

Dossier  
interactif

MEL BROOKS

# Frankenstein Junior



DOSSIER 221

COLLÈGE AU CINÉMA

## L'AVANT FILM

<b>L'affiche</b> Show effroi	<b>1</b>
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b> Mel Brooks, une épopée comique	<b>2</b>

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b> Canevas solide pour fantaisies comiques	<b>4</b>
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b> Un monstre très concurrencé	<b>8</b>
<b>Analyse d'une séquence</b> La tension monte... les escaliers !	<b>10</b>
<b>Mise en scène &amp; Signification</b> L'exercice du style	<b>12</b>

## AUTOUR DU FILM

<b>Les êtres artificiels</b>	<b>17</b>
<b>Le cinéma sous l'angle de la parodie</b>	<b>18</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

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

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

**Impression :** I.M.E. BY ESTIMPRIM  
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

**Direction de la publication :** Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2015

# SYNOPSIS

Dans un château, par une nuit d'orage, un coffret est arraché au squelette du Baron von Frankenstein, dans son cercueil ! Un homme l'apporte au professeur Frankenstein, justement rappelé, en plein cours, au souvenir de son grand-père, ce zinzin de Frankenstein qui déterrait des cadavres dans les cimetières ! Mais, en apprenant qu'il hérite du coffret contenant le testament de son arrière-grand-père, le professeur n'hésite pas : il quitte sa fiancée et saute dans un train pour la Transylvanie. À son arrivée, un homme bossu, Igor, le conduit jusqu'au château en charrette, et en compagnie de la ravissante Inga, qui sera son assistante. La bien moins charmante Frau Blücher les attend, mystérieuse hôtesse dont le seul nom effraie même les chevaux. Pendant la nuit, le professeur fait un cauchemar sur sa destinée. Inga le réveille, heureusement. Ensemble, ils découvrent un passage secret qui les conduit jusqu'au laboratoire et à la bibliothèque du grand-père Viktor, dont le professeur lit aussitôt le gros livre « Comment je l'ai fait ». La grande expérience peut alors recommencer ! Avec l'aide d'Igor, le professeur récupère un cadavre et le cerveau d'un anormal, qu'il croit être celui d'un savant. Il donne ainsi vie à un monstre idiot au cerveau pourri, qu'il faut ligoter car il est dangereux. Et qui s'échappe, grâce à Frau Blücher ! Mais, quand le professeur retrouve la bête, déterminé à l'affronter courageusement, il découvre qu'il s'agit d'un être adorable. Et l'engage pour un numéro de claquettes, qui finit en moment d'effroi. Jeté en prison, le monstre s'en échappe et revient au château, où il kidnappe la fiancée du professeur, très vite séduite par cet homme bestial. Même les villageois, qui le traquaient avec l'inspecteur Kemp, sympathisent avec le géant, devenu affable. Une opération scientifique a en effet permis au professeur et à sa créature d'échanger leur matière grise, et d'autres qualités appréciables pour un retour à l'équilibre. L'un avec Inga, l'autre avec la fiancée du premier, des couples parfaits sont formés. Et tout est bien qui finit bien.

## L'AFFICHE

## Show effroi

Plusieurs versions de l'affiche de *Frankenstein Junior* existent, utilisées pour la sortie en salles, pour une réédition ou pour une édition en DVD. Elles reprennent, dans une très grande majorité, la même composition générale de l'image, qui a donc été spécialement adaptée au film, efficace et éloquente. La graphie du titre, reflétant directement celle du générique, se veut monumentale : il s'agit de donner toute sa résonance au terrible nom de « *Frankenstein* », entré dans la légende, et ainsi de souligner le contraste comique créé par le qualificatif de « *Junior* » qui lui est accolé. Ce contraste se fait aussi visuel puisque la partie basse est faite d'un simple ciel menaçant sur lequel se détache « *Junior* », tandis que tout le reste de l'affiche est très animé.

L'élément central autour duquel s'organise la composition est la montagne sur laquelle est juché le château des Frankenstein. Elle est visible pendant tout le générique du film mais ici stylisée, plus élancée. Comme sur la colline de Hollywood, un panneau publicitaire semble avoir été installé sur cette montagne pour annoncer « *Un film de Mel Brooks* ». Placée en plein centre de l'affiche, l'information est donc centrale : le nom de Mel Brooks est une signature reconnue, l'assurance d'un divertissement de qualité. Une indication que redouble la grosse accroche en haut de l'affiche : « *Un chef-d'œuvre comique* ». Là aussi, un effet de contraste est créé, le mot de « chef-d'œuvre » n'étant pas automatiquement associé à celui de « comique ». La comédie peut aussi être du grand cinéma, de l'art, rappelle cette affiche.

Le cinéma y est pourtant quelque peu maltraité : l'image des personnages a été retravaillée jusqu'à devenir un dessin, qui évoque plutôt la bande dessinée. L'affiche utilisée pour la jaquette du DVD garde, au contraire, de vraies images des personnages, déjà si stylés et si spéciaux dans le film qu'ils n'ont pas besoin d'un effet supplémentaire. Le docteur Frankenstein est ici croqué sous l'angle « savant fou » et son expression

## UN CHEF-D'ŒUVRE COMIQUE



20th Century-Fox  
présente  
UN FILM DE MEL BROOKS  
**FRANKENSTEIN JUNIOR**  
avec GENE WILDER • PETER BOYLE • MARTY FELDMAN  
CLORIS LEACHMAN avec TERRY GARRETT • KENNETH MARSH • MADELINE KAHN  
Produit par MEL BROOKS et GENE WILDER et MEL BROOKS  
Scénario de GENE WILDER et MEL BROOKS  
Réalisation de MEL BROOKS  
Une production GEMINI / VENTURE FILMS, CROSSBOW PRODUCTIONS INC et JOURN LIMITED • Coadjuteur de la Loi  
Distribué par FOX USA

promet un spectacle capable de nous faire hurler (de rire). À sa droite, le monstre apparaît, mais sous son aspect le plus inoffensif, le plus décalé : en homme de spectacle avec chapeau claque, comme dans la scène des claquettes. La touche humoristique domine ce portrait, jusque dans les détails (la suture au cou en forme de zip, le smiley en boutonnière). La composition équilibre ces deux notes différentes jouées, de part et d'autre de l'affiche : l'horreur et l'effroi côté gauche, le show et la parodie de l'horreur côté droit. La synthèse de ces deux registres est faite par le personnage d'Igor, qui surplombe le tout : il est à la fois une créature un peu fantastique, qui pourrait faire peur, et une attraction cocasse, avec son œil et son sourire en coin. « *La plus effrayante des comédies* », pouvait-on lire sur certaines annonces promotionnelles. Un slogan qu'illustre parfaitement cette affiche.

## PISTES DE TRAVAIL

Diviser l'affiche en deux parties dans le sens de la hauteur pour repérer les indices qui indiquent déjà l'inversion des rôles. Frankenstein et sa créature s'opposent totalement dans leur apparence (blouse blanche contre costume noir, chemise blanche, nœud papillon et haut de forme), leurs accessoires (lunettes étranges contre pin's smiley), leur posture (Frankenstein regarde vers le bas, sa créature vers le haut), le teint de leur peau (orange/bleue) et leur attitude (le docteur, hirsute, a les traits tirés, exagérés, grossiers tandis que le monstre, serein, affiche un visage doux et un sourire apaisé). La figure généralement rassurante du docteur devient ici très inquiétante alors que le monstre, qui n'a plus rien d'effrayant, inspire confiance et sympathie.



# RÉALISATEUR GENÈSE

## Mel Brooks, une épopée comique

### Filmographie

- 1968 *The Producers (Les Producteurs)*
- 1970 *The Twelve Chairs (Le Mystère des douze chaises)*
- 1974 *Blazing Saddles (Le Shérif est en prison)*
- 1974 *Young Frankenstein (Frankenstein Junior)*
- 1976 *Silent Movie (La Dernière Folie de Mel Brooks)*
- 1977 *High Anxiety (Le Grand Frisson)*
- 1981 *History of the World : Part 1 (La Folle Histoire du monde)*
- 1987 *Spaceballs (La Folle Histoire de l'espace)*
- 1991 *Life Stinks (Chienne de vie)*
- 1993 *Robin Hood : Men in Tights (Sacré Robin des Bois)*
- 1995 *Dracula : Dead and Loving it (Dracula, mort et heureux de l'être)*



Mel Brooks dans *Le Grand Frisson*.



M. Brooks, Alfred Hitchcock et Ann Bancroft – DR



Mel Brooks dans *Silent Movie*.

Dans la nuit de Transylvanie, un loup-garou hurle. C'est Mel Brooks ! Un chat miaule hors champ, touché par une fléchette. C'est Mel Brooks ! Et quand la voix du défunt Victor Frankenstein s'élève dans son laboratoire, c'est encore Mel Brooks qu'on entend. Atypique, le réalisateur de *Frankenstein Junior* est un homme de spectacle aux dons multiples. Il a été acteur sur scène et à l'écran, il a écrit des sketches, des publicités, des feuilletons pour la télévision et bien sûr des scénarios, il a enregistré des disques et des émissions de radio, il a été producteur, mais aussi compositeur... Mel Brooks peut tout faire. Commencée après la Seconde Guerre mondiale, sa carrière coïncide avec des évolutions décisives dans l'histoire de l'industrie du divertissement aux États-Unis. Une industrie dont il a bousculé les conventions en imposant un humour décapant, souvent osé, qui effrayait les producteurs avant de séduire le public, et de faire école. Au nom de sa passion pour la comédie, ce grand connaisseur de la littérature russe n'a pas hésité à passer pour un béotien adepte des blagues de péto-mane. Faire rire a été sa seule ambition et il l'a prise très sérieux. Comme en témoigne cette profession de foi : « Je peux utiliser toutes les formes de comédie pour dire ce que j'ai à dire sur la condition humaine. Quand on peut faire rire les gens, c'est un devoir de le faire. »

### Un amuseur né

Très loin de Hollywood et du monde du spectacle, Mel Brooks naît le 27 juin 1926 sur la table de la cuisine de l'appartement familial, dans une partie de Brooklyn appelée la Jérusalem américaine car plus de 75 % de la population y est juive. Comme les Kaminsky. La mère, venue de Kiev, et le père, originaire de Biélorussie, sont arrivés aux États-Unis enfants. Ils ont déjà trois garçons quand leur arrive le petit Melvin, qui devient très vite le chéri de tous. Être au centre de l'attention est un plaisir dont l'enfant ne pourra plus se passer : pour ne jamais le perdre, il deviendra amuseur et acteur. C'est d'abord auprès de ses copains qu'il développe un don pour raconter des histoires drôles. Pas très heureux en classe, il fuit l'école pour voir en cachette des films muets, notamment de Buster Keaton. Il a cinq ans et il est ébloui. Au même âge, il découvre le *Frankenstein* de James Whale qui est sorti dans les salles en 1931 et fait grande impression sur lui, comme il le racontera plus tard : « J'ai commencé à rêver régulièrement que Frankenstein montait les escaliers de secours jusqu'à ma chambre. Pourquoi il serait venu jusque-là, je ne l'analysais pas.

Mais j'étais sûr qu'il me poursuivait... Et c'est une des raisons qui m'ont poussé à tourner *Frankenstein Junior*. Je voulais en finir avec ce cauchemar, je voulais exorciser ma peur de ce démon. Et je voulais qu'il devienne un ami. »

## Et Melvin Kaminsky devint Mel Brooks

À neuf ans, en s'émerveillant devant un spectacle de music-hall, le gamin décide qu'il vivra dans ce monde du spectacle et écrira pour la scène. Et à quatorze ans, il débute devant un vrai public ! Il ne s'agit, modestement, que d'un job d'été dans une station du « Borscht Belt », région touristique de l'État de New York fréquentée par beaucoup de Juifs new-yorkais. Mais pour divertir les vacanciers, un show de deux heures est donné chaque soir et le jeune Melvin Kaminsky y participe. Une occupation assez sérieuse pour qu'il se préoccupe de trouver un nom de scène : il sera Melvin Brooks, puis Mel Brooks. Pour faire carrière dans le spectacle, beaucoup ont, avant lui, abandonné un patronyme marqué par une origine étrangère et juive au profit d'un nom à la sonorité plus communément américaine. Ainsi, le célèbre acteur et chanteur Danny Kaye était né en 1913 sous le nom de David Kaminski. S'il renonce à s'appeler Kaminsky, Mel Brooks n'effacera cependant jamais son identité juive, qu'il mettra même en avant après l'épreuve que la vie lui réserve, juste après le bac : la guerre. Engagé dans l'armée, il est alors envoyé en France au début de l'année 1945 et se retrouve bientôt en Belgique, chargé de déminer les zones abandonnées par l'armée allemande en déroute. Cette expérience sera marquante. Mais Mel Brooks réussit à en faire aussi une aventure heureuse dans son domaine favori, le spectacle ! Ses supérieurs ayant remarqué ses dons d'acteur, il est assigné à de nouvelles fonctions : jouer sur scène devant les autres soldats. Même en temps de guerre, Mel Brooks ne renonce pas à son destin de comique.



