

# L'homme invisible

James Whale, États-Unis, 1933,  
noir et blanc.



## Sommaire

Générique .....	2
Résumé .....	2
Autour du film .....	3/5

### Le point de vue de Charles Tesson :

<i>L'étrange homme du parlant</i> .....	6/14
Déroulant .....	15/20
Analyse d'une séquence .....	21/25
Une image-ricochet .....	26
Promenades pédagogiques .....	27/31
Glossaire et petite bibliographie .....	32

Ce *Cahier de notes sur ... L'Homme invisible*  
a été réalisé par Charles Tesson.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*  
par l'association *Les enfants de cinéma*.  
Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,  
ministère de la Culture et de la Communication,  
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,  
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale,  
de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

## Générique

---

**L'Homme invisible**

**James Whale**

**États-Unis, 1933,**

**68 mn, noir et blanc,**

**version originale, sous-titres français.**

**Titre original :** The Invisible Man. **Production :** Universal.

**Producteur :** Carl Laemmle Jr. **Scénario :** R. C. Sheriff  
d'après le roman homonyme de H. G. Wells.

**Photo :** Arthur Edeson.

**Photo des truquages et des maquettes :** John Mescall.

**Effets spéciaux optiques :** John P. Fulton.

**Effets spéciaux mécaniques :** Bob Laszlo.

**Maquillage :** Jack Pierce.

**Direction artistique :** Charles D. Hall.

**Montage :** Ted Kent, Maurice Pivar.

**Assistant metteur en scène :** Bill Heckler.

**Distribution :** Connaissance du cinéma.

**Sous-titres français :** Catherine Gaborit.

**Interprétation :** Claude Rains (Jack Griffin, l'homme invisible), Gloria Stuart (Flora Cranley), William Harrigan (Dr Cranley, son père), Henry Travers (Dr Kemp), Uma O' Connor (Jenny Hall, la femme de l'aubergiste), Forrester Harvey (l'aubergiste), Merle Tottenham (Milly, l'employée), Donald Stuart (l'inspecteur Lane), Homes Herbert (le chef de la police), Dudley Digges (le chef des détectives), Harry Stubbs (l'inspecteur Bird), Dwigf Frye (un reporter), John Carradine (un villageois), Walter Brennan (le vélocycliste), Robert Brower (le vieux fermier).

## Résumé

---

Jack Griffin, un scientifique, a trouvé le moyen de devenir invisible. Soucieux de trouver la formule qui lui permettra un retour à la normale avant d'annoncer sa découverte, il se retire dans l'auberge d'un village. Son aspect étrange ainsi que son comportement attirent la curiosité des gens et l'empêchent de travailler. Alors qu'on l'expulse des lieux, il montre son invisibilité pour effrayer les gens et se jouer d'eux. Pendant ce temps, Flora, la fiancée de Griffin, s'étonne de sa disparition avant de faire le lien avec les exploits de l'homme invisible, recherché par la police pour meurtre. En effet, la drogue qui a permis à Jack de disparaître cause de graves troubles de comportements, incontrôlables et destructeurs. En fuite, l'homme invisible rend visite à son collègue le docteur Kemp, rival malheureux auprès de Flora, et lui fait part de son plan : détruire le monde pour mieux le dominer. Kemp réussit à prévenir Flora et son père ainsi que la police qui se sert de lui comme appât pour piéger l'homme invisible. Ce dernier, de plus en plus dangereux, déjoue tous les plans de capture et leur échappe avant de se faire surprendre dans son sommeil et blesser à mort. Flora le rejoint à son chevet, regrettant ne pas avoir pu le ramener dans le droit chemin. **C.T.**



## Autour du film

---

### Le fantastique des années trente

La vague du fantastique commence aux studios Universal, dirigés alors par Carl Laemmle Jr. (1930-1935), avec *Dracula* de Tod Browning (1931), adaptation d'une pièce de théâtre, inspirée du roman de Bram Stoker. Au départ, le rôle est prévu pour Lon Chaney, mais, après sa mort en 1930, il est remplacé par Bela Lugosi, marqué à jamais par ce rôle<sup>1</sup>. Cette politique de films fantastiques à petits budgets, initiée par les studios Universal, fait suite à l'échec de projets ambitieux en 1929-1930. Grâce au succès de *Dracula*, Universal produit *Frankenstein* (1931), réalisé par James Whale et interprété par Boris Karloff, d'après le roman de Mary Shelley. Lui succède, au même studio et avec Boris Karloff, *La Momie* (1932) réalisé par Karl Freund, le chef opérateur de Murnau (*Tartuffe*, *Faust*) et de *Metropolis* de Fritz Lang. Universal produit ensuite *Le Crime de*

*la rue Morgue* (1932) de Robert Florey, d'après Edgar Poe, et enchaîne sur *L'Homme invisible*.

En raison du succès des films de ce genre, les autres studios emboîtent le pas. En 1931, la Paramount réalise *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian, d'après Robert Stevenson, puis *L'Île du docteur Moreau* (1932), adaptation du roman d'Herbert George Wells réalisée par Erle C. Kenton et interprétée par Bela Lugosi et Charles Laughton. De son côté, la R.K.O. met en chantier *Les Chasses du Comte Zaroff* (1932), réalisé par Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, puis *King Kong* (1933, Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper) qui, au même titre que *Frankenstein* et *Dracula*, fera l'objet de nombreuses suites.

---

1. Voir le récent film de Tim Burton *Ed Wood* (1995) qui raconte la fin de la vie de Bela Lugosi.

## James Whale

James Whale (Dudley Staffs), d'origine anglaise, est né en 1896 et il meurt dans la plus grande solitude à Hollywood en 1957, à l'âge de 61 ans, dans des circonstances mal élucidées, suite à une chute dans sa piscine. Sa carrière cinématographique est très courte. S'il réalise son premier film en 1930 et son dernier en 1949 (*Hello Out There*, saboté par la production, jamais distribué), il cesse de travailler régulièrement en 1941. Dans les onze années que dure sa carrière (1930-1941), il se voit contraint, à partir de 1935, d'honorer des commandes.

James Whale débute en Angleterre comme dessinateur humoristique. Après la Première Guerre mondiale, il devient comédien et producteur de théâtre. Il se rend aux États-Unis en 1927, monte à New York une pièce, *Le Grand Voyage* de Robert Cedric Sheriff, le futur scénariste de *L'Homme invisible*. Il obtient un contrat pour une adaptation cinématographique à Hollywood qu'il réalise en 1930. Contrairement à Tod Browning, Whale n'a aucune prédisposition particulière pour le fantastique, même s'il doit sa postérité à sa contribution au genre avec *Frankenstein*, (1931), *The Old Dark House* (1932) puis *La Fiancée de Frankenstein* (1935). Il réalise également une version de *Show Boat* (1936), *Après* (1937) inspiré d'un roman d'Erich Maria Remarque, ainsi que *Port of Seven Seas* (1939), d'après *Fanny* de Marcel Pagnol. Parallèlement au cinéma, il continuera ses activités théâtrales.

## L'adaptation, la production

Universal achète les droits du livre d'Herbert-George Wells fin 1931. A l'époque, Robert Florey, coscénariste du *Frankenstein* de Whale, est contacté pour écrire le scénario et pressenti pour la réalisation. On attribue immédiatement le rôle de l'homme invisible à Boris Karloff. En 1932, Carl Laemmle Jr. confie l'adaptation à Garrett Ford, coscénariste de *Frankenstein*, puis aux autres scénaristes du studio. Insatisfait, il décide de la confier à Robert Cedric Sheriff dont l'intervention sera décisive.

Le roman de Wells repose sur une idée simple : une histoire extraordinaire vue par les yeux de gens ordinaires. L'adaptation de Sheriff retourne au roman, plus fidèle (l'arrivée à l'auberge sous la neige, le repas dans la chambre, la réaction des gens), et accentue la peinture des mœurs villageoises. En



revanche, il invente le personnage du docteur Cranley et de sa fille Flora, fiancée à Jack Griffin, l'homme invisible. Ajout de convention (un personnage féminin, à l'opposé de l'hystérique femme de l'aubergiste, quelque peu caricaturale) qui enrichit l'intrigue. Cranley représente en contrepoint une figure scientifique bonne et rassurante. Il est le père bienveillant de sa fille, qui entend sauver son fiancé, et le patron à visage humain de ses deux assistants, Kemp et Griffin, rivaux sur le plan scientifique et amoureux. La scène où Kemp profite de l'absence de Jack Griffin pour séduire Flora sert à nuancer l'affrontement ultérieur entre les deux hommes. Kemp, même s'il est la victime et l'otage de l'homme invisible, demeure un personnage antipathique. Raison pour laquelle, contrairement au roman où il reste en vie, le scénario le fait tuer par l'homme invisible après avoir servi d'appât à la police.

L'autre modification majeure de l'adaptation est la monnaie, cause de la folie de l'homme invisible. L'invisibilité ne



devenit plus le moteur de son délire de pouvoir – ce qui serait pourtant logique – et la drogue, véritable antidote idéologique du scénario, contribue à poser le héros en victime de ses recherches, bénéficiant ainsi de la compassion du spectateur, en dépit de son caractère odieux. Avec la monocaïne, le personnage est déresponsabilisé à bon compte de ses activités fascinantes. La fin renforce l'humanité du personnage, puisqu'on assiste au repentir de l'homme invisible qui regrette s'être livré à des choses qu'il n'aurait pas dû toucher. C'est toute la différence avec la façon dont Fritz Lang traite cinématographiquement un personnage comme Mabuse. L'idée de la monocaïne, qui rend le personnage agressif et mégalomane, ne plaisait pas à H.G. Wells, même si, par ailleurs, il appréciait le film, contrairement à l'adaptation de *L'Île du docteur Moreau* qu'il rejetait en bloc<sup>2</sup>.

