit à petit dans la dépendance. Son état final dans le film semble montrer les symptômes d'un homme en manque : attendant le produit manquant de la potion, il tremble, a les yeux marqués de fatigue et semble avoir des délires. Ces caractéristiques le rapprochent également de l'homme que nous avons pu décrire dans la scène du bar. Cette scène montre la clandestinité des bars (et fumeries d'opium que l'on voit également dans le film), l'accès à l'alcool de contrebande, de mauvaise qualité, engendrant des problèmes

13 « A glass with friends », CURRIER, N. *The Drunkards Progress. From the first glass to the grave*. Inconnu, 1846, New York

pour les consommateurs. Trop peu d'éléments peuvent nous donner une quelconque preuve que le film avait volontairement pour ambition de faire une prévention contre l'alcool en utilisant les images de Jekyll et Hyde. Par contre, en sachant que le film était recommandé pour les enfants¹⁴, il est possible que ce soit parce que l'image de Hyde est associée au mal et aux dangers de l'alcool.

Le mythe Jekyll et Hyde, dans ce contexte, peut être associé à la double figure que représentent les *dry* et les *wet*, mais se pose tout de même dans une individualité, car Jekyll est aussi victime de l'alcool que consomme Hyde. Le manque de Jekyll se rapproche de celui des victimes de l'alcoolisme, séparées du jour au lendemain de la substance dont ils sont dépendants. Le manque de substance va les pousser à passer par des réseaux clandestins, non sécurisés, et aggraver leur situation. Hyde prend le dessus sur Jekyll parce que le manque d'alcool l'a conduit à laisser la bête en lui prendre le contrôle. Cette individualité montre aussi une crainte certaine : l'alcoolisme peut toucher n'importe qui. Que ce soit les classes populaires, mais aussi les gens de l'église et des personnes de classe supérieure, n'importe qui, même s'il est bon de nature, peut se transformer et être victime de l'alcoolisme. Jekyll est quelqu'un de foncièrement bon, il est éduqué et scientifique, pourtant il sombre dans la dépendance comme pourrait le faire n'importe qui d'autre dans la population.

Nous avons pu évoquer en première partie le fait que les années 1920 étaient un moment prospère, culturellement, mais aussi dans le quotidien des Américains. En réalité, même si c'est un fait, la Prohibition fut un événement marquant, qui nuance considérablement cette période d'années folles. Les deux figures du film peuvent faire surgir ces deux contradictions, où tel Jekyll, le pays s'enrichit, mais tel Hyde, de nombreuses personnes sont laissées pour compte.

CHAPITRE 7 : 1932 : LE PROCÈS DU SINGE

Lors de la première partie de ce travail concernant la fabrication du double et des personnages, nous avons évoqué l'aspect simiesque du Hyde de Fredric March. Cet aspect, volontaire, était pour Mamoulian l'occasion de montrer un homme de Néandertal, à l'image de nos ancêtres. Il a été question également de voir si cette image du Hyde était problématique, ce qui ne fut pas réellement le cas. Pourtant, associer l'Homme comme étant l'évolution du singe a été source de tensions pour la population américaine. Un des événements représentatifs de ces

14 Anonyme, « Dr. Jekyll & Mr. Hyde » *Educational film review*, 1920

tensions fut le procès en 1925 de John Thomas Scopes, enseignant d'histoire naturelle condamné à une amende de 100\$¹⁵ pour avoir évoqué à ses élèves la théorie de l'évolution. Le procès, jugé comme « l'un des procès les plus retentissants qu'aient connus les États-Unis »¹⁶, fut très médiatisé¹⁷ et très significatif d'un moment de déchirement entre créationnistes, défenseurs de la définition de l'Homme comme création de Dieu et évolutionnistes, partisans de la théorie de l'évolution de Darwin.

Évolutionnisme / créationnisme

Qu'entend-on par la théorie de l'évolution de Darwin ? Écrite dans une première version en 1859¹⁸, *L'Origine des espèces* de Charles Darwin est un traité scientifique ayant pour objectif de montrer que les organismes vivants, comprenant animaux, hommes et plantes, vivent et sont en proie à des mutations génétiques des faits d'un besoin de « coadaptation des êtres vivants entre eux et par rapport à leurs conditions de vie »¹⁹. En ce sens, Charles Darwin rapproche certains traits humains à ceux du singe, qui pour lui étaient dus à une nécessité également d'adaptation au contexte. Si l'on a tendance à rapprocher *L'Origine des espèces* au terme d'évolution, utilisé aussi pour parler des évolutionnistes, il s'avère que Darwin n'utilise guère ce terme pour qualifier les mutations propres aux êtres vivants : « Ni les uns ni les autres n'utilisaient le terme d'*évolution*, qui n'a longtemps évoqué que le développement individuel d'une structure pré-existante ; mais Darwin lui-même évite ce mot, préférant l'expression de « descendance avec modification »²⁰. Le terme d'« évolution » porte une connotation téléologique dans le sens où l'homo sapiens sapiens, l'homme dans ses caractéristiques génétiques actuelles, serait par extension une version optimale de l'homme, et que les descendance n'étaient que des sortes de prototypes. Dans la vulgarisation du concept, l'on a souvent tendance à réduire l'homme à la descendance du singe.

15 « Le 21 juillet 1925, le juge Raulston condamnait le jeune enseignant Thomas Scopes à une amende de 100\$ pour avoir enseigné l'évolution aux élèves de l'école publique de Dayton, petit chef-lieu d'un comté du Tennessee. Ainsi prenait fin l'un des procès les plus retentissants qu'aient connus les États-Unis qui n'en ont pourtant pas eues. » LECOURT, Dominique. *L'Amérique Entre La Bible Et Darwin*. Presses Universitaires De France, Science, Histoire Et Société, 1992, Paris, p. 21

16 *Id.*

17 « ultra médiatisé en direct » GOLDING, Gordon. *Le Procès Du Singe : La Bible Contre Darwin*. Nouvelle édition Revue Et Augmentée, Éditions Complexe, Historiques 150, 2006, Bruxelles, p. 62

18 DARWIN, Charles, BECQUEMONT Daniel, BARBIER Edmond, DROUIN Jean-Marc. *L'origine Des Espèces Au Moyen De La Sélection Naturelle Ou La Préservation Des Races Favorisées Dans La Lutte Pour La Vie*. Édition Mise à Jour En 2008, Flammarion, 2008, première édition 1859, Paris

19 *Ibid.*, p. 50

20 *Ibid.*, p. 8

Or Darwin ne cherche qu'à comparer les caractéristiques physiques et génétiques ainsi que le contexte, et veut prouver l'adaptabilité des espèces dans leur environnement.

Face à cette théorie de nature scientifique, les créationnistes, composés en général de chrétiens catholiques, se réfèrent à la Bible pour évoquer la manière dont l'homme est arrivé sur Terre :

« Dieu dit
Faisons un adam
à notre image
comme notre ressemblance
Pour commander
au poisson de la mer
à l'oiseau du ciel
aux bêtes et à toute la terre
à toutes les petites bêtes ras du sol

Dieu crée l'adam à son image
le crée à l'image de Dieu
les crée mâle et femelle »²¹

Dans cette citation nous sommes face à plusieurs points qui donnent la vision créationniste : Dieu dans sa création sépare les hommes et les animaux. Adam, premier homme qu'il crée, a un statut privilégié. Il est celui fait à l'image de Dieu, son ego. Telle son image, il reflète également son âme, sa bonté. Dans ce cas, dire vulgairement que l'Homme descend du singe revient à affirmer que son statut est le même que celui que les animaux, mais aussi que Dieu est un singe puisqu'il a créé l'homme à son image.

Différentes interprétations du singe

En parlant d'image, celle du singe porte des significations importantes. De manière générale, le singe est vu de manière péjorative, souvent utilisée pour faire des pitreries, agile, mais peu intelligent. Dans la culture chrétienne, il est même « l'image de l'homme dégradé par

21 Bible Genèse 1,1 1,19

ses vices (CHAS, 267) et, en particulier, par la luxure et la malice »²². La luxure et la malice résonnent directement avec le film, Hyde étant un être de luxure qui assouvit les désirs sexuels que Jekyll réprime et il use de malice pour attirer Ivy dans son piège pour la rendre dépendante de sa personne.

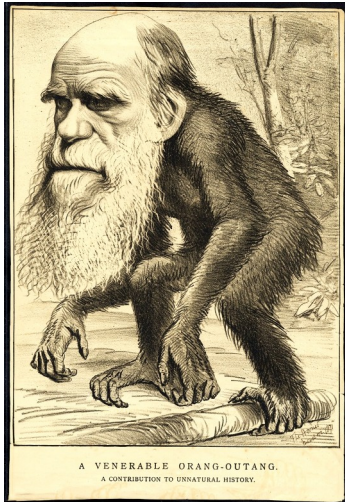


Figure 73: Inconnu, Caricature de Darwin « Un vénérable orang-outang », *The Hornet*, 22 mars 1871

He Didn't Come Out to Pick Oranges!



Figure 74: « He Didn't Come Out to Pick Oranges », *Los Angeles Times*, 23 mai 1922



Figure 75: Un homme met un singe en spectacle pour montrer l'absurdité de la théorie de Darwin, *Inherit The Wind (Le Procès du singe)*, Stanley Kramer, 1960

Dans un premier temps, l'image du singe est associée à une figure de sous-homme, de « dégénérescence de l'homme » comme le dit le personnage créationniste de la capture (Fig. 75). Elle est associée aussi de manière générale à la théorie de l'évolution, et aux évolutionnistes, avec une représentation de Darwin en singe comme pour montrer l'absurdité de rapprocher physiquement l'homme à l'animal (Fig. 73). Nous pouvons voir aussi sur la dernière capture

22 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire Des Symboles Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Éditions Bouquins Éditions Montchrestien, 2021, Bouquins, Paris, p. 1025

(Fig. 74) l'avocat William Jennings Bryan, devant un arbre d'évolutionnistes représentés en singe, secouant l'arbre comme pour montrer la manière dont il va déstabiliser le camp évolutionniste et remettre de l'ordre, à l'image du commentaire « Il n'est pas venu pour cueillir des oranges ! »²³. Le procès porte bien son nom, car d'un point de vue médiatique, il est plus question de débattre pour savoir si l'homme est un descendant du singe alors que le procès ne s'est limité qu'à la question de savoir si Thomas Scope est en tort pour avoir fait étudier la théorie de l'évolution. Dans la culture américaine, l'image du singe résonne également avec les hommes noirs.



Figure 76: Carte postale de 1907

Sur cette carte postale (Fig. 76) deux personnages noirs sont représentés sous des traits similaires aux singes : la mâchoire avancée, les lèvres grossies de manière exagérée, les yeux plus petits et une boîte crânienne plus allongée. Cette forme de représentation ramène aux considérations que certains Américains, rassemblés par le Ku Klux Klan par exemple, avaient pour les communautés noires. Francis Bordat interprète cette image du Hyde noir en ces lignes :

« *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* reflète les conflits de classe de son époque en les déplaçant (pour les éluder?) vers des conflits de race et de sexe. [...] Sa symbolique est alourdie par un imaginaire raciste recrudescant, exacerbé par la renaissance du Ku Klux Klan et les misères de la Dépression. À une époque où les lynchages sont quotidiens, et provoqués pour la moitié d'entre eux par de prétendus viols de femmes blanches (la fameuse affaire Scottsboro, procès du groupe d'adolescents noirs accusés du viol d'une femme blanche, date de 1931), il est difficile que l'apparence de Hyde ne renvoie pas à des traits négroïdes »²⁴.

Dans l'image de Hyde nous pouvons retrouver les traits des représentations des noirs, l'incarnation de son teint étant plus foncée et l'imaginaire des noirs rapprochés aux traits du singe. Les agissements du monstre peuvent aussi être associées à celles pour lesquels les noirs américains sont (dans la plupart des cas injustement) accusés et condamné, et montrent « la

23 « He didn't come out to pick oranges »

24 BORDAT, Francis, « Hollywood au travail » in NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Autrement, Figures mythiques, 1997, Paris, p. 131

hantise des croisements de races et de l'agression de la femme blanche par le nègre lubrique, bien établies déjà dans l'imaginaire cinématographique américain depuis *La Naissance d'une nation*, de David Wark Griffith(1915) »²⁵. La transformation montrerait le passage de l'homme blanc qui se tient correctement en société à l'homme noir, bestial, instinctif et primitif qui agit dans une brutalité presque inhumaine.

De manière plus générale, pour une Amérique où la question de différenciation de race est fortement présente, ramener à dire que tout homme, noir ou blanc tiennent les mêmes gènes et donc les mêmes ancêtres génétiques est une conception difficile à accepter. La théorie de l'évolution remet en question également toute la définition de l'homme et de la société qui paraissaient acquis aux populations américaines : elle « symbolisait le progrès matérialiste et technologique qui tuait lentement l'âme humaine. La guerre avait aussi remis en question tout le concept du progrès, concept, rappelons-le, fondé en large mesure sur le darwinisme. L'avancement inéluctable vers une société hautement technologique semblait subitement moins alléchant qu'avant-guerre »²⁶. La guerre a marqué les consciences et remet en question le fondement de l'homme comme un être bon, qui tient tout de même une part de barbare, d'animalité : « Sa place [à l'homme] dans la nature a bougé depuis que Darwin a valorisé dans *L'Origine des espèces* (1859) la part d'animalité qui est en lui »²⁷. Cette remise en question de la définition de l'homme, et les hostilités qu'ont les croyants envers la science s'expliquent aussi parce que la discipline scientifique évolue. Il n'y a pas de changement drastique qui se fait dans les années 1930, mais « la cellule devenait l'unité essentielle de l'organisme vivant, l'on commençait à découvrir les mécanismes de sa division, tandis que la chimie montrait que les êtres humains étaient faits de même substance que les animaux et les végétaux »²⁸. En ce sens, la science étudie des phénomènes qui sont presque invisibles, entre les cellules, les substances qui le constituent, l'Homme n'est plus cette entité mystérieuse produite par une divinité, il devient un objet rationnel, son existence est explicable et le rapproche de la nature.