Zero Mostel et Lee Meredith dans *Les Producteurs*.

## Débuts à la télévision... qui débute

De retour à New York, le jeune homme s'accroche à ses grands rêves de faire carrière, mais la réalité est peu glorieuse. En 1946, il travaille pour un impresario de Broadway qui monte des pièces de théâtre avec l'argent de vieilles dames facilement séduites... En 1949, Mel Brooks rencontre le comique Sid Caesar (1922-2014), vedette de la télévision, où se développent alors avec un succès grandissant des émissions de variétés proposant de la chanson, de la danse et de la comédie. Engagé comme auteur de sketches pour *The Admiral Broadway Revue*, Mel Brooks est payé 50 dollars par semaine, de la main à la main... Mais il apprend et se professionnalise, jusqu'à devenir indispensable. Il contribue à la popularité de *Your Show of Shows*, puis de *Caesar's Hour* et d'autres émissions : à la fin des années 1950, il s'est fait un nom dans le monde des artistes de la télévision américaine en plein essor. Tout en restant, cependant,

un homme de l'ombre, inconnu du public, car il ne joue pas devant la caméra. En 1961, il enregistre sur disque un sketch comique où il interprète un homme qui a traversé les âges, rencontré le Christ comme Jeanne d'Arc : *The 2000 Year Old Man* se vend à un million d'exemplaires. Mel Brooks devient populaire. En 1965, il lance la série télévisée *Max la Menace* (*Get Smart*), parodie des films d'espionnage à la James Bond. Le succès est à nouveau au rendez-vous et lui montre la voie.



*Silent Movie* (*La Dernière Folie de Mel Brooks*).

## Roi de la comédie

En 1966, à quarante ans, Mel Brooks est un homme heureux. Père de trois enfants, il épouse en secondes noces la comédienne Anne Bancroft, avec laquelle il vit une passion durable. S'il est parfois sujet à des crises d'angoisse, la psychanalyse l'en soulage. Son seul vrai problème, c'est le cinéma. Depuis des années, il espère devenir réalisateur, en vain. Habitué à improviser des sketches, à les écrire en parlant tout haut ou avec des collaborateurs, il se retrouve paralysé au moment d'écrire, seul, un scénario. Avec beaucoup de mal, il en a fini un, *Les Producteurs* : puisant dans ses souvenirs, il raconte l'histoire d'un impresario de Broadway qui séduit de vieilles dames, et imagine qu'il monte une pièce de théâtre intitulée « *Printemps pour Hitler* » ! En 1967, Mel Brooks réussit enfin à tourner ce film, son premier, qui obtient un petit succès et surtout l'oscar du meilleur scénario original. Original, le « jeune » réalisateur l'est avec cette comédie noire et provocante. En se souvenant d'un conte que ses parents lui racontaient quand il était enfant, il tourne ensuite *Le Mystère des douze chaises*, où il renoue avec ses origines russes juives. Mais c'est un échec commercial. Jugeant qu'il fait un cinéma trop proche de lui et trop éloigné du public, Mel Brooks change alors son approche. Avec *Le Shérif est en prison*, il développe la veine de la parodie et signe un western comique où toutes les blagues sont permises. C'est le triomphe. « Le public était pareil à un tableau de Chagall. Les gens flottaient au-dessus de leur siège, la tête à l'envers, et le rire ne s'arrêtait jamais », raconta l'heureux cinéaste après avoir assisté à l'avant-première de son film, en février 1974.

## Frankenstein Junior

*Le Shérif est en prison* permet à Mel Brooks de retrouver Gene Wilder, qu'il avait dirigé dans *Les Producteurs*. L'acteur lui présente un projet de film auquel il a commencé à travailler : *Young Frankenstein*, qui deviendra en France *Frankenstein Junior*. « J'ai couvert deux pages en imaginant ce qui m'arriverait si j'étais l'arrière-petit-fils de Beaufort von Frankenstein et qu'on m'annonçait que j'héritais de la propriété familiale », explique le comédien. Avant même d'avoir terminé le montage du *Shérif*, Mel Brooks se joint à l'écriture de *Frankenstein Junior*. Très cinéphile, il s'enthousiasme pour ce projet qui fait référence à des films qui l'ont marqué. Mais Gene Wilder

obtiendra d'être crédité, au générique, comme premier scénariste, car c'est lui qui apporte le plus d'idées : il trouve, par exemple, le nom de Frau Blücher (dans la correspondance de Freud), et invente la scène du spectacle de claquettes. Le tournage commence le 26 février 1974 pour 54 jours, aux studios de la MGM essentiellement. Mel Brooks veut travailler dans le rire et la folie : il dirige le film en homme de spectacle et fait son show. Il invite ses comédiens à pousser très loin leurs expressions, à mettre eux aussi de la folie dans leurs comportements, pour favoriser le rire. Mais il ne les autorise pas à improviser leur texte, très écrit et qui doit être respecté. **Frankenstein Junior** sort le 15 décembre 1974 aux États-Unis. Tourné pour 2,8 millions de dollars, le film en rapporte 38 au box-office, à quoi s'ajoutent d'importantes recettes à l'étranger. Avec ce nouveau succès, Mel Brooks gagne pour de bon sa couronne de roi de la comédie.

## La parodie passionnément

Pour défendre ce titre, il doit rester fidèle à sa réputation d'originalité et d'audace : il tourne alors un film... muet ! Une comédie où un seul mot est dit à voix haute, par l'homme le plus silencieux du monde, le Mime Marceau. En France, **Silent Movie** est intitulé **La Dernière Folie de Mel Brooks**, signe de la reconnaissance internationale dont jouit le cinéaste. Son nom est devenu synonyme de comédie débridée. Au point qu'il décide de le cacher pour créer sa société de production, Brooks Films, et produire **Elephant Man** (1980) de David Lynch : présenté par la Mel Brooks Films, le film aurait eu l'image d'un pur divertissement. Après son western bouffon, son film d'horreur très drôle et son film muet des temps modernes, le cinéaste a l'idée d'une autre formule spéciale : un film d'Hitchcock burlesque, un suspense tourné en dérision. Mais **Le Grand Frisson** est mal reçu par la critique et ne retient que modestement l'attention du public. La déception est grande pour l'amuseur, dont l'ambition est d'entraîner avec lui les spectateurs, de les faire participer au show. **La Folle Histoire du monde**, où il raconte de la façon la plus fantaisiste qui soit la Préhistoire comme la Révolution française, montre sa détermination à

faire de la comédie un grand spectacle. Mais, trop marqué par son expérience d'écriture à la télévision dans le format court des sketches, Mel Brooks a souvent du mal à faire de ses films plus qu'une collection de saynètes. Échaudé par de nouvelles mauvaises critiques, il renonce à mettre en scène **To be or not to be** (1983), remake de la célèbre comédie de Lubitsch où il joue avec Anne Bancroft, sous la direction d'Alan Johnson. Revenant toujours à la parodie, qui lui permet de laisser libre cours à son humour à la fois extravagant et enfantin, il applique la recette à tous les genres : le film de science-fiction (**La Folle Histoire de l'espace**) ou de vampire (**Dracula, mort et heureux de l'être**), ou bien encore un pastiche de personnage célèbre (**Sacré Robin des bois**). Avec **Chienne de vie**, il livre finalement une « simple comédie » réussie et émouvante, qui confronte pauvreté et richesse, vraies et fausses valeurs. Mais le public ne l'accompagne plus. Il le retrouve à Broadway, où **Les Producteurs** et **Frankenstein Junior** deviennent, dans les années 2000, des comédies musicales en vogue. Le spectacle ne s'arrête jamais. Et Mel Brooks peut se réjouir de reconnaître son goût du rire un peu fou chez de nombreux cinéastes (comme les frères Farelly ou Judd Apatow) et acteurs (comme Jim Carey ou Steve Carell). Son héritage est vivant : si la comédie a pu conquérir la liberté de ton que l'on constate partout, c'est beaucoup grâce à lui.



Mel Brooks dans **To Be or not to Be**, monté au théâtre puis produit par M. Brooks.

# Acteurs

## Gene Wilder

Né le 11 juin 1933, il débute à la télévision dans les années 1960. Après un petit rôle dans **Bonnie and Clyde** (1967), c'est Mel Brooks qui le fait vraiment connaître dans **Les Producteurs**. Il devient acteur de premier plan dans un film pour enfants (**Charlie et la chocolaterie**, version 1971) et Woody Allen fait appel à lui pour **Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe** (1972), avant le triomphe que lui offre **Le Shérif est en prison**. Après l'expérience de **Frankenstein Junior**, son premier scénario, il se lance dans la réalisation avec une comédie qui joue aussi la note parodique, **Le Frère le plus futé de Sherlock Holmes** (1975). Il réalisera également **La Fille en rouge** (1984), un intéressant remake du film français **Un éléphant ça trompe énormément**. Mais sa carrière de réalisateur reste modeste, et sa carrière d'acteur se perd dans des comédies trop standards, avant de s'achever à la télévision.

## Teri Garr

Visage familier de la télévision américaine des années 1960, elle a mené une carrière active dans la petite lucarne. En revanche, ses personnages marquants sur le grand écran sont restés rares. On retiendra surtout sa performance dans **Coup de cœur** (1982) de Coppola, deux apparitions chez Spielberg (**Rencontres du troisième type**, 1977), Scorsese (**After Hours**, 1985), Altman (**Prêt-à-porter**, 1994) et son rôle aux côtés de Dustin Hoffman dans **Tootsie** (Sydney Pollack, 1982). En jouant Inga, l'assistante du docteur Frankenstein, elle vécut avec son partenaire Gene Wilder une histoire d'amour perceptible à l'écran.

## Marty Feldman

Mort en 1982 à l'âge de 48 ans, cet acteur anglais connu la célébrité dans les années 1960 à la télévision, puis au cinéma. Il fit de son strabisme et de ses yeux exorbités la marque d'une folie qu'il

aimait communiquer à ses personnages, mais aussi d'une présence lunaire rappelant son idole, Buster Keaton. Après **Frankenstein Junior**, il retrouva Gene Wilder pour **Le Frère le plus futé de Sherlock Holmes** et Mel Brooks pour **La Dernière Folie de Mel Brooks**. Auteur comique, souvent impliqué dans l'écriture des émissions et films qu'il tournait, il réalisa une comédie, **Mon « beau » légionnaire** (1977).

## Peter Boyle

Interprète du monstre créé par le docteur Frankenstein est un acteur américain né en 1935 et mort en 2006, le plus souvent assigné aux seconds rôles dans des films aussi différents que **Taxi Driver** (1976), **Outland** (1981), **Malcom X** (1992), également vu dans quelques épisodes de la série **X Files**.





# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Canevas solide pour fantaisies comiques



### Une construction simple

En puisant leur inspiration dans deux classiques du cinéma fantastique, *Frankenstein* (1931) et *La Fiancée de Frankenstein* (1935) de James Whale, les scénaristes Gene Wilder et Mel Brooks ont trouvé des idées de personnages, de décors, de scènes, tout un matériau de grande qualité. Nous détaillons dans « Mise en scène et signification » ces emprunts épars. Reliés, recousus ensemble à la manière d'un corps composite (comme une création de Frankenstein), ils forment une continuité dramaturgique qui se veut dénuée de complication. Les quatre premières parties du découpage séquentiel correspondent à une longue exposition des différents personnages et de l'expérience qui va les réunir. Les parties 5 et 6 nous plongent au cœur de cette expérience : la création d'un être vivant, à partir d'un cadavre. Nous découvrons ensuite (en 6, 7 et 8) les conséquences d'une telle création, dangereuse et problématique ! Enfin, les parties 10 et 11 nous amènent à une résolution et au *happy end* d'un film qui n'a jamais cessé d'être « happy ».