2. Sur *Mabuse* et les objections de Wells au film, voir aussi Point de vue.

Le script est achevé en juin 1933. Universal a depuis quelque temps décidé de confier le film à James Whale, préféré à Robert Florey – l'échec commercial du *Crime de la rue Morgue* a dû peser lourd dans la décision – et considéré comme le meilleur cinéaste maison depuis le succès de *Frankenstein*. À l'époque, James Whale a les pleins pouvoirs. Il a refusé une suite de *Frankenstein* proposée par le studio (*The Return of Frankenstein*, écrit par Robert Florey) avant de céder en 1935 et de réaliser *La Fiancée de Frankenstein*. Contacté, Boris Karloff refuse le rôle. Conforté par la réussite de *Frankenstein*, ses exigences financières sont démesurées. Universal refuse son cachet et l'acteur vexé part travailler pour la R.K.O. (*La Patrouille perdue* de John Ford) et la Fox. Whale songe alors à Claude Rains dont *L'Homme invisible* est le premier rôle, remarqué et remarquable, d'une longue carrière où il jouera souvent, dans le sillage de son premier film, des personnages de méchants. Claude Rains était un célèbre acteur de théâtre londonien des années vingt avant de connaître le succès à Broadway. Grâce à sa parfaite connaissance du monde du théâtre, James Whale a eu le flair d'engager une voix aux accents à la mesure du personnage.

Le tournage commence en juin 1933. Carl Laemmle Jr. veut sortir le film fin août mais le tournage dure quatre mois, ralenti par des effets spéciaux compliqués<sup>3</sup>. Ils ont été réalisés par John P. Fulton, un des grands noms de l'histoire du cinéma dans ce domaine. Formé par son père, celui-ci entre en 1926 comme assistant-caméra à Universal où il fera toute sa carrière. Spécialiste des effets spéciaux optiques, il travaille sur *Frankenstein*, *Dracula* et *La Momie*. Son chef-d'œuvre est *L'Homme invisible*, qui le rend célèbre, au même titre que *King Kong* pour Willis O'Brien. John Fulton effectue les effets spéciaux des suites et variantes de *L'Homme invisible* apparues au début des années quarante. Il est également le superviseur des effets spéciaux optiques de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock.

*L'Homme invisible* sort en novembre 1933. Il sera un gros succès au box-office, juste après *King Kong*. C. T.

3. C'est ainsi que les raccords de lumière entre les scènes tournées par James Whale, éclairées par Edeson, et celles tournées par le concepteur des effets spéciaux optiques, ont posé d'énormes difficultés. Ces imperfections de raccord ont nécessité la retouche d'environ 64 000 photogrammes en laboratoire. Pour les effets spéciaux, voir Promenades pédagogiques.





## L'étrange homme du parlant

par Charles Tesson

*La parole, on le sait bien, est la ressource et même étymologiquement l'origine du diable.*

Maurice Blanchot

*L'Homme invisible* (1933) de James Whale, produit par les studios Universal, appartient à cette vague du cinéma fantastique apparue au début des années trente, appelée « The Golden Age of Horror ». Il est d'usage d'associer cette épidémie de films destinés à faire peur avec la crise économique de 1929, son vent de panique initial et l'onde de choc qui s'ensuit, génératrice d'inquiétude dans les diverses couches de la population. La scène où l'homme invisible entre dans une banque, subtilise de l'argent qu'il distribue aux passants comme on jette du grain à la volaille (« Money, money, money ! »), y fait référence, dessinant prémonitoirement, de façon sauvage et subversive, l'image d'une nouvelle donne (« New deal ») prisonnière d'une aliénation fondamentale. Si la scène figure dans le roman de Wells paru en 1897, elle prend cependant, d'avoir été conservée, une toute autre dimension, même si l'homme invisible prend moins aux riches pour donner aux pauvres qu'il ne dénonce la dépendance à l'argent, ce veau d'or des temps modernes.

La chasse à l'homme, qu'elle se déroule dans des conditions anormales (*Les Chasses du Comte Zaroff*, 1932) ou qu'elle vise à neutraliser l'autre dans ses excès (*Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, 1932), en raison de son anormalité physique et des dangers qu'elle représente pour la communauté des vivants (*Frankenstein*, 1931), sans oublier l'impossible domestication de la supposée sauvagerie naturelle de l'autre issu du continent africain (*King Kong*, 1933), est une règle du fantastique des années trente. L'imposant déploiement des forces de police dans *L'Homme invisible*, l'appel à la population civile pour organiser la battue, témoignent de cette paranoïa sécuritaire (le péril fasciste, le combat contre un assassin qui fait régner la terreur) qui sévit régulièrement dans le cinéma américain, pour différentes causes (le maccarthysme et la chasse aux sorcières, l'ennemi



parmi nous ou venu d'ailleurs, à exterminer), et dont le cinéma fantastique et de science-fiction, à travers les âges, s'est fait l'écho. Pourtant, plus qu'au cinéma américain de genre, c'est l'influence de Fritz Lang qui se fait sentir en voyant *L'Homme invisible*. De *M*, autre récit d'une chasse à l'homme, on retrouve le rythme du découpage avec séquences courtes, montage alterné et enchaînement de plans autonomes descriptifs pour restituer le déploiement d'une action dans son ensemble. Mais c'est surtout à Mabuse qu'on pense, tant le héros conçu par Whale fait figure de version américaine du personnage conçu par Lang : même folie du pouvoir, même volonté de destruction pour voir le monde ramper à ses pieds. L'utilisation de la drogue pour devenir invisible, aux effets secondaires nocifs, puisqu'elle rend Griffin dans un premier temps irascible avant de l'entraîner dans la folie criminelle (délire des grandeurs,

croissance en la supériorité inégalable de son intelligence), n'existe pas dans le roman de Wells, soucieux de plonger un être normal dans une situation provisoirement anormale. Le recours à la monocaïne apparaît comme un alibi, une caution médicale, voire une faiblesse de scénario de crainte d'aborder le vrai sujet en face. Chez Lang, Mabuse n'a pas besoin d'expédients de la sorte car c'est de son invisibilité qu'il tire son pouvoir, cette folie raisonnée et planifiée qui l'incite à faire dérailler le monde pour mieux l'asservir. Dans *Le Testament du docteur Mabuse*<sup>1</sup>, personne ne connaît l'identité de celui qui répond au nom de Mabuse. Pour tous, aussi bien ses poursuivants que ses acolytes, il demeure l'homme invisible, statut qui lui permet d'asseoir son pouvoir. Il est comme Jack Griffin une voix sans corps. La silhouette de Mabuse qui se découpe en contre-jour est factice. D'où vient cette voix qui parle derrière le rideau ?



Quel est son lieu, son origine ? Le héros conçu par Whale reformule cette interrogation. L'homme invisible signale sa présence par la voix et la découverte de son existence tangible sur le plan sonore s'épaissit d'un mystère : le lieu où elle prend sa source pour parvenir aux oreilles des auditeurs puisque le corps, considéré comme le théâtre originaire de la voix, demeure invisible. *Plus que la possibilité du corps humain à devenir invisible, ce sont les limites de la visibilité du lieu où la voix humaine prend réellement sa source que le film de Whale interroge.*

Lorsque Wells reprochait à l'adaptation d'avoir ajouté l'idée de la monocaïne, dénaturant la destinée tragique de son personnage, humain et pathétique, angoissé par la perspective d'un impossible retour à la normale<sup>2</sup>, Whale avait beau jeu de lui répondre : « Si un homme vous disait vouloir se rendre invisible, ne penseriez-vous pas qu'il est déjà fou ? » Être invisible est un pouvoir que diverses croyances attribuent généralement au Dieu omniprésent qui voit et entend tout, lisant parfois dans les pensées<sup>3</sup>. En faisant du désir scientifique d'invisibilité le point originaire de la folie du personnage – preuve supplémentaire de l'inutilité scénaristique de sa justification par la monocaïne, simple artefact du délire du personnage – le film de Whale redonne au roman de Wells une dimension essentielle qui lui faisait défaut : la figure du savant qui, au lieu de vouloir égaler Dieu en créant un homme à son image (voir le *Frankenstein* de James Whale) tente de l'égalier en lui ressemblant par ce qui le caractérise, à savoir l'invisibilité et, corollaire de son statut, l'existence par la voix, le *Verbe incarné*. C'est en rivalisant avec la substance invisible de Dieu que l'homme devient le Diable, assurant par son pouvoir le triomphe du mal.



### Pas vu, pas pris

Si la folie de l'homme invisible devient vite odieuse, elle ménage en lui des effets contradictoires car sa transformation fait régresser le personnage. Il se comporte souvent en gamin facétieux qui se plaît à jouer des mauvais tours (le chapeau du vieillard qui s'envole, l'encrier jeté à la figure du policier sceptique). La méprise de Jenny l'aubergiste lorsqu'elle gronde les enfants du village, les accusant à tort de jouer avec la porte de l'auberge alors qu'il s'agit de l'homme invisible revenu chercher ses affaires, le formule explicitement. Cette survivance du burlesque et de la farce appartient à l'imaginaire du conte (les innombrables ruses du renard) et du guignol (le gendarme et le voleur).

En jouant au chat et à la souris avec les forces de l'ordre, l'homme invisible montre leur incompétence et les ridiculise

1. Le film de Lang a été tourné en 1932 et est sorti en avril 1933. Le scénario de *L'Homme invisible* était achevé au moment de la sortie du film de Lang. Il s'agit donc d'une coïncidence, d'une concordance de vue, à relier avec l'apparition du phénomène du cinéma parlant.

2. « Si l'homme était demeuré normal, confiait le romancier à propos du film, nous aurions assisté à la dramatique aventure d'un héros ordinaire plongé dans une aventure hors du commun. Mais au lieu d'un homme invisible, nous avons à présent un fou invisible. »

3. Griffin le dit implicitement lorsqu'il se confie à Kemp. En cherchant le secret de l'invisibilité, il voulait faire ce que personne n'avait fait avant lui. On peut ajouter, personne sauf Dieu qui, selon les croyances admises, n'a pas besoin de la science pour arriver à cela.



(l'inoffensif chaton pulvérisé, la capture de la chemise, le policier qui voltige et en perd son pantalon). Si le comportement du personnage inspire de la terreur, les policiers font rire. Lorsque la marche du pantalon dans la nuit effraie la femme, l'enfant ne s'identifie pas à sa peur. Il est avec l'homme invisible, sautillant et chantonnant. La nature maladroite de certains effets spéciaux mécaniques – la maquette du train qui tombe dans le vide, accompagnée des ricanements de l'homme invisible – renforce involontairement cette dimension enfantine dans son entreprise de destruction systématique, à la façon dont un enfant s'amuse à faire dérailler un train électrique, pour le plaisir, juste pour voir. Avant que l'éducation s'en mêle (autorité parentale et autres figures de la loi) et interdise à l'enfant de se livrer à de tels jeux destructeurs, au nom du respect dû aux objets, jouets compris.