25 *Id.*

26 GOLDING, Gordon. *Le Procès Du Singe : La Bible Contre Darwin*. Nouvelle édition Revue Et Augmentée, Éditions Complexe, Historiques 150, 2006, Bruxelles, p. 25

27 ANDRÉ, Emmanuelle. *Le Choc Du Sujet De L'hystérie Au Cinéma, XIXe-XXIe Siècle*. Presses Universitaires De Rennes, Le Spectaculaire Série Cinéma, 2011, Rennes, p. 116

28 MARRET-MALEVAL, Sophie. *op. cit.*, p. 136

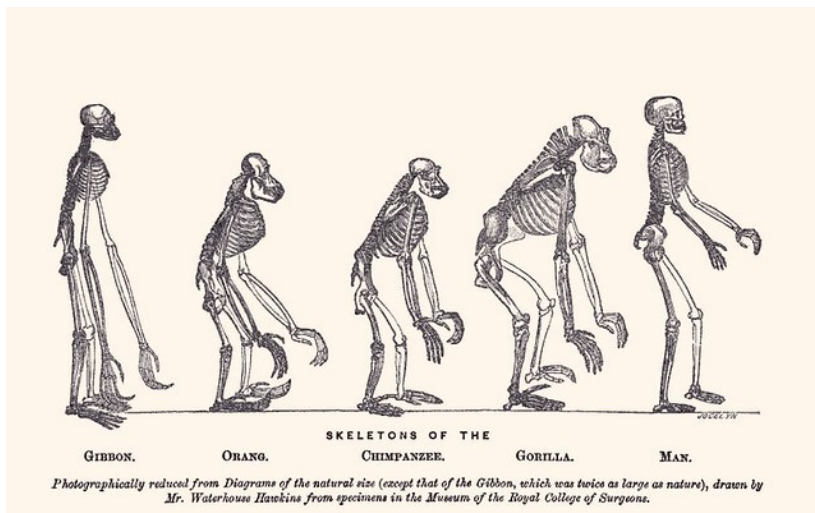


Figure 77: WATERHOUSE, Hawkins, *Skeletons of the Gibbon, Orang, Chimpanzee, Gorilla, Man*, frontispice de l'ouvrage de Thomas Henry Huxley, 1863

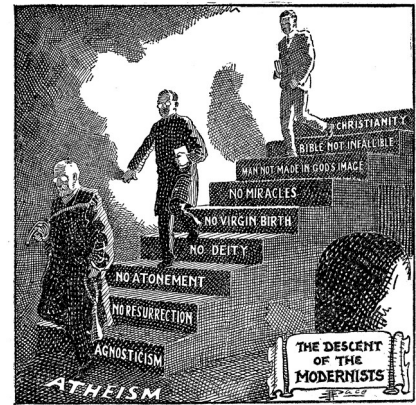


Figure 78: PACE, E.J. « Shall Christianity Remain Christian ? Seven Questions in Dispute by Bryan », Sunday School Times, janvier 1924, New York

Ces deux représentations nous montrent l'évolution perçue de deux manières. La première figure (Fig. 77) montre les différents squelettes de plusieurs singes (le Gibbon, l'orang-outang, le chimpanzé, le gorille et l'homme). Cette image, sortie lors de la publication de *l'Origine des Espèces* de Darwin, ressemble en plusieurs points à la fameuse image de la « marche du progrès »²⁹, montrant les différents stades d'évolution de l'homme. L'objectif pour l'auteur était de montrer les différences osseuses entre l'homme et les singes, afin de prouver qu'il était impossible qu'ils aient des gènes communs³⁰. Dans cette vision, même si nous ne devons pas tomber dans le même écueil d'associer l'évolution à différents stades de l'homme avant qu'il soit optimal, cette représentation est tout de même problématique, car elle donne à voir l'Homo Sapiens qui se tient droit, plus grand que les autres, et au bout de la chaîne. Cette image inscrite dans l'imaginaire collectif mène tout de même à penser que l'homme moderne dans sa constitution à une meilleure représentation que les autres par le biais de cette comparaison.

La caricature de droite (Fig. 78) quant à elle semble vouloir montrer une autre forme d'évolution, qui cette fois-ci est descendante. L'Homme évolue du « christianisme », tout en haut des marches, près du ciel et donc dans une vision valorisante et optimiste de l'humain, à

29 C.R., DELOISON, Yvette., BALZEAU, Antoine., MARCHAL, François., & VOISIN, Jean-Luc. (s. d.). *L'évolution de l'homme - Dessin - Hominidés*. Hominidés.com. Consulté le 9 mai 2022, à l'adresse <https://www.hominides.com/html/theories/evolution-de-l-homme-representation-dessin.php>

30 GUNTHER, André, *Métamorphoses de l'évolution. Le récit d'une image*. <https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/207>

l'« athéisme » en bas des escaliers dans un espace sombre. Cette caricature veut mettre en avant le fait que les avancées de la science, et l'idéologie moderniste de manière générale, conduit à montrer l'homme d'une façon qui le conduit à n'être réduit qu'à un être sans spiritualité, rationnel, non croyant donc étriqué.

Dans ces contradictions et progrès, le procès passe ici comme une réelle guerre entre les différentes visions du monde et de l'homme, mais au-delà de ça, c'est surtout un moment bouleversant pour la politique et le milieu intellectuel : « Interprété, à tort, comme une victoire de la science et du progrès sur l'obscurantisme religieux d'un Sud rural, bigot et raciste, il a pu jouer dans la conscience américaine le rôle d'un véritable "souvenir-écran", bloquant pendant un demi-siècle toute analyse de la complexité de ses causes sociales réelles, et aveuglantes sur l'ampleur et la gravité de ses conséquences intellectuelles et politiques »³¹. Le procès remet en question la place de l'Église dans l'État, et la place qu'elle doit prendre, ainsi que le pouvoir qu'ont les instances à contrôler la pensée en censurant une autre, comme ici en interdisant l'étude de la théorie de Darwin.

Un film évolutionniste ?

Par la représentation de la figure de Hyde en homme de Néandertal, est-ce que le film arbore un discours pro-évolutionniste ? D'un côté, encore une fois purement physique, l'on pourrait associer l'aspect de Hyde au discours évolutionniste, et de l'autre Jekyll, par sa bonté, sa morale et sa personnalité misanthrope au discours créationniste. Les choses sont plus subtiles, car si Jekyll est chrétien, au vu de ses adresses finales à Dieu lui demandant le pardon, il commet tout de même un acte d'affront, l'hybris, résultant à un monstre primitif. L'arrivée à ce stade semble être ici une punition de Dieu exercée sur Jekyll pour avoir essayé d'également créer un homme à son image. Il n'est pas sans rappeler que Mamoulian souhaitait créer un Hyde Néandertal dans le but de faire une opposition entre « nature et civilisation »³², et donc montrer l'homme dans un état naturel, sauvage, soustrait de la culture, pour le contre-balancer avec la civilisation.

Les figures de Jekyll et Hyde semblent rassembler les deux contradictions. Si Hyde est l'homme de Néandertal, évolution primitive de l'homme, l'on pourrait penser que Jekyll est la

31 LECOURT, Dominique. *op. cit.*, p. 25

32 MILNE, Tom. *Rouben Mamoulian*. Thames & Hudson British Film Institute, Cinema One 13, 1969, Londres

part de la création de Dieu, beau, qui a priori n'a jamais pêché, et a toujours été bon avec les siens. En ce sens, les deux figures mettraient en opposition les deux hypothèses de la création de l'Homme, évolutionniste d'un côté, avec Hyde, et créationniste de l'autre avec Jekyll. Cette hypothèse serait possible dans le cas où Jekyll ne serait pas un scientifique. Or, en ayant cette double nature, il représente aussi la part évolutionniste du discours.

Ces éléments font ressortir une nouvelle fois que nous ne sommes pas dans une stricte opposition des valeurs créationnistes contre évolutionniste. La théorie de l'évolution se présente plus comme un élément de progrès, que les croyants ont du mal à accepter par tradition et parce que les connaissances créationnistes sont celles qui ont forgé leur identité. Déformer la théorie participe alors à mieux pouvoir la nier, y retirer toute la rigueur scientifique qui en découle, pour la ramener à une simple histoire de penser que l'homme descend du singe, qui paraît insensé quand jusqu'ici l'homme était considéré comme création divine.

Double identité du singe

Si cette partie centre la question de l'image du singe dans le débat créationniste et évolutionniste, la figure du singe dans le contexte américain des années 1930 donne à voir une autre image de l'Amérique. Les films représentant la figure du singe comme élément principal donnent à voir une représentation du bouleversement que le pays a connu avec la crise de 1929 et de la Grande Dépression. Parmi les exemples, le film *King Kong*, de Schoedsack et Cooper (1933) « est ainsi le miroir qui reflète la situation socio-économique des États-Unis, entre les années 1920 et 1933 : le Krach de Wall Street, en renversant l'ordre établi, provoque un sentiment d'effroi qui conduit à l'identification d'un bouc émissaire. King Kong incarne à la fois la position de victime des mécanismes du capitalisme et celle d'agent de leur destitution fantasmatique. Et il ne s'agit pas là de l'«inconscient politique» du film: Cooper et Schoedsack jouent très consciemment du potentiel critique des productions d'épouvante »³³. Ici, le géant gorille est à la fois la victime du progrès économique qu'est le capitalisme, mais le renverse également en détruisant les marques qui y sont associées comme les immeubles ou autres formes de civilisation.

33 GUIDO, Laurent. *Les Peurs De Hollywood Phobias Sociales Dans Le Cinéma Fantastique Américain*. Antipodes, Médias & Histoire, 2006, Lausanne p. 44

King Kong est celui qui crée la crise, et Jekyll et Hyde sont ceux qui essaient d’y remédier. Comment retirer le mal de cette crise, la pauvreté, le chômage ? En repartant sur des bases complètement nouvelles ou en revenant sur un système connu que l’on adapte pour éviter la même situation ? Susan Curell associe la double figure aux différents choix auquel Roosevelt était confronté :

« Parmi ces premières caractéristiques sonores, *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* (1932), ont fourni l'une des métaphores les plus appropriées des possibilités et des dangers du changement et de la transformation. L'affirmation de Roosevelt en 1933 selon laquelle "la seule chose que nous devons craindre, c'est la peur elle-même" touchait à l'horreur paralysante d'un échec possible auquel était confronté le peuple américain, et elle semblait offrir un choix : glisser dans l'atavisme et la démoralisation ou utiliser toute la volonté disponible pour créer une démocratie civilisée et saine. En tant que remède à la maladie économique qui afflige les Américains, le New Deal a été accueilli comme un moyen potentiel de contrer ce déclin apparent. Et en tant qu'ultime histoire d'auto-amélioration, la transformation de soi réussie de Roosevelt face à la maladie a fourni à tous un modèle de rétablissement. La transformation d'un état malade à un état sain illustre un renversement possible de la descente de Jekyll et Hyde en un chaos dysgénique et primitif auquel apparemment les Américains civilisés étaient confrontés au début de la Dépression »³⁴.

En instaurant le New Deal, Roosevelt prend d’une certaine manière le risque de faire sombrer complètement les États-Unis dans la pauvreté. Roosevelt coupe les ponts avec un passé, à une vision progressiste du pays.

L’image du Hyde peut renvoyer à diverses problématiques aux États-Unis. Par les traits simiesques du visage, le personnage peut s’apparenter au singe, figure liée à la théorie de l’évolution, à une conception raciste de l’homme, mais aussi à une idéologie capitaliste. Encore une fois plusieurs lectures du mythe sont possibles, à la fois individuelles, à l’échelle d’une société et d’une nation.

34 « Of these early sound features, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), provided one of the most fitting metaphors of the possibilities and dangers of change and transformation. Roosevelt’s claim in 1933 that “the only thing we have to fear is fear itself” touched on the paralyzing horror of possible failure that faced the American people, and it seemed to offer a choice: slide into atavism and demoralization or use all available willpower to create a civilized and healthy democracy.¹⁴ As a cure for the economic disease afflicting Americans, the New Deal was welcomed as a potential way to counteract this apparent decline. And as the ultimate self-improvement story, Roosevelt’s successful self-transformation in the face of disease provided all with a model of recovery. The transformation from a diseased to a healthy condition illustrated a possible reversal of the Jekyll and Hyde descent into a dysgenic, primitive chaos that apparently faced civilized Americans at the onset of the Depression » CURELL, Susan, *op. cit.*, p. 50

CHAPITRE 8 : HYDE, INCONSCIENT DE LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE ?

Le film de Victor Fleming n'évoque pas comme les autres un événement historique inscrit dans le temps par une date fixe. Au même titre que la version de Mamoulian, nous aurions pu parler du reflet politique possible dans un moment où la Seconde Guerre commence à prendre une ampleur mondiale. Certains textes abordent la politique paradoxale de Roosevelt sur la guerre, prônant à la fois une politique isolationniste et refusant l'engagement, mais préparant dans le même temps la défense américaine³⁵. Or le film n'évoque pas la guerre de manière aussi transparente, et faire l'association des personnages à la politique de Roosevelt pourrait mener à une forme de surinterprétation. Cependant, la quasi-absence de maquillage, les séquences d'hallucinations et les stratégies de communication nous ont déjà menés à évoquer la représentation de l'inconscient au travers de la figure de Hyde, partie de la conscience qui émerge du médecin. Certes, si nous avons pu voir que le film abordait la question, en quoi le rapprochement est possible avec son contexte ?

Avant d'avoir un regard plus général sur le rapport que le film entretient avec le contexte historique, sociétal américain, il est bon de retourner d'abord sur les productions cinématographiques à Hollywood. Car aborder la psychanalyse dans un film des années 1940 n'a rien d'original. Pour rappel, les États-Unis sont devenus dans les années 1930 un terrain d'accueil pour les psychanalystes européens, particulièrement allemands, qui pour une partie étaient juifs et fuyaient l'Allemagne nazie³⁶. Ainsi, en diffusant les théories psychanalytiques européennes aux États-Unis, « leur large diffusion thérapeutique, qui date environ de 1935, se prolongea bientôt, autour des années 40 et surtout après 1945, en une énorme vulgarisation dans le grand public, par la presse et la radio »³⁷. C'est ainsi que l'on peut voir l'utilisation du terme d'« inconscient »³⁸ pour vendre *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, faisant preuve de l'accoutumance du public pour ce terme.

Attrait de l'industrie hollywoodienne pour la psychanalyse

35 FOERTSCH, Jacqueline. *American Culture in the 1940's*. Edinburgh University Press, 2008, Edinburgh, p. 49

36 HALE, Nathan, ROZENBERG, Paul. *Freud Et Les Américains L'implantation De La Psychanalyse Aux Etats-Unis, 1876-1917*. Les Empêcheurs De Penser En Rond Le Seuil, 2002, Paris

37 BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, DUHAMEL, Marcel. *Panorama Du Film Noir Américain 1941-1953*. Flammarion, Champs Contre-champs 508, 1988, Paris, p. 29

38 Inconnu, « Triumph of Showmanship its Astor Theatre success is being repeated nationwide » *The Film Daily*, juillet-septembre 1941

Il n'en faut pas plus pour que l'industrie hollywoodienne s'approche de certains psychanalystes³⁹ pour écrire des scénarios mettant en image des personnages névrosés et suivant un parcours vers la guérison. La psychanalyse semblerait être une aubaine pour l'industrie cinématographique : à la fois les réalisateurs sont invités à revoir l'esthétique des films afin de représenter dans les formes la psychologie du personnage ; ils ont la possibilité à la fois d'être moralisateurs sur la tenue de ses pensées et agissements, et aussi libérés de la censure, car ils font passer ces pulsions impures pour un acte névrotique, et laissent place à l'argument médical : « En tout état de cause, la psychanalyse a livré [...] plusieurs éléments d'une psychologie noire. D'abord, elle a souligné le caractère irrationnel de la motivation criminelle : le gangster est un névrosé, dont le comportement ne peut être pleinement compris en termes utilitaires ; agressivité, sadisme et masochisme ont leur fin en eux-mêmes ; l'intérêt ou l'amour de l'argent ne sont souvent que la couverture d'une fixation libidinale ou d'un conflit infantile »⁴⁰. Par ces représentations spectaculaires, le public semble conquis et à la demande de ce type de productions. Jekyll et Hyde semblent y trouver des similarités avec ce genre de film dans le sens où Jekyll, en se transformant en Hyde, va commettre une multitude d'atrocités qui ne seront finalement que le produit de son inconscient, et que tel le patient que Jekyll essaye de sauver au début du film, « on aurait dit que le mal s'était emparé de son cœur »⁴¹.