### L'histoire d'un héritage

Que révélait le testament du Baron von Frankenstein ? Rien n'en sera dit. Pourtant, ce testament, gardé dans un coffret qui était enfermé dans un cercueil et retenu entre les mains du squelette du Baron, semblait tout à fait précieux ! Pourquoi ce testament réapparaît-il ? Si le Baron était l'arrière-grand-père du docteur Frankenstein professeur d'université, le grand-père de celui-ci était donc Victor, le créateur du monstre. Mais qui était donc, alors, son père ? Et qui est l'homme qui se présente pendant un cours du professeur ? Comme le coffret et le testament, on ne le reverra plus ! Aucune des questions que soulève la mise en place très expéditive du récit n'est destinée à trouver de réponse. La logique des causes et des effets n'est, en effet, qu'une apparence. Une manière de mimer la forme d'un récit classique, tout en s'en jouant et en laissant la fantaisie comique prendre le dessus. *Frankenstein Junior* est bien, malgré tout, l'histoire d'un héritage. Mais un héritage identitaire, lourd à porter comme le montre la présentation du personnage du professeur Fronkonstine (2). Qui part pourtant (et sans explication, bien sûr) en Transylvanie (3). Dès son arrivée au château, il marche dans les pas de son ancêtre Victor, jusqu'à trouver son livre, plaisamment intitulé *How I did it* (4). Il n'a plus alors qu'à suivre la recette de l'expérience, avec ses hauts et ses bas (5 et 6). Ainsi, progressivement, la succession est assumée : Fronkonstine devient le double de Frankenstein, dont l'histoire peut se répéter. Le motif de l'héritage a donc deux fonctions. Il sert de prétexte pour installer un climat romanesque très marqué et séduisant : un Baron Frankenstein livrant

d'outre-tombe son testament, on en frissonne de plaisir... Et il sert de ressort comique pendant plus de la moitié du film, à travers toutes les mines offusquées du professeur quand on l'appelle par son nom, honni et finalement honoré !

### **Dramatique, donc très drôle**

C'est la règle qu'installent Mel Brooks et Gene Wilder dès la séquence d'ouverture, dramatisée à l'excès pour n'en être que plus comique : la manière dont le coffret contenant le testament doit être arraché au squelette du Baron transforme en gag sans pitié un classique moment d'effroi (1). Le même effet est reproduit dans la scène où le professeur et Igor se rendent au cimetière pour y récupérer un cadavre (5), dont la main « baladeuse » provoque une série de quiproquos avec un agent de police. Plus c'est macabre, plus on rit ! Toutes les situations critiques, toutes les crises, les moments de peur ou de panique se doivent de déboucher sur des contre-pieds parfaits, légers et drôles. Le monstre qui s'était échappé a pu être repris et enfermé par le professeur, qui se décide à l'affronter dans sa cellule : la boucherie est annoncée, mais c'est la tendresse qui surgit. Le scénario affirme là sa logique de parodie constante des récits dramatisés à outrance que proposaient, par bien des aspects, les films choisis ici pour cible (les deux *Frankenstein* de Whale) et le cinéma d'horreur et fantastique en général. Aux grands effets dramatiques, Mel Brooks substitue de grands effets comiques. En cela, il ne fait que remplacer une forme d'hyperbole (très sombre) par une autre hyperbole (très joyeuse). La logique de l'exagération demeure, toujours assez simpliste. Mais il n'hésite pas à s'en moquer dans la séquence que nous étudions (dernière scène de la partie 6), où la dramatisation avec effet comique porte sur des éléments décalés, incongrus, qui soulignent l'artificialité du procédé.

### **Un goût de liberté**

La logique de la parodie, fondée sur un matériau dramatique préexistant, place le récit sur des rails : on suit ici un parcours imposé, défini et qui doit être reconnaissable (comme les personnages). Mais, en s'affranchissant des chevilles explicatives d'une narration traditionnelle (ellipses entre 1 et 2, 2 et 3, et encore entre 10 et 11, notamment), Mel Brooks se préserve une liberté totale. Au moment où le monstre fuit (7), il laisse de côté les autres personnages et nous offre deux séquences indépendantes, des sketches comiques. La réconciliation du créateur et de sa créature (8) débouche, sans préavis, sur un numéro de claquettes quasi surréaliste. La fantaisie est, définitivement, le moteur du récit. Et triomphe avec un final inédit : la formation de nouveaux couples (11) ne relève plus de la parodie des films d'origine (nulle scène équivalente ne s'y trouve), mais de l'univers des contes, auquel renvoie ici le décor (un château) et rien d'autre. Tous les prétextes sont bons pour donner libre cours à une imagination d'une impitoyable cocasserie.



## PISTES DE TRAVAIL

- Repérer les quatre grandes étapes du scénario : présentation des personnages, événement perturbateur (la création du monstre), ses conséquences et la résolution de tous les problèmes engendrés par cet événement. On pourra comparer cette trame narrative qui reprend un schéma narratologique très classique avec d'autres œuvres cinématographiques et littéraires.
- Montrer comment l'apparente simplicité du scénario sert directement la parodie. En ajoutant des événements totalement improbables ou en sautant des étapes scénaristiques (ellipses) qui sont en principe « obligatoires », Mel Brooks se moque à la fois de l'œuvre originale et des codes du film d'épouvante. C'est aussi cela la parodie : nous fait rire en transgressant les règles du matériau d'origine.
- Analyser comment le scénario favorise la succession de sketches qui gardent leur cohérence comique même lorsqu'on en extrait de la trame principale. Comme souvent dans le registre comique, les événements sont moins importants que les situations. On pourra ici faire un lien avec le sous-genre très spécifique du « film à sketches » dont se rapproche parfois Mel Brooks.



# Découpage séquentiel



## 1 - Atmosphère...

[0h'00] Début du générique sur l'image du château de Frankenstein dans la nuit. [0h02'36] Devant l'entrée du château, pluie et coups de tonnerre. Fin du générique. [0h03'24] À l'intérieur, un cercueil portant l'inscription Baron von Frankenstein s'ouvre sur un squelette qui tient un coffret, que des mains viennent lui arracher.

## 2 - Professeur Fronkonstine

[0h04'57] Un homme portant le coffret vient assister à un cours sur le cerveau donné par le professeur Frankenstein. Celui-ci rappelle à un étudiant qu'il faut dire « Fronkonstine ». Il est bien le petit-fils du célèbre Victor Frankenstein, mais c'était un taré, dit le professeur. L'homme au coffret se présente : il a fait 7 000 kilomètres pour apporter au professeur le testament de son arrière-grand-père, le baron von Frankenstein.



## 3 - En route

[0h11'37] À la gare, le professeur Frankenstein dit au revoir à sa fiancée. [0h13'31] Il voyage en train jusqu'en Transylvanie. [0h14'32] Un bossu aux grands yeux, Igor, vient chercher le professeur et le fait monter dans une charrette à foin où l'attend Inga, qui sera son assistante. [0h14'32] Coups de tonnerre et hurlement d'un loup les accompagnent jusqu'au château.

## 4 - Le tour du propriétaire

[0h18'17] Frau Blücher ouvre la porte du château et salue Herr Doktor. [0h20'03] Dans sa chambre, le professeur s'étonne de ne pas trouver la bibliothèque personnelle de son grand-père : il n'en avait pas, assure Frau Blücher. [0h22'47] Dans son sommeil, le professeur dit qu'il n'est pas un Frankenstein. Inga le réveille. Une musique les attire près de la bibliothèque, où ils découvrent un passage secret. [0h26'38] Ils entrent dans une pièce où des crânes sont exposés. Igor est là aussi. [0h28'33] Tous trois arrivent dans le laboratoire puis découvrent une nouvelle pièce, la bibliothèque personnelle du grand-père. Un livre est posé sur la table : *How I did it by Victor Frankenstein*. [0h31'32] Le professeur lit le livre de son aïeul et comprend que « Ça pourrait marcher ! ».

## 5 - Un échec ?

[0h32'21] Au petit déjeuner, le professeur annonce que la créature devra être gigantesque.

[0h34'01] Un homme est pendu dans la nuit, puis enterré. Le professeur et Igor déterrent le cercueil et l'emportent. [0h35'37] Dans le village, le cercueil tombe de la charrette. Un agent s'approche et salue le professeur en serrant la main du cadavre. [0h37'07] Dans le laboratoire, le corps a été installé sur la table d'opération. Igor est chargé de récupérer un cerveau. [0h38'00] Igor s'introduit dans un dépôt de cerveaux mais casse le bocal où se trouvait celui de Hans Delbruck et en prend un autre. [0h39'13] Dans le laboratoire, la grande expérience de réanimation commence. Mais, redescendu du toit où il a utilisé la force de la foudre, le professeur constate son échec, désespéré de voir le mort inerte.



## 6 - Un succès ?

[0h46'26] Les villageois s'inquiètent des activités du professeur Frankenstein. L'inspecteur Kemp annonce qu'il va lui rendre visite. [0h49'05] Le professeur dîne avec Inga et Igor qui tentent de lui redonner goût à la vie. Des gémissements se font entendre. [0h50'59] Dans le laboratoire, le professeur découvre que la créature est vivante et la libère mais se fait presque étrangler. Igor avoue qu'il n'a pas donné le bon cerveau et le professeur l'étrangle presque à son tour. L'inspecteur Kemp frappe à la porte. [0h56'24] Le professeur joue aux fléchettes avec l'inspecteur. [0h59'02] Dans le laboratoire, Frau Blücher libère le monstre. Le professeur, Inga et Igor arrivent et s'alarment mais Frau Blücher parvient à calmer le monstre en jouant du violon. Le professeur comprend qu'elle a tout dirigé. Le monstre s'échappe.



## 7 - En liberté

[1h02'17] Le monstre rencontre une petite fille que ses parents voulaient justement protéger de lui. Elle retrouve le chemin de sa chambre rapidement. [1h03'52] Le monstre arrive chez un ermite aveugle qui avait justement imploré Dieu de lui envoyer un visiteur.

## 8 - Un duo

[1h08'24] Dans les rues du village, le monstre est capturé par le professeur. [1h09'35] Dans la cellule où le monstre est enfermé, le professeur parvient à devenir son ami et se déclare pour la première fois Frankenstein ! [1h13'36] Le

professeur se produit avec le monstre dans un théâtre où ils donnent un numéro de music-hall, qui tourne court.



## 9 - Un danger public

[1h20'03] Enchaîné dans un cachot, le monstre se lamente pendant que, dans le laboratoire, le professeur et Inga se consolent de tant de difficultés. [1h21'11] Frau Blücher arrive dans le laboratoire pour annoncer l'arrivée de la fiancée du professeur. [1h22'10] Le professeur accueille sa fiancée Elizabeth en compagnie d'Inga et Igor. [1h24'09] Dans la prison, le monstre tue un gardien et se libère. [1h25'13] L'inspecteur Kemp prend la tête d'une horde de villageois criants « Tuons le monstre ! ». [1h26'09] Au château, Elizabeth est observée par le monstre. Un grand cri déchire la nuit. [1h28'23] Les villageois mènent leur traque pendant que le monstre fait la conquête d'Elizabeth. Qu'il délaisse, attiré par la musique qu'il entend. [1h31'34] Sur le toit du château, le monstre rejoint le professeur qui jouait du violon.



## 10 - La cure

[1h33'46] Dans le laboratoire, le professeur est branché au monstre pour lui transférer son intelligence. Les villageois surgissent et s'apprennent à tout détruire mais le monstre prend la parole, soudain très intelligible. L'inspecteur Kemp lui souhaite la bienvenue.

## 11 - Ils se marièrent...

[1h37'40] Au château, le professeur porte dans ses bras la mariée, Madame Frankenstein, Inga. Dans la chambre voisine, Elizabeth file le parfait amour avec l'ex-monstre qui lit le journal. Madame Frankenstein va découvrir ce que le professeur a hérité du monstre dans le transfert. [1h40'40] Générique de fin sur l'image du château.

# PERSONNAGES

## Un monstre très concurrencé



*Frankenstein Junior* n'est pas un film de personnages au sens traditionnel, où ceux-ci suivraient un parcours émotionnel et psychologique, créant pour nous un sentiment de proximité, de partage, et faisant appel à notre identification. C'est à un défilé de curiosités que nous convie Mel Brooks, un ballet d'excentriques dont les comportements suivent une logique qui, plus d'une fois, nous échappe, et leur échappe. Bousculée aussi, la logique qui voudrait que dans l'histoire du docteur Frankenstein, le monstre qu'il crée soit la grande bizarrerie, la sensation forte : ici, ce monstre est un grand gaillard plutôt bonhomme, malgré quelques crises de rage, moins terribles finalement que celles de son créateur...