Lorsqu'un enfant commet une bêtise et est pris en flagrant délit, puni en conséquence, il comprend vite deux choses. Soit

la réponse de l'autre à son acte le dissuade de recommencer, soit elle l'incite à le reproduire à l'identique en usant d'un subterfuge. C'est le règne du « pas vu pas pris » qui est pour l'enfant une première expérience de la loi, une manière de jouer avec elle tout en désirant se jouer d'elle. Avant d'en découvrir les limites. La dimension hétéroclite du personnage de l'homme invisible, tantôt monstre terrifiant ou grand enfant évoluant dans un monde redevenu totalement ludique, trouve ici sa justification puisque l'invisibilité devient le lieu même où le sujet, en toute impunité, se met hors-la-loi, dans le hors-champ de son domaine d'intervention, le juridique étant déterminé par le visible (preuves tangibles, établissement des faits).

### Le corps momifié du muet

Dès le premier plan et l'entrée dans l'auberge, le personnage ressemble à une momie égyptienne en liberté, plus proche du héros de *La Momie* de Karl Freund (1932) que de l'image attendue d'un homme invisible. Jack Griffin désire devenir invisible et s'isole aussitôt pour revenir à son état normal. Comme le note Jacques Lourcelles, il « se trouve dans la situation d'un Hyde qui ne pourrait jamais redevenir Jekyll<sup>4</sup> ». La plupart des scénarios du fantastique du début des années trente parlent de la mutation du muet au parlant. Ils expriment l'angoisse de la transformation du corps cinématographique lié à ce passage, signe d'une révolution technologique irréversible. Ils sont la chambre d'écho, la caisse de résonance ultra-sensible de ces bouleversements en cours. Tel qu'il apparaît, l'homme invisible est un zombie, un corps du cinéma muet. C'est un revenant, une voix d'outre-tombe, caverneuse, aux accents shakespeariens, qui vient hanter le cinéma parlant. Dans cet autre monde où il passe pour un étranger, rejeté comme tel par la communauté des corps visibles et parlants, la voie du retour à la normale, comme avant, au temps du muet (« It must be a way back » répète à loisir le héros, sûr de lui), est condamnée à l'échec. La fin boucle le parcours de cette figure. Lorsque le héros montre son vrai visage sous ses bandelettes, celui qu'autrefois Flora a tant aimé (le portrait dérobé au spectateur), c'est de la mort qu'il s'agit : une crâne puis un cadavre allongé dans son lit, tel un gisant ornant définitivement la pierre tombale du cinéma muet<sup>5</sup>.

De tous les films à la charnière du muet et du parlant, *L'Homme invisible* est le plus riche et le plus profond. C'est dans le regard qu'il porte sur ce changement de nature technique que le film est à proprement parler fantastique. Dans le cinéma muet, le corps est visible mais la voix inaudible. Dans le parlant traditionnel, le corps gagne sur les deux tableaux : on continue de le voir et on l'entend parler. Dans la version que propose le film, il en va tout autrement. Ce que le corps gagne d'un côté avec la voix, il le perd de l'autre en raison de sa soudaine invisibilité. Soit on voit le corps sans l'entendre (le muet), soit on l'entend sans le voir. Problème de transfert par conséquent, la qualité du report optique s'accompagnant d'une déficience dans l'enregistrement des images. La voix de l'homme invisible émane d'un corps réel qui a le défaut ou l'avantage d'être imperceptible à l'œil. Ce corps vocal présent (le lieu de la voix) et absent, invisible, redouble la condition de la voix radiophonique. Le début du parlant, en plus de s'inspirer du théâtre, a surtout été subjugué par la puissance de la radio<sup>6</sup>. En ce sens, *L'Homme invisible* est le contemporain du dispositif

sonore de Mabuse du *Testament* et il annonce les dispositifs sonores explorés par Orson Welles, aussi bien à la radio (son adaptation de *La Guerre des mondes*, d'après H. G. Wells) qu'au cinéma.

Lorsque l'homme invisible demande à Kemp de l'accompagner à l'auberge où il a laissé sa documentation scientifique, il le dirige à la façon dont un cinéaste dirigeait un comédien au temps du cinéma muet : en donnant de la voix dans les coulisses de la prise de vues. Il lui fournit l'emplacement où il doit l'attendre (« Guette la fenêtre qui s'ouvrira ») et va même jusqu'à le conseiller sur son jeu : « Fais celui qui attend quelqu'un. » Le pouvoir de l'homme invisible devient alors celui du metteur en scène en retrait qui dirige un acteur, toujours bien en vue.

4. *Dictionnaire du cinéma, Les Films*, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, pp. 698-699.

5. Voir *Promenades pédagogiques*, p. 31.

6. Voir *Analyse de séquence*, p. 21.



## Griffin, Lion's Head

Le nom de Griffin évoque celui de griffon, figure mythologique, née du croisement de l'aigle et du lion. De ces deux



animaux, l'aigle dominateur qui s'abat sur sa proie et le lion impérial et souverain, l'homme invisible en a le caractère. L'ironie du sort, propre au film (le décor de l'enseigne de l'auberge, lieu non baptisé dans le roman), veut que le héros entre dans un lieu appelé « Lion's Head » : la tête du lion. Le premier geste volontaire de Griffin pour dévoiler son invisibilité concerne sa tête puisqu'il déroule ses bandages pour montrer qu'il n'en a pas. Il devient alors la « Tête du lion ». Au sens où il commence à perdre la tête, au propre comme au figuré.

L'homme invisible n'est pas un esprit, un fantôme, une présence immatérielle réduite à sa seule voix. Il ne cesse d'avoir un corps, un organisme, sauf qu'il ne fait plus image, pour lui (son stade du miroir, singulier) et pour les autres. Ce qu'il perd en *imago*, il le compense par le *vestigium*, mot qui désigne littéralement la trace de pas dans le sable, l'empreinte en creux. Trace de pas dans la neige qui le perdra à la fin, et qui fait écho à la neige en ouverture. De même, sur un autre registre, c'est l'organe sollicité par le cinéma parlant (le souffle qui gonfle la poitrine, le ronflement de l'homme endormi) qui causera sa perte. Le suaire de Véronique constitue le prototype fondateur de toute image en ce qu'il instaure la ressemblance au modèle, la fonde dans son principe, et qu'il est une prise d'empreinte, un transfert de surface à surface. Quand le corps de Jack Griffin cesse d'être visible, il continue de faire image par les traces de sa présence. Dès qu'il s'assoit dans un fauteuil, s'allonge dans un lit ou que son corps fait une chute

mortelle dans la neige, sa présence invisible se fait voir. C'est la technique du moulage, le corps de la sculpture<sup>7</sup>. L'empreinte négative qui rejoint le principe de la pellicule impressionnée.

## Les secrets du hors-champ

Être présent, tantôt visible et invisible, c'est la destinée ordinaire de tout corps cinématographique. Destinée que *L'Homme invisible* rend fantastique, tant c'est la capacité du cinéma à faire apparaître et disparaître les corps (l'escamotage par le montage et le hors-champ) qui est la première source d'étonnement. Escamotage qui relève de la performance de cirque, de la prouesse du magicien (le monde singulier des films de Tod Browning) ou des capacités de la technique cinématographique, tôt explorée par Méliès. Ce jeu de l'apparaître et du disparaître est un attribut ordinaire du cinéma que le film de James Whale, *via* l'histoire de l'homme invisible, contribue à rendre fantastique. Un plan montre deux personnages assis en train de discuter. La caméra isole celui qui parle avant de montrer quelques secondes plus tard celui qui l'écoute. Lorsqu'on voit l'homme seul parler, l'autre est invisible dans le hors-champ mais continue néanmoins d'être présent, d'exister au regard de la fiction. Quand le second l'écoute, la voix de l'autre est *off*, audible sur un corps provisoirement invisible, avant un retour à la normale (voix *in*) qui ne posera pas de problèmes. C'est l'expression cinématographique du parlant, sa rhétorique de base, qui constitue le matériau fan-

7. Lorsqu'il est dit que l'homme invisible se voit sous la pluie ou dans le brouillard, cette affirmation va dans le sens de la technique des effets spéciaux optiques : la silhouette détournée, le système du cache-contre-cache qui permet d'isoler la figure du fond, ressort de base du trucage optique, largement utilisé pour la réalisation du film.



tastique de *L'Homme invisible*. Quand Kemp est assis dans un fauteuil et parle à Griffin hors champ, l'autre est doublement invisible, avant qu'un plan, par un indice (la fumée de sa cigarette) signale sa présence. Les moments les plus beaux, de loin les plus forts, sont ceux furtifs où l'homme invisible en mouvement est insituable pour le spectateur. D'une certaine manière, on le perd une seconde fois de vue. On ne sait plus s'il se trouve dans le plan, marchant au côté de Kemp ou l'accompagnant hors champ, dans les marges du cadre, en réserve de la fiction. Quand Griffin demande à Kemp des vêtements, des gants et des bandages pour poursuivre la conversation sur un mode traditionnel, lui permettant de voir celui à qui il parle, un plan montre Kemp gravissant l'escalier. En une fraction de seconde, on suppose que la caméra restitue le point de vue de l'homme invisible, tenant l'autre à l'œil<sup>8</sup>, avant de découvrir, au moment où il lui remet les vêtements, que l'homme invisible est dans le plan et qu'il s'agissait par conséquent d'un faux plan subjectif. Le propre de l'homme invisible, tel que James Whale le filme, consiste à brouiller la frontière du champ et du hors-champ au point de la rendre indécidable, son corps ayant le pouvoir de propager l'invisible du hors-champ à l'intérieur du cadre. Il est aussi celui qui perturbe la qualité d'un plan, brouille l'attribution du regard

qui le justifie : s'agit-il d'un plan objectif (un *nobody's shot*) que le metteur en scène offre au seul spectateur ou bien un plan subjectif que le spectateur partage avec l'homme invisible, cet œil dont le corps se dérobe en permanence à la vue ?

