

DOCTEUR JEKYLL AND MISTER HYDE

DE ROUBEN MAMOULIAN

FICHE TECHNIQUE

USA - 1933 - 1h15

Réalisateur :
Rouben Mamoulian

Scénario :
Samuel Hoffenstein d'après
l'œuvre de **Robert Louis
Stevenson**

Image :
Karl Struss

Montage :
William Shea

Musique :
**George Grossmith & Herman
Hand**

Interprètes :
Miriam Hopkins
(Ivy Pearson)
Fredric March
(Dr Henry L. Jekyll / Mr Hyde)
Holmes Herbert
(Dr Lanyon)
Rose Hobart
(Muriel Carew)
Edgar Norton
(Poole)
Tempe Pigott
(Mme Hawkins)



SYNOPSIS Le film se situe à Londres à la fin du XIXe siècle. Le docteur Jekyll est un gentleman respectable. Il se livre dans son laboratoire à de redoutables expériences scientifiques, qui doivent lui permettre de séparer chez l'être humain le Bien du Mal. Se servant de lui-même comme cobaye, il se transforme la nuit en Mr Hyde, une créature simiesque aux instincts de brute. Sous cette forme, il terrorise une prostituée, Ivy Parsons...

CRITIQUE

La conception du mythe Jekyll/Hyde par Mamoulian est originale : «Ce qui m'intéressait, dit-il, c'était de montrer les rapports entre la Nature et la Civilisation, sans porter



de jugement moral.»

Son Jekyll est un puritain refoulé, Hyde un primate jouisseur. Mamoulian reconstitue avec minutie le climat de l'Angleterre victorienne, peaufine le maquillage de son interprète, Fredric March, multiplie les effets de caméra subjective et les truquages sonores. Une scène est restée fameuse : le lent déshabillage d'Ivy devant Hyde fasciné. La caméra s'attarde sur la jambe gainée de soie de la fille qui oscille lentement. C'est un modèle de suggestion érotique compatible avec le code moral du cinéma de l'époque.

<http://cine-passion.site.voila.fr>

En 1931, Rouben Mamoulian réalise la première version parlante tirée du court roman de Stevenson, **Docteur Jekyll et Mister Hyde**, avec Fredric March dans le double rôle, vainqueur d'un Oscar. En 1941, MGM rachète les droits de la version de Mamoulian, la plus complète et la plus réussie, pour en réaliser un remake assez fidèle, toujours sous le même titre, avec Spencer Tracy dans le double rôle. Nouvelle version anglo-saxonne du mythe en 1960 : Terence Fisher et la Hammer Films, dans leur entreprise de relecture gothique et flamboyante des figures du fantastique hollywoodien, donnent naissance aux **Deux Visages du Docteur Jekyll (The Two Faces of Doctor Jekyll)**, avec Paul Massie. Quatrième grande version du récit originel, le film de Stephen Frears **Mary Reilly** voit converger

en lui trois faisceaux de renouvellement. L'œuvre se place dans la continuité des autres versions, desquelles tantôt elle se rapproche, tantôt se démarque. De plus, le film appartient aussi au courant néo-fantastique récent qui se fonde sur un retour aux sources et une réappropriation des mythes, courant marqué par **Bram Stoker's Dracula** de Francis Ford Coppola, **Mary Sheley's Frankenstein** de Kenneth Branagh et, à un bien moindre niveau, **Wolf** de Mike Nichols. Enfin, **Mary Reilly** s'inspire non directement de Stevenson, mais du livre éponyme de Valérie Martin, lui-même palimpseste du roman initial, qui installe un regard nouveau, celui de la bonne du docteur, redoublant le nœud des désirs réprimés et des pulsions.

Né d'un imaginaire romantique, Jekyll cherche à séparer le Bien du Mal en l'homme, à donner au second une vie extérieure, autonome, pour l'éradiquer. Cette perspective morale romantique se retrouve au cœur des versions de Mamoulian et de Fleming, plus ou moins développée. Chez Mamoulian, le jeu de Fredric March/Jekyll théâtralise le personnage du docteur, le modelant sur la figure du ténébreux solitaire. L'ouverture le montre en pleine exaltation sur une fugue de Bach. La lutte contre le double prend aussi le visage d'un duel byronien avec la noirceur intérieure (voir la transformation débutant par un face à face dans le miroir), d'une méditation sur les ténèbres (Jekyll cite *l'Ode à un rossignol* de