Si la psychanalyse gagne du terrain et contamine la production cinématographique, ce n'est pas dans le cinéma fantastique qu'elle va se déployer le plus, mais par le courant du film noir arrivant à la fin des années 1930. S'il est difficile d'apposer une définition sur ce terme, nous pouvons tenter d'y résumer en quelques lignes certains traits : « Ainsi ces films "noirs" n'ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières du type habituel. Récits nettement psychologiques, l'action, violente ou mouvementée, y importe moins que les visages, les comportements, les paroles – dont la vérité des personnages, cette "troisième dimension" dont il m'est arrivé de parler ici même. Et c'est un gros progrès : après les films comme ceux-ci, les personnages des bandes policières usuelles ont l'air de fantoches. Or, il n'est rien à quoi le spectateur d'aujourd'hui soit plus sensible qu'à cette empreinte de la vie, du « vécu », et, pourquoi pas, à certaines atrocités qui existent effectivement et qu'il n'a jamais servi à rien

39 « « on trouvait plusieurs noms de producteurs d'Hollywood sur la liste des souscripteurs de la *Psycho-analytical Review*. » Et le cinéma ne tarda pas à en faire son profit, soit sous forme explicite, soit sous la forme plus discrète d'un thème implicite » BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, DUHAMEL, Marcel. *Panorama Du Film Noir Américain 1941-1953*. Flammarion, Champs Contre-champs 508, 1988, Paris, p. 29

40 *Ibid.*, p. 30

41 *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1940, 00:29:16

d'occulter ; la lutte pour la vie n'est pas une invention actuelle »⁴². L'essence du film noir se situe dans la mise en avant d'un personnage dont l'esprit est instable, et qui par la fragilité de ses conditions de vie va le mener à commettre des crimes. Inspirations des romans policiers des années 1930, ces films mettent aussi en avant l'enquête policière menée afin de trouver le coupable et le mener en justice. Non, nous n'essayons pas de dire que *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* n'est pas un film noir, mais il recoupe en certains points le genre, surtout concernant la dimension psychanalytique. Car hors de ce courant, « la psychanalyse est un sujet qui obsède tous les cinéastes. Ils savent que le public y trouve un plaisir d'autant plus pervers que la sexualité, le rêve et la violence y sont associés. Le spectateur se croit aussi simple voyeur des conséquences causées par des névroses présentées généralement de façon très simpliste »⁴³. Comment explique-t-on cette fascination du public pour ce genre de film ? La citation donne au public une image du voyeur qui éprouve une satisfaction dans la vision des crimes et autres débauches à l'écran.

Psychanalyse d'un public ?

Nous avons déjà abordé l'attrait que pouvait porter le spectateur pour le spectaculaire dans les années 1930, avec le cinéma fantastique comme marque du spectacle de l'horreur. Mais dans les années 1940, « les monstres de cinéma ne sont-ils que des symptômes, des démonstrations figurées de ce qui se trame dans l'inconscient des individus et des sociétés ? N'ont-ils pas pour fonction que de neutraliser les angoisses, en les projetant et en les fixant sur la surface de l'écran ? Leurs actions, leurs présences nous paraissent beaucoup plus suggestives, pour peu qu'une analyse rationnelle ouverte, vigilante, sachant articuler formes, fantasmes et idéologies, parvienne à en faire éclater la force d'avertissement (une des étymologies du "monstre"), et que la surface blanche et plate de l'écran horrifique s'étende tel le miroir de nos noires profondeurs, tourné vers cette recherche et cette dimension de la vérité humaine que l'on qualifie parfois, parce qu'inaccessible peut-être, de "révolutionnaire" »⁴⁴. Dr. Jekyll n'est plus le monstre, la bête, figuration d'une entité qui a perdu son humanité. Il devient l'humain en question, représentation du spectateur, qui voit à travers ses vices et agissements une forme d'identification moralisatrice.

42 FRANK, Nino, « L'aventure criminelle », *L'Ecran Français*, n°61, 28 août 1946

43 BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, DUHAMEL, Marcel. *op. cit.*, p. 193

44 DADOUN, Roger. *Cinéma, Psychanalyse Et Politique*. Séguier, Ciné, 2000, Paris, p. 136

Tout comme les monstres, « les personnages de films noirs sont pétris de contradictions. Leurs mobiles restent souvent obscurs. Les comportements peuvent paraître déconcertants pour le spectateur qui ne peut plus se reposer sur les repères de la morale traditionnelle pour interpréter leurs agissements et leurs pensées »⁴⁵. La question de la morale traditionnelle fait écho au sujet du créationnisme contre l'évolutionnisme. La division du public entre ces deux courants de pensée montre une division entre les valeurs traditionnelles et progressistes. Cette image du spectateur déconcerté rappelle aussi la manière dont les théories psychanalytiques de Freud ont été reçues aux États-Unis, aux débuts des années 1900, où la nouvelle conception de la psyché humaine participe à remettre en cause la définition de l'humain par les catholiques⁴⁶, et par extension les valeurs de l'époque victorienne⁴⁷. Face à une idée nouvelle, le spectateur et à la fois fasciné, mais aussi réticent, car face à l'inconnu du concept nouveau. Cela était le cas pour la Prohibition, tout comme la proposition du New Deal par Roosevelt. Le spectateur partage le jugement fait pour les crimes commis par le personnage, mais il se remet en question, car il comprend dans le même temps que les agissements dont il est pris sont de l'ordre de la survie, qu'il sait que ce qu'il fait est mal, mais le fait, car ses conditions de vie ne lui donnent pas le choix.

Une autre hypothèse nous fait penser que la déstabilisation qu'éprouve le spectateur n'est pas dans le jugement qu'il porte au personnage, mais dans la potentielle ressemblance qu'il éprouve avec lui : « En Amérique c'était plus facile, et le film noir a pu opérer à la synthèse du réalisme et de la cruauté. D'ailleurs, il polarisait sans doute tous les désirs troubles du spectateur moyen. Les violences exercées sur les enfants (*Une incroyable histoire*), sur les infirmes et les malades (*Panique dans la rue*, *Le carrefour de la mort*), sur les Juifs ou les nègres, n'étaient-elles pas un moyen d'assouvir à bon compte sur un plan imaginaire des envies secrètes, conscientes ou non ? »⁴⁸ L'idée n'est pas de dire ici que secrètement tous les Américains souhaitent la mort et sont des criminels en devenir. Mais la jeune histoire du pays est en grande partie fondée sur des conquêtes, des crimes et des violences exercées, qui potentiellement restent tapis dans l'inconscient de la culture américaine. La citation évoque la communauté noire comme cible de la violence enfouie du spectateur. En soi, il est possible que ce soit une exagération, mais

45 VERNET, Marc, FARRIS, Stella, DODUIK, Véronique. *Le Film Noir Américain Repères Et Ressources Documentaires*. BIFI, Bibliothèque Du Film, 2005, Paris, p. 57

46 FOERTSCH, Jacqueline. *American Culture in the 1940's*. Edinburgh University Press, 2008, Edinburgh, p. 12
Psychanalyse

47 *Ibid.*, p. 15

48 BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, DUHAMEL, Marcel. *op. cit.*, p. 34

n'oublions pas que malgré la fin de l'esclavagisme signée en 1863, les violences raciales et le racisme de manière générale étaient toujours communs, surtout dans les États du Sud. Alors encore une fois non, le succès des films et l'attrait du public pour ce genre ne vient pas de leur attrait pour la violence fantasmée qu'ils ont envers des communautés. Nous faisons simplement un rapprochement entre l'histoire violente des États-Unis et l'intégration de cette violence dans la culture américaine. Mais outre la violence racisée, toute autre forme de crime/violence/agressivité peut être enveloppée dans cet inconscient. Et même au-delà de ça, l'identification du spectateur se fait aussi avec la situation concrète que vit le personnage. Que ferions-nous si nous vivions dans les mêmes conditions de vie que les personnages de films noirs ? Rien ne laisse penser que nous ne serions pas désespérés au point de commettre les mêmes vols et délits pour pouvoir parvenir à survivre. Les personnages représentés n'ont rien d'extraordinaire, ils sont ceux que l'on peut croiser dans la rue sans y faire attention.

Vers un complexe du loup-garou ?

En évoquant le rapport entre le public et les films à caractère psychanalytiques, nous avons commencé à dessiner les traits de ce que Denis Duclos appelle le complexe du loup-garou : « La culture du loup-garou est la signature de l'Amérique. Elle est l'expression collective de gens qui ne veulent pas entendre parler d'une sublimation de leurs désirs enfouis, peut-être parce que les objets fascinent d'autant plus qu'on voit encore dans une société de conquête, de recours enthousiaste à la force, à la compétition, à la saisie »⁴⁹. Cette citation pourrait résumer toute la complexité du sujet de ce travail, ainsi que la raison pour laquelle les films *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* s'associent parfaitement à la culture américaine. La culture de l'Amérique est une culture de la violence, mais elle est elle-même cachée, inavouée et surtout condamnée par la nation.

Dans cette condamnation, nous sommes dans une vision manichéenne et chrétienne du bien et du mal : « Cependant, la culture du loup-garou a un problème : elle ne peut pas reconnaître ses désirs comme tels. Elle se sent obligée de les étiqueter "mauvais". Et comme elle ne veut pas y renoncer, elle doit donc construire un système de défense élaboré, un procédé rusé, par lequel elle a l'air de répugner à faire ce qu'elle aime, et d'aimer faire ce qu'elle déteste »⁵⁰.

49 DUCLOS, Denis. *Le Complexe Du Loup-garou La Fascination De La Violence Dans La Culture Américaine*. Éditions La Découverte, La Découverte-poche Essais 197, 2005, Paris, p. 154

50 *Ibid.*, p. 155

Nous pouvons penser que les différents procédés auquel l'auteur fait référence peuvent se trouver dans la constitution même des États-Unis, qui annonce être laïque, mais être régit par les lois de Dieu.⁵¹

Mais éradiquer la violence passe aussi par la répression, et nous l'avons déjà étudié par la Prohibition et le Procès du Singe : en éradiquant l'alcool, nous éradiquons l'alcoolisme, en interdisant la possibilité d'étudier la théorie de l'évolution, nous interdisons la conception de celle-ci. Duclos résume : « Certains, croyant bien faire, se mettent à adorer la répression, y sacrifiant par des actes qui finissent par ressembler aux agissements condamnés ; d'autres se vouent avec un tel acharnement à la jouissance interdite qu'on finirait par avoir l'impression d'une sorte d'obligation de rendement, qui rappelle fort la discipline d'usine, de bureau, ou de "château saoudien" ». Ainsi, ces tentatives de répressions, telles que celles que nous avons étudiées, sont vouées à l'échec et ne sont qu'une façade pour essayer de montrer une nation unie contre le mal, mais un mal qui habite tout de même la nation : « C'est justement le problème du loup-garou : [...] Il gît dans la pure contradiction entre ses deux pulsions – de destruction et d'ordre. Et cela se traduit par un délire, que la bonne littérature se répugne à évoquer, mais dont les gares et les maisons de presse regorgent, et qui est celui du *clivage* : puisque je ne peux exister qu'en étant mauvais, je me clive en deux "moi", le bon et le mauvais »⁵². Cette contradiction est tout ce qui représente la société américaine. En voulant faire le bien « pulsion d'ordre » en mettant en place des restrictions strictes telles que la prohibition, elle créera le mal (de manière involontaire) en y laissant des conséquences désastreuses.

L'association de ces moments historiques nous ramène à penser que « les grandes figures de l'horreur s'imposent à des moments historiques significatifs »⁵³. Ils permettent de mettre en exergue une forme de monstruosité qui se crée dans ces crises, soit par les différents conflits ou les conséquences de celles-ci. Les États-Unis, c'est une histoire de la répression. Celle de l'alcool en 1920, de la libre pensée en 1930 et 1940.

51 Constitution des États-Unis

52 DUCLOS, Denis. *op. cit.*, p. 155

53 « les grandes figures de l'horreur s'imposent à des moments historiques significatifs. C'est dans le sillage de la terrible crise économique de la fin des années vingt que sortent, aux États-Unis, *Dracula* (1930), *Frankeinstein* (1931), *Freaks* (1931), *King-Kong* (1933). » DADOUN, Roger. *op. cit.*, p. 134

CONCLUSION

Alors, Dr Jekyll et Mr. Hyde c'est qui ? Ou plutôt c'est quoi ? Dans le cadre des films ce sont deux images, un corps dans lequel deux consciences vont et viennent. Ces images semblent s'opposer, mais sont pourtant bien proches. Elles ont été créées et façonnées selon différents paramètres contextuels, les événements contemporains à la production des films, par des paramètres cinématographiques (la censure, les contextes de productions) ainsi que les paramètres créatifs (quel jeu d'acteur adopter, quelle volonté des réalisateurs dans la représentation?). Nous avons pu le voir dans un premier temps par l'étude des images des personnages, et la manière dont elles ont été construites. Ces images, inscrites dans le mouvement du film, montre qu'elles ne sont qu'apparences, et que le personnage représente une division, qui ne peut s'unifier malgré les scènes de transformations. Enfin, nous avons pu voir que cette union impossible révélait plusieurs crises auquel le pays est en proie dans les années 1920 à 1940. Tous ces signes portent à croire que l'image de Hyde est constamment changeante, car la société est en mutation permanente. Le choix des États-Unis n'est pas un hasard, plusieurs études¹ ont confirmé que le pays, des années 1920 à 1940, était en proie à des mutations internes, des évolutions. D'autres constatent également cette idée d'un pays en constante opposition/division². Pourtant, les films donnent une importance particulière aux scènes de transformation, qui semble surtout montrer un personnage qui ne peut s'unifier.