### L'invisible présence de la caméra

*L'Homme invisible* déploie deux niveaux de hors-champ. Le premier concerne la contiguïté homogène de l'espace narratif, selon le principe de la partie, présente et visible, et du tout qui l'englobe, omniprésent et provisoirement invisible. Ce qu'André Bazin appelle la continuité vivante du recadrage. Le second, hétérogène, vise un tabou, un interdit du cinéma : la présence de la caméra et, avec elle, le spectateur du film, autre figure d'un corps présent qui demeure invisible, inaccessible aux personnages de la fiction. La caméra, outil nécessaire à la prise de vues, est toujours présente, à proximité des acteurs, parmi eux mais ils doivent faire comme s'ils ne la voyaient pas. Savoir que la caméra existe tout en étant celui qui ne la voit pas est la condition de jeu de l'acteur au cinéma. De ce point de vue, l'homme invisible dans le plan est le double matériel et invisible de la présence de la caméra à l'avant-plan. Comme l'homme invisible, la caméra est une masse encombrante. On peut se heurter à elle et il est impossible matériellement de se substituer à la place qu'elle occupe lors de la prise de vue. Lorsqu'un acteur sort du champ par devant, il passe à côté de la caméra, à droite ou à gauche. Quand il vient sur elle, la

8. Ce que le plan en plongée du même escalier réalise un peu plus tard, lorsque Griffin surprend Kemp voulant s'enfuir pour prévenir la police et qu'il le rappelle à l'ordre.



masse de son corps obscurcit l'image et on le récupère en contrechamp de dos. Il n'y a que dans les films de Jerry Lewis où l'acteur rate sa sortie, se prend les pieds dans les câbles ou les rails de travelling et heurte la caméra, à la façon dont un personnage peut être amené à se cogner dans un plan contre l'homme invisible.

Deux plans du film de James Whale font de la caméra une empreinte négative qui, par sa seule présence invisible, sculpte la matière représentée. Deux plans qui accusent la convention du cinéma et font explicitement sentir que la caméra est un corps massif, qui doit rester invisible (l'impossible *way back*, l'interdit fondateur) afin de mouler en creux la scénographie du plan.

Flora, la fille du docteur Cranley, se retire dans la pièce qui jouxte le laboratoire de son père [séquence 4]. Lorsque Kemp la rejoint et ouvre la porte qui sépare les deux pièces, un travelling latéral droit accompagne sa traversée. Pour ménager le

passage de la caméra d'une pièce à l'autre, la cloison s'arrête au premier plan. La disposition du décor confine au gag. On se demande pourquoi l'acteur prend la peine d'ouvrir la porte alors qu'il aurait très bien pu profiter de l'espace dégagé pour faciliter le déplacement de la caméra d'un lieu à l'autre<sup>9</sup>.

La foule danse au son d'une musique [séquence 17]. Lorsqu'elle cède la place à un message radiophonique, la caméra s'immisce à travers la foule<sup>10</sup>. On croit à travelling avant subjectif de l'homme invisible qui se fraye un chemin parmi l'assemblée. Mais si tel était le cas, il devrait les bousculer physiquement. Là, ils s'écartent magiquement pour dégager le passage. Scénographie de convention, non justifiée par un mouvement dramaturgique comme l'arrivée d'un personnage par le front de scène, et qui a pour effet de signaler avec insistance la présence de la caméra qui ourle en permanence le champ visuel.

Les origines du cinéma sont peuplées de films où des personnages épient le comportement des gens à travers un trou. Redoublement du dispositif cinématographique qui traduit l'étonnement de l'époque devant ce que le cinéma permet, signe que ce penchant qu'il autorise n'est pas encore naturalisé et accepté aussi bien par ceux qui font les films que pour ceux qui les regardent. Il y a eu aussi, avec l'arrivée du parlant, un voyeurisme et un étonnement nouveau devant ce phénomène dont le cinéma fantastique s'est fait l'écho. Lorsque l'inspecteur Lane confie à ses troupes rassemblées autour de lui qu'il a un plan pour arrêter l'homme invisible mais qu'il n'ose pas le dire, de crainte qu'il soit parmi eux à les épier, c'est autant du personnage qu'il parle que d'un autre personnage à l'existence improbable, qui est le spectateur du film, tout aussi visé par ses propos. Car s'il y a effectivement quelqu'un qui est là à l'écouter à l'ombre du plan, inconnu et invisible, c'est bien lui. Cette inquiétude justifiée de l'inspecteur au début des années trente a encore de l'avenir devant elle, pour notre plus grand plaisir. ■

9. Lors d'une récente vision du film à la Cinémathèque française, quelques spectateurs ricanaient à la vision de ce travelling, tant le procédé leur paraissait énorme, beaucoup trop voyant. On sent en effet, à ce moment précis, la présence de la caméra sans la voir, tout comme pour l'homme invisible.

10. Voir Analyse de séquence, p. 21.

## Déroutant

**Générique :** Cartons et déroulant sur fond noir. Bande sonore composée de musique et de sifflements de vent.

**1.** (1.13) Un homme (Jack Griffin, l'homme invisible) marche seul dans la nuit, sous une tempête de neige. Il se dirige vers le village d'Iping, dans le Sussex. L'étranger entre dans une auberge et son apparition interrompt les conversations et les jeux des villageois. Leur étonnement est moins lié à l'accoutrement de l'homme, que le froid justifie (chapeau, lunettes sombres, foulard autour du cou et du menton, bandelettes autour du visage), qu'à l'arrivée d'un visiteur en plein hiver. La femme de l'aubergiste, Jenny Hall, accompagnée de l'employée Milly, conduisent l'homme à sa chambre sous le regard intrigué des clients.

**2.** (3.55) Dans la chambre, Jenny, tout en faisant du feu, entame la conversation mais le client se révèle peu bavard. Il refuse de lui confier ses vêtements trempés, veut qu'on aille chercher ses bagages à la gare (il devra attendre demain) et prévient qu'il va rester longtemps. Dès que Jenny sort pour lui préparer un repas, l'homme tire le rideau et baisse le store.

**3.** (5.21) Au bar de l'auberge, l'étranger attise les conversations. Les villageois voient en lui un criminel en cavale ou un voleur. On invite l'aubergiste à cacher son argent. Jenny apporte le plateau repas. L'homme, debout devant la fenêtre dans ses vêtements humides, demande à ne pas être dérangé et s'inquiète de savoir si sa porte ferme à clé. Milly a oublié la moutarde, obligeant Jenny à retourner. Elle frappe puis entre sans attendre de réponse. L'homme, surpris en train de manger, se voile le bas du visage avec sa serviette. D'un ton glacial, il exige qu'on le laisse au calme. Une fois seul, l'homme retire sa serviette, dévoilant un menton et une bouche invisibles. En raison du crâne couvert de bandages, Jenny pense à la thèse de l'accident de voiture, à cause du verglas. Ce qu'elle colporte aux clients, sans apaiser pour autant leurs soupçons.

**4.** (7.38) Fondu au noir. Flora rejoint son père, le docteur Cranley, dans son laboratoire. Elle s'inquiète de son fiancé Jack Griffin, un assistant de son père, dont elle est sans nouvelles depuis un mois. Son père tente de la rassurer : Griffin, comme tout chercheur en fin d'expérimentation, désire être seul et, faute d'avoir trouvé, garde le secret sur la nature de ses recherches. L'explication ne convainc pas Flora qui se retire, en larmes. Le docteur Kemp, un autre employé de Cranley, tente de profiter de la situation. Il soutient que Griffin ne l'aime pas et que seules ses recherches l'intéressent. Il avoue à Flora ses sentiments mais, éceeurée par son comportement, elle ne tombe pas dans son piège.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 8

**5.** (10.45) Fondu enchaîné. Griffin a transformé sa chambre en laboratoire. Il recherche une antidote pour redevenir visible. Jenny lui apporte le plateau repas mais l'homme n'a pas le temps de manger. En voulant lui interdire l'accès à sa chambre, il renverse son plateau. Terrifiée par la violence de leur hôte, Jenny exige que son mari aille chasser ce client indélicat qui n'a toujours pas payé sa note. Griffin se montre compréhensif. Il dit mener un travail difficile et avoir besoin de calme. Le mari, soucieux de satisfaire la requête de sa femme, le prie néanmoins de quitter les lieux. Dès qu'il l'aide à ranger ses affaires, Griffin entre dans une colère folle et le frappe, provoquant sa chute dans l'escalier, au grand effroi de Jenny. Le couple d'aubergistes n'est plus le maître chez lui. On décide d'avertir la police.

**6.** (14.25) Un policeman arrive à l'auberge, accompagné des villageois, tandis que Jenny, toujours sous le choc, tente de soigner son mari. Griffin ne veut pas être dérangé mais le policier vient l'arrêter pour voies de fait. Griffin rend responsable de son comportement la curiosité des villageois. Puisqu'ils meurent d'envie de savoir qui il est, il va leur montrer. Il retire alors son nez, ses lunettes et ses bandages. L'homme sans tête – elle est présente mais invisible – ricane devant la mine stupéfaite des visiteurs qui, pris de panique, s'enfuient. Le policeman, en réalisant que l'homme, débarrassé de ses vêtements, sera impossible à attraper, revient sur ses pas. Griffin, désormais vêtu de sa seule chemise, continue de les narguer. Lorsqu'ils s'emparent de son vêtement, le corps n'y est plus. Griffin leur donne la recette de sa disparition (une injection pendant un mois) et ce qu'elle permet : devenir le maître du monde, écouter les secrets, voler, détruire et tuer. Le policeman verrouille la porte et Griffin, entièrement invisible, feint de partir par la fenêtre. Il étrangle le policeman, frappe ceux qui obstruent son chemin, quitte l'auberge en renversant les meubles et les verres des clients. Il s'empare d'un vélo, chasse les poursuivants avec un balai de sorcière et se livre à diverses facéties (jeter une pierre dans une vitrine, enlever le chapeau d'un vieillard). Le policier raconte ce qu'il a vu à son supérieur qui ne le croit pas. Le témoignage de l'aubergiste le convainc et les journaux annoncent la nouvelle.

**7.** (20.05) Fondu au noir. Le docteur Cranley, accompagné de Kemp, fouille le laboratoire de Griffin, à la recherche d'un indice. Parmi une liste de produits, il trouve de la monocaïne, une drogue dangereuse qui décolore les tissus et les corps et a pour propriété de rendre fou. Cranley décide d'informer la police de la *disparition* de Griffin, sans admettre pour autant l'éventualité scientifique de son invisibilité.

**8.** (22.26) Fondu au noir. Kemp lit dans son salon. Alors que la radio annonce la psychose collective qui s'est emparée d'un village où sévit l'homme invisible, Griffin, entièrement invisible, entre et coupe la radio. Kemp, qui reconnaît sa voix, comprend le motif de son absence. Griffin s'installe, fait du feu, fume une cigarette et ordonne sèchement à Kemp de lui fournir des vêtements (pyjama, gants, bandages) afin qu'il redevienne visible pour faciliter leur conversation. Il lui interdit de signaler sa présence à quiconque sous peine de mort et le tient à l'œil, le dissuadant de partir ou de téléphoner.