Keats), d'une rencontre du néant (le squelette vanité dans le laboratoire). Si la perspective morale s'efface un peu chez Mamoulian derrière la logique pulsionnelle de Hyde, elle domine fortement le film de Victor Fleming. Au lieu du dédoublement qui ouvre le film de 1931 (Jekyll en caméra subjective) ou même celui de Frears (Jekyll rentre chez lui, passe devant Mary Reilly, remarque des traces de morsures qui la renvoient à son passé sordide et qui les associent dans une logique des profondeurs), Fleming débute son œuvre par un plan d'église vers laquelle s'avance la caméra, suivi du sermon du prêtre sur le Bien et le Mal. Cette oscillation entre l'élévation et la chute, la souillure des victimes et le rachat, parcourt l'ensemble du film. Le Jekyll de Fisher commente lui-même la division de l'être : elle dépasse la dichotomie morale. Jekyll serait au-delà du Bien, modèle parfait, idée rendue par le jeu de Paul Massie/Jekyll, rigide, presque surhumain, à la voix profonde et tragique. Alors que Hyde se placerait en deçà du Mal, émanation d'une volonté sans limite et sans frein. L'image de Jekyll créée par Stephen Frears et John Malkovich, reposant sur une atténuation expressive et des postiches discrets (perruque, barbe), est dominée par une quiétude malade. L'obsession de Jekyll en fait un solitaire, autour duquel Frears a limité les personnages périphériques, chez qui la méditation devient paralysante. La douceur et le souci écrasent le héros, le



rendant incapable de décision, tout particulièrement vis-à-vis de Mary. L'amour réprimé de Jekyll s'épanouit chez Hyde en une soif de l'acte immédiat, en une volonté dangereuse, meurtrière. Hyde ramène le désir à sa matérialité, libère les pulsions violentes. Force autodestructrice, il emmène Mary en enfer, sur un marché peuplé de carcasses animales sanglantes. Ce décor d'anatomies monstrueuses, esquissé dès le début par le motif de l'anguille, fonctionne comme vanité (que prolongent les planches anatomiques rectifiées par Hyde), dévoile l'intérieur horrible d'une société rien moins que protectrice. Le Hyde de Mamoulian incarne l'homme sauvage, l'homme de Néanderthal, primaire et libre des restrictions, essentiellement sexuelles, qu'impose la société. Hyde accède à l'existence parce que le monde victorien refuse à Jekyll la consommation rapide de son amour pour Muriel. Dès lors, Jekyll libère son double monstrueux. Le maquillage de Fredric March évolue vers le simiesque au fil des séquences, et l'acteur y déploie une grivoiserie obscène. Stevenson demeure assez imprécis sur l'aspect extérieur de Hyde, dont l'essence se dérobe aux yeux du narrateur. Parce que le mal est versatile, insaisissable. D'où l'idée de Terence Fisher de faire de Hyde un séducteur : les traits crispés et la barbe de Jekyll y laissent la place à un rictus sardonique, à une jeunesse charmeuse. Comme celui de Fleming, avec un Spencer Tracy peu maquillé et jouant sur la cris-

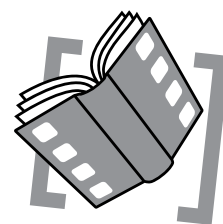
pation des traits, la malice du regard, le Hyde de Frears repose sur un effet de dépouillement ; Malkovich y apparaît tel qu'en lui-même, les cheveux très longs et le front large, à la manière du Valmont des **Liaisons dangereuses**. Subtilement, Jekyll perd son masque, perd son costume civil, se libère du faux visage pour apparaître comme certitude violente. Deux femmes entourent Jekyll chez Mamoulian : Muriel, angélique, et Ivy, la prostituée, redoublant chacune une facette du héros. (...) La folie du dédoublement envahit le film de Mamoulian. A l'instar du personnage, les images se partagent, multipliant le visage féminin, ou bien se superposent lentement, privant l'image de son unité. Les scènes se répètent pour mieux se détruire : la scène où Hyde étrangle Ivy redouble et démasque la scène d'amour du jardin avec Muriel. Derrière l'idéal romantique se dessine la pulsion de mort. (...) Monstrueuse au sens littéral, lyrique, cinétique, la version de Mamoulian, traversée de bruits, de sons rythmés, réitère la quête romantique de l'unité, de l'absolu. Spectaculaire et tendue vers l'extériorisation du conflit, elle s'oppose au Mary Reilly de Frears. (...)