Est-ce qu'il est possible d'affirmer dans d'autres adaptations que les images des personnages peuvent représenter leur contexte ? Prenons exemple avec *Dr. Jerry et Mr. Love* (*The Nutty Professor*) de Jerry Lewis, qui sortit en 1963. Dans cette version parodique de la nouvelle, le Dr. Julius Kelp (Fig. 79) (Jekyll, interprété par Jerry Lewis), est un professeur de sciences dans une université. Son aspect physique rejoint les stéréotypes de l'intellectuel à lunettes, il est boutonneux, maladroit et peu charismatique. Tombé sous le charme de Stella, une de ses élèves, il va travailler jour et nuit pour créer une potion qui le rend séduisant. Sous l'aspect physique du charmant Buddy Love (Fig. 80), (Hyde, interprété par le même acteur), celui-ci ne va pourtant pas se faire apprécier de la jeune étudiante.

1 Nous avons pu citer Jean Kempf, Firmin Roy, Susan Curell...

2 Dans ce cas Claude-Jean Bertrand, François Durpaire...



Figure 79: Julius Kelp (Jekyll) donnant cours dans sa classe, *The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963, 00:10:47



Figure 80: L'arrivée de Buddy Love au bar, *The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963, 00:37:30

Malgré sa beauté et son charisme, Stella le trouve arrogant et lui reproche des méthodes de séduction peu romantiques. À la fin du film, la double identité de Jerry est révélée par une scène de transformation incontrôlée faite sur scène, pendant un spectacle, et Stella avoue préférer son professeur. La morale de l'histoire tend à dire que ce n'est pas la beauté qui fait l'homme, mais son intelligence. Jerry Lewis procède à une forme d'inversion physique du personnage, où sous la beauté se cache parfois une morale douteuse. Bernard Vincent, dans son *Histoire des États-Unis*, décrit les années 1950 comme un retour à la prospérité après la Grande Dépression :

Lorsque les républicains reviennent au pouvoir [en 1953], vingt ans après Hoover, le pays est en pleine croissance industrielle et offre une image de prospérité et de stabilité que viennent confirmer la fin de la guerre de Corée et la disparition du maccarthysme. En écho aux années 1920, les années 1950 vont prendre valeur de symbole et signifier un âge d'or, un Eden qui renforce l'attractivité mythique des États-Unis. L'*American Way of Life* conforte le rêve américain³.

Cette prospérité mêle aussi les critiques face au matérialisme et à la surconsommation grandissante⁴, qui a pu être dans les recherches associées au Jekyll et Hyde de Jerry Lewis⁵. Cependant, ces images peuvent aussi être liées à un moment de crise, qui est la Crise des missiles à Cuba⁶ en 1962. Un moment particulier de « Treize Jours » fait écho au film. Le président Kennedy découvre le 16 octobre par des avions-espions que l'URSS avait installé des missiles

3 LACROIX, Jean-Michel. *Histoire Des États-Unis*. 6e édition Mise à Jour, Presses Universitaires De France, Quadrige Manuels, 2018, Paris, p. 414

4 BERTRAND, Claude-Jean. *Les Etats-Unis Histoire Et Civilisation Témoins Et Témoignages*. Presses Universitaires De Nancy, Univers Anglo-américain, 1991, Nancy, p. 331. L'auteur cite notamment Galbraith, Mills comme intellectuels critiques du matérialisme.

5 BORDAT, Francis, « Hollywood au travail », NAUGRETTE, Jean-Pierre, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Autrement, Figures Mythiques, 1997, Paris.

6 KENNEDY, Roberts Francis, CHAPSAL, Madeleine, MEIER, Arthur, GONIN, Guillaume Gonin. *13 Jours La Crise Des Missiles De Cuba*. Pluriel, 2018, Paris

prêts au lancement à Cuba. À compter de cette date, jusqu'au 28 octobre 1962, la menace d'une Troisième guerre mondiale et/ou du lancement de la bombe nucléaire était d'une actualité inquiétante. Dans le même temps, le 12 octobre 1962, le tournage du film de Jerry Lewis commence⁷. Si le film, parodique, ne semble pas de manière frontale aborder cette crise de Cuba, plusieurs éléments en font pourtant référence. Si nous pouvions nous attarder sur tous les détails faisant référence à la crise de Cuba, telle l'installation de panneaux d'abris antiatomiques dans les décors de la classe de Kelp, nous allons nous attarder sur notre sujet, les personnages.



Figure 81: Kelp versant l'ingrédient explosif, *The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963, 00:01:34



Figure 82: La forte explosion dans la classe, *The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963, 00:01:35



Figure 83: La salle de réunion secouée par l'explosion, *The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963, 00:01:39

Le film s'ouvre sur le générique, avec Kelp faisant une expérience devant sa classe. Après avoir préparé plusieurs ingrédients, et effectué chaque action que l'on voit petit à petit, un des produits explose lorsque Kelp intègre un produit dans un autre (Fig. 81). L'explosion est forte, rend l'image brumeuse (Fig 82), et un *cut* donne à voir la terre qui tremble dans la salle où se situe le président de l'université (Fig. 83). Dans cette introduction, l'identité physique de Jekyll

⁷ « Outtakes included on the special edition DVD of the 1963 version of *The Nutty Professor* reveal that it was filmed at the time of the Cuban missile crisis. The Outtakes were filmed between October 12, 1962 and December 11, 1962, and the film was released in June 1963 ». HARVEY, Beverly D. *The Nutty Professor – From Julius Kelp to Sherman Klump : A textual analysis of science and scientists in to popular films*, Florida Atlantic University, 1999, Floride p. 63

n'est pas révélée, mais déjà sa maladresse le définit. Cette maladresse est même dangereuse, le film se poursuit par l'arrivée des pompiers et la menace du président de licencier le professeur. Autre point, le personnage, lors d'un cours, explique la manière dont les bombes à hydrogène explosent, qui sont les mêmes que celles utilisées à Cuba⁸. Ces éléments donnent à voir l'image stéréotypée du scientifique fou, qui expérimente à tout va et ne prend pas conscience des conséquences. Cette image, associée à la bombe, peut nous faire penser que Jerry Lewis critique d'une certaine manière les avancées scientifiques, qui ne font plus dans le progrès, mais dans la recherche d'une destruction la plus massive.

Le passage du scientifique à l'homme charismatique, qui comme dans les films du corpus prend le pouvoir sur le corps du médecin au fur et à mesure dans le film, fait penser aux hommes charismatiques, bien habillés, que peuvent être les dirigeants américains et soviétiques. En prenant le contrôle sur le scientifique, ou donnant l'ordre de la construction ou l'utilisation de la bombe nucléaire revient à un homme qui a une autorité publique, et pense en termes de stratégie et d'image diplomatique. Car il en est de ça dans les guerres, c'est en voulant garder l'image d'un pays supérieur, dominant, que la riposte se fait. Chez Buddy Love il existe aussi des références à la crise. À la fin du film, lors du concert final avant l'ultime transformation, Buddy interprète une musique intitulée « *You've got a world that swings* », littéralement « Vous avez un monde qui swing ». Dans les paroles, le chanteur prononce ceci :

« Bombes atomiques,
Canaveral et fausse alerte,
La moitié de l'univers a pris les armes,
Alors je pète un peu les plombs, moi aussi,
Jusqu'à ce que je trouve tes bras »⁹.

Nous avons ici une nouvelle fois une référence à la bombe atomique, qui était « une réalité et une peur commune dans ces jours de 'plonge et couvre-toi' de la Guerre froide »¹⁰. Buddy Love fait aussi référence au Cap Canaveral, en Floride, qui était un « site central de la

8 « Moreover, Kelp discusses the explosive nature of atomic bombs and hydrogen bombs during one of his class lectures » *Id.*

9 « Atom bombs, Canaveral and false alarms, Half the universe is up in arms So I flip a little, too. Until I'm holding you »

10 « Atom bombs were reality and common fear during the duck-and-cover days of the Cold War. » HARVEY, Beverly D. *The Nutty Professor – From Julius Kelp to Sherman Klump : A textual analysis of science and*

NASA pendant la course à l'espace »¹¹, et révèle une nouvelle fois d'un indice dans les tensions entre États-Unis et URSS. Un contrepoint se crée entre l'image de Hyde/Love et ces paroles. Chantant devant l'université dans un costume à paillette, dans une ambiance festive et dansante, les paroles semblent annoncer une tragédie, celle à la fois de la bombe qui menace et de la fausse alerte, pouvant se référer aux conséquences des treize jours intenses, c'est-à-dire un retrait des troupes américaines et soviétiques.

Ainsi, ce film prouve une nouvelle fois que l'aspect physique de Dr. Jekyll et Mr. Hyde peut révéler un moment de crise, où le scientifique symbolise la folie de la science destructrice qui perd le contrôle face aux ordres du gouvernement. Si le nombre d'adaptations est tel que nous ne pouvons vérifier l'exactitude de notre théorie sur tous les films, mais aussi sur toutes les nationalités, il en reste que l'aspect physique de Hyde se renouvelle encore et continue de fasciner les spectateurs.

scientists in to popular films, Florida Atlantic University, 1999, Floride p. 64

11 « Cape Canaveral in Florida was a central site for NASA during the heyday of the space race » *Id.*

FILMOGRAPHIE

Dr. Jekyll & Mr. Hyde - 1920

1h18 min / Drame - horreur

Réalisateur : John Stuart Robertson

Assistant-réalisateur : Shaw Lovett (non crédité)

Date de sortie (originale) : Avril 1920

Scénariste : Clara Beranger

Production : Adolph Zuckor - Famous Players-Lasky Corp.

Photographie : Roy F. Overbaugh – Harold Young (non crédité)

Décorateurs : Robert Haas – Charles O. Seessel – Clark Robinson (non crédité)

Casting :

John Barrymore – Dr. Jekyll / Mr. Hyde

Martha Mansfield – Millicent

Nita Naldi – Gina

Brandon Hurst – Sir Georges Carew

Cecil Clovelly – Edward Ensfield

Dr. Jekyll & Mr. Hyde - 1932

1h32 min / horreur

Réalisateur : Rouben Mamoulian

Date de sortie (originale) : 2 janvier 1932

Scénaristes : Samuel Hoffenstein – Percy Heath

Production : Adolph Zuckor – Paramount Publix Corp.

Photographie : Karl Struss - directeur de la photographie

George Clemens (non crédité) – 2nd Cam

Harry Hallenberger (non crédité) – 2nd Cam

Charles Leahy (non crédité) – Assistant Cam

Fleet Southcott (non crédité) – Assistant Cam

Son : M. M. Paggi (non crédité)

Architectes : Robert Haas – Charles O. Seessel – Clark Robinson (non crédité)

Casting :

Fredric March – Dr. Harry Jekyll / Mr. Hyde

Rose Hobart – Muriel Carew

Miriam Hopkins – Ivy Pierson

Halliwell Hobbes – Brigadier-Général Carew

Holmes E. Herbert – Dr. Lanyon

Arnold Lucy – Utterson

Edgar Norton – Poole

***Dr. Jekyll & Mr. Hyde* – 1941**

1h48 min / Drame

Réalisateur : Victor Fleming

Date de sortie (originale) : septembre 1941

Scénaristes : John Lee-Mahin – Samuel Hoffenstein (non crédité)

Production : Cedric Gibbons – Metro-Goldwin-Mayer Corp.

Photographie : Joseph Ruttenberg

Son : Douglas Shearer

Décorateurs : Edwin B. Willis

Architectes : Cedric Gibbons – Daniel B. Cathcart

Monteur : Harold F. Kress

Costumes : Adrian – Gile Steele

Musiques : Franz Waxman

musique additionnelle : "See Me Dance the Polka," music and lyrics by George Grossmith,
additional lyrics by John Lee Mahin.

Effets Visuels : Peter Ballbusch (non crédité)

Chorégraphies : Ernst Matray

Maquillage : Jack Dawn

Casting :

Spencer Tracy – Dr. Jekyll / Mr. Hyde

Lana Turner – Beatrix Emery
Ingrid Bergman – Ivy Peterson
Donald Crisp – Sir Charles Emery
Ian Hunter – Dr. John Lanyon
Barton MacLane – Sam Higgins
C. Aubrey Smith – L'évêque
Peter Godfrey – Poole

BIBLIOGRAPHIE

Dr. Jekyll & Mr. Hyde, John S. Robertson, 1920

SUR LE FILM

Sources américaines :

- Anonyme, « Revolving Window Stages Give Imperial Attraction Publicity » *Exhibitor Herald* n°22, 29 mai 1920, p. 54
- Anonyme, « Doctors View Privately "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" » *Exhibitor Herald* n°22, 29 mai 1920, p. 44
- Anonyme, « Paramount Has Published "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" » *Exhibitor Herald* n°21, 17 avril 1920, p. 73
- Anonyme, « Advances Release Date of " Dr. Jekvll and Mr. Hyde " Film », *The Motion Picture News*, 3 avril 1920, p. 3107
- Anonyme, « Jekyll and Hyde Looks Like Big Winner », *The Motion Picture News*, 10 avril 1920, p. 3269
- Anonyme, « Dr. Jeykll and Mr. Hyde" », *The Motion Picture News*, 10 avril 1920, p. 3363
- WARD, Jane, « Dr. Jekyll and Mr. Hyde », *Shadowland*, février 1920, p. 33-37
- Anonyme. « A Highbrow Barnstormer », *Photoplay* vol XX, n°5, octobre 1921, p. 25

Sources françaises :

- AUBYN, Maurice, « *Le docteur Jekyll et Monsieur Hyde* », *Le Film Complet*, 1922, p. 16
- Anonyme, « *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* », *Ciné pour tous* n° 92, 2 juin 1922, p. 10
- Anonyme, « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* », *Ciné pour tous* n° 103, 16 novembre 1922, p. 7-8
- Anonyme, « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* », *Ciné pour tous* n° 104, 23 novembre 1922, p. 6-7
- P.H., « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* », *Ciné pour tous* n° 93, 16 juin 1922, p. 7
- WAHL, Lucien, « *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* », *Cinéa* n° 55, 26 mai 1922, p. 4

Articles ultérieurs :

- BRONSKI, Michael, « American Horror Silent Collection », *Cinéaste*, vol. 33 n° 2, printemps 2008, p. 61-63, p. 83
- TUNNEY, Tom, « *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Sight and Sound*, vol. 7 n° 1, janvier 1997, p. 59

SUR LE RÉALISATEUR

- Anonyme, « A Highbrow Barnstormer », *Photoplay* vol. XX, n° 5, octobre 1921, p. 25.