**9.** (27) Dans l'auberge, le brigadier de police se sent ridiculisé par l'incompétence de ses troupes. Il prétend que l'affaire de l'homme invisible est un canular et accuse l'aubergiste de se faire de la publicité. Il se prépare néanmoins à entendre les témoins pour les besoins de l'enquête.

**10.** (27.44) Vêtu d'une robe de chambre, Griffin confie à Kemp qu'ayant trouvé le secret de l'invisibilité, il s'est retiré dans un village pour trouver l'antidote avant de rendre public son exploit. Malheureusement, le comportement des villageois (« J'ai dû leur donner une leçon ») a contrarié ses plans. Si sa motivation était au départ strictement scientifique, l'expérience – et la monacaïne, dont il ignore les effets secondaires – lui ont ouvert de nouveaux horizons : jouir de son pouvoir afin de tenir le monde à ses pieds. Il annonce son programme de terreur (tuer sans distinction) et entend faire de Kemp son complice. Pour commencer, il demande qu'il le conduise au village où il a laissé ses notes et ses ouvrages dont il a besoin pour trouver l'antidote. Griffin se déshabille en vue de l'expédition.

**11.** (31.20) Kemp sort sa voiture, accompagné de Griffin, redevenu invisible. Il prévoit de rendre son associé invisible lorsqu'il aura trouvé la formule du retour à la normale.

**12.** (31.55) À l'auberge, le brigadier procède à l'audition des témoins. Il ironise sur le vieillard qui a perdu son chapeau, soupçonné d'avoir trop bu, puis entend le propriétaire du vélo<sup>1</sup>.

**13.** (32.20) La voiture arrive à l'auberge et l'homme invisible demande à Kemp de l'attendre sous la fenêtre. Il entre dans la pièce où se déroule l'audition – Jenny accuse à tort les enfants du village de s'amuser avec la porte – monte dans sa chambre et lance les livres. A son retour, il entend le brigadier faire part de ses doutes au sujet de l'homme invisible (des mensonges, une mystification) et, pour le corriger, lui jette l'encrier à la figure, l'étrangle et le frappe à mort, provoquant la fuite des villageois. Il raconte l'incident à Kemp (un simple exercice), ajoutant que les choses sérieuses vont commencer demain.

**14.** (35.35) Devant le commissariat, un vendeur de journaux annonce la mort du policier, victime de l'homme invisible. Refusant de se rendre à l'évidence, un homme y voit de la prestidigitation.

**15.** (36.06) De retour chez Kemp, Griffin, revêtu de sa robe de chambre et de ses bandages, se restaure. Il explique qu'il se cache toujours après avoir mangé car la nourriture non digérée se voit sur lui. De même, il évite la pluie car l'eau sculpte sa silhouette invisible, ainsi que le brouillard dans lequel il apparaît, puisqu'il ne peut pas absorber un corps matériellement existant. Kemp se retire et Griffin, au moment d'aller se coucher, retire ses bandages devant le miroir.



Séquence 10



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 15



Séquence 15

1. Ce petit rôle est interprété par Walter Brennan, acteur chez John Ford (*La Poursuite infernale*), Fritz Lang (*Les bourreaux meurent aussi*) et surtout Howard Hawks (*La Rivière rouge*, Stumpy dans *Rio Bravo*).



Séquence 16



Séquence 17



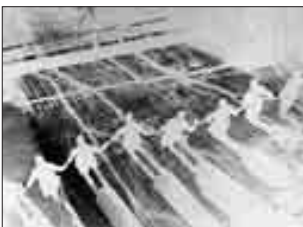
Séquence 18



Séquence 19



Séquence 21



Séquence 22

**16.** (38.03) À l'auberge, on évacue le cadavre du policier. L'inspecteur Lane, entouré de ses hommes, dévoile son plan : passer la région au peigne fin, à grand renfort de volontaires. Il rappelle que l'homme invisible laisse des traces et qu'il demeure un être de chair qu'on peut capturer. On peut le toucher mais pas le voir.

**17.** (39.22) Un bal est interrompu par un message radiophonique annonçant la fuite de l'homme invisible, à l'identité inconnue. La foule s'écarte pour laisser le passage à la caméra qui s'engouffre dans le haut-parleur et s'identifie à la voix qui se propage dans les foyers, faisant appel à des volontaires pour organiser la battue et promettant récompense, tout en invitant les gens à verrouiller leurs portes.

**18.** (40.35) Pendant que Jack Griffin dort, Kemp téléphone au docteur Cranley. L'homme invisible, un assassin devenu fou, est chez lui et il dévoile son identité. Flora, non loin de son père, l'oblige à lui révéler la terrible nouvelle qu'il vient d'apprendre.

**19.** (42.05) Un villageois, motivé par la prime, prodigue ses conseils à la police pour capturer l'homme invisible<sup>2</sup> : lui jeter de l'encre, comme pour sa victime. Un second suggère de se fier à son haleine dans le froid. Kemp téléphone à son tour, informant que l'homme invisible dort sous son toit. Le policier attend des renforts pour intervenir.

**20.** (42.50) Malgré l'avertissement de son père, Flora désire rencontrer son fiancé. Elle compte soigner son cerveau devenu malade.

**21.** (43.16) Kemp guette l'arrivée de la police tandis que Griffin frappe à la porte du salon. Il se méfie de son comportement étrange et lui conseille de dormir en prévision d'une rude journée. Une voiture arrive, d'où descendent Cranley et sa fille, permettant à Kemp de justifier sa présence dans le salon tout en dissimulant son coup de téléphone à la police. Griffin demande à voir Flora seule tandis que Kemp propose à son père d'endormir son hôte avant l'arrivée des forces de l'ordre. Griffin, qui avait oublié l'existence de Flora, est heureux de la retrouver. Elle veut l'aider et l'avertit des effets secondaires de la monocaïne mais il ne l'écoute pas. Il sait son succès imminent – sitôt trouvé la formule de l'antidote – et goûte à l'avance sa revanche. Lui, le pauvre, va devenir le plus grand savant de tous les temps et va administrer au monde la preuve de son intelligence supérieure. Le pouvoir que lui assure son invisibilité devient son unique obsession : faire régner la terreur, lancer des armées invisibles, piller les banques, etc. L'arrivée de la police informe Griffin de la trahison de Kemp. Il demande à Flora de partir puis retire ses vêtements afin de préparer sa fuite, ni vu ni connu.

**22.** (49.06) La police encercle la maison. Griffin, redevenu invisible, menace Kemp : demain, à 22 h, il sera un homme mort. Avant de prendre la fuite, l'homme invisible se livre à diverses facéties avec les policiers. Il prend le pantalon de l'un d'eux et se promène avec sur la route en chantonnant, effrayant une vieille dame.

2. L'homme de ce plan est John Carradine, acteur familier de John Ford et surtout du cinéma fantastique pendant cinquante ans de carrière.

**23.** (51.35) Fondu au noir. Kemp demande protection à l'inspecteur Lane qui interroge le docteur Cranley sur le motif de sa présence chez son collègue. Il le questionne sur son assistant Jack Griffin. À bout de nerfs, Kemp révèle l'identité de l'homme invisible. Sans pour autant résoudre pour l'inspecteur le problème de sa capture.

**24.** (52.52) L'homme invisible étrangle et précipite dans le vide deux hommes faisant partie d'un groupe de volontaires à sa recherche.

**25.** (53.15) La nuit, l'homme invisible entre dans un poste de triage, étrangle l'aiguilleur, provoquant le déraillement d'un train.

**26.** (53.43) À l'intérieur d'une banque, l'homme invisible s'empare d'un tiroir et, à l'extérieur, distribue l'argent en cadeau aux passants.

**27.** (54.19) La presse harcèle l'inspecteur Lane qui fait part de son désarroi. Le nombre des victimes augmente de jour et jour et malgré le déploiement de forces, l'échéance de la capture demeure improbable. L'inspecteur a une solution, mais il n'ose pas la divulguer, de crainte que l'homme invisible soit parmi eux à les écouter.

**28.** (54.54) Fondu enchaîné. Le docteur Cranley tente d'apaiser sa fille qui tarde à aller se coucher. S'il est impossible de venir en aide à Griffin, il espère que la police le prendra vivant. Flora s'effondre et regarde longuement le portrait de son fiancé. Photographie de Jack Griffin, en chair et en os, qui demeure invisible pour le spectateur.

**29.** (55.20) Au moyen d'un filet tendu par ses hommes, l'inspecteur Lane vérifie que l'homme invisible n'est pas parmi eux. Il dévoile alors son plan : profiter de l'ultimatum lancé à Kemp pour intervenir. Ce dernier, craignant pour sa vie, refuse de servir d'appât mais l'inspecteur, pour le rassurer, détaille le dispositif de sécurité en sa faveur qui permettra d'attirer l'homme invisible dans le commissariat sans se faire piéger par lui.

**30.** (57.20) Fondu enchaîné. L'inspecteur Lane affine son dispositif, sûr de son résultat : un pulvérisateur pour chaque policier et une fine couche de terre sur le mur entourant le commissariat pour signaler l'arrivée de l'homme invisible.

**31.** (57.50) L'heure fatidique approche. Un anneau de policiers protégés par un filet vient chercher Kemp chez lui pour l'escorter au commissariat. L'homme invisible, qui referme le portail est à côté d'eux. À l'intérieur du commissariat, Kemp se change en policier, sort par une porte dérobée et est raccompagné chez lui en voiture par l'inspecteur Lane. Aussitôt arrivé, Kemp sort sa voiture du garage et prend la fuite. Pendant ce temps, au commissariat, un policier prend pour l'homme invisible un chaton blanc qu'il pulvérise inutilement. Il est 22 h. Kemp savoure sa victoire quand Griffin, passager clandestin sur le siège arrière, manifeste sa présence. Il neutralise Kemp, l'attache et le jette avec sa voiture dans le vide.