### Docteur Frankenstein

Imaginé par son interprète, Gene Wilder, qui a coécrit le scénario du film, ce jeune Frankenstein (pour reprendre le titre original, *Young Frankenstein*) est un personnage haut en couleur qui se taille la part du lion : un rôle en or. Et si Gene Wilder s'en est fait cadeau, il faut reconnaître qu'il en a fait, en retour, des merveilles. Dans l'univers souriant et badin du film, le docteur Frankenstein est le seul personnage qui affiche une complexité, apparente en tout cas : en conflit avec le passé familial et les frasques du grand-père Victor, qui voulait réanimer les morts, il a dû maquiller son nom de Frankenstein en Fronkonstine. Croyant peut-être passer ainsi inaperçu ! Ce gag nous éclaire en tout cas sur la vraie nature de cet homme, fondamentalement scindé. Il parle avec la clairvoyance et la sagesse du scientifique qui domine son sujet, mais peut aussi, dans la même scène (celle où on le découvre, en professeur), vociférer des injures pimentées (« *Sale fils de pute pourri* »). Il se résigne à accepter l'échec de son expérience mais revient aussitôt étrangler le mort en pestant contre lui ! Tout prend avec ce Frederick Frankenstein des proportions spectaculaires car sa grandiloquence n'a pas de limite, comme en témoigne son discours sur l'Homme et l'univers au moment d'en appeler à toutes les forces de l'orage pour sa grande création. Théâtral, cabotin, il n'est pas, comme son ancêtre (tel qu'il apparaissait dans le *Frankenstein* de James Whale) un savant tourmenté, torturé, rattrapé par la noirceur d'une ambition visionnaire (créer la vie) qu'il ne fonde, malheureusement, que sur la mort. Heureusement pour lui et pour les bénéfiques de la comédie,



le *Frankenstein* de Mel Brooks est un homme qui semble parfois presque... écervelé. Il se retrouve dans une pièce pleine de livres et se demande à quoi elle sert, avant de comprendre, grâce à Inga, qu'il s'agit d'une bibliothèque. Lorsque la même Inga lui fait des avances, il a également beaucoup de mal à comprendre. Face à Frau Blücher qui joue du violon, il prend des évidences pour des révélations (cf. Analyse de séquence, p. 10). Sa naïveté, aux frontières de la bêtise, lui donne la légèreté presque lunaire d'un illuminé.

### Igor

Son nom se prononce « Ai-gor », un jeu de mots qui, en anglais, souligne ce qui frappe d'abord chez ce « Eye-gor » : les yeux ! Cette particularité physique résultait, pour l'interprète d'Igor, des conséquences malheureuses d'une opération des yeux. Elle sert ici parfaitement le personnage, qui est celui d'un bossu inquiétant, effrayant, chargé des basses besognes macabres, comme le trafic de cerveaux. Mais Igor n'est vraiment effrayant que pour lui-même, car l'aspect lugubre du modèle original (le personnage de Fritz dans le *Frankenstein* de James Whale) disparaît là aussi au profit d'une bizarrerie joyeuse et sympathique. La fantaisie loufoque dans laquelle puise généreusement Mel Brooks, c'est Igor qui l'incarne le mieux. C'est lui qui, quand on lui ordonne de descendre au plus vite du toit, est déjà en bas. C'est lui qui, pour consoler le pauvre docteur Frankenstein persuadé d'avoir échoué, lui répète ce que disait son père en de telles circonstances : « *Qu'est-ce que tu fous dans la salle de bain jour et nuit ? Sors donc et laisse la place aux autres !* ». Inutile de chercher à comprendre, il faut prendre Igor tel qu'il est, phénomène d'étrangeté fofou mais, au fond, pas bête ! Derrière le dos du docteur, qu'il appelle « maître » (comme le font, dans les films d'horreurs, les serviteurs du Mal !), Igor s'amuse et nous adresse même des clins d'œil complices. Le langage des yeux, il connaît !

### Elizabeth, Inga et Frau Blücher

Voici, par ordre d'apparition, les trois héroïnes de ce film qui se plaît à multiplier les folies de femmes. Elizabeth, la fiancée (éplorée dans le *Frankenstein* d'origine), est la brune qui se refuse au docteur et s'offre au monstre, en chantant un air d'opéra ou d'opérette. Inga est la blonde charmante et, au

contraire d'Elizabeth, pas compliquée : elle partage avec le docteur une forme de naïveté qui les rapproche, jusque sur la table d'opération transformée en couchette. Avec cette brave Inga aux allures innocentes, Mel Brooks fait passer ses blagues les plus pimentées : c'est elle qui garantit l'esprit bon enfant du film, quelles que soient ses audaces et ses entorses au bon goût ! Frau Blücher apporte, elle, une note d'abord plus traditionnelle : rébarbative à souhait, elle apparaît un peu comme la sorcière, bien à sa place dans le sinistre château. Les chevaux, en hennissant lorsque son nom est prononcé, semblent dénoncer ses secrets maléfiques ! Mais la noirceur n'a toujours ici qu'un temps. Dans un second, Frau Blücher révèle un visage inattendu : celui de l'affection... pour le monstre ! En ce géant que le docteur compare à un gorille, elle voit l'enfant qui aurait pu naître des expériences de Victor, ou de leur union, puisqu'elle était la maîtresse du grand-père du jeune Frankenstein. Avec elle, Mel Brooks joue une note fantastique puis fantasque, une partition échevelée, en harmonie avec la manière frénétique dont elle manie le violon.



*puisse me souvenir, les gens m'ont détesté. Ils regardaient mon corps et mon visage et fuyaient, terrifiés. Dans ma solitude, je décidai que si je ne pouvais inspirer l'amour, espoir le plus cher, je provoquerais l'effroi !* » Avec ces mots, **Frankenstein Junior** s'impose, d'une autre façon encore, comme une version inédite et radicalement originale de **Frankenstein** : jamais le monstre n'avait parlé, et surtout pas pour réfléchir sur sa condition<sup>1</sup>. Plus qu'un effet comique, ou seulement, décalé, c'est une vérité qui est recherchée, exprimée sincèrement, un témoignage direct de cette expérience douloureuse : hériter du rôle du monstre. Ainsi, la bizarrerie de ce monstre est-elle, paradoxalement, de se révéler le plus humain et le plus censé de tous les personnages du film.

<sup>1</sup> Le monstre prendra pour la première fois la parole dans *La Fiancée de Frankenstein* de James Whale en 1935.



## Le Monstre

Comme son illustre prédécesseur, dans le film de James Whale, cet être de chair réanimée s'effraie à la vue d'une flamme et s'apaise en entendant de la musique. Le personnage reste, en cela, dans la tradition. Mais il la transgresse par ses autres aspects. Tout d'abord, cet air de nouveau-né ébahi qu'on lui découvre à son éveil, puis à nouveau quand Frau Blücher vient le libérer (cf. Analyse de séquence, p. 10). Enfant dans l'âme, il joue avec une petite fille qui jette des fleurs dans un puits et qui lui dit, une fois les mains vides, « *Que va-t-on jeter maintenant ?* ». La référence à la célèbre scène du meurtre accidentel de la petite fille dans **Frankenstein** est, comme toujours chez Mel Brooks, volontairement appuyée. Le monstre nous adresse ici un clin d'œil : on s'attend à me voir la jeter, elle, dans le puits, mais je ne ferai pas cette erreur ! Il semble là avoir pleinement conscience du rôle qui lui échoit, celui du méchant. Et il le prouve avec le discours qu'il tient après avoir été branché au cerveau de son créateur : « *Je suis le monstre ! D'aussi loin que je*

## PISTES DE TRAVAIL

- Dans le prolongement de l'analyse de l'affiche, étudier comment Mel Brooks s'amuse à inverser les archétypes associés à la figure du docteur et celle du monstre écervelé.
- Le jeu volontairement outrancier de Gene Wilder illustre à merveille l'exagération de la parodie. On pourra comparer sa prestation avec celle de Colin Clive qui incarne le docteur dans les films de James Whale. Son exaltation ponctuelle devient chez Mel Brooks une hystérie permanente.
- De la même façon, on pourra comparer les personnages secondaires avec leurs modèles originaux. Là aussi, Mel Brooks accentue à outrance un trait de caractère ou une tare physique pour créer ses copies loufoques : les yeux d'Igor, l'accent de Frau Blücher, la naïveté d'Inga, la voix d'Elizabeth, le bras articulé de l'inspecteur Kemp.



# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## La tension monte... les escaliers !

Dans l'univers référentiel de *Frankenstein Junior*, la fuite du monstre est un passage obligé, un sujet imposé. Mel Brooks voit là un défi à son inventivité. L'objet de la scène est simple (s'échapper n'est pas difficile pour le monstre, il lui suffit d'arracher la porte), mais le cinéaste veut du brio et une fantaisie endiablée, excessive, comique. Il s'éloigne donc de l'intrigue principale (un créateur dépassé par sa création) et imagine des éléments inattendus : de retour dans son laboratoire avec Inga et Igor, le docteur découvre Frau Blücher sur le point de libérer le monstre. C'est elle qui, par amour pour Victor Frankenstein, a attiré le docteur au château afin de relancer la grande expérience : donner la vie... à un mort. Et lui offrir la liberté !

### Une note enfantine

Guidé par un principe d'originalité qui consiste, bien souvent, à prendre le contre-pied du *Frankenstein* (1931) d'origine, Mel Brooks aborde la scène par un moment d'émotion, de tendresse. La manière de filmer le monstre (1) souligne sa taille massive et menaçante, mais c'est une douce musique qui accompagne ce premier plan. Et la si sinistre Frau Blücher montre cette fois une expression souriante, enchantée : comme une mère qui se pencherait sur le berceau de son enfant, elle vient admirer le monstre. Qui semble aussi innocent qu'un nouveau-né (2). L'univers sombre du docteur Frankenstein est ici abordé avec une naïveté suprême qui devient burlesque : donner la vie, c'est charmant. Cet esprit enfantin se retrouve tout au long de la séquence. Ainsi, quand Frau Blücher annonce avec une détermination de fanatique qu'elle va libérer le monstre (8), l'assistante du docteur, Inga, répond « *Non, non, il ne faut pas !* », d'une petite voix qui pourrait être celle d'une jeune spectatrice au théâtre de Guignol. Mel Brooks tourne le drame en comédie en accentuant la candeur des personnages. La réplique obscure d'Igor (au plan 12) « *Ixnay on the ottenvray* », traduite par « *Lienérem n'est lourripem* » signifie « *Il ne faut pas dire pourri* » (devant le monstre à propos de son cerveau) en pig latin, un langage comparable au verlan souvent utilisé par les enfants pour communiquer entre eux devant les adultes sans être compris de ceux-ci. Cet esprit enfantin couronne la séquence : une fois le monstre parti, le docteur et ses acolytes ont l'air de trois gamins qui ont fait une bêtise (34c).

### Une action chorégraphiée

En homme de spectacle, Mel Brooks règle toute la scène avec la précision d'une représentation. Un mouvement circulaire (à partir du cadre utilisé au plan 3) aboutit à un cadrage frontal de Frau Blücher derrière les barres qu'elle soulève pour libérer le monstre (comme en 8). Quand surgissent le docteur, Inga et Igor (7), la musique s'arrête, ce qui fait ressortir l'exclamation du docteur, « *Frau Blücher !* », immédiatement suivie du hennissement des chevaux. Le gag, utilisé au début du film, revient inopinément et prend une coloration absurde, surréaliste,

puisque les chevaux ne sont alors censés être nulle part. La même maîtrise des enchaînements est à l'œuvre quand le monstre brise violemment les dernières barres qui le retenaient (11), juste au moment où Frau Blücher dit qu'il est « *doux comme un agneau* ». Les effets comiques s'appuient, c'est une règle établie, sur une mécanique d'horlogerie. Mais c'est aussi au niveau de la composition visuelle que se manifeste ici le contrôle constant de la scène. L'apparition du trio formé par le docteur, Inga et Igor (7) est clairement chorégraphiée : ils s'alignent si systématiquement (à nouveau en 12 puis en 34c) que c'est la chorégraphie même qui en devient drôle. Cette maîtrise constante permet à Mel Brooks d'unir dans un même mouvement des images un peu hétéroclites : quand le monstre s'apaise en entendant le violon (17a) ou quand il brise la porte (34a), on est dans la référence directe aux films d'origine, sans le goût de la caricature et de la parodie qui se manifeste ailleurs.