SUR JOHN BARRYMORE

Ouvrage de l'acteur

- BARRYMORE, John, *Confessions of an actor*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1926

Sources françaises :

- AGEL, Henri, « Le nouveau visage de John Barrymore », *Cinémagazine* n° 25, 4 octobre 1934, p. 4- 5
- Anonyme, « John Barrymore et les femmes », *Cinémonde* n° 8, 13 décembre 1928, p. 155
- Anonyme, « John Barrymore », *Ciné pour tous* n° 114, juillet 1923, p. 7-8
- Anonyme, « John Barrymore, le Don Juan de l'écran nous parle de ses partenaires féminines », *Pour Vous* n°126, 16 avril 1931, p. 3
- ARROY, Juan, « John Barrymore », *Cinémagazine* n°34, 7 août 1925, p. 213-215

ARROY, Juan, « Une nuit à Londres avec John Barrymore », *Cinémagazine* n° 22, 31 mai 1929, p. 367-371
AURIOL, Jean-Georges, « Folie et passion de John Barrymore », *Pour Vous* n° 310, 25 octobre 1934, p. 4
AURIOL, Jean-Georges, « John Barrymore, de la « famille royale de Broadway » », *Pour Vous* n° 598, 1 mai 1940, p. 10
FAIRBANKS, Douglas Jr., (trad. Adrienne Ségur), « John Barrymore, un grand seigneur du moyen âge », *Pour Vous* n° 253, 21 septembre 1933, p. 3
TOPPING, Thomas T., « La dynastie des Barrymore », *Pour Vous* n° 220, 2 février 1933, p. 9

Article ultérieur :

FELL, John, « The Film Acting of John Barrymore », *Film Quarterly*, vol. 37 n° 1, septembre 1983, p. 59

AUTRE :

Inconnu. « Myron Selznick Signs “Magazine Cover” Girl », *Exhibitors Herald*, 22 mai 1920, p. 66

DR. JEKYLL & MR. HYDE, ROUBEN MAMOULIAN, 1932

SUR LE FILM

Ouvrages sur le film (ou le mentionnant) :

AYLESWORTH, Thomas G., *Movie Monsters*, Philadelphia, Reader's Digest Services, 1975
EVERSON, William K., *Classics of the Horror Film*, New Jersey, Citadel Press, 1977
SEVASTAKIS, Michael, *Songs of Love and Death : The Classical American Horror Film of the 1930's*, London, Greenwood Press, 1993

Sources américaines :

ANONYME, « Bringing Children “In” to shock them » *Harrison Report*, 23 jan 1932 p. 16
Anonyme, « “Dr. Jekyll-Mr. Hyde” In Work On Big Scale », *Paramount Around The World* vol 4 n°8, août 1931 p19
Anonyme, « “Jekyll-Hyde” Coast-to-Coast Clean-up! », *Paramount International News* vol 5 n°1, janvier 1932, p1
(Rush?), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Variety*, 5 janvier 1932, p12,19

Sources françaises :

Alfred, « De l'aimable “*Mon curé chez les riches*” au terrifiant “*Dr Jeckyll*” nos écrans cette semaine encore sauront flatter les goûts les plus diverses », *Paris-Soir*, 30 avril 1932, p. 4
Anonyme, « *Le Docteur Jekyll et Mr Hyde* », *Cinémagazine* n° 5, 5 mai 1932, p. 63
Anonyme, « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* », *Cinémonde* n° 185, 5 mai 1932, p. 359
Anonyme, « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* », *Cinémonde* n° 301, 26 juillet 1934, p. 607
Anonyme, « *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Variety*, 5 janvier 1932, p. 12, p. 19
BIZET René, « *Le Dr Jeckyll et M. Hyde* », *Pour Vous* n° 181, 5 mai 1932, p. 6
DARTOIS Yves, « Yves Dartois raconte « *Le cas du Dr Jekyll et Mr Hyde* ». Un film de Rouben Mamoulian », *Pour Vous* n° 185, 2 juin 1932, p. 12
M.D. « Le Dr Jekyll et les possibilités du visage », *Pour Vous* n° 196, 18 août 1932, p. 6
REYNAUD, Jean-Charles, « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* », *Le Film* n° 4, juin 1932, p. 13

Articles ultérieurs :

- LEHMAN, Peter, « Looking at Ivy Looking as Us Looking at Her : The Camera and The Garter », *Wild Angle* vol. 5, n° 3, 1983, p. 59-63
- MOORE, E. (2022, 5 avril). *I'll Show You What Horror Means*. Bright Wall/Dark Room. Consulté le 11 mai 2022, à l'adresse <https://www.brightwalldarkroom.com/2017/07/11/sex-sadism-censorship-dr-jekyll-mr-hyde/>
- NEWITZ, Annalee, « A Lower-Class, Sey Monster : American Liberalism in Mamoulian's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Bright Lights Film Journal* n° 15, 1995, p. 12-18, p. 50
- SALT, Barry, « Film Style and Technology in the Thirties », *Film Quarterly* vol. 30, n° 1, hiver 1976, p. 19-32
- SEVASTAKIS, Michael, « The stylistic coding of characters in Mamoulian's *Jekyll and Hyde* », *Journal of Film and Videos* vol. 37, n° 4, hiver 1985, p. 15-26
- THOMAS, Bill, « Mamoulian on His *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Cinefantastique* vol. 1, n° 3, été 1971, p. 35-38
- THOMAS, Eric Austin, « Camera Grammar: First-Person Point of View and the Divided "I" in Rouben Mamoulian's 1931 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Quarterly Review of Film and Video* n° 7, 2015, p. 660-666
- TURNER, George, « Two-Faced Treachery: By Breathing Life into the Classic Tale of "Dr. Jekyll and Mr. Hyde", Director Robert Mamoulian and Cameraman Karl Srtuss, ASC set an Eerie Tone for the Schizophrenic Chillers to Come », *American Cinematographer* vol. 80, n°3, mars 1999, p. 188-196

SUR LE RÉALISATEUR

Articles écrits par le réalisateur :

- MAMOULIAN, Rouben, « Colour and Light in Films », *Film Culture* n° 21, été 1960, p. 68-79
- MAMOULIAN, Rouben, « Some Problems in the Direction of Color Pictures », dans *Hollywood Directors 1914-1940 vol.1*, Oxford, Oxford University Press, 1976 [Première publication : 1935], p. 288-293
- MAMOULIAN, Rouben, « Controlling Color for Dramatic Effect », dans *Hollywood Directors 1914-1940 vol.2*, Oxford University Press, Oxford, 1977 [Première publication : 1941], p. 15-24
- MAMOULIAN, Rouben, « Dialogue on Film », *American Film* vol. 8 n° 4, janvier-février 1983, p. 26-27 et p. 67-69

Ouvrages :

- BERTHOMIEU, Pierre, *Rouben Mamoulian : Galerie des doubles*, Liège (Belgique), Éditions du Céfal, Coll. « Grand écran petit écran », 1995
- MILNE, Tom, *Rouben Mamoulian*, Londres, Thames & Hudson British film Institute, « Cinema One 13 », 1969
- SILKE, James R., SHAMAMIAN, Michael (dir.), *Rouben Mamoulian : "Style is the Man", Discussion (Center for Advanced Film Studies (Marican Film Institute))*n° 2, Washington D.C American Film Institute, 1971
- SPERGEL, Mark, *Reinventing Reality : The art and Life of Rouben Mamoulian*, London Scarecrow Press, « The Scarecrow Filmmakers Series », 1993

Source française :

- THOUMAZEAU, T., « Un havane avec M. Rouben Mamoulian », *Pour Vous* n° 199, 8 septembre 1932, p. 3

Articles ultérieurs :

- BERTHOMIEU, Pierre, « Rouben Mamoulian et la rétrospective du cinéma arménien », *Positif* n° 395, 1^{er} janvier 1994, p. 58-59
- BENAYOUN, Robert, « Ré-examen de Mamoulian », *Positif* n° 64-65, rentrée 1964, p. 60

BOURGET, Jean-Loup, « Bella maniera, belle jeunesse : Rouben Mamoulian », *Positif* n° 555, mai 2007, p. 72-74
 HANKE, Ken, « Rouben Mamoulian », *Films in Review* vol. 39 n° 8-9, août-septembre 1988, p. 403-413
 KEMP, Philip, « Rouben Mamoulian », *Sight and Sound* vol. 19, n° 1, janvier 2009, p. 42-43
 KOSZARSKI, Richard, « The Greatest Film Paramount Ever Made », *Film History*, vol. 15, 2003, p. 436-443
 MADDIN, Guy, « Mamoo the Tropicist ! His Paramount Years », *Cinema Scope* n° 18, avril 2004, p. 10-15
 PULLEINE, Tim, « Rouben Mamoulian », *Films and Filming* n° 401, février 1988, p. 42.
 ROBINSON, David, « Painting the Leaves Black : Rouben Mamoulian », *Sight and Sound*, vol. 30, n° 3, été 1961, p. 123-127
 VALINOTI, Raymond Jr, « The films of Miriam Hopkins & Rouben Mamoulian », *Films of the Golden Age* n° 63, hiver 2010-2011, p. 86-91

Entretiens :

ATKINS, Thomas R., « *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*: An Interview with Rouben Mamoulian », *Film Journal* vol. 2 n° 2, janvier-mars 1973, p. 36-43
 GALLAGHER, John A, ARMORUCO A. « An Interview with Rouben Mamoulian », *The Velvet Light Trap* vol. 19, 1^{er} janvier 1982, p. 16
 HARGRAVE, H.A. « Interview with Rouben Mamoulian », *Literature / Film Quarterly* vol. X, n° 4, octobre 1982, p. 255-265
 HIGHAM, Charles, GREENBERG, Joel, *Rouben Mamoulian in The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak*, Chicago, Henry Regnery, 1971, p. 128-143
 MADSEN, Axel, « Rencontre avec Robert Mamoulian », *Les Cahiers du Cinéma* n° 175, février 1966
 SARRIS, Andrew, « Rouben Mamoulian Talking to Andrew Sarris, 1966 in Hollywood Voices : Interviews with film directors, », *Secker and Warburg*, 1971, London, p. 60-68
 WAYNE, Warga, « Rouben Mamoulian », *Action* vol. 5, n° 9, septembre-octobre 1974, p. 24-27

SUR FREDRIC MARCH

Ouvrage :

TRANBERG, Charles, « Fredric March – A Consummate Actor », *BearManor Media*, 2013

Articles :

ATKINSON, M, « Fredric March in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Movieline*, octobre 1994
 EDWARDS, Anne, « Fredric March : Normandy style for *Dr. Jekyll and Mr. Hyde's* Best Actor »,
 MANNERS, Dorothy, « Fredric March Defends Hollywood's Morals », *Motion Picture Magazine*, novembre 1934
 BOONE, Barton. « Is Fredric March Barrymore's talking twin ? ». *Screenland*, february 1931 p. 127
 ISAACS, Hermine Rich, « Two Girls and Fredric March », *Theatre Arts*, avril 1944
 QUICK, Lawrence J., *The Films of Fredric March*, Citadel Press, « Film Books », 1971 (première édition), New York, 256p

SUR KARL STRUSS

Articles :

Anonyme, « Karl Struss, Man with a camera », *American Cinematographer*, vol. 58, n° 3, mars 1977, p. 278-279, p. 294

EYMAN, Scott, « An interview with Karl Struss », *Journal of Popular Films*, vol. 4, n° 4, 1^{er} octobre 1975, p. 307-325

DR. JEKYLL & MR. HYDE, VICTOR FLEMING, 1941

SUR LE FILM

Sources américaines :

Anonyme, « *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Box Office*, 26 juillet 1941, p. 129

Anonyme, « "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" », *Harrison's Report* n°31, 2 août 1941, p. 123

(D.B.), « *Dr. Jekyll and Mr Hyde* », *Monthly Film Bulletin*, vol.8 n°85, 1er janvier 1941, p. 147

DE VAN, Tom, « Hollywood's New Bogey-Man », *Hollywood*, juillet 1941, p. 24-25

PROCTOR, Kay, « Spencer Tracy's Oomph Appeal », *Hollywood*, Avril 1941, p30, p. 43-45

WELLER, Helen, « Swedish Dynamo », *Hollywood*, août 1941, p. 46-47

Inconnu, « Triumph of Showmanship its Astor Theatre success is being repeated nationwide »
The Film Daily, juillet-septembre 1941

Source française :

LAGARDE, Pierre, *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, Ciné-Miroir n°808, 18 octobre 1946, p6

Articles ultérieurs :

HASKELL, Molly, « *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* », *Film Comment* vol.45 n°3, p39

LEGRAND, Gérard, « Mars en cinéma », *Positif* n°363, mai 1991, p50 -52

MACQUEEN, Scott, « 43 Phantom Found New Formula for Classic Tale », *American Cinematographer* vol.74 n°9, septembre 1993, p80-85

NACACHE, Jacqueline, « Comment penser les remakes américains ? » *Positif* n°460, juin 1999, p76-80

SUR LE RÉALISATEUR

Ouvrage :

SRAGOW, Michael, *Victor Fleming : An American Movie Master*, The University Press of Kentucky, Screen Classics, 2013 (dernière édition), 692p

ENTRETIEN

RUTTENBERG, Joseph, « *Docteur Jekyll et Mister Hyde* », *Positif* n°142, septembre 1972, p. 80

SUR SPENCER TRACY

Ouvrage :

SWINDELL, Larry, *Spencer Tracy, a Biography*, New York, New American Library, 1971

SANDEAU, Jules, *Spencer Tracy et la reconfiguration de la masculinité hégémonique américaine après la Grande Dépression*, Université Paul Valéry, 2019, Montpellier

Article :

G.L., Georges. « "Je n'ai rien compris à Hollywood" déclare Spencer Tracy », *Pour Vous* n°293, juin 1934 p. 11

DE VANE, Tom. « Hollywood's New Bogey-man » *Hollywood* 24 juin 1941, p. 24

TEXTES GÉNÉRAUX SUR JEKYLL ET HYDE

- BERTHOMIEU, Pierre. « De “Docteur Jekyll et Mister Hyde” à “Mary Reilly” : Ancien mal, plainte nouvelle » *Positif* n°423, Mai 1996, FIAF International Index to Film Periodicals Database p. 40
- BOURGET, Jean-Loup, « Dr Jekyll et Mr Hyde », *Positif*, Paris, n°441, novembre 1997, p101-102
- CHARLES, King, « Dr. Jekyll and Mr. Hyde: À filmography », *Journal of Popular Film & Television*, Spring 1997
- JAFFRO, Laurent, Jekyll et Hyde. « Quel modèle de multiplicité des soi ? ». *Romanesques : revue du Centre d'études du roman et du romanesque*, Université de Picardie-Jules Verne, Classiques Garnier, 2015, Picardie, p. 121-140
- LEVY, Denis, « Dr Jekyll & Mr Hyde, Etc. », Paris, *L'art du cinéma*, 2012, p. 74-76.
- MARRET-MALEVAL, Sophie. *L'inconscient Aux Sources Du Mythe Moderne Les Grands Mythes De La Littérature Fantastique Anglo-saxonne*. Presses Universitaires De Rennes, Interférences, 2010, Rennes
- NACACHE, Jacqueline, « Comment penser les remakes américains ? », *Positif* n°460, juin 1999, p. 76-80
- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Ciné-Hyde », *Éditions de Minuit*, 2013/8 n° 795-796, p. 654-664
- STEVENSON, Robert Louis, NAUGRETTE, Jean-Pierre (trad.). *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*. Livre de Poche, 2018, Paris

SUR LE DOUBLE

- DURANTE, Erica, DEHOUX, Amaury, *Le Double. Littérature, Arts, Cinéma, nouvelles approches*, Paris, Honoré Champion, 2018 ; BERNARD DE COURVILLE, Florence, *Le Double cinématographique. Mimésis et cinéma*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2011
- FONSECA, Tony, « The Doppelgänger », in JOSTI, S.T. *Icons of Horror and the Supernatural : An Encyclopedia of our Worst Nightmares*, Greenwood Press, 2006, Connecticut, p. 188
- JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005
- KOVACSHAZY DE RIGYICZ, Cécile, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012
- MARTINIÈRE, Nathalie, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008

SUR LA TRANSFORMATION

- BONNECASE, Denis, TATHAM, Anne-Marie, *La Métamorphose. Définitions, Formes, Thèmes*, Saint Pierre De Salerne (Eure), G. Monfort, 2009
- DELAPORTE Chloé, « De Dr. Jekyll à Mr. Hyde : Esthétique(s) de l'hallucination chez Rouben Mamoulian et Victor Fleming », *Cairn*, Éditions Ligeia, 2014/1 N° 129-132
- DELMEULLE, Frédéric, « Le triomphe de la chair. À propos de quelques métamorphoses dans le cinéma fantastique américain », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 1999
- TESSON Charles, « La transformation à vue », dans, AUMONT, Jacques, *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma, l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995.