**32.** (61.37) Au commissariat, on désespère de trouver une solution pour arrêter l'homme invisible.

**33.** (61.58) Fondu enchaîné. L'homme invisible entre dans une grange. Il se couche dans la paille et s'endort.



Séquence 22



Séquence 24



Séquence 27



Séquence 29



Séquence 31



Séquence 31



Séquence 34



Séquence 36



Séquence 36



Séquence 37



Séquence 37



Séquence 37

**34.** (62. 19) Fondu enchaîné. Quelques instants plus tard, alors que la neige tombe, un vieux paysan pénètre dans la grange. Il entend un ronflement et voit la paille se soulever, au rythme de la respiration. Ayant deviné la présence de l'homme invisible, il s'éloigne sans faire de bruit.

**35.** (62.56) Au commissariat, les policiers se réjouissent de la neige qui va faciliter leurs recherches.

**36.** (63. 15) Le vieil homme arrive au commissariat pour faire part de sa découverte. On prévient l'inspecteur Lane. Sur les lieux, les policiers sont disposés en cercle autour de la grange, avec ordre de ne pas trop piétiner la neige. On met la feu à la grange et une épaisse fumée oblige l'homme invisible à sortir. Les traces de pas dans la neige permettent de le repérer et il s'écroule, victime d'un coup de feu.

**37.** (65.58) Le médecin de l'hôpital annonce à l'inspecteur Lane que l'homme invisible ne survivra pas à ses blessures. Il dit au docteur Cranley qu'il réclame sa fille Flora et le met en garde : la mort, en interrompant l'effet de la drogue, va provoquer la réapparition de Jack Griffin. Dans son lit, l'homme invisible confie à sa fiancée qu'il aurait voulu revenir à elle. Il regrette s'être mêlé de choses qu'il n'aurait pas dû toucher. Son dernier souffle donne naissance à son squelette qui se réincarne progressivement, redonnant à l'homme ses traits initiaux. Le spectateur découvre le visage de l'acteur Claude Rains dont *L'Homme invisible* constitue la première apparition à l'écran.

**Fin** (68.05)

C. T.

## Analyse de séquence

Puissance de la voix  
Séquences 16 et 17



### Séquence 16

1. À l'auberge, le cadavre du policier est évacué (pano accompagnement gauche). L'inspecteur Lane, entouré de ses hommes, se place devant une table (pano acc. droit) où est disposée une carte du territoire. Il explique son plan pour capturer l'homme invisible.
2. PRP (Plan Rapproché Poitrine) sur l'inspecteur, en raccord dans l'axe. Il distribue chaque partie du territoire à quadriller à ses hommes. Quand il s'adresse nommément à l'un deux, la caméra recadre et montre le visage à qui il parle.
3. Reprise fin 1. L'inspecteur insiste sur le fait que l'homme est invisible et fou. Il se peut qu'il soit dans cette pièce à les écouter.
4. La voix de l'inspecteur continue son discours mais devient *off*. Ses propos sont illustrés par des images. « Ce soir on sera un millier. » Plan sur des motards partant à la recherche de l'homme invisible.
5. « Demain, il y aura dix mille volontaires. » Plan sur un groupe d'hommes marchant la nuit dans une forêt.
6. « Il y a un appel à la radio à 10h30. » Plan sur un émetteur.
7. « Nous devons éviter la panique. » Plan sur une voiture de police roulant dans la nuit.
8. La voix de l'inspecteur donne l'ordre à ses hommes de rejoindre leurs districts. Plan sur des policiers organisant une battue dans une forêt.
9. La voix de l'inspecteur rappelle que l'homme, même s'il est invisible, laisse des

traces. Plans sur l'homme invisible dans son lit, vêtu d'un pyjama. On ne voit pas sa tête mais on la devine car elle creuse l'oreiller.

### Séquence 17

10. La voix de l'inspecteur cède place à un air de musique. Nous sommes à un bal (plan d'ensemble). La musique s'interrompt et une voix radiophonique lance un appel concernant l'homme invisible qui immobilise les danseurs.
11. PRP sur un homme de dos au premier plan, écoutant la radio. Lent travelling avant. L'homme s'écarte pour laisser passer la caméra. Une femme fait de même, ainsi que l'ensemble des figurants. La caméra s'avance vers le haut-parleur, seul objet visible dans le plan, et le cadre en insert. La voix fait appel à des volontaires pour rechercher l'homme invisible. La caméra s'engouffre dans le haut-parleur.
12. Fondu enchaîné sur un intérieur de maison où un couple de vieillards, casques sur l'oreille, écoute la suite du message radiophonique. Plan moyen et lent travelling avant, en raccord avec le précédent. La voix indique que l'homme invisible est à la recherche d'un abri.
13. Fondu enchaîné et lent travelling avant en raccord. Un groupe d'enfants dans un dortoir, tous sortis du lit (plan moyen), écoutent la radio, hors champ. La voix recommande aux gens de fermer leur porte à clé.

14. Fondu enchaîné et lent travelling avant en raccord. Un couple écoute la radio au foyer (plan moyen). La voix attend des suggestions de la population pour arrêter le fuyard. Sans hésiter, l'homme se lève. Il prend un gourdin et sort (pano acc. gauche), prêt pour la chasse à l'homme invisible.
15. Fondu enchaîné sur un vieil homme qui écoute la radio chez lui. Plan moyen fixe. La voix rappelle qu'on peut toucher l'homme en fuite mais pas le voir. Une prime de mille livres est offerte en récompense.
16. Reprise fin 11 : insert sur le haut-parleur. Lent travelling arrière. Fin du message radio et retour à la musique. On voit l'énorme appareil radio posé sur une table. Les gens se remettent à danser.
17. Insert bref sur une main qui verrouille une porte (le principe de l'insert et du fondu enchaîné, continuent jusqu'au plan 25). Sur ce plan et les autres à venir, on entend les voix de la population paniquée qui répète ce que la radio a dit (se barricader) et en même temps le fait.
18. Une main ferme une porte à clé.
19. On installe une barre de sécurité sur des volets.
20. Un pied pousse un loquet de porte.
21. Une serrure verrouillée (idem en 22 et 23).
24. On s'enferme au moyen de chaînes.
25. On cloue une planche en travers d'une porte.

**Commentaire**

Pour définir cette double séquence, on pourrait reprendre le titre d'un film de Jean-Luc Godard : *Puissance de la parole*. Avec l'arrivée du parlant, le montage change et les plans ne s'enchaînent plus de la même façon. Ce n'est plus le corps en mouvement qui permet d'emboîter diverses unités d'espace et d'action mais la voix. Si le début du parlant s'est inspiré du music-hall (la comédie musicale) et du théâtre (Marcel Pagnol en France), il a aussi été fortement influencé par la radio. Le mouvement de caméra, inutile dramaturgiquement, qui se plaît à cadrer l'énorme appareil radio dans la salle de bal, juste pour le plaisir de montrer la boîte d'où sortent paroles et musique (plans 11 et 16), l'image pittoresque du couple de vieillards avec le casque sur la tête, en attestent matériellement. Derrière cette curiosité technique de la propagation du son, que l'image tient à visualiser, on devine un enjeu plus important : rendre visible ce qui, par définition, est invisible, à savoir la propagation de la parole dans l'espace du plan. Entre la bouche qui parle et l'oreille qui entend, la parole circule, traverse le champ visuel. L'émission des ondes sonores et leur propagation sont l'ordinaire du cinéma parlant. Leur invisibilité ne pose pas de problème, communément admise. La voix émise dans le champ s'entend. Son mouvement se visualise en creux par certains détails : réaction des visages, mouvement du corps agit par ce qu'il vient d'entendre. Qui est l'homme invisible ? Celui qui, à un moment charnière de l'histoire du cinéma, s'efface pour permettre au spectateur de



1



2



2



4



5



6



8



9



10



10



11



11



12



13



14



15



16



16



17



18



19



20

Les numéros renvoient à ceux du découpage plan à plan p. 21.

mieux saisir le trajet de la voix dans l'espace du plan. L'onde sonore, invisible en tant que telle et tangible, devient cet objet *autre*, au pouvoir démesuré, qu'il convient d'appivoiser. C'est une arme (l'émetteur, le message radio) dont il faut ne pas hésiter à se servir contre ceux qui en feraient un mauvais usage. Il y aurait la voix maléfique, celle de l'homme invisible, et l'autre : la voix officielle, la voix radiophonique au service d'un état policier. Dans *L'Homme invisible*, le conflit entre le bien et le mal est une affaire d'ondes.

À un autre niveau, le cinéma parlant, en filmant la diffusion de la voix radiophonique qui a le pouvoir de pénétrer dans chaque foyer, préfigure la télévision, avec l'image en plus du son. L'impact du message radiophonique sur les gens qui cèdent à la panique et s'enferment chez eux, répétant comme un mot de passe la consigne de la voix anonyme, préfigure la panique des gens lorsque, quelques années plus tard, à la radio, Orson Welles, en adaptant *La Guerre des mondes* du même H. G. Wells, fera croire à la population que les martiens ont envahi l'Amérique. La série d'images d'archives qui font défaut historiquement, celui de la réaction des gens au message radio fictif de Welles que chacun peut imaginer, la séquence de Whale en offre un aperçu concret.

### Propagation de la parole

La séquence commence comme dans un film muet : le cadavre qui s'éloigne, le silence, le respect dû au mort. Ensuite, l'inspecteur dispose ses hommes en cercle

autour de lui. La parole sort du centre et se diffuse à la périphérie. Whale n'a pas recours au montage pour montrer celui qui parle (l'inspecteur) et ceux qui, un par un, reçoivent son message. Le recadrage va toujours dans le sens de la propagation de la parole, de la bouche au visage qui écoute, selon un mouvement solaire de diffusion. Au début de la séquence, la parole n'excède pas le lieu où l'inspecteur parle. Ensuite, à partir du plan 4, la voix devient *off*. L'image des motards qui partent renforce plastiquement la dynamique de diffusion, raccord visuel de la trajectoire de la voix de l'inspecteur qui se propage en cercles concentriques. Les motards obéissent aux ordres, à la voix de leur chef. Leur mouvement dans le plan, ainsi que celui des autres qui suivent (plans 5 et 8 de la chasse à l'homme), indique que ceux qui ont écouté l'inspecteur, premiers relais d'information, ont parlé à leur tour. Toute la première partie, du plan 1 au plan 9, est orchestrée à partir de la voix de l'inspecteur, selon une structure pyramidale du pouvoir qui distingue ceux qui donnent des ordres et ceux qui les exécutent. Seuls deux plans font exception dans ce régime. Celui sur Griffin endormi (plan 9), avec l'oreiller qui ploie sous le poids d'une tête invisible. L'image illustre le propos de l'inspecteur et rappelle au spectateur une vérité qu'il aurait oublié. Ensuite, celui où l'inspecteur annonce le message radio-phonique (plan 6). Le personnage

passé le relais à un autre système de diffusion de l'information qui travaille dans le même sens que lui, voire plus efficacement car la radio s'adresse à tout le monde en même temps. Contrairement à l'inspecteur, entouré de ses hommes autour de la carte, la radio n'a pas besoin de relais physique pour transmettre ses messages. Le plan sur l'émetteur, outre qu'il montre le principe moteur de la deuxième partie (10 à 25), figure une évolution, passage de la parole transportée grâce à des courroies de transmission humaine (l'inspecteur s'adressant ses hommes) à une technique qui assure désormais son transport.