### Un crescendo concret

Le regard taquin du metteur en scène se libère dans un morceau de bravoure qui constitue presque une scène dans la scène. Le docteur comprend le rôle secret joué par Frau Blücher, dans une escalade de tension prise au pied de la lettre : les personnages gravissent un escalier. La place de chacun est donnée dans un plan large (19) montrant que le monstre se trouve entre le docteur et Frau Blücher, qui le dirige et l'amadoue avec son violon. Mais le monstre disparaît ensuite tout au long de la série de plans rapprochés, en champ-contrechamp sur le docteur et sur Frau Blücher (21-22 puis 23-24 et 27-28). Le rôle de la musique change alors, sans prévenir. Chaque coup d'archet scande une révélation dramatique, comme si Frau Blücher jouait alors la musique du film. Cet effet d'accompagnement de l'action par la musique, qu'on appelle *mickeymousing*, est donc réalisé, en quelque sorte, en direct. La dramatisation devient spectacle baroque, dément. Car ses effets sont contredits par la nature de plus en plus anecdotique des révélations du docteur : les choses terribles dont il prend conscience à chaque marche n'ont aucune importance ! Le moment de paroxysme qu'atteint la scène est donc le comble de la platitude du point de vue de l'histoire. L'important est, bien plus, dans la forme : Mel Brooks nous montre comment on crée ce paroxysme avec les moyens du cinéma. En utilisant les coupes franches d'un montage très fragmenté qui transforme le champ-contrechamp en duel plein de tension. En redoublant cet effet par de véritables coups sonores, assésés avec force au violon. En donnant à ces éléments un mouvement de crescendo tout au long d'une montée d'escaliers qui finit, en apothéose, par une explosion (de joie pour Frau Blücher, 32, puis des machines). Une leçon de mise en scène.



1



2



3



7a



8



11b



12



13a



16



17a



19



21



22



23



24



27



28



31



32



34a



34c

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## L'exercice du style



Frankenstein (1931).



Frankenstein (1931).



### Reprises et variations : différentes parodies

Le générique de *Frankenstein Junior* est clair : le film a été écrit par Gene Wilder et Mel Brooks, d'après le roman de Mary Shelley, dont le patronyme est complété par le nom de jeune fille, Wollstonecraft. Mais *Frankenstein Junior* n'est pas une adaptation du *Frankenstein* de Mary Shelley. C'est une variation sur ce roman à travers deux films qui en sont inspirés, *Frankenstein* (1931) et *La Fiancée de Frankenstein* (1935) de James Whale. Les scénaristes qui ont collaboré à ces films ne sont pas cités, pourtant leur travail a grandement servi Gene Wilder et Mel Brooks. L'objectif des auteurs de *Frankenstein Junior* est, en effet, de faire de constants clins d'œil au *Frankenstein* d'origine et à la suite qui lui fut donnée. De façon moins décisive, deux autres films mettant en scène le docteur Frankenstein ont été utilisés, *Le Retour de Frankenstein* (1969), qui a inspiré la scène finale du « mélange » des cerveaux, et *Le Fils de Frankenstein* (1939), où le docteur trouve face à lui un policier qui a un bras artificiel et avec lequel il joue aux fléchettes ! En reprenant des personnages et des motifs dramatiques de ces films, Gene Wilder et Mel Brooks en donnent des versions nouvelles, qui caricaturent le modèle original et en dévient les intentions, au profit d'effets comiques souvent très marqués. Cette réécriture sur le mode de la parodie peut suivre différentes logiques : nous les pointons ici à travers la liste des principaux emprunts à chacun des deux principaux films cités.

Éléments tirés du *Frankenstein* de 1931. Le docteur Frankenstein utilise une charrette pour emporter un cercueil qu'il a déterré avec son assistant, Fritz : cette activité macabre donne lieu, chez Mel Brooks, à une complication qui vire au quiproquo (le bras du mort surgit du cercueil au moment même où arrive un policier, qui serre la main du mort en la prenant pour celle du professeur). L'atmosphère effrayante devient amusante : la parodie consiste alors à prendre le contre-pied de la scène d'origine. Autre version du contre-pied, plus radicale encore : dans le film de 1931, le monstre s'échappe et, en jouant avec une petite fille, il la noie. Dans *Frankenstein Junior*, Mel Brooks provoque la même peur en montrant son monstre jouer avec une petite fille, mais renvoie soudain celle-ci au lit d'un coup de balançoire à bascule : la tragédie annoncée se termine en gag explosif, digne d'un dessin animé. La parodie devient l'antithèse du modèle<sup>1</sup>. Elle peut, ailleurs, suivre une logique moins contrastée : celle du déplacement. Dans le film d'origine : à l'université, un professeur donne un cours sur le cerveau et en présente deux, l'un normal et l'autre qui était celui d'un criminel ; Fritz s'introduit dans la salle après le cours et repart avec le cerveau du criminel, car, effrayé par le tintement d'une cloche, il a cassé le bocal où se trouvait le cerveau normal. Dans cette situation évidemment dénuée d'humour et dramatique, Gene Wilder et Mel Brooks ont vu, à raison, des éléments drolatiques : l'effrayant Fritz lui-même effrayé, le bocal cassé, le cerveau normal en morceaux... Ils ont donc conservé ces éléments, en les corsant. Dans *Young Frankenstein*, l'effrayant Igor a peur de lui-même, lorsqu'il se voit dans le glace, il fait tomber le cerveau normal (celui d'un savant est sain !) et emporte celui du criminel dans un bocal qui porte la mention (insensée et qui n'a aucun sens pour lui) « Ne pas utiliser ce cerveau ! ». La situation de cours scientifique à l'université se retrouve aussi dans le film : déplacée au début, elle permet d'introduire le personnage du professeur Frankenstein. La scène de l'injection du sédatif est un autre exemple de parodie restant très proche de la scène de départ. Dans *Frankenstein*, le monstre enragé s'effondre rapidement après la piqûre. Dans *Young Frankenstein*, il continue à étrangler le professeur, car celui-ci n'arrive pas à prononcer le mot « sédatif » en entier et ni Fritz, ni Inga ne comprennent ce qu'ils pourraient faire pour l'aider.





*La Fiancée de Frankenstein* (1935).



*La Fiancée de Frankenstein* (1935).

Éléments tirés de *La Fiancée de Frankenstein* (1935). La fiancée du docteur est enlevée par le monstre et le rejette. La femme qui a été créée pour lui, avec une chevelure bicolorée crantée des plus spectaculaires, le rejette aussi. Dans *Young Frankenstein*, la fiancée du docteur est enlevée par le monstre, s'éprend de lui et devient pour de bon sa femme, coiffée alors comme la fiancée du film de James Whale. On voit là cette pratique de la parodie qui consiste à remixer ensemble plusieurs éléments dramatiques, sans tenir compte de leur articulation initiale, pour parvenir à une sorte de cocktail de citations très fantaisiste, et systématiquement joyeux (contre le drame systématique des films originaux). La primauté du rire est un principe radical. Dans *La Fiancée de Frankenstein*, le monstre, en fuite, trouve refuge dans la cabane d'un ermite qui l'accueille chaleureusement, car c'est un saint homme et la laideur du visiteur ne peut l'effrayer : cet ermite est aveugle. Cette séquence est une réflexion sur l'humanisme et la bonté, au sens le plus chrétien : enfin accepté parmi les Hommes, le monstre montre qu'il est lui-même humain et s'endort, chez l'ermite, sous un crucifix protecteur. De ce moment d'émotion miséricordieuse, il ne reste dans *Frankenstein Junior* qu'un cruel enchaînement de gags, avec les gaffes commises par l'ermite aveugle, qui ébouillante et brûle son visiteur, sans pitié ! Au ton de la fable qui nous parle du Bien et d'un monstre sauvé du Mal, Mel Brooks préfère le ton de la pure rigolade, sans aucun discours ! Mais il confie au personnage du monstre la tirade la plus sensée du film, faisant de lui, dans une des dernières scènes, la voix de la sagesse (cf. Personnages, p. 8).

## Un cinéma référentiel

En se réappropriant, pour les détourner, des scènes de films d'une autre époque, Mel Brooks s'est plongé dans un cinéma très codifié et en a aussi reproduit le style. La musique de John Morris (un complice du réalisateur, qu'il accompagna pendant toute sa carrière) appuie, dès l'ouverture, les effets dramatiques, créant le suspense : c'est une partition parfaitement dans l'esprit

du cinéma d'horreur et fantastique. Sur la bande-son, les coups de tonnerre, le bruit d'une porte qui grince ou le hurlement d'un loup sont, de même, des éléments typiques, fétiches de la peur à l'écran. De même que le cercueil, le squelette, le passage secret, les toiles d'araignées et le rat qui, bien sûr, ne manque pas à l'appel. Mel Brooks joue ici avec les images d'Épinal d'un cinéma dont le vocabulaire est connu, familier. Il ne s'agit pas, cette fois, de détourner les éléments originels (en faisant, par exemple, une musique où les guitares électriques remplaceraient les violons), mais de les reproduire fidèlement dans un film « à la manière de ». Le cinéaste a, pour cela, deux atouts décisifs : le décor et l'image. Il a retrouvé les éléments de décor qui avaient servi pour le laboratoire du docteur dans le *Frankenstein* de 1931 et reproduit à l'identique la structure verticale, avec la table d'opération qui s'élève. On est là dans une copie conforme. Mais la clé de ce film en forme de fac-similé, c'est, avant tout, le noir et blanc : un choix esthétique imposé aux producteurs, qui exigeaient que le film soit tourné en couleurs, persuadés que le public ne se déplacerait pas dans les salles pour un film en vieux noir et blanc. Ils avaient tort. Car le noir et blanc devient ici un effet comique. Plus on est proche visuellement du cinéma d'origine, plus les décalages deviennent drôles. Plus on reproduit fidèlement les codes des films fantastiques, plus ceux-ci apparaissent comme des clichés amusants. L'effrayant rat de *Frankenstein Junior* est là pour ça : il permet de rire de la peur et de ses ficelles.

## La comédie des mots

L'exercice de style auquel se livre Mel Brooks lui confère une place de créateur particulière : il est au service d'une re-création, une recomposition d'éléments qu'il fait siens, mais qui ne viennent pas de lui à l'origine. Comment peut-il faire intervenir une inspiration plus directement personnelle ? Tout d'abord, par les dialogues. Parce qu'il s'est formé sur scène, jouant lui-même des sketches qu'il écrivait ou improvisait, Mel Brooks a le sens du comique que l'on crée sans rien, ni décors,

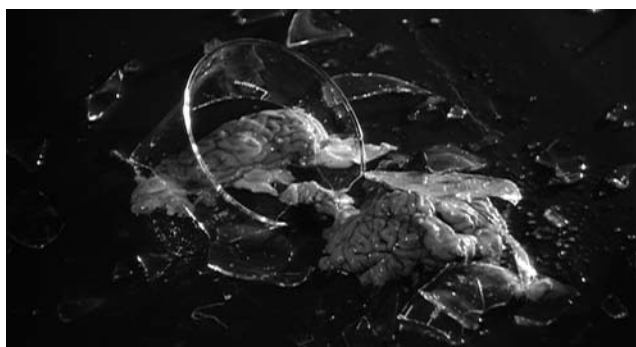
ni vrais personnages, ni vrai scénario : simplement avec des mots. Son péché mignon est donc le jeu de mots : **Frankenstein Junior** en regorge. Mais leur esprit se perd parfois dans la traduction que proposent les sous-titres français. Après avoir accueilli le docteur Frankenstein à la gare, Igor marche devant lui, claudiquant et s'aidant d'un bâton, et lui dit « *Walk this way !* ». Le docteur s'empare alors du bâton, se courbe et claudique, avant de réaliser son ridicule : il a compris « *Marchez de cette façon* » au lieu de « *Venez par là* », l'expression « *Walk this way* » pouvant avoir l'une ou l'autre de ces significations. Peu après, dans la charrette qui les emmène au château, Inga s'exclame en entendant le loup « *Werewolf !* » (« *Loup-garou !* »), le docteur réagit en disant « *Werewolf ?* » (« *Loup-garou ?* ») et Igor répond alors : « *There wolf !* » (« *Loup là !* »), comme si il répondait à la question « *Where wolf ?* » (« *Loup où ?* »). Le jeu de mots repose alors sur l'homonymie, précisément sur l'homophonie du texte. Le principe du double sens et du glissement de signification est repris pour plusieurs gags. Quand le docteur se retrouve en difficulté avec la main du cadavre sortant du cercueil, le policier qui arrive lui demande « *You need a hand ?* », « *Vous avez besoin d'un coup de main ?* ». Après l'échec apparent de la grande expérience, Inga voit le docteur désespéré à table et lui dit : « *Vous n'avez pas touché à votre assiette* » (« *You have not even touched you food* ») et celui-ci, excédé, met alors ses mains sur sa nourriture en disant « *J'y ai touché maintenant* » (« *Now I have touched it* »). Le figuré et le littéral se mêlent pour créer une collision de sens loufoque. Souvent, ces astuces de langage sont l'occasion, selon une tradition bien établie, de faire passer un sens un peu scabreux, osé. À l'arrivée de sa fiancée, qu'il accueille avec Inga, le docteur demande « *Igor, will you give me a hand with the bags ?* » (sous-titré « *Igor, peux-tu me donner un coup de main ?* »). Le dialogue joue alors sur le sens vulgaire de « *bag* » (pour désigner une femme). Il faudrait traduire la réplique par « *Igor, veux-tu m'aider avec les sacs ?* » pour retrouver la logique comique de la réponse : « *Bien sûr, vous prenez la blonde et je prends celle au turban* ». Jeux de mots et, plus généralement, jeux avec les mots, les trouvailles langagières sont constantes. Dans le train qui emporte le docteur, un couple échange en anglais et, à l'arrivée en Transylvanie, un autre couple redit exactement le même texte, mais en allemand. Quand le très sentencieux inspecteur Kemp prend la parole devant les villageois, ceux-ci ont régulièrement du mal à le comprendre et il doit répéter sa réplique. Le dialogue appuie aussi, parfois, la référence aux films d'origine. En descendant vers le laboratoire, Igor dit « *Attendez, maître, ça pourrait être dangereux* », une phrase toute faite, un cliché, mais qui a ici une chute loufoque : « *Allez-y le premier* ». Toujours tordu dans un sens ou dans l'autre, travaillé pour créer un effet, le texte est ici une matière vivante, sonore aussi. Dans la scène du cours du docteur Fronkonstine (gag sonore, comme avec le nom de Frau Blücher), celui-ci dit de son grand-père qu'il était un « *cuckoo* » (traduit par « *taré* ») puis un « *doo-doo* » (traduit par « *zinzin* »). Des mots choisis, clairement, pour leur musicalité. Comme lorsque la fiancée du docteur demande à Inga, devant la porte du château, « *What is it exactly that you do ?* » (traduit par « *Que faites-vous exactement ?* »), en insistant sur le « *do* ». Pour le plaisir de nos oreilles, Mel Brooks truffe son film de mots germaniques, de la « *Schwarzwälder Kirschtorte* » au croustillant « *Schwanzstück* » en passant par le « *Rostbraten* » : des mots qui apportent avec eux tout à la fois un réalisme folklorique volontairement fautif (on est en Transylvanie, pas en Allemagne) un imaginaire, des sous-entendus et une cocasserie sonore. Enfin, pour les oreilles attentives, le rire est assuré par l'accent allemand parfaitement