Pierre Berthomieu
Positif n°423 - mai 1996

BIOGRAPHIE

Les grands films et les grands moments de Rouben Mamoulian font la synthèse de l'héritage plastique du muet et des belles ivresses des débuts du sonore. La carrière du cinéaste commença au milieu de ces mythiques débuts, auxquels les histoires du cinéma toujours l'associent, lui dont les inventions techniques furent immédiatement subordonnées à une conscience très aiguë de la nature irréaliste du cinéma hollywoodien.

Mamoulian est un cinéaste de l'artifice. De l'artifice dans ce qu'il a de plus propre à Hollywood. L'élaboration même de ce style résume celle du style classique. Du théâtre, il transporte au cinéma la ritualisation des corps et des mouvements, l'oubli du réalisme, la conception d'un monde clos, intime ou épique. Avec le cinéma, il construit une rhétorique où les possibilités techniques sans cesse repoussées reformulent la machinerie théâtrale. Un principe toujours, une conception romantique : la correspondance entre l'homme et l'univers, une expressivité hyperbolique de la subjectivité. Pour ce romantique, toujours l'extérieur exprime l'intérieur. (...) S'il possède un univers finalement très identifiable au-delà du petit nombre de films et de la grande variété des sujets, Mamoulian est d'abord un formaliste. L'approche d'un sujet s'accompagne de l'invention d'un langage. Aussi ses œuvres sont-elles des expériences fortes de cinéma,



de formes en plein processus. Le parlant résistait. Les caméras s'étaient figées. Et leurs moteurs peu délicats ronronnaient. Comme René Clair, qu'il fréquentait pendant son étape parisienne, Mamoulian goûte la mobilité, et refuse la limitation technique. La caméra va rouler sur des chariots à pneu, et **Applause** sera un film de mouvement autant qu'une composition sonore.

Le langage de Mamoulian s'empare immédiatement du dialogue entre mise en scène et montage, entre plan long et assemblage virtuose, qui fonde le style classique. Ce balancement donne à chaque oeuvre son identité et sa respiration. Un fameux plan long et subjectif ouvre **Docteur Jekyll et Mr. Hyde**, plongeant dans l'âme du héros. Au contraire, les transformations réclament des superpositions d'images et de sons, des rythmes conflictuels autour d'un battement cardiaque primordial. Un prélude au montage soviétique crée un premier ballet, donne une forme musicale à la pastorale de **Résurrection**, tandis que de longs mouvements, un montage voluptueux et l'absence de dialogue construisent un autre type de ballet, plus chorégraphique, pour la séduction amoureuse d'Anna Sten et Fredric March. (...) Rouben Mamoulian fut un poète des éléments et des rythmes, au cœur d'un cinéma hollywoodien en plein âge d'or romantique. Sa filmographie est peuplée de stars (Garbo, Dietrich, Gary Cooper, Tyrone Power, Fredric March, Irene Dunne...), ses films des évé-

nements prestigieux, immortalisant Garbo (l'ultime plan de **La Reine Christine**) ou le Technicolor (**Becky Sharp** fut la première fiction en couleurs). Presque chaque film est un canon du genre auquel il s'est attaqué, même si, à l'évidence, l'esprit du musical unifie toute l'oeuvre. Le plus important, c'est que cet artiste hollywoodien si expressif laisse un cinéma traversé de mystère, tels ces statues de chats des Carrefours de la ville qui se substituent aux personnages...

Pierre Berthomieu
<http://www.cinematheque.fr>

FILMOGRAPHIE

Long métrage :	
Les Carrefours de la ville	1931
Aimez-moi ce soir	1932
Docteur Jekyll et Mister Hyde	1933
La Reine Christine	
Résurrection	1934
Becky Sharp	1935
The Song of Songs	1936
Le Joyeux bandit	
La Furie de l'or noir	1937
L'Esclave aux mains d'or	1939
Le Signe de Zorro	1940
Qui perd gagne	1942
Arènes sanglantes	1947
Belle jeunesse	1948
Summer Holiday	
La Belle de Moscou	1957
Cléopâtre	1963

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°423
Cinéma, grande histoire illustrée du 7ème Art n°2
Vie des fantomes - le fantastique au cinema par Jean-Louis Leutrat