SUR LE CINÉMA

HISTOIRE DU CINÉMA / D'HOLLYWOOD/ DES STUDIOS

BOURGET, Jean-Loup. *Hollywood, La Norme Et La Marge Genres, Esthétiques Et Influences Du Cinéma Hollywoodien, 1930-1960*. 2e éd.. Armand Colin, 2016, Malakoff

COTTON, J.V. *Amours et Scandales à Hollywood*, J.M. Collet, 1985, Bruxelles

EAMES, John Douglas, *The MGM Story. The Complete History of Fifty Roaring Years*, Octopus, 1977, Londres

EAMES, John Douglas, *La Fabuleuse histoire de la Paramount*, trad. Bertrand Philibert, Paris,

HIRSCHHORN, Clive. *The Universal Story*. Octopus, 1983. Londres

JESSE, L. Lasky, *I Blow my Own Horn*, New York, Doubleday, 1957

JESSE, Lasky Jr., *Whatever Happened to Hollywood ?*, Funk & Wagnalls, 1975, New York

KRACAUER, Sigfried, LEVENSONS, Claude B. (trad.), *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Klincksieck, 2019, France

SELZNICK, David Oliver, BEHLMER, Rudy, BEHRMAN Samuel Nathaniel. *Memo from David O. Selznick*. Avon, Avon Books 15412, 1972, New York

ZUKOR, Adolph, *The Public is Never Wrong*, with Dale Kramer, New York, G. P. Putnam's Son, 1953

CENSURE ET CINÉMA

BORDAT Francis. « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°15, juillet-septembre 1987. Dossier : Quatre visages d'une modernisation française. pp. 3-16

BLACK, Gregory, *Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940*, Film History vol.3 n°3, 1er janvier 1989

CAIRA, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, CNRS Éditions, collection cinéma, Paris, 2005, p1-110

CORMACK, Mick, *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-1939*, The Macmillan Press, 1994, London

DOHERTY, Thomas, *Pre-Code Hollywood – Sex, Immorality, & Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, Columbia University Press, 5 octobre 1999, USA

GARDNER, Gerald, *The censorship papers movie censorship letters from the Hays office 1934-1968*, p 62-73

KIRBY, David A., *Censoring science in 1930's and 1940's Hollywood Cinema*, University of Manchester, 5 September 2013 | <http://pubs.acs.org> Publication Date (Web): September 3, 2013 | doi: 10.1021/bk-2013-1139.ch019

LASALLE, Mick, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, Saint Martin's Griffin, U.S.; New édition (26 avril 2002), USA

LASALLE, Mick, *Dangerous Men: Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern*, St Martin's Press; 1er édition, 27 novembre 2002, USA

GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES

BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, *Panorama du film noir américain 1941-1953*. Paris, Flammarion, 1988.

BRION, Patrick. *Le Cinéma Fantastique Les Grands Classiques Américains, Du "Monde Perdu" à "2001, L'odyssée De L'espace"*. Éditions La Martinière, Cinéma, 1994, Paris, p. 61

CHABROL, Marguerite. *De Broadway à Hollywood Stratégies D'importation Du Théâtre New-yorkais Dans Le Cinéma Classique Américain*. CNRS éditions, Collection « Cinéma Et Audiovisuel », 2016, Paris

CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004

AUTRE

- BACHMAN, Gregg, SALTER, Thomas. *American Silent Film : discovering marginalized voices*. Carbondale, Edwardsville : Southern Illinois university press, 2002, Illinois
- DA SILVA, David. *Le Populisme Américain Au Cinéma De D.W. Griffith à Clint Eastwood Un Héros Populiste Pour Unir Ou Diviser Le Peuple ?* LettMotif, Collection Thèses-essais, 2015, La Madeleine
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis an Essay on the Organization of Experience*. Evanston San Francisco, Harper and Row, Harper Colophon Books. 1974, New York
- GRIM, Olivier Rachid, BELMONT, Nicole. *Mythes, Monstres Et Cinéma Aux Confins De L'humanité*. Presses Universitaires De Grenoble, Handicap, Vieillesse, Société, 2008, Grenoble
- HABERMAN, Steve. *Silent Screams*. Midnight Marquee Press, 2003, Parkville p. 102
- MENELGADO, Gilles, STOKES, Melvyn, HUMPHRIES, Reynold. *Cinéma Et Mythes*. Université De Poitiers Maison Des Sciences De L'homme Et De La Société, 2002, La Licorne Hors Série Colloques, Poitiers
- MENELGADO, Gilles. *Crises De La Représentation Dans Le Cinéma Américain*. La Licorne, 1996, Poitiers
- TOURNEY, Christopher P., *The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science*, University of North Carolina, 1992, p411-437

SUR LES ACTEURS

- BRENEZ, Nicole, « Acting (2), Rêves de corps Lon Chaney plasticien », *Cinémathèque*, n°12, automne 1997 p. 56
- GOURFINKEL, Nina. *Constantin Stanislavski*. L'Arche, Le Théâtre Et Les Jours 5, 1955, Paris
- GRATIOLET, Pierre-Louis, GRANDEAU Louis. *De La Physionomie Et Des Mouvements D'expression*. J. Hetzel, 1865, Paris
- GRIM, Olivier Rachid, « Corps extrêmes et figures de l'entre-deux dans le cinéma fantastique Hollywoodien », 1931-1935, *L'Esprit du temps*, 2004/3 n°35, p75-87
- JANVIER Élisabeth, VILAR Jean. *La Formation De L'acteur*. Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, 2001, Paris, p. 170
- MOULLET, Luc, *Politique Des Acteurs Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*. De L'Étoile, Collection Essais, 1993, Paris, p. 111
- NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Nathan, 2003, Paris
- PALMER Frederick, *Photoplay Plot Encyclopedia*, Palmer Photoplay Corporation, Department of Education, 1922, Los Angeles p. 59
- SHAWN Ted, SUQUET Annie (trad.). *Chaque petit mouvement, à propose de François Delsarte*, Complexe Eds, juin 2005, Bruxelles
- STANISLAVSKI, Constantin, JANVIER Élisabeth (trad.), VILAR Jean. *La Formation De L'acteur*. Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, 2001, Paris
- STEELE TURNER, David, *Actors about acting, loving, living, life*, Stanyan Books 1972, Los Angeles
- VIVIANI, Christian, *Le Magique et le vrai : l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015
- WAILLE, Franck. *Trois Décennies De Recherche Européenne Sur François Delsarte*. L'Harmattan, Univers Théâtral, 2011, Paris

SUR LES STARS

- DYER, Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979.
- LILTI, Antoine. *Figures Publiques L'invention De La Célébrité, 1750-1850*. Fayard, L'épreuve De L'histoire, 2014, Paris L'épreuve De L'histoire
- MORIN, Edgar. *Les Stars*. Points, Points Essais, 2015, Paris

SHAIL, Andrew. *The Origins of the Film Star System Persona, Publicity and Economics in Early Cinema*. Bloomsbury Academic, International Library of the Moving Image, 2019, Londres
STAR : Définition de STAR. (s. d.). CNTRL. Consulté le 5 février 2022, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/STAR>

SUR LE MAQUILLAGE

Ouvrages de/sur des maquilleurs :

BASTEN, Fred. E, *Max Factor : The Man who Changed the Faces of the World*, Arcade, 2012, New York

FACTOR, Max, *Max Factor's hints on the Art of Make-up*, Hollywood, Max Factor's Company, 1932, Hollywood, Californie.

WESTMORE, Franck, DAVIDSON Muriel, *The Westmores of Hollywood*, New York, Berkeley Pub. Corp., Berkeley Medallion Book, 1978.

Sources :

Anonyme, « Le maquillage », *Ciné pour tous* n° 30, 27 mars 1920, p. 7

ALBY, Marianne, « Maquillage et réalisme », *Cinémagazine* n° 15, 13 avril 1928, p. 47-48

DAREL, André, « Le maquillage au cinéma », *Cinémagazine* n° 02, 11 janvier 1924, p. 57-58

JAQUE-CATELAIN, « Le Maquillage », *Cinémagazine* n° 24, 15 juin 1923, p. 437-440

LOUNDINE, Tamara, « Le maquillage est un art », *Pour Vous* n°489, 30 mars 1938, p. 9-10

MAITRE, Adrien, « L'art du maquillage à l'écran », *Cinémagazine* n° 9, 18 mars 1921, p. 21

MOREAU, Albert, « L'art difficile du maquillage », *Cinémagazine* n° 48, 29 novembre 1929, p. 333

O., Myriam, « Maquillage », *Cinémonde* n° 7, 6 décembre 1928, p. 129

PECKER, Alexandra, « Maquillages », *Pour Vous* n° 353, 22 août 1935, p. 8-9

RALPH, « Maquillage et photogénie », *Cinémagazine* n° 48, 30 novembre 1923, p. 333

RENALD, Jean, « Maquillage – L'une était belle... l'autre se croyait laide », *Ciné-mondial* n° 67, 4 décembre 1942, p. 4

SCHLEIFFLER, Savely, « Le maquillage à l'écran », *Cinémagazine* n° 19, 10 mai 1929, p. 257-258

VUILLERMOZ, Émile, « Maquillage », *Cinémagazine* n° 21, 25 mai 1923, p. 314

WAHL, Lucien, « Erreurs de maquillage et de composition », *Pour Vous* n° 225, 9 mars 1933, p. 2

Articles :

Anonyme, « Great Moments in Makeup », *Film Comment*, novembre-décembre 1978, p. 38

CHIERICHETTI, David, « Make a Face », *Film Comment* vol. 14, n° 6, novembre-décembre 1978, p. 34-37

BONHOMME, Bérénice, « Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma, 120 ans de création en France et dans le monde* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 04 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6605>

KEATING, Patrick, « Artifice and Atmosphere: The Visual Culture of Hollywood Glamour Photography, 1930–1935 », *Film History* vol. 29, n° 3, 2017, p. 106-135.

TURNER, Georges, « Wrap Shots », *American Cinematographer*, vol. 78, n°8, août 1997, p. 120.

Autre :

KRESS, Émile, *Conférences sur la cinématographie. Tome 6. La prise de vues cinématographiques : la décoration, le costume et le maquillage*, Paris, Comptoir d'édition de « Cinéma Revue », 1912

DOOTSON, Kirsty Sinclair, « “The Hollywood Powder Puff War” : Technicolor Cosmetics in the 1930s », *Film History* vol. 28, n° 1, 2016, p. 107-131

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.

SUR LES ÉTATS-UNIS

HISTOIRE CULTURELLE / CULTURE VISUELLE :

BRUNET, François, *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan, 2013

CURRELL, Susan, *American Culture of the 1920s*, Edinburg, Edinburg University Press, 2009

ELRIDGE, David Nicholas, *American Culture of the 1930s*, Edinburg, Edinburg University Press, 2008

FOERTSCH, Jacqueline, *American Culture of the 1940s*, Edinburg, Edinburg University Press, 2008

KEMPF, Jean, *Une histoire culturelle des États-Unis*, Paris, Armand Colin, « U », 2015

LACROIX, Jean-Michel. *Histoire Des États-Unis*. 6e édition Mise à Jour, Presses Universitaires De France, Quadrige Manuels, 2018. Paris, p. 328

WHELAN, Mark, *American Culture of the 1910s*, Edinburg, Edinburg University Press, 2010

VINCENT, Jean-Philippe, *Qu'est-ce que le conservatisme ? Histoire intellectuelle d'une idée politique*. Paris, Les Belles Lettres, 2016.

HOWELLS, Richard, NEGREIROS, Joaquim, *Visual Culture*, Cambridge, Polity, 2012 (2nd Edition)

ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, Que Sais-je ?, 2019 (5^e édition corrigée, 1^{ere} édition : 2004).

HISTOIRE DES ÉTATS-UNIS :

ARTAUD, Denise, *L'Amérique en crise. Roosevelt et le New Deal*, Paris, Armand Colin, 1987.

BEHR, Edward, *Prohibition. Thirteen Years that Changed America*, New York, Arcade, 2011.