travaillé par les interprètes d'Inga et de Frau Blücher, qui ont une manière irrésistible de prononcer le « *V* » en « *W* » (« *Wiktor, Wiktor !* », s'écrie Frau Blücher au début de la séquence que nous étudions) et les « *W* » en « *V* » (« *A passageway* » devient « *A passage Vay* » quand Inga découvre le passage secret).

## Le corps morcelé

On ne retrouve pas dans **Frankenstein Junior** l'image emblématique du monstre composé de membres prélevés sur divers cadavres : en guise de rappel, Mel Brooks a simplement doté son monstre à lui d'un zip sur le coup, alternative pratique et drolatique aux points de suture. Mais le thème du corps et de son morcellement ont inspiré le réalisateur, qui a trouvé là une invitation au grotesque, à l'absurde. Ce thème est mis en avant dès le début du film avec le cours du docteur Frankenstein, où celui-ci présente une expérience truquée de blocage des réflexes (le vieil homme qui est frappé au bas ventre se contient pour ne pas hurler, ce n'est pas la pince placée sur sa nuque qui empêche sa réaction) avant d'en réaliser une autre sans trucage et sur lui-même (en s'enfonçant un scalpel dans la cuisse sous le coup de la rage et en faisant comme si de rien n'était). Le corps est ainsi d'emblée placé sous le signe d'une certaine folie et d'un amusement certain, en écho à ce que le docteur dit des organes comme le cœur et les reins : ce sont des jouets ! En s'agrippant à la bibliothèque qui tourne comme un manège et dévoile le passage secret, le docteur verra son corps soumis à une autre expérience encore : celle du cinéma burlesque, où les personnages résistent à tous les chocs physiques, comme des poupées de chiffon. Dans la scène des adieux à la gare, qui suit immédiatement, le corps devient gag absurde, surréaliste : la fiancée du docteur dit qu'elle est toute à lui mais refuse qu'il touche ses cheveux, sa bouche ou même ses ongles (il pourrait gâcher sa mise en beauté). Ils finissent par se quitter en se touchant par les coudes ! Avec l'apparition du personnage d'Igor, au physique si particulier, Mel Brooks laisse libre cours à son goût de « *l'excentricité corporelle* ».



Il s'amuse, tout d'abord, avec la bosse de ce bossu : une bosse qu'on ne peut nommer (ce taquin d'Igor en dénie l'existence pour embarrasser le docteur quand celui-ci propose de l'opérer) et qui changera de place (avec la même dénégation de l'intéressé), semblant donc vivre sa vie avec un grand sens de l'indépendance ! C'est aussi Igor qui est présenté comme une tête de mort sans corps (mais chantante, quand le docteur et Inga empruntent le passage secret), puis une effrayante main sans corps, passée par la fente où l'on glisse les cerveaux après cinq heures de l'après-midi, à la banque des cerveaux ! Comme le montre aussi l'inspecteur Kemp avec son bras articulé, démontable, ou bien encore la main surgissant du cercueil, le corps se balade en liberté et en morceaux tout au long de *Frankenstein Junior*. Il est décomposé et recomposé par l'esprit facétieux d'un cinéaste qui s'autorise toutes les extravagances pour créer un corps comique.

### Un cinéma de l'inventivité et du jeu

L'exercice de la mise en scène consiste donc, pour Mel Brooks, à ouvrir un grand terrain de jeu, à donner le sentiment au spectateur qu'il n'existe aucune règle et que tout peut arriver. Devançant le docteur, Inga et Igor, Frau Blücher les guide dans le château et brandit un chandelier dont les bougies sont éteintes. Un détail saugrenu, symbole d'une fantaisie comique qui se niche partout. Et qui surgit sans prévenir, souvent sous forme musicale. Dans la charrette, Inga, qui vient de prendre une valise sur la tête, se met à chanter. Pendant son sommeil, le docteur fait un cauchemar et scande le mot « *Destiny* » avec un parfait sens du rythme. Igor aussi chante à tue-tête quand Inga et le docteur découvrent sa tête sur l'étagère des crânes de macchabées. Bouffées délirantes, explosion de joie et en tout cas de vie, les chansons font partie de l'univers de Mel Brooks, qui établit toujours un lien entre comédie et comédie musicale. Ce qui apparaît clairement dans la séquence que nous étudions et dans celle des claquettes : l'esprit du music-hall est là. C'est celui du spectacle : un art de nous surprendre avec un show

qui semble s'inventer sous nos yeux, mais qui est, bien sûr, minutieusement écrit. Il n'y a aucune règle, mais tout est réglé : c'est en respectant l'un et l'autre de ces principes que Mel Brooks orchestre son film.

Un des domaines où il excelle, et où s'exprime à la fois sa fantaisie et sa maîtrise, est la direction d'acteurs. Parce qu'il est acteur et joue lui-même, il sait donner une place déterminante à cet autre aspect du jeu. Les personnages du docteur Frankenstein et de Frau Blücher sont les plus représentatifs : l'un et l'autre très composés, dans l'excès, ils offrent à leurs interprètes une partition très riche. La scène où Frau Blücher propose différentes boissons au docteur, qui vient d'arriver, repose entièrement sur le jeu des comédiens : l'intonation traînante de Cloris Leachman et le mouvement courbe qu'elle dessine avec son corps, la voix tranchante de Gene Wilder et la raideur de sa stature. On voit là la volonté du metteur en scène de faire passer l'inventivité de son film jusque dans le jeu de ses acteurs. C'est par son sens du panache, transmis à toute l'équipe devant et derrière la caméra, que Mel Brooks parvient à faire d'un faux Frankenstein un vrai film de cinéma. En pleine possession des figures imposées que lui dicte l'exercice de la parodie, il peut y insuffler un tempérament personnel et y déployer sa liberté de création. L'exercice de style que représente *Frankenstein Junior* est donc aussi, pleinement, un exercice du style.

1) Coupée au montage car jugée trop violente, la scène originale du meurtre accidentel de la petite fille ne sera réintégrée dans *Frankenstein* qu'en 1985, soit près de dix ans après la sortie de *Frankenstein Junior*. Il s'agirait donc vraisemblablement d'une référence cachée que seuls les connaisseurs pouvaient saisir au moment de la sortie du film.





*La Fiancée de Frankenstein* (1935).

## PISTES DE TRAVAIL

- Repérer les nombreux clins d'œil de Mel Brooks à l'œuvre originale et aux grands classiques du cinéma fantastique. Observer les costumes, les accessoires, les lieux parcourus et noter leur effet volontairement « carton-pâte » : l'un des ressorts comiques de la parodie consiste à montrer l'envers du décor.
- En quoi le cinéma permet-il des effets comiques inédits ? On pourra se reporter à la scène du passage secret derrière la bibliothèque (séquence 4, 0h26'38). Ce gag fonctionne en grande partie grâce au montage d'un champ-contre-champ qui nous laisse imaginer l'état du docteur dont nous entendons seulement la voix. Une légère accélération de l'image lors de l'ouverture du passage secret renforce également l'effet comique. Montrer que ce gag ne peut donc être transposé tel quel sur une scène de théâtre, dans un livre ou une bande dessinée. Seul le cinéma permet d'obtenir ici un tel résultat.
- Recenser les jeux de mots présents dans le film. Une traduction de la version originale permettra de révéler toute la finesse des nombreux calembours. On pourra également analyser les différences entre les sous-titres et la version doublée en français. Ce sera l'occasion d'évoquer la difficulté de retranscrire les jeux de mots d'une langue à l'autre.



A.I. Intelligence artificielle

## Les êtres artificiels

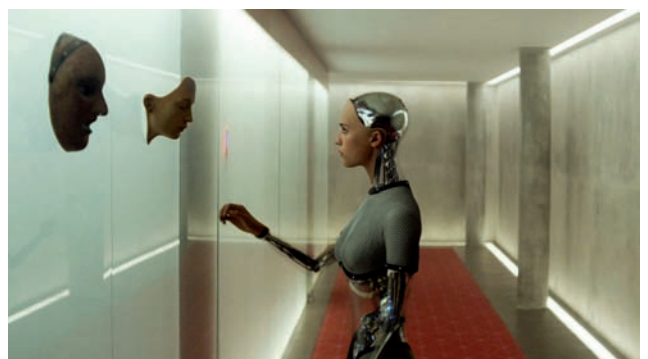
Avec *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, le roman de Mary Shelley (1797-1851) publié en 1818, résonne un grand thème de la littérature, de la philosophie et également du cinéma : l'homme artificiel. La naissance de la vie, ou l'imitation de celle-ci, par des moyens qui rivalisent avec le principe naturel de la vie. La création d'un homme qui échappe aux principes de la création.

Autre grand repère littéraire sur ce thème, *L'Homme au sable* de Hoffman (1776-1822) paru en 1817 dans un recueil de nouvelles. On y suit le tragique destin d'un étudiant sensible, poète exalté aussi, Nathanaël. Traumatisé dans son enfance par la mort brutale de son père, il en tient pour responsable un vieil avocat, Coppelius, en qui il reconnaît une sorte d'ogre fantastique nommé l'Homme au sable. Nathanaël ne retrouve le bonheur que lorsqu'il tombe amoureux d'Olimpia, la fille de son professeur de chimie, Spalanzani, pour laquelle il délaisse sa fiancée, Clara. Mais Olimpia est un automate, une machine créée par Coppelius et Spalanzani, qui se la disputent et la démembreront. Face à ce spectacle d'horreur, Nathanaël devient fou et se donne la mort. Dans *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), roman publié en 1886 et souvent considéré comme le début de la science-fiction en littérature, un jeune lord se désole de s'être épris d'une actrice, Alicia, qui est d'une grande beauté mais n'a aucun esprit. Un certain Edison crée alors dans son laboratoire une « Andréide » (ancêtre de l'androïde), machine possédant une âme et l'apparence d'une femme en tout parfaite, nommée Hadaly. Mais dans le naufrage d'un paquebot, le jeune lord perdra Alicia comme Hadaly.