### L'impact sonore

Dans la première partie, il y a d'abord ce qu'annonce l'inspecteur : son plan de capture dévoilé. Puis des images s'empressent de montrer que sa parole est aussitôt suivie d'effet (la battue dans la forêt). Dans la seconde, il y a ce que la voix dit à la radio et puis l'effet que produit cette voix invisible sur les gens : la population paniquée répétant ce qu'elle a entendu (les gens colportent le mot d'ordre : se renfermer) et agissant en conséquence. Double portée de la parole. Parole mesurée de l'inspecteur dont on voit le visage : tout se passe dans le calme du côté des forces de l'ordre, méthodiquement.

Parole au pouvoir démesuré : la radio, autre voix d'un homme invisible, qui sème la panique dans la vie des gens. Belle intuition, toujours d'actualité, sur le pouvoir des médias et la nature de son impact.

La seconde partie est construite sur un double mouvement autour du haut-parleur, à la fois bouche parlante (le lieu de la voix) et oreille tendue (le lieu de l'écoute). Dans un premier temps, la voix aspire, attire dans son antre d'émission, trajet que figure la caméra, donnant l'impression d'entrer dans une bouche, même si le geste de filmage évoque plutôt la main d'un audi-



Plan 8.



Plan 9.





Plan 10.

teur posée contre l'oreille pour mieux entendre. Quant au mouvement symétriquement inverse, il trace l'impact, l'onde sonore qui se diffuse dans l'espace ainsi que sa contradiction, l'éloignement progressif du haut-parleur coïncidant avec la fin du message et le décrochage de l'écoute sur le plan auditif. L'effet de raccord en travelling avant et fondu enchaîné (plans 11 et 12) exprime non seulement la capacité de la voix et de la radio à traverser les murs mais a surtout pour fonction de faire du spectateur un œil omnivoyant qui voyage grâce au son transmis. La propagation sonore de la voix radiophonique devient l'œil de la caméra. Le plan sur les enfants au garde-à-vous (13), comme médusés par la voix issue d'un hors-champ qui correspond à l'emplacement de la caméra, figure ce pouvoir hypnotique de la radio. Si les gens écoutent, suspendant tout mouvement en cours à l'image des danseurs pétrifiés, le plan 14 montre le point d'impact de la voix. On y découvre un homme qui, ayant aussitôt entendu le message, s'arme d'un bâton et passe à l'action. Son comportement reste l'exception qui confirme la règle. Il est le seul à sortir de chez lui pour traquer l'homme invisible alors que tous les autres ont le réflexe de se barricader. Effet

pervers de la radio. Au lieu de susciter des vocations utiles à l'inspecteur de police (un seul volontaire dans la séquence), elle génère dans les faits un repli sur soi sécuritaire.

Le plan le plus saisissant de la séquence est ce lent travelling avant parmi les danseurs arrêtés, suspendus à l'appel de la radio. Le spectateur a le sentiment très fort, grâce à la présence mobile de la



Plan 13.



Plan 14.

caméra qui filme, d'être l'homme invisible du plan. Il a la sensation d'être dans la foule, de se faufiler parmi elle, tout en ayant la certitude d'être invisible. Il est à ses côtés, se fondant en elle et les gens présents et visibles dans le plan ne le sauront jamais. Tel est aussi, en dernière instance, le *pouvoir* du cinéma : *permettre au spectateur de coexister en permanence avec un monde pour lequel il sera à jamais invisible*. Il est vrai que l'inspecteur, en parlant à ses hommes, avait émis l'hypothèse d'une présence invisible en train de les écouter et de les épier. Ce que l'inspecteur dit, la caméra de James Whale

le fait. Elle offre au spectateur, le temps d'un léger travelling, la possibilité d'être cet intrus parmi la foule. À la différence de l'homme invisible de la fiction, il jouit en toute sérénité de cette place, n'étant jamais menacé par la communauté des personnages qui l'accueille sans le savoir. Si Jack Griffin, parce qu'il est invisible, est un homme dangereux et en danger, le spectateur du film est son revers de médaille paisible, jamais vraiment inquiet ni inquiétant puisque son pouvoir, contrairement à l'autre, est de nature fantasmagique. L'homme tranquille en somme. Surgit du fond d'une nuit où le sommeil engendre des monstres en puissance, en toute impunité. Selon la loi du cinéma.

C. T.



## Promenades pédagogiques

### L'étranger au village

Le village est un lieu fermé où tout le monde se connaît. Dès qu'un étranger arrive, la population se méfie. Sa présence réactive la crainte du vol (l'aubergiste cachant sa recette sur les conseils d'un villageois). On le soupçonne de tous les maux (un criminel évadé) et la rumeur va bon train. L'intolérance des villageois est ensuite relativisée par le fait que l'homme invisible se montre fort peu conciliant, refusant de se plier aux règles de vie en communauté (horaires des repas à l'auberge).



Que l'étranger soit la cible des villageois, avant même d'avoir fait quoi que ce soit, un détail de mise en scène l'indique. À l'intérieur de l'auberge, les clients boivent, écoutent de la musique tandis que d'autres s'amuse avec un jeu de fléchettes. Lorsque la porte s'ouvre, montrant Jack Griffin dans l'embrasure à l'arrière plan, l'angle de prise de vues isole au premier plan la cible où les fléchettes sont plantées. Par cette association formelle et cette mise en perspective, l'homme invisible est désigné comme la future cible des villageois.

### UNE IMAGE-RICOCHET

*Impact de la parole...*

*Écoute de la radio dans un village  
de la République autonome  
de Tchouvachie, au bord de la  
Volga, vers 1930  
(collection Roger-Viollet).*



---

### L'impossible retraite

Jack Griffin a réussi à devenir invisible mais il ne veut pas que cela se sache avant d'avoir trouvé l'antidote qui lui permettra de revenir comme avant. Raison pour laquelle la situation de départ du film est forte car on ne se trouve pas en présence d'un homme invisible heureux de l'être, disposé à jouer des tours et à duper le monde, mais avec une personne qui vit surtout dans l'angoisse que son invisibilité, masquée à renfort de vêtements et de bandages, devienne visible. Le fait que Jack



Griffin déroule ses bandelettes sous les yeux des villageois pour les terroriser et les empêcher de le capturer est le premier signe de son échec, la cause de son drame à venir. Le spectateur du film attend avec impatience de voir l'invisibilité de l'homme invisible, prouesse technique à la clé, mais dès qu'il se donne en spectacle – « J'ai dû leur donner une leçon », dit-il pour justifier son geste – cette nécessité imprévue entraîne sa perte. Beau paradoxe. L'homme invisible heureux est celui dont l'invisibilité ne se voit pas. Dès qu'il devient le clou du spectacle, fait profiter les autres de la réussite de son expérience, il perd tout espoir de vivre. L'exhibitionnisme, y compris lorsqu'on est invisible, ne paie pas<sup>1</sup>.

Le strict isolement recherché par Jack Griffin pour terminer ses travaux le fait ressembler à un écrivain ou un scénariste qui aurait besoin de s'enfermer et de ne pas être dérangé pour terminer dans les délais requis. Dès qu'on l'interrompt pour une raison quelconque, il s'énerve. Dans ces moments du film, fort réussis, l'homme invisible se conduit comme un artiste ou un cinéaste sur un plateau de tournage qu'un assistant maladroit vient déranger pour une chose qu'il estime futile. Violence ordinaire, largement répandue dans le comportement humain. Artiste ou pas, même si, en se consacrant entièrement à son art au point de se couper de la réalité environnante, l'être humain vient à ne plus supporter que cette dernière se manifeste et le perturbe dans l'avancée de ses travaux. « L'artiste est menacé toujours de ce qu'on pourrait appeler une "déformation professionnelle" et qui consiste à exagérer l'importance de la réalité "artistique" et de ne pas donner assez d'importance aux autres réalités<sup>2</sup>. » Idem pour la réalité scientifique qui est le monde de Jack Griffin.

---

### L'existence, le visible et l'invisible

Le film de James Whale permet de développer toute une réflexion concernant la nuance entre exister (être vivant), être visible et invisible, au sens d'être caché (derrière une porte, dans une autre pièce), absent (au loin, hors de portée et en vie) ou disparu : le corps dans la tombe ou incinéré, invisible, sans espoir d'un retour à la normale. Le *way back* que recherche Jack Griffin étant alors l'équivalent d'une impossible résurrection. Dans l'expérience de la mort, l'invisibilité de l'autre est sans appel. Elle est atténuée par le travail de la mémoire, l'image d'un souvenir.

Pour l'enfant, dès son premier âge, l'existence de l'autre est dépendante du visible. Existe ce qui entre dans son champ visuel, ce qui stimule son regard. Dès que l'enfant est séparé de sa mère, il pleure, réclame sa présence auprès de lui avant de comprendre plus tard que le fait de la perdre de vue n'est pas le symptôme de son inexistence, même si l'expérience de cette perte est fondamentale pour l'enfant. Disparaître, perdre quelqu'un de vue, même pour quelques secondes, est une

chose que l'enfant vit mal. Surmonter cette épreuve, c'est faire une première expérience de la mort tout en élargissant le champ du vivant et de l'existant au-delà du seul visible.

L'enfant a souvent peur de l'obscurité. Lorsqu'il est accompagné, il a moins peur, à condition de sentir que l'autre est là, même s'il est pour lui invisible. Pour cela, il reproduit le geste de l'aveugle, qui consiste à toucher pour voir. Ce que dit l'inspecteur à propos de l'homme invisible : « On peut le toucher mais pas le voir. » Pour rassurer l'enfant quant à votre présence à ses côtés dans le noir, il suffit de lui parler. La voix émane de votre corps et il sait qu'il existe, même s'il ne le voit pas. Inversement, la voix de l'homme invisible inquiète, fait peur, même si on sait qu'il a un corps. Comme si l'obscurité, avant que la lumière du jour revienne, avait absorbé la visibilité de son corps. Le négatif du film a impressionné son corps mais le positif ne l'a pas révélé.