HEFFER, Jean. *La Grande Dépression Les États-Unis En Crise, 1929-1933*. Nouvelle édition. Gallimard, Collection Folio Histoire 33, 1991. Paris

JUAN, Myriam. *Les années folles. Que sais-je*, 2021, Paris

LACROIX, Jean-Michel. *Histoire Des États-Unis*. Presses Universitaires De France, Quadrige Manuels, 2018, Paris

LEUCHTENBURG, William Edward. *Franklin D. Roosevelt and the New Deal, 1932-1940*. Harper Perennial, 2009, New York London Toronto

VAN RUYMBEKE, Bertrand, *Histoire des États-Unis*, volume 2 : de 1919 à nos jours, Paris, Tallandier, 2021 (édition actualisée, première édition : 2018)

ZINN, Howard, COTTON Frédéric. *Une Histoire Populaire Des États-Unis D'Amérique De 1492 à Nos Jours*. Agone Lux, Mémoires sociales, 2003, Marseille Montréal

CIVILISATION AMÉRICAINE :

BERTRAND, Claude-Jean. *Les Etats-Unis Histoire Et Civilisation Témoins Et Témoignages*. Presses Universitaires De Nancy, Univers Anglo-américain, 1991, Nancy

DURPAIRE, François, HARTER, Hélène, LHERM, Adrien. *La Civilisation Américaine*. 3e édition Refondue. Presses Universitaires De France, Quadrige Manuels, 2020, Paris

GOLDSTEIN, Robert Justin. *Little "red Scares" Anti-communism and Political Repression in the United States, 1921-1946*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, Londres

GARIÉPY, Raphaël. (2020, 13 décembre). *La Bibliothèque du Congrès reçoit des archives du National Woman's Party*. ActuaLitté.com. <https://actualitte.com/article/5209/archives/la-bibliotheque-du-congres-recoit-des-archives-du-national-woman-s-party>

JOST, John, T. Jack Glaser, Arie W. Kruglanski et Frank J. Sulloway, « Political Conservatism as Motivated Social Cognition » *Psychological bulletin* vol. 129, n°3

KERBER Linda K, « L'Histoire des femmes aux États-Unis : Une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés* n°28, 2012/2, p. 39. DOI : 10.3917/tgs.028.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-25.htm>

KESSLER, Nicolas. *Le Conservatisme Américain*. Presses Universitaires De France, Que Sais-je ? 3364, 1998, Paris

ROZ, Firmin. *Les Grands Problèmes De La Politique Des États-Unis (leur évolution - Leur état Actuel)*. A. Colin, Collection Armand Colin Section D'histoire Et Sciences économiques, 1946, Paris

VINCENT, Jean-Philippe. *Qu'est-ce Que Le Conservatisme ? Histoire Intellectuelle D'une Idée Politique*. Les Belles Lettres, Penseurs De La Liberté 7, 2016, Paris

PROCÈS DU SINGE

ARNOULD, Jacques, *Les Créationnistes*, Paris, Cerf, Saint-Laurent (Canada), Fides, 1996

BECQUEMONT, Daniel, *Darwin, darwinisme, évolutionnisme*, Kimé, 1992, Paris

C.R., DELOISON, Yvette., BALZEAU, Antoine., MARCHAL, François., & VOISIN, Jean-Luc. (s. d.). *L'évolution de l'homme - Dessin - Hominidés*. Hominidés.com. Consulté le 9 mai 2022, à l'adresse <https://www.hominides.com/html/theories/evolution-de-l-homme-representation-dessin.php>

DARWIN, Charles, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* [1859], trad. Edmond Barbier, revue par D. Becquemont, Flammarion, 2008, Paris

GOLDING, Gordon, *Le Procès du singe : la Bible contre Darwin*, Éditions Complexe, 2006, Bruxelles

LECOURT, Dominique, *L'Amérique entre la Bible et Darwin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992

AUTRE :

Constitution américaine

KENNEDY, Robert Francis, CHAPSAL, Madeleine, MEIER, Arthur, GONIN, Guillaume. *13 Jours La Crise Des Missiles De Cuba*. Pluriel, 2018. Paris

Volstead Act of 1919. Great Neck, 2017

SUR L'IDENTITÉ

DUCLOS, Denis, *Le Complexe du loup-garou. La Fascination de la violence dans la culture américaine*, Éditions La Découverte, 2005, Paris

HALPERN, Catherine. *Identité(s) L'individu, Le Groupe, La Société*. Nouvelle édition Entièrement Revue Et Augmentée En 2016. Éditions Sciences Humaines, Ouvrages De Synthèse, 2016, Auxerre

LASCH, Christopher, MICHEA, Jean-Claude, LANDA, Michel Lee. *La Culture Du Narcissisme La Vie Américaine à Un âge De Déclin Des Espérances*. Flammarion, 2006, Champs 725, Paris

MARC, Edmond. « *La Construction identitaire de l'individu* » in HALPERN, Catherine. *Identité(s) L'individu, Le Groupe, La Société*. Nouvelle édition Entièrement Revue Et Augmentée En 2016. Éditions Sciences Humaines, Ouvrages De Synthèse, 2016, Auxerre

SUR LE ROYAUME-UNI À L'ÉPOQUE VICTORIENNE :

BONNET, Christian. *Le Royaume-Uni de 1837 à 1914. De l'époque victorienne à la Grande Guerre*, Paris, Nathan, 1997

CHARLOT, Monica, MARX, Roland. *Londres, 1851-1901 L'ère Victorienne Ou Le Triomphe Des Inégalités*. Éditions Autrement, 1990, Paris, p. 14 et CHASSAIGNE, Philippe. *Histoire De L'Angleterre*. Édition Mise à Jour. Flammarion, Champs Histoire, 2015, Paris

CHASSAIGNE, Philippe. *Histoire De L'Angleterre*. Édition Mise à Jour, Flammarion, Champs Histoire, 2015, Paris

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

ARISTOTE (1980)., *La poétique, texte, traduction, notes*. Dupont-Roc, R. & Lallot, J., Seuil, chapitre 6, 49b28, Paris

AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Séguier, « Noir », 1996.

AUMONT, Jacques (dir.), *L'invention de la figure humaine / Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

BECKER, Howard Saul, BOUNIORT, Jeanne, MENGER, Pierre-Michel. *Les Mondes De L'art*. Nouvelle édition, Flammarion, 2010 Paris

BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009.

BENAYADA, Kamila, BRUNET, François, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : Quelle pertinence pour les études de civilisation ? », *Revue Française d'Études Américaines* n° 109, 2006, p. 39-53

GUTFREIND, Cristiane Freitas, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », *Sociétés* n° 94, 2006, p. 111-119.

MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, 1956

AUTRE

ALEXANDER, Jeffrey C., EYERMAN, Ron (et. al.) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, U of California, 2004, Los Angeles

Bible Genèse 1,1 1,19

BRIEFEL, Aviva. « Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film » *Film Quarterly* n°58, printemps 2005, FIAF International Index to Film Periodicals Database p. 16

COTTON, J.V. *Amours et Scandales à Hollywood*, J.M. Collet, 1985, Bruxelles

DELACROIX, Eugène. (1830) *La liberté guidant le peuple*. Musée du Louvre, département des peintures, Paris

GUNTHER, André, *Métamorphoses de l'évolution. Le récit d'une image*. <https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/207>

LOMBROSO, Gina, LOMBROSO, Cesare. *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*. Perlego, 2009.

Définition monstre CNTRL : <https://www.cnrtl.fr/definition/monstre#:~:text=%E2%88%92%20%5BEn%20parlant%20d'une,par%20position%20anormale%20des%20membres.>

SHEOLA, Noah, *Thomas Russell Sullivan*, janvier 2012, consulté sur : <https://www.bostonathenaeum.org/library/book-recommendations/athenaeum-authors/thomas-russell-sullivan>, le 05/06/2020

Définition CNTRL spectaculaire : <https://www.cnrtl.fr/definition/spectaculaire>

STOKER, Bam, *Dracula* [1897], trad. Roger Luckhurst, Oxford, UP Oxford World's Classics, 2011.

SWANSON, Gloria. *Swanson on Swanson*. Hamlyn Paperbacks, 1981, Middlesex, England

THURMAN John, Pruner-Bey , BROCA Paul, LEGAY Louis. « Sur les deux principales formes des anciens crânes bretons et gaulois ». *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 1^o Série. Tome 5 fascicule 1, 1864. pp. 395-421.

VAN DER WEYDE, Henry, *Actor Richard Mansfield in a stage adaptation of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, British Library, <https://www.bl.uk/collection-items/mansfield-as-dr-jekyll-and-mr-hyde>, consulté le 05/06/2020

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890], Paris, Gallimard, 2021

Encyclopedia of the Great Plains, ARBUCKLE, FATTY (1887–1933). (s. d.). *Encyclopedia of the Great Plains*, en ligne

ANNEXES

Annexe 1 : Voici une des scènes qui ne sont pas dans le montage final de la version DVD éditée par la MGM. Ces scènes ont été postées par un utilisateur sur Youtube, et viennent d'une version télévisée allemande diffusée sur la chaîne ARD le 2 mai 2011.

Scène de découverte d'identité de Hyde

(Cette scène se situe après la première scène de transformation de Jekyll en Hyde, ou ce dernier se découvre dans le miroir)

Jekyll: Ça... Ça ne peut pas être en train de se passer... C'est étrange... Ce ne sont pas mes cheveux... Et ce n'est pas ma bouche non plus...Malgré le fait que je la voie, ce n'est pas ma bouche... C'est bizarre... Mes yeux...

Hyde: Pourrais-tu être le Mal? Ce devant lequel tous les hommes reculent? J'ai donc réussi...? Le Mal originel, qui conduit à la honte La honte? Pourquoi faire? Je ne ressens aucune honte! Le Mal est une chose magnifique... Le Mal est une chose incroyable! *rire*

Homme à la porte: Dr. Jekyll? Dr. Jekyll, êtes-vous là?

Jekyll: Qu'est-ce qui se passe?

Annexe 2 : Une seconde scène de la version télévisée allemande diffusée sur la chaîne ARD le 2 mai 2011

Confrontation Miroir

(Cette scène se situe à la fin du film, lorsque Hyde est poursuivi par la police après s'être transformé devant Beatrix et l'avoir agressée. Hyde retourne au laboratoire et boit la potion pour redevenir Jekyll.)

Hyde: Vous cherchez quelqu'un, Dr. Jekyll? *rises* Oui, vous avez l'air surpris, et même un peu apeuré! Ces yeux pleins de bonté, et ce regard doux et amical... Pauvre Dr. Jekyll!

Jekyll: Je... Je...

Hyde: *rises* Je! Je! Comme cela sonne juste, Dr. Jekyll! Quel choix de mots judicieux! Vous pensiez, vous saviez que ça ne marcherait pas, pauvre Jekyll! Ça ne pouvait pas bien se passer! Mais toi! Toi, tu ne pouvais pas t'empêcher de fourrer ton nez là-dedans! Tu devais le faire! Tu voulais le faire!

Jekyll: N-non! Je ne voulais pas ça... Tout ça... Je ne le voulais vraiment pas!

Hyde: *rises* Tu as raison, si tu avais su ce qui se passerait, tu ne l'aurais pas voulu! Allez, vas-y, carapate-toi comme un animal, tant que tu le peux!

Jekyll: L'Homme ne doit pas se faire l'égal de Dieu, jamais" Hyde: "Mais cela ne s'applique pas à toi, Jekyll! Tu es si doué, si intelligent!" *Un homme qui frappe à la porte*

Hyde: Tu dois te cacher, il y a quelqu'un à la porte, ils veulent rentrer... Ils sont là, Jekyll... C'est ta dernière chance, fuis, fuis tant qu'il en est encore temps! Peut-être pouvons-nous nous sauver tous les deux... Toi et moi! *rires*

Jekyll: NON! NON!

Traductions faites par Axel Radenen, Sophie Richard et Baptiste Bourgeault

Triumph of Showmanship

its Astor Theatre success is being repeated nationwide

NEW ASTOR RECORD!

Strange desires—secret longings—the mind of a man revealed in a fascinating film!

ASTOR
Dr. Jekyll and Mr. Hyde
BYRON THEATRE
TICKETS

Spellbound audiences acclaim the town's new hit!

SPENCER TRACY
INGRID BERGMAN · LANA TURNER
IN VICTOR FLEMING'S PRODUCTION OF
DR. JEKYLL AND MR. HYDE

with DONALD CRISP · IAN HUNTER · BARTON MacLANE · C. AUBREY SMITH
Screen Play by JOHN LEE MAHIN · Based on the Novel by Robert Louis Stevenson · Directed by VICTOR FLEMING

HOW GOOD IS YOUR CONTROL?

Are you a **JEKYLL** OR **HYDE**?

He recognizes that we all have hidden desires but he controls them!

He yields to the primitive instinct in humans and lives his life without control!

FASCINATING! PROVOCATIVE!

SPENCER TRACY
INGRID BERGMAN · LANA TURNER
IN VICTOR FLEMING'S PRODUCTION OF
DR. JEKYLL AND MR. HYDE

4th **ASTOR** POPULAR PRICES · 35¢ to 1 P.M.
MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY

DO YOU DARE ASK YOURSELF THIS QUESTION?

AM I A **JEKYLL** OR A **HYDE**?

The public's newest pastime is finding things out about itself and being amazed.

4th **BIG WEEK!**
SPENCER TRACY
INGRID BERGMAN · LANA TURNER
IN VICTOR FLEMING'S PRODUCTION OF
DR. JEKYLL AND MR. HYDE POPULAR PRICES · 35¢ to 1 P.M.
MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY

ARE YOU JEKYLL OR HYDE?

BIGGEST ATTENDANCE IN ASTOR HISTORY!

Fascinating! Compelling! You'll ask yourself questions and be amazed!

SPENCER TRACY
INGRID BERGMAN · LANA TURNER
IN VICTOR FLEMING'S PRODUCTION OF
DR. JEKYLL AND MR. HYDE
An M-G-M Pre-release

NOW PLAYING
AIR-COOLED
ASTOR POPULAR PRICES 35¢ to 1 P.M.
MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY

FACE THE TRUTH

ARE YOU A JEKYLL OR A HYDE?

Experiments conducted in New York last week revealed that 50% of the men in town have a touch of wicked "Mr. Hyde." See this fascinating film and ask yourself questions. You'll be amazed!

NOW PLAYING
AIR-COOLED
ASTOR POPULAR PRICES 35¢ to 1 P.M.
MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY

ARE YOU JEKYLL OR HYDE?

- Men! Despite the fact that you love one woman do you ever look at another? And girls, how are you about the men?
- The most fascinating film in years has the whole town examining its "subconscious"...and being amazed!

SPENCER TRACY
INGRID BERGMAN · LANA TURNER
IN VICTOR FLEMING'S PRODUCTION OF
DR. JEKYLL AND MR. HYDE

with DONALD CRISP · IAN HUNTER · BARTON MacLANE · C. AUBREY SMITH
Screen Play by JOHN LEE MAHIN · Based on the Novel by Robert Louis Stevenson
Directed by VICTOR FLEMING · A Metro-Goldwyn-Mayer Pre-release

MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY **ASTOR** Air-Cooled | NOW PLAYING | POPULAR PRICES · 35¢ to 1 P.M.
B'way and 45th | WORLD PREMIERE | CONTINUOUS PERFORMANCES · Doors Open 9:15 A.M.

THE WHOLE TOWN IS ASKING...

ARE YOU A JEKYLL? OR ARE YOU A HYDE?

Be honest with yourself! Do you have hidden desires, secret longings? There's a touch of Mr. Hyde in all of us according to the scientists. It's just a question of control! The most fascinating, provocative film in years is the town's biggest hit!

SPENCER TRACY
INGRID BERGMAN · LANA TURNER
IN VICTOR FLEMING'S PRODUCTION OF
DR. JEKYLL AND MR. HYDE

NOW PLAYING
AIR-COOLED
ASTOR POPULAR PRICES 35¢ to 1 P.M.
MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY

ARE YOU JEKYLL OR HYDE?

Do you have secret longings that you dare not reveal? If you do, it's the Mr. Hyde in you—and you can find out all about them from M-G-M's fascinating, revealing film!

SPENCER TRACY
INGRID BERGMAN · LANA TURNER
IN VICTOR FLEMING'S PRODUCTION OF
DR. JEKYLL AND MR. HYDE

3rd **HIT WEEK!**
ASTOR POPULAR PRICES · 35¢ to 1 P.M.
MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY

ARE YOU JEKYLL OR HYDE?

There is a little bit of both in every body!