De grandes lignes communes se dessinent entre ces imaginaires. La création d'un être artificiel fait intervenir la science : dans son laboratoire, le docteur Frankenstein semble travailler sur la force électromagnétique, comme Edison dans le sien. Mais à cette approche sérieuse se mêle l'intervention d'une force occulte dans *L'Eve future*, celle de l'alchimie dans *L'Homme au sable* et le trafic de cadavres dans *Frankenstein*. À la raison scientifique s'oppose ainsi une forme de magie noire, annonciatrice du destin tragique de toutes ces créatures artificielles, comme de ceux qui s'y sont attachés. Il y a là une condamnation plus ou moins directe d'une transgression hérétique : dans leur ambition de démiurges, les créateurs des êtres artificiels se placent en rivalité avec le Créateur, Dieu. Dans ce balancement entre le Bien (la science, la raison) et le Mal (l'errance de l'apprenti-sorcier), les inventeurs rejoignent leurs inventions, ces

êtres artificiels capables d'inspirer le meilleur (l'amour, le bonheur) mais qui conduisent finalement au désastre. Le monstre de Frankenstein incarne, autrement, ce conflit entre le Mal (dont il a l'apparence) et le Bien (dont il pourrait être capable, si on l'acceptait). Mais, même avec son apparence monstrueuse, il apparaît bien comme un double de son créateur, dont il a d'ailleurs fini par hériter du nom : leurs destins sont liés et, dans le roman de Mary Shelley, ils meurent presque ensemble. Chez Mel Brooks, ils vivent, et presque ensemble, dans le même château, après avoir mélangé leurs cerveaux et être devenus, en quelque sorte, des jumeaux.

Au cinéma, les êtres artificiels sont les objets d'une fascination jamais démentie, de la femme robot du *Metropolis* (1927) de Fritz Lang à la parfaite mécanique humaine qui a les apparences d'une jeune femme dans le récent *Ex Machina* d'Alex Garland (2015). Parmi les plus fortes explorations de ce thème, citons *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, qui soulève aujourd'hui encore des questionnements : chargé d'éliminer des « Répliquants », fabriqués à partir de l'ADN humain, le héros du film n'est-il pas, lui-même, un être artificiel ? La frontière entre le faux et le vrai devient indistincte, comme dans le très beau *A.I. Intelligence artificielle* (2001) de Spielberg, où un enfant mécanique, aimé puis rejeté par la famille qui l'avait « commandé », connaît une solitude existentielle sans fin. L'artifice qui anime ces êtres sert alors à interroger l'humanité qui nous fonde.



Ex Machina



Soyez sympas, rembobinez

## Le cinéma sous l'angle de la parodie

La parodie est d'abord un procédé littéraire, une figure de style consistant à s'inspirer d'une œuvre existante pour en livrer un décalque décalé, une version comique, burlesque, outrée. Elle se distingue du pastiche, qui est une imitation stylistique, un exercice de style « à la manière de », pouvant être flatteur. En transposant cette distinction dans l'univers de **Frankenstein Junior**, on peut donc dire que le film de Mel Brooks relève de la parodie quand il nous fait rire du docteur Frankenstein et de sa créature en les tournant en ridicule, et relève du pastiche par sa manière de reproduire les codes du cinéma fantastique en noir et blanc. Il faut également distinguer l'exercice de la parodie du plagiat, qui désigne un vol littéraire, une manière de s'approprier abusivement une œuvre pour en reprendre des passages, sans modifications. Le plagiat est une violation du droit d'auteur, alors que la parodie le respecte, mais dans le cadre d'une pratique très cadrée. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) définit clairement les règles du jeu. La parodie échappe à l'autorisation de l'auteur de l'œuvre parodiée si les conditions suivantes sont réunies. La parodie doit remplir une fonction critique ; elle doit être en elle-même une œuvre originale ; elle doit avoir pour but de railler l'œuvre parodiée, elle doit avoir un ton humoristique ; elle ne peut utiliser que les éléments apparents de l'œuvre et strictement nécessaires à la caricature pour ne pas entraîner de confusion avec l'œuvre caricaturée ; elle ne doit pas porter atteinte au nom et à la réputation de l'auteur de l'œuvre originale, faire rire mais pas nuire. La parodie repose sur la liberté d'expression mais ne peut donc donner droit à des propos discriminatoires, prohibés.

Au cinéma, la parodie est une tradition installée depuis longtemps et toujours vivace. L'idée d'utiliser le monstre du docteur Frankenstein non pour faire peur mais pour faire rire était déjà présente dans la comédie **Hellzapoppin** (H. C. Potter), en 1941, menée par le duo Ole Olsen et Chic Johnson et produite par le studio Universal, comme le film d'origine. Quelques années plus tard, un autre duo comique, les célèbres Bud Abbott et Lou Costello étaient les vedettes de **Deux Nigauds contre Frankenstein** (1948), où ils couraient du musée des horreurs au château de Dracula, poursuivis par plusieurs monstres devenus célèbres grâce aux films du studio Universal (cf. partie Infos), également producteur. La parodie consistait surtout à transposer des personnages liés à un certain genre de

cinéma dans un genre radicalement opposé. Le décalage est le principal moteur de cette veine humoristique, qui peut cependant être plus élaborée.

Dans la carrière de Mel Brooks, une illustration très représentative des lois générales de la parodie est donnée par la série télévisée **Max La Menace**, lancée en 1965, qui tourne en dérision l'univers des agents secrets. En 1962 était sorti **James Bond contre Dr No**, le premier film de la série 007, suivi par **Bons baisers de Russie** en 1963 puis **Goldfinger** en 1964. Ces succès retentissants ont familiarisé le public avec les codes des aventures de James Bond : en 1965, il est donc devenu possible de lancer une série télévisée parodique destinée à une large audience, car le jeu avec l'univers de référence pouvait alors être facilement compris. Pour que la parodie fonctionne, il faut que l'œuvre parodiée soit bien identifiée. Puisqu'il s'agit de détourner des canons esthétiques et romanesques, ces canons doivent être fortement marqués. Et c'est bien le cas avec l'univers des agents secrets, qui reste un des plus exploités à des fins parodiques, internationalement, comme l'ont montré, par exemple, **Casino Royale** (1967) de Ken Hughes et John Huston avec Peter Sellers, **Le Grand Blond avec une chaussure noire** (1972) de Yves Robert avec Pierre Richard, **Le Magnifique** (1973) de Philippe de Broca, **Johnny English** (2003) avec Rowan Atkinson, **Austin Powers** (1997) avec Mike Myers, **OSS 117 : Le Caire, nid d'espions** (2006) et **OSS 117 : Rio ne répond plus** (2009) de Michel Hazanavicius. La dernière en date de ces parodies d'aventures d'espionnage s'intitule **Spy** et elle est destinée, comme beaucoup des films cités, à mettre en vedette un comique, en l'occurrence Melissa McCarthy. Le fait que la vedette soit une femme change ici l'axe du regard parodique, qui porte moins sur les manies et les gadgets des espions que sur la supériorité supposée qui leur est donnée parce qu'ils sont des hommes.

La parodie peut donc suivre des logiques diverses. Avec son « western pour rire », **Le Shérif est en prison**, Mel Brooks épinglait des facilités de ce genre très codifié : son shérif était un Noir, ce qui était, plus qu'un gag, une invitation à réfléchir à une distribution des rôles établie de façon très rigide. Mais cette parodie se voulait aussi pure fantaisie, avec, par exemple, une scène où un cheval recevait un coup de poing dans la gueule. Dans **Albert à l'Ouest** (2014) le comique américain Seth MacFarlane imaginait une parodie de western différente,



montrant les cow-boys et les habitants de l'Ouest comme des êtres frustrés, violents, sales, en quelque sorte des bêtes sauvages. L'exagération permettait de faire apparaître une vérité masquée sous la beauté des westerns classiques : le destin des cow-boys était souvent d'être condamnés à une vie courte et brutale dans une misère puante !

La parodie peut aussi être un sous-genre, dans la mesure où son ambition est de se donner l'apparence d'un genre précis (le film d'horreur, par exemple) pour mieux le malmener et le dépouiller de sa grandeur originelle, sans aucun respect. Cette approche encourage logiquement les productions mineures, sans moyens, car l'aspect bricolé de la copie parodique peut être considéré comme un atout comique supplémentaire. Il n'est alors pas rare que les titres signalent une inspiration un peu facile : *Élémentaire mon cher...* *Lock Holmes* (1988), *Alarme fatale* (1993), *L'Homme qui en savait trop... peu* (1997), la saga des *Scary Movie* (5 films) et ses nombreuses déclinaisons (*Spartatouille*, *Sex Academy*, etc.) ou, plus intéressants, *La Tour Montparnasse infernale* (2001) de Charles Nemes avec Éric Judor, Ramzy Bedia, ou *Le Silence des jambons* (1994) de Ezio Greggio, où Mel Brooks faisait une apparition et qui était, bien sûr, une parodie du *Silence des agneaux* (*The Silence of the lambs*, 1991). Le film parodique sans budget a été présenté comme un genre à part entière (baptisé le « suédage ») dans la comédie de Michel Gondry *Soyez sympas, rembobinez* (2008), où les employés d'un magasin de location vidéo étaient obligés, après avoir effacé accidentellement tous leurs films, de retourner ceux-ci très vite et avec les moyens du bord. Il s'agissait donc de réaliser des pastiches, mais la mauvaise qualité de ceux-ci en faisait des parodies.

Avec l'apparition du numérique et le développement des nouveaux outils de tournage (petites caméras, téléphones portables), la parodie est devenue un exercice prisé des amateurs qui n'ont vraiment aucun budget mais ne manquent pas d'idées. Les sites internet diffusant des vidéos, comme YouTube et Dailymotion, sont des plateformes de diffusion pour des parodies dont les caractéristiques ont changé. Il s'agit très souvent de formats courts, parodiant un format court particulièrement prisé : la bande-annonce. On a pu voir, par exemple, une bande-annonce du film *50 Nuances de Grey* réalisée avec des figurines Lego. L'autre changement est la temporalité : sur internet, la parodie est devenue instantanée. Une bande-annonce comme celle du nouveau *Star Wars* est vue très vite par des millions d'internautes, elle peut donc tout aussi vite être reprise sous une forme parodique, d'emblée identifiable. La parodie est partout, elle est passée dans le langage courant des images. Mais attention, toutes les comédies référentielles ne sont pas des parodies : *Le Bal des vampires* (1967) de Polanski, *Docteur Folamour* (1964) de Kubrick ou les films d'Edgar Wright (*Shaun of the Dead*, *Hot Fuzz*, *Le Dernier Pub avant la fin du monde*) sont des comédies satiriques, pas des copies de films reproduits avec précision et impertinence. Avec son humour sans foi ni loi, la parodie n'en a pas moins ses lois.



Albert à l'Ouest, de et avec Seth MacFarlane



Cleavon Little et Gene Wilder dans *Le Shérif est en prison*.

## Bibliographie

Une biographie approfondie de Mel Brooks a été écrite par James Robert Parish, mais elle n'est publiée qu'en anglais sous le titre *It's good to be the the king, the seriously funny life of Mel Brooks*, éditée par John Wiley & Sons, 2007.

Le comédien et scénariste de *Frankenstein Junior*, Gene Wilder, a publié son autobiographie, non traduite en français, sous le titre *Kiss me like a stranger, my search for love and art*, Harper Collins Entertainment, 2005.

Une étude sur la comédie qui puise des exemples chez Mel Brooks :

*Grand écran, petit écran, comique télévisuel, comique filmique*, revue Humoresques, Paris, Jouve, 2008.

### Sur la comédie-parodie :

*Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, de Cécile Sorin, éditions L'Harmattan, 2010.

### Sur la problématique de l'homme artificiel :

*L'Homme artificiel* de Michel de Pracontal, éditions Denoël Impacts, 2002.

*L'Homme artificiel, Hoffmann, Shelley, Villiers de l'Isle-Adam*, ouvrage dirigé par Isabelle Krzywkowski, éditions Ellipses, 1999.

Le site internet Ciné Ressources ([www.cineresources.net](http://www.cineresources.net)) répertorie divers documents sur Mel Brooks qui sont consultables sur demande ou directement sur place, à la Bibliothèque du film, dans les locaux de la Cinémathèque, à Paris. Certains documents sont également disponibles à la Cinémathèque de Toulouse.

## Vidéographie

Les films de Mel Brooks sont presque tous disponibles en format DVD, mais chez des éditeurs divers. *Frankenstein Junior* est édité par 20<sup>th</sup> Century Fox Home Entertainment, comme *Le Grand Frisson*, *La Folle Histoire du monde*, *La Dernière Folie de Mel Brooks* et *Chienne de vie*. *Les Producteurs* a été édité chez Studio Canal, *Dracula mort et heureux de l'être* chez Gaumont et *Le Shérif est en prison* chez Warner Bros.

Le coffret *Monsters* (Universal vidéo) rassemble huit titres légendaires de la série des monstres ouverte par le studio américain Universal dans les années 1930 : *Dracula*, *Frankenstein*, *La Momie*, *La Fiancée de Frankenstein*, *L'Homme invisible*, *Le Fantôme de l'opéra* et *L'Étrange créature du lac noir*. Un livret très informatif accompagne les films.

## Les monstres, une tradition Universal

Les références cinématographiques de *Frankenstein Junior* sont d'abord celles d'un fabuleux âge d'or : la vogue des monstres lancée par le studio Universal au début des années 1930.