### Les effets spéciaux

Les effets spéciaux se divisent en deux catégories : les effets spéciaux mécaniques et optiques. Une troisième catégorie, plus récente, est formée par les images de synthèse, même s'il convient de les rattacher aux nombreuses évolutions technologiques liées aux effets spéciaux optiques.

Les effets spéciaux mécaniques sont des trucages en direct, effectués sur le plateau de tournage au moment de la prise de vues, selon une machinerie de théâtre (treuils, poulies, bras articulés, poches gonflables activées en coulisses). La caméra se contente d'enregistrer. L'unité de l'espace du plan, copie conforme de la totalité de la prise de vue, est préservée.

Les effets spéciaux optiques sont obtenus en laboratoire, au moment de la post-production. Ils peuvent aussi s'effectuer lors du tournage : surimpression, système de caches, peinture sur verre. En règle générale, ils affectent la nature de l'image. Ce qui est enregistré au tournage ou obtenu après ne correspond pas entièrement à la réalité présente sous ses yeux au moment de la prise de vues. Les effets spéciaux optiques comprennent aussi bien des procédés traditionnels (fondus enchaînés, surimpression) que des opérations plus complexes : tech-

nique du cache-contre-cache, du *split screen* qui permet à un acteur de jouer deux personnages en même temps, dans le même plan (Jeremy Irons jouant les frères jumeaux dans *Dead Ringers* de David Cronenberg).

Les effets spéciaux mécaniques de *L'Homme invisible* ont été effectués par Bob Laszlo. Il s'agit des scènes où des objets, reliés à des fils invisibles, se déplacent : le tiroir rempli d'argent, le fauteuil vide qui s'approche pour conduire une conversation, l'encrier se soulevant du bureau et éclaboussant le visage du policier, le vélo roulant seul dans la rue du village, les portes qui s'ouvrent et se ferment. Plus compliqués, le fond du fau-



teuil s'affaissant sous le poids de l'homme invisible, la tête invisible qui creuse l'oreiller, les traces de pas dans la neige suivies du corps sculpté par la chute, relèvent de la même technique.

Les effets spéciaux optiques de *L'Homme invisible*, conçus par John P. Fulton, ont exigé plus de travail. On peut le consi-

1. Paradoxe de l'histoire du cinéma, *L'Homme invisible* est le premier film en nu intégral (Griffin doit retirer tous ses vêtements pour être invisible) toléré par la censure et le code Hays. Cependant à y regarder de plus près – détail qui a échappé à la vigilance de la scripte – les traces de pas dans la neige ne sont pas des pieds nus, mais des semelles de chaussures...

2. Witold Gombrowicz, *Correspondance*, (lettre à Jean Dubuffet), Gallimard, 1995.

dérer comme le coréalisateur car, comme pour certains chorégraphes dans les comédies musicales ou les directeurs de combat dans les films d'arts martiaux, il a mis au point lui-même plusieurs scènes<sup>3</sup>.

- **La scène de la chemise « volante »** : pour effrayer les villageois et empêcher le policier de l'arrêter, l'homme invisible retire ses bandages puis leur apparaît dans la chambre de l'auberge, vêtu de sa seule chemise. On effectue deux prises séparées, qu'on surimpressionne ensuite. Pour la première prise (film n° 1), les comédiens jouent comme s'ils poursuivaient une chemise volant dans la pièce, alors qu'elle n'existe pas. Leurs mouvements sont soigneusement réglés et mémorisés pour laisser de la place au « jeu » de la chemise : on respecte l'emplacement où elle est supposée être et on minute les gestes pour que les mouvements dans les deux prises coïncident sur la durée. Pour la seconde prise (film n° 2), le décor est entièrement recouvert de velours noir, tissu qui supprime les reflets. Claude Rains, dissimulé sous un collant noir totalement clos, avec une cagoule fermée est revêtu d'une chemise. Il joue la scène seul, en tenant compte des déplacements des autres comédiens de la première prise. Ensuite, on surimpressionne les deux négatifs pour obtenir l'impression de gens poursuivant une chemise.

Cela ne suffit pas pour autant car dans la surimpression la chemise de l'homme invisible devient transparente. Elle se confond avec le décor en arrière-plan, ce qui est contraire à la nature du corps de l'homme invisible, puisqu'on ne peut pas voir au travers. John Fulton retravaille alors le film n° 2, celui avec la chemise seule, qu'il dédouble. Il fait des reproductions de la chemise seule, photogramme par photogramme (film n° 3). Sur du celluloïd, il dessine les contours de la chemise, photogramme par photogramme, et les remplit à l'encre noire. Il les filme en continu, selon la technique du dessin animé, et obtient le mouvement de la chemise en noir, sans fond (film n° 4). À l'arrivée, on reprend le film n° 1 avec les villageois, qu'on associe avec le film n° 4 (fond noir de la chemise). On obtient la scène avec l'emplacement mobile de la chemise sombre qui supprime le décor derrière elle. Ensuite, on ajoute le film n° 2 (chemise seule) qui se cale sur la chemise en noir, c'est-à-dire sur



un fond neutre vidé des éléments du décor. Ainsi, l'effet de transparence est supprimé.

Cette technique, utilisée pour d'autres scènes, évolue en cours de tournage. Au lieu de reproduire sur celluloïd le contour sombre et noirci de chaque objet (film n° 4), Fulton met au point l'assombrisseur optique qui crée automatiquement, sur une pellicule de très haut contraste, un effet de silhouette en contre-jour de n'importe quel objet, destiné ensuite à s'inscrire dans un décor normal avec le vêtement ou l'objet seul, mobile (film n° 2). L'assombrisseur optique part du film n° 2 pour fabriquer automatiquement l'équivalent du film n° 4. Il a servi notamment pour le plan du pantalon marchant seul sur la route. Son avantage est qu'il permet d'éviter le dédoublement du film n° 2 (le film n° 3 dans l'ancienne méthode). Trois films sont nécessaires, au lieu des quatre pour la chemise volante.



• **L'homme invisible retire ses bandelettes devant un miroir** : c'est le plan le plus compliqué du film. Il a nécessité le rassemblement de quatre prises de vues. Le film n° 1 est composé du mur derrière le miroir et de son encadrement, tandis que la surface de verre est recouverte de velours noir. Le film n° 2 montre uniquement le décor se reflétant dans la surface du miroir, supposé être dans le dos de l'homme invisible. Le film n° 3 montre l'homme invisible en amorce de dos, retirant ses bandelettes. Le film n° 4 le reprend seul, de face, effectuant les mêmes gestes, à la synchronisation parfaite. On doit veiller à ce que les gestes du film n° 3 ne se superposent pas à ceux du film n° 4 et qu'ils soient bien répartis de part et d'autre du cadre de l'image. Reste ensuite à éviter que le reflet de l'homme invisible dans le miroir se surimpressionne au décor qui s'y reflète (effet de transparence corrigé par l'assombrireur optique). Technique également utilisée pour le crâne vide :

bandelettes déroulées sur une cagoule noire et surimpression avec le décor apparaissant derrière. Paradoxalement, les vrais vêtements de l'homme invisible – pyjama, pantalon, chemise – dès qu'il avait retiré ses bandages, sont ceux qui ont posé le plus de problèmes techniques.

• **De l'homme invisible à Claude Rains** : on a utilisé la technique du fondu enchaîné, longtemps sollicitée pour les films de transformations du type loup-garou.

Plusieurs prises séparées sont nécessaires. D'abord l'homme invisible dans le lit, un crâne, une série de mannequins plus ou moins écorchés puis le visage de Claude Rains. La caméra immobile filme quelques images de chaque et les enchaîne. Pour éviter les faux raccords dans le décor entre chaque élément (drap mal ajusté, plis de l'oreiller non conforme selon qu'il s'agit d'un crâne, d'un mannequin ou de Claude Rains, ce qui aurait provoqué de petites sautes perceptibles dans l'enchaînement), on a mis au point un oreiller en plâtre et en papier mâché pour éviter que les nombreux plis ne fassent de faux plis. Ce qui accroît la sensation de sculpture funéraire, où l'oreiller est souvent représenté, qui émane du dernier plan.

C. T.

3. Le descriptif des effets spéciaux provient du dossier réalisé par Jean-Claude Michel, paru dans *L'Écran fantastique*, n° 10, 1979, pp. 64-73.

## Glossaire

**Plan** : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté. 1) Point de vue du tournage. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe. 2) Point de vue du montage (du film terminé : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contre-champ** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour désigner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple).

**Raccord dans le mouvement** : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

**Champ** : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

**Contrechamp** : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

**Champ-contrechamp** : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

**Hors-champ** : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

**Off** : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

**Mouvements de caméra** : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

Alain Philippon

## Petite bibliographie

- *L'Homme invisible* de H. G. Wells, Le Livre de Poche, 1992, n° 709 (Albin Michel, 1958).
- « James Whale », *Les Classiques du cinéma fantastique*, Jean-Marie Sabatier, Balland, 1973, pp. 386-389.
- « John P. Fulton », *Les Classiques du cinéma fantastique*, Jean-Marie Sabatier, Balland, 1973, p. 173.
- « *L'Homme invisible* », *Dictionnaire du cinéma, Les Films*, Jacques Lourcelles, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, pp. 698-699.
- « *L'Homme invisible* », Jean-Claude Michel, *L'Ecran fantastique*, n° 10, 1979, pp. 64-73.
- « Le cinéma comme site de l'homme invisible », Gérard Legrand, *L'Invention de la figure humaine, Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Cinémathèque française, 1995, pp. 147-158.

### Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

**Rédaction en chef** Catherine Schapira.

**Mise en page** Ghislaine Garcin.

**Photogrammes** Sylvie Pliskin

**Impression** Raymond Vervinck.

**Directeur de la publication** Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... L'Homme invisible*, de James Whale, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

Nous remercions Connaissance du cinéma, Catherine Gaborit et Sophie Lepoureau, la Cinémathèque universitaire, Laure Gaudenzi et Michel Marie,

© *Les enfants de cinéma*.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*  
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.