ASTOR POPULAR PRICES 35¢ to 1 P.M.
MIDNIGHT SHOWS NIGHTLY

BREAKING EVERY ATTENDANCE RECORD IN ASTOR HISTORY

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	
Résumé.....	1
Sommaire.....	2
Introduction.....	3
Origines du double.....	3
Jekyll et Hyde au cinéma.....	4
Hyde, un monstre variable ?.....	6
Trois films s'inscrivant dans un contexte particulier.....	7
Plusieurs représentations du double.....	12
Étude du rapport de l'image avec son contexte.....	14
PARTIE 1 : CONSTRUIRE UNE IMAGE, FABRIQUER LE DOUBLE.....	18
Chapitre 1 : Trois stars, six rôles.....	20
a. John Barrymore, Fredric March, Spencer Tracy : trois cas de <i>stars</i> hollywoodiennes.....	20
John Barrymore et les premières stars de cinéma.....	21
Fredric March et la construction de la star.....	23
Spencer Tracy, et la construction du rôle adapté à la <i>star</i>	26
Des personnages féminins qui complètent la dualité du personnage principal.....	27
b. Adapter le double rôle aux différentes méthodes de jeu.....	30
Jekyll et Hyde est-il un <i>dual role</i> ?.....	31
Les méthodes du jeu de l'acteur et l'interprétation du double rôle.....	32
Barrymore et la codification du geste.....	36
Fredric March et l'atténuation du geste.....	37
Spencer Tracy et la sobriété du jeu.....	39
c. L'acteur face à diverses souffrances.....	41
Particularités des rôles de monstres.....	41

La douleur physique engendrée.....	42
Le cas de Hyde.....	43
Chapitre 2 : Maquiller Hyde.....	48
a. Hyde, de l'idée à l'écran.....	48
L'acteur, créateur de son propre maquillage/ personnage.....	48
Fredric March et l'essor des Westmore à Hollywood.....	51
b. Le monstre, résultat de l'imaginaire du réalisateur ?.....	54
Origines du personnage de Hyde.....	56
Le monstre difforme.....	59
Le monstre primitif.....	60
Le monstre sans artifice.....	62
Chapitre 3 : Stratégies hollywoodiennes pour fabriquer une image à risque.....	65
a. Croiser différentes tendances cinématographiques pour produire des films attractifs.....	65
1920 : Prestige d'une adaptation de Broadway.....	66
1932 : Une nouvelle adaptation spectaculaire ?.....	67
1940 : Un spectacle consensuel pour un film prestigieux.....	70
Un « mythe fantastique ».....	70
b. Jekyll et Hyde : images à risque ?.....	72
Une censure de plus en plus présente dans les productions.....	72
Hyde, une figure controversée ?.....	75
1920, prémices d'une censure.....	76
1930 et le « pré-code ».....	77
1940, une production en plein Code Hays.....	79
c. Une image commerciale.....	83
Plusieurs stratégies de promotion.....	83
PARTIE 2 : UNE IMAGE À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ.....	90
Chapitre 4 : Jekyll/ Hyde, figure marginale au sein d'une population divisée.....	92
a. Un clivage entre groupes sociaux.....	92

1920 une bourgeoisie hypocrite.....	93
1930, une bourgeoisie conservatrice.....	95
<i>1940 une bourgeoisie plus conciliante.....</i>	<i>96</i>
Des pauvres à la recherche du progrès.....	99
b. Figures de la fiancée et de la prostituée : Des femmes entre émancipation et servitude.....	101
Une double figure reprise de la société victorienne.....	102
Des codes repris dans l'industrie Hollywoodienne.....	103
Femmes américaines.....	105
c. Jekyll et Hyde, figures indépendantes.....	109
Jekyll et Hyde : personnages en marge.....	110
Jekyll, figure du progrès.....	110
La crise de 1929 comme chamboulement des valeurs traditionnelles.....	112
Hyde figure du chaos.....	114
Chapitre 5 : Les scènes comme échec d'une unité.....	117
a. Première transformation comme table rase des valeurs conservatrices.....	117
Une première scène comme création du double.....	118
Des scènes qui commencent en transformation à vue.....	118
Suivies par des séquences d'hallucinations.....	120
Fantasme de rejet des valeurs du passé.....	121
b. D'autres scènes caractérisant la lutte entre les personnages.....	123
Une lutte entre différentes valeurs.....	123
Une perte de contrôle significative.....	124
c. La mort comme échec d'une unité.....	129
Surimpressions comme convergence d'idéologies ?.....	129
La mort comme désincarnation.....	131
PARTIE 3 : IMAGES DE TROIS CAS DE CRISE ÉTASUNIENNE.....	134
Chapitre 6 : Hyde figure de la Prohibition ?.....	136
L'alcool aux États-Unis.....	137

Hyde figure de l'alcoolique ?.....	139
Chapitre 7 : 1932 : Le procès du singe.....	141
Évolutionnisme / créationnisme.....	142
Différentes interprétations du singe.....	143
Un film évolutionniste ?.....	148
Double identité du singe.....	149
Chapitre 8 : Hyde, inconscient de la société américaine ?.....	151
Attrait de l'industrie hollywoodienne pour la psychanalyse.....	151
Psychanalyse d'un public ?.....	153
Vers un complexe du loup-garou ?.....	155
Conclusion.....	157
Filmographie.....	162
Bibliographie.....	165
Dr. Jekyll & Mr. Hyde, John S. Robertson, 1920.....	165
Dr. Jekyll & Mr. Hyde, Rouben Mamoulian, 1932.....	166
Dr. Jekyll & Mr. Hyde, Victor Fleming, 1941.....	169
Textes généraux sur Jekyll et Hyde.....	170
Sur le double.....	170
Sur la transformation.....	170
Sur le cinéma.....	170
Sur les acteurs.....	172
Sur le maquillage.....	173
Sur les États-Unis.....	174
Sur l'identité.....	175
Sur le Royaume-Uni à l'époque Victorienne :.....	176
Ouvrages et articles théoriques.....	176
Autre.....	176
Annexes.....	178

Table des matières..... 182

Table des illustrations..... 187

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Index des figures

Figure 1: L'arrivée de Jekyll au repas sous un « halo de lumière » <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> – John Robertson – 1920 - 00:13:55.....	22
Figure 2: Photographie publicitaire de Fredric March pour <i>The Royal Family of Broadway</i> - Georges Cukor, Cyril Gardner - 1930.....	25
Figure 3: BINDER, Alexandre, <i>Emil Jannings</i> , 1929.....	25
Figure 4: Photographie publicitaire d'Irving Pichel, 1940.....	25
Figure 5: Robert Donat.....	27
Figure 6: Photographie de Spencer Tracy prise par la MGM en 1935.....	27
Figure 7: Figure 7: Martha Mansfield, photographie de Alfred Cheney Johnson.....	28
Figure 8: Nita Naldi en 1920.....	28
Figure 9: Miriam Hopkins, 1930.....	29
Figure 10: Image promotionnelle de Rose Hobart pour la sortie de <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	29
Figure 11: Lana Turner, 1940.....	30
Figure 12: Ingrid Bergman, 1940.....	30
Figure 13: SHAWN Ted, trad. SUQUET Annie. Chaque petit mouvement, à propos de François Delsate, Complexe Eds, juin 2005, Bruxelles.....	36
Figure 14: Jekyll s'opposant à la potion, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:26:28.....	36
Figure 15: Jekyll levant la main au ciel, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 00:05:54.....	38
Figure 16: Jekyll repoussant avec ses mains la fiancée, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 01:23:56.....	38
Figure 17: Un sourire timide face aux avances de la prostituée, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, 00:22:00.....	40
Figure 18: Le sourire franche de Hyde, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, 01:01:26.....	40
Figure 19: Première apparition de Hyde pendant la transformation, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:27:24.....	44
Figure 20: La mâchoire de Hyde de profil, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:27:34.....	44
Figure 21: John Barrymore en Hyde dans la version de 1920, Still from the American silent film <i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i> (1920) with John Barrymore , Paramount Pictures.....	50
Figure 22: "J. séquence". Sur le plateau de <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	51
Figure 23: "Last Hyde transformation". Sur le plateau de <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	51
Figure 24: Photographie de Fredric March dans l'incarnation la plus radicale de Hyde, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	51
Figure 25: Photographie de Richard Mansfield pour la pièce <i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i> , VAN DER WEYDE, Henry, Actor Richard Mansfield in a stage adaptation of <i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i> , British Library.....	57
Figure 26: Apparition de Hyde lors de la première transformation, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:27:34.....	59
Figure 27: <i>Examples of physiognomy of criminals</i> , illustration de <i>L'uomo delinquente (Thug man)</i> , Cesare Lombroso (1835-1909), publié en 1876 par Hoepli, Milan, Italy.....	59
Figure 28: Charles Le Brun, <i>Quatre têtes d'hommes en relation avec le singe</i> , 1671.....	61

Figure 29: Fredric March incarné en Hyde sur le plateau de <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	61
Figure 30: Hyde devant le miroir à la seconde transformation, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, 00:44:55.....	64
Figure 31: Ivy se déshabillant devant Jekyll, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 00:20:14.....	79
Figure 32: Un touché franche de la cuisse par Jekyll/ March, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 00:18:45.....	80
Figure 33: Le simple contact d'un doigt pour Jekyll/ Tracy, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1941, 00:23:51.....	80
Figure 34: An anti-film censorship cartoon published in The Film Mercury magazine, 1926.....	82
Figure 35: Illustration du Motion Picture Magazine, 1914.....	82
Figure 36: Paramount's 20th Birthday Jubilee, Photoplay 1932.....	84
Figure 37: Publicité pour <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920.....	84
Figure 38: Affiche publicitaire du film <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	85
Figure 39: Exemple de slogan apparaissant dans la bande-annonce, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, Metro-Golwyn-Mayer.....	87
Figure 40: « Vos yeux n'ont jamais vu un divertissement aussi choquant », <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, Metro-Golwyn-Mayer.....	87
Figure 41: L'aspect de Hyde dissimulée, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, Metro-Golwyn-Mayer.....	87
Figure 42: « Triumph of Showmanship », <i>Film Daily</i> , 16 septembre 1941, p. 6.....	88
Figure 43: « Triumph of Showmanship », <i>Film Daily</i> , 16 septembre 1941, p. 6.....	88
Figure 44: Carew expliquant à Jekyll que l'homme possède deux natures, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:14:45.....	94
Figure 45: Carew en surimpression juste avant la transformation de Jekyll, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:26:30.....	94
Figure 46: Carew expliquant à Jekyll qu'il n'avancera pas le mariage, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 00:16:12.....	95
Figure 47: Carew reprenant le comportement expressif de Jekyll, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 00:56:30.....	95
Figure 48: Carew avoue avoir été sévère, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1941, 01:13:17.....	98
Figure 49: Carew adressant une remarque à deux vieilles dames, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, 01:13:43.....	98
Figure 50: Entrée de Jekyll dans son hôpital, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:05:26.....	99
Figure 51: Jekyll annonçant à Mary qu'elle peut marcher, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 00:07:23.....	99
Figure 52: L'homme fou criant des blasphèmes à la messe, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, 00:02:20.....	99
Figure 53: <i>Les figures féminines de Jekyll et Hyde</i> , Publié par Keppler & Schwarzmann, Puck Building, 4 juin 1913, New York.....	107
Figure 54: Premiers moments de douleur pour Jekyll/ Barrymore, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:26:55.....	119
Figure 55: Changements de teinte de peau en effet Struss pour Jekyll/ March, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	119
Figure 56: Quelques instants avant que Jekyll/ Tracy s'effondre de sa chaise, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940.....	119
Figure 57: Le beau-père, Carew, en surimpression, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920, 00:26:30.....	120

Figure 58: Carew également en surimpression, avec Jekyll menaçant de le tuer, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 00:26:34.....	120
Figure 59: Jekyll chevauchant Beatrix et Ivy lors de son hallucination, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, 00:33:03.....	120
Figure 60: Les reproches de Jekyll avant la transformation, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920.....	125
Figure 61: L'unique surimpression de Jekyll à Hyde devant Carew, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920.....	125
Figure 62: Jekyll constatant les débuts de la transformation, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 01:04:00.....	126
Figure 63: Gros plan sur les mains de Hyde, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 01:04:10.....	126
Figure 64: Le visage transformé de Hyde, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932, 01:04:22.....	126
Figure 65: Jekyll prenant conscience qu'il perd le contrôle, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940.....	127
Figure 66: Les surimpressions du visage, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940.....	127
Figure 67: La mort de Jekyll/ Barrymore, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , John S. Robertson, 1920.....	132
Figure 68: La mort de Jekyll/ March, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Rouben Mamoulian, 1932.....	132
Figure 69: La mort de Jekyll/ Tracy, <i>Dr. Jekyll & Mr. Hyde</i> , Victor Fleming, 1940, 01:47:00.....	132
Figure 70: Caricature sur la Prohibition du Canadian illustrated News, 9 septembre 1871.....	138
Figure 71: Caricature sur la Prohibition de MORRIS, ?. <i>Prohibition – Was it a Success or Failure ?</i> , 1926.....	138
Figure 72: CURRIER, N. <i>The Drunkards Progress. From the first glass to the grave</i> . Inconnu, 1846, New York.....	140
Figure 73: Inconnu, Caricature de Darwin « Un vénérable orang-outang », <i>The Hornet</i> , 22 mars 1871.....	144
Figure 74: « He Didn't Come Out to Pick Oranges », <i>Los Angeles Times</i> , 23 mai 1922.....	144
Figure 75: Un homme met un singe en spectacle pour montrer l'absurdité de la théorie de Darwin, <i>Inherit The Wind (Le Procès du singe)</i> , Stanley Kramer, 1960.....	144
Figure 76: Carte postale de 1907.....	145
Figure 77: WATERHOUSE, Hawkins, <i>Skeletons of the Gibbon, Orang, Chimpanzee, Gorilla, Man</i> , frontispice de l'ouvrage de Thomas Henry Huxley, 1863.....	147
Figure 78: PACE, E.J. « Shall Christianity Remain Christian ? Seven Questions in Dispute by Bryan », <i>Sunday School Times</i> , janvier 1924, New York.....	147
Figure 79: Julius Kelp (Jekyll) donnant cours dans sa classe, <i>The Nutty Professor</i> , Jerry Lewis, 1963, 00:10:47.....	158
Figure 80: L'arrivée de Buddy Love au bar, <i>The Nutty Professor</i> , Jerry Lewis, 1963, 00:37:30..	158
Figure 81: Kelp versant l'ingrédient explosif, <i>The Nutty Professor</i> , Jerry Lewis, 1963, 00:01:34.....	159
Figure 82: La forte explosion dans la classe, <i>The Nutty Professor</i> , Jerry Lewis, 1963, 00:01:35.	159
Figure 83: La salle de réunion secouée par l'explosion, <i>The Nutty Professor</i> , Jerry Lewis, 1963, 00:01:39.....	159

Image de couverture : MAJIED, Yet, « I am good ! » *Lazz, Muhammad Speaks*, 1960