Dès les années 1920, un intérêt pour l'horreur se manifeste dans le cinéma américain sous l'influence de deux réussites majeures du cinéma allemand : *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene et *Nosferatu le vampire* (1922) de Murnau. L'esthétique expressionniste de ces films se retrouvera dans le *Frankenstein* (1931) de James Whale et donc dans *Frankenstein Junior* (modestement, à travers le style donné au décor des maisons du village). Trouvant l'inspiration dans des romans des Français Victor Hugo et Gaston Leroux, le studio Universal produit alors *Notre-Dame de Paris* (1923), *Le Fantôme de l'opéra* (1925) et *L'Homme qui rit* (1928), où abondent les visages monstrueusement défigurés. Une autre origine, plus secrète, explique leur surgissement : la Première Guerre mondiale et ses gueules cassées. Pour la première fois dans l'histoire, des soldats atrocement mutilés ont pu être sauvés grâce aux progrès de la médecine. Leurs visages meurtris étaient impressionnants, car jamais vus : on ne survivait pas jusque-là à de telles blessures. Une vision terrible et douloureuse qui marquera profondément l'époque.

Quand le fondateur du studio Universal, Carl Laemmle, laisse la direction à son jeune fils, surnommé Junior (n'y voir aucun lien avec le film de Mel Brooks cette fois !), celui-ci lance la production de films conçus comme des événements à la mesure d'une ère nouvelle : des monstres en vedette pour le temps du cinéma parlant, définitivement adopté. *Dracula* (1931) ouvre ce bal, suivi de *Frankenstein* (1931) puis de *La Momie* (1932) et de *L'Homme invisible* (1933). Le succès est considérable. Tourné pour 300 000 dollars, le *Frankenstein* de James Whale en rapporte 5 millions : un modèle de rentabilité, surtout en pleine Dépression. L'Amérique en crise a besoin de se distraire. Dans les journaux, cet engouement du public pour les monstres soulève des questionnements, des réserves d'ordre moral. Mais la machine Universal est lancée : *Le Monstre de Londres* et son loup-garou (1935), *La Fiancée de Frankenstein* (1935) et *La Fille de Dracula* (1936) montrent que l'horreur inspire vraiment les cinéastes. Trop peut-être : à force de rechercher la peur, l'effroi, les films de monstres sont accusés de cruauté gratuite et deviennent la cible de la censure. La production s'arrête de 1936 à 1939. C'est le succès d'une ressortie en double programme de *Dracula* et *Frankenstein* qui pousse Universal à relancer ces films de genre si populaires. Mais, à partir de 1940, il s'agit moins de productions de prestige que de séries B qui exploitent un filon, non sans talent parfois. *La Momie* fait son retour et les aventures de *L'Homme invisible* sont adaptées à la réalité de l'époque dans *L'Agent invisible* contre la Gestapo (1942). *Le Loup-Garou* de 1941 a davantage la facture d'un classique, de même que *Le Fantôme de l'opéra* dans sa version de 1943. La raison

commerciale l'emporte pourtant largement sur l'ambition artistique avec le nouveau concept d'Universal, qui fait se rencontrer les monstres superstars de son écurie : *Frankenstein rencontre le loup-garou*, annonce tout simplement le titre de ce film de Roy William Nell, en 1943. Les réunions de monstres s'élargissent et se multiplient : dans *La Maison de Frankenstein* (1944) puis *La Maison de Dracula* (1945), ils sont là « Tous ensemble », proclament les affiches. Mais cet argument de vente ne suffit pas à assurer à ces sous-produits un véritable succès. La magie, tant financière que cinématographique, s'estompée. La tradition des monstres Universal donnera encore naissance à quelques titres devenus cultes (surtout *L'Étrange Créature du lac noir*, 1954) mais finira par disparaître. Ou, plus exactement, par se recomposer sous de nouvelles formes de cinéma jouant sur la peur, les effets, le fantastique captivant.

La vogue actuelle des films de superhéros, apparus d'abord dans la bande dessinée des années 1940, retrouve, par bien des aspects, la logique qui lança la « fabrique de l'horreur » des années 1930. Des personnages forts, très identifiables car très spectaculaires, sont mis en avant. Ils sont dotés de pouvoirs surhumains, voire inhumains, et sont, bien souvent, le résultat d'une intervention, plus ou moins hasardeuse et réussie, de la science. Si Frankenstein a un corps composite, celui d'Iron Man est aussi un assemblage, seulement plus technologique. Hulk, l'homme qui se transforme en géant destructeur à la moindre crise (d'humeur), fonctionne un peu comme l'homme qui se transformait en bête féroce, le loup-garou. Une mythologie commune se perpétue ainsi, mais les standards esthétiques suivent une évolution plus radicale : à l'heure des effets spéciaux numériques, la beauté du noir et blanc des films de monstres de la Universal n'est plus qu'un très lointain souvenir.

## Presse

### Un délire contrôlé

« Parodie, souvent, veut dire mépris. Pas chez le Mel Brooks endiablé des *Producteurs*. Son pastiche des vieux films d'épouvante est un tendre hommage au monstre émouvant des années 1930. Cinéphile passionné, Brooks glisse entre deux beaux clair-obscur "d'époque", astuces, allusions et clins d'œil : le manoir du Baron fourmille ainsi d'étranges créatures cent fois entraînées dans l'histoire du cinéma fantastique. On les revoit avec d'autant plus de plaisir que, si l'auteur s'en moque, c'est avec amour ; que, s'il les rajoute, c'est avec invention. Brillant agitateur de mythes, Mel Brooks manie les sous-entendus grivois comme il brandit l'horreur "gothique" : dans le délire contrôlé. Mais quand il redevient sérieux pour quelques minutes, *Frankenstein Junior* égale presque son modèle de 1935. »  
*Le Nouvel Observateur*, 14 avril 1975.

### La terreur du terroir

« Empruntant aux films des années trente un peu de leur rythme alangui, et à la tradition hollywoodienne ses décors de pacotille pour illustrer à la fois le roman gothique de la terreur et le terroir de la famille Frankenstein, Mel Brooks se livre à une parodie échevelée du mythe, où l'on retrouve péle-mêle des souvenirs de cinéphile passionné et toute l'imagerie populaire du fantastique et de l'épouvante. [...] Le héros de Mel Brooks ne croit qu'aux vertus de la science et récuse l'héritage un peu démonologique du passé. Le film serait néanmoins l'histoire de sa conversion, puisqu'il devient l'exécuteur testamentaire du célèbre grand-père. Le retour du petit-fils au pays donne à Mel Brooks l'occasion de régler ses comptes avec le germanisme en se moquant des lourdeurs de l'esprit de sérieux : il est franchement difficile de l'évoquer sans s'esclaffer. Une telle verve ne se raconte pas : à ce niveau, *Young Frankenstein* s'impose sans commentaires... »  
Henry Chapier, *Le Quotidien de Paris*, 17 avril 1975.

### Un film à mi-chemin du non-sens et de l'énorme farce

« Ce *Frankenstein Junior* a tous les aspects d'un grand film gothique. Mais l'imagination délirante de Mel Brooks met constamment en pièces tout ce qui pourrait paraître sérieux. On est à mi-chemin du non-sens et de l'énorme farce, on va de surprise en surprise car jamais la logique n'existe. Même la partie "sentimentale" n'est pas respectée. La fiancée de Frankenstein semble une ingénue de film muet, évoluant dans le monde d'aujourd'hui. Son assistante se partage entre la passion et la peur avec une irrésistible drôlerie. Et le valet, horrible bossu malicieux, permet à Marty Feldman une composition d'un burlesque très achevé. C'est Gene Wilder qui joue le rôle de Frankenstein et Peter Boyle celui du monstre. Ils savent tous deux pratiquer l'humour au deuxième degré. Ajoutons, pour ceux qui voudraient aller encore plus loin, qu'apparaît aussi à travers ce film une satire des mœurs actuelles, des intellectuels et de



la psychanalyse, et des références à toute la philosophie du cinéma fantastique, dont les monstres ne sont pas aussi méchants qu'ils en ont l'air. »  
*Le Républicain Lorrain*, 4 juin 1975.

### Un pèlerinage au pays du cinéma de papa

« Les puristes, ceux qui ne se lassent pas d'analyser les mythes de la littérature et du cinéma fantastique, peuvent bien s'indigner au spectacle de cette délirante parodie. Mais comment ne pas y reconnaître un hommage – exempt de toute dérision – à la tendre naïveté du cinéma des années 30 ? Mel Brooks, cette fois, a gagné son pari. Ses précédents films (*Les Producteurs*, *Le Shérif est en prison*) procédaient d'un humour infiniment plus... épais, délibérément fondé, d'ailleurs, sur certains ressorts comiques défiant le bon goût. *Frankenstein Junior*, tout en continuant d'exploiter la veine de l'outrance et du saugrenu, triomphe de la vulgarité. Outre que l'invention satirique s'y révèle plus vive, le style de la mise en scène constitue une manière d'exploit. En utilisant le noir et blanc classique, Mel Brooks réinvente le charme ouaté de l'illustration à l'ancienne. C'est en cela, aussi, que son film est moins un pastiche qu'un pèlerinage au pays du cinéma de papa, tel qu'en lui-même l'éternité le glorifie. Dans le même temps qu'il célèbre par l'image le romantisme désuet du conte fantastique, Mel Brooks s'en va-t'en guerre contre l'esprit de sérieux. Il détraque le mécanisme de la merveilleuse et ténébreuse légende (le savant et sa créature finissent par échanger leur identité, entre autres) et crée ainsi avec le spectateur une très joyeuse complicité. Il en résulte, entre d'abondants éclats de rire, l'ombre d'un certain sourire et d'une certaine poésie. »  
Gilbert Salachas, *Télérama*, 16 avril 1975.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Young Frankenstein</i>
<b>Production</b>	Gruskoff/Venture Films, Crossbow Productions
<b>Production</b>	Michael Gruskoff
<b>Prod. exécutif</b>	Frank Baur
<b>Réalisation</b>	Mel Brooks
<b>Scénario et adaptation</b>	Gene Wilder, Mel Brooks, d'après le livre <i>Frankenstein</i> de Mary Wollstonecraft Shelley
<b>Photographie</b>	Gerald Irschfeld
<b>Caméraman</b>	Tim Vanik
<b>Script</b>	Ray Quiroz
<b>Montage</b>	John C. Howard
<b>Maquillage</b>	William Tuttle
<b>Coiffure</b>	Mary Keats
<b>Costumes</b>	Dorothy Jeakins
<b>Effets spéciaux</b>	Henry Millar Jr.
<b>Musique</b>	John Morris
<b>Ingénieur du son</b>	Richard Portman
<b>Montage son</b>	Don Hall
<b>Chef décorateur</b>	Bob de Vestel
<b>Générique</b>	Anthony Goldschmidt
<b>Casting</b>	Mike Fenton, Jane Feinberg

Filmé en Panavision

Remerciements particuliers à Kenneth Strickfaden pour le décor original du laboratoire de Frankenstein

### Interprétation

<i>Dr Frankenstein</i>	Gene Wilder
<i>Le Monstre</i>	Peter Boyle
<i>Igor</i>	Marty Feldman
<i>Inga</i>	Teri Garr
<i>Frau Blücher</i>	Cloris Leachman
<i>Elizabeth</i>	Madeline Kahn
<i>Inspecteur Kemp</i>	Kenneth Mars
<i>Lermite aveugle</i>	Gene Hackman
<i>L'étudiant</i>	Danny Goldman
<i>Herr Falkstein</i>	Richard Haydn
<i>Mr Hilltop</i>	Liam Dunn
<i>Gardien de prison</i>	Oscar Beregi
<i>Ancien du village</i>	Arthur Malet

<b>Année</b>	1974
<b>Pays</b>	États-Unis
<b>Film</b>	Noir & Blanc
<b>Format</b>	35mm, 1:1,85
<b>Durée cinéma</b>	1h46'
<b>Durée en DVD</b>	1h41'
<b>Visa</b>	27 543
<b>Distribution</b>	20 <sup>th</sup> Century Fox
<b>Édition DVD</b>	20 <sup>th</sup> Century Fox
<b>Sortie en France</b>	16 avril 1975

### Prix et récompenses

Saturn Awards du meilleur réalisateur, du meilleur film d'horreur, du meilleur maquillage, des meilleurs décors et du meilleur second rôle masculin (Marty Feldman), remis par l'Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films en 1976



## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

Frédéric Strauss, critique cinématographique et auteur d'ouvrages sur le cinéma.



*transmettre*  
**LE CINEMA**

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de  
votre Conseil départemental

ministère  
éducation  
nationale



**CNC**