



La Revue du Ciné-club universitaire, 2016, n° 3

It's alive!

Frankenstein au cinéma

*Ciné-club
Universitaire*

ACTIVITÉS CULTURELLES



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Illustration

1^{ère} de couverture: *Frankenstein*, James Whale, 1931

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Julien Dumoulin, Emilien Gür, Cerise Dumont, Michel Porret,
Olinda Testori, Thibault Zanoni, Francisco Marzoa, Jeanne Richard

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras **coordination:** Christophe Campergue

édition et graphisme: Véronique Wild et Julien Jespersen

Sommaire

Histoire d'une créature fictionnelle

**JULIEN DUMOULIN, EMILIEN GÜR, MICHEL PORRET ET
OLINDA TESTORI** 3

Survie de la créature au cinéma

EMILIEN GÜR 13

Quelques réflexions sur les films de Whale

JULIEN DUMOULIN 25

L'acteur derrière le masque du monstre

FRANCISCO MARZOA 35

Le moment Hammer

MICHEL PORRET 41

Le laboratoire à la croisée des mondes

CERISE DUMONT 59

Monstre, qui es-tu?

JEANNE RICHARD 65

Abnormal brain: «l'âme» déformée
de la créature

THIBAUT ZANONI 73

«Frankenstein» et «The Curse»:
les contours de la transgression

OLINDA TESTORI 81

Programmation 93

Recevoir gratuitement
*La Revue du Ciné-club
universitaire* chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue



Éditorial

par **Cerise Dumont** et **Emilien Gür**

IL Y A DEUX CENTS ANS, Mary Shelley séjournait sur les bords du Léman en compagnie de son époux Percy Shelley ainsi que du célèbre poète Lord Byron. La météo se révélant désastreuse, la compagnie, confinée à l'intérieur, tenta de se distraire en se racontant des histoires de fantômes. C'est ainsi que naquit *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, publié en 1818. La créature conçue par la romancière britannique dans ce qui est souvent considéré comme la première œuvre de science-fiction a par la suite profondément marqué l'imaginaire occidental.

Le mythe de Frankenstein est toujours d'actualité. Parmi les nombreuses pistes de réflexion qu'ouvre le roman, l'éthique scientifique, la création artificielle de la vie ou encore la question de l'altérité sont plus que jamais des problématiques trouvant un écho dans la société contemporaine. En Occident, les idéologies dominantes oscillent en effet entre la foi dans le progrès, seule solution pour une humanité prise au piège de ses propres modes de vie et qui doit continuer à se développer pour survivre, et une certaine méfiance envers ce même progrès, doublée d'une quête d'un bonheur plus authentique, plus «naturel». La modernité du héros prométhéen de Mary Shelley fait toujours sens pour un spectateur tiraillé entre ces deux voies contradictoires, ne sachant si la science représente son salut ou l'instrument de sa perte.

La présente revue, consacrée à l'étude et à l'analyse des manifestations cinématographiques du monstre, du *Frankenstein* réalisé par James Whale



Portrait de Mary Shelley, par Richard Rothwell.

en 1931 aux productions les plus contemporaines, est organisée en deux parties: l'une regroupe les contributions adoptant une perspective historique, l'autre réunit les articles qui proposent une approche thématique; le préambule signé par Julien Dumoulin, Emilien Gür, Michel Porret et Olinda Testori retrace l'histoire de l'inscription de la créature de Frankenstein dans la culture moderne et postmoderne, du 19^e siècle à nos jours, à travers les nombreuses incarnations qu'elle a connues depuis l'écriture du roman de Mary Shelley.

La Villa Diodati, à Cologny.



Histoire d'une créature fictionnelle

Née sous la plume de Mary Shelley, la créature de Frankenstein a donné lieu à un phénomène culturel hors norme: migrant de la littérature romanesque vers le théâtre avant de partir à la conquête du cinéma et de nombreux autres médiums, le monstre a généré un imaginaire transmédiatique et transnational aux ramifications multiples. Cet article retrace dans ses grandes lignes l'histoire de l'inscription de la créature dans la culture moderne et postmoderne, du 19^e siècle à nos jours.

par **Julien Dumoulin, Emilien Gür,**
Michel Porret et **Olinda Testori**

Du roman de Shelley au premier film de Whale

Le roman

MARY W. SHELLEY DÉBUTE L'ÉCRITURE de *Frankenstein ou Le Prométhée moderne* en juin 1816, sur les rives du lac Léman, exilée pour un temps sur les hauteurs de Cologny. Le contexte général et les conjonctures météorologiques de cette année 1816, extraordinaires à plus d'un titre, influenceront certainement l'écriture du désormais mythique récit de la jeune auteure britannique alors âgée d'à peine dix-neuf ans.

C'est l'éruption du volcan Tambora, en Indonésie, en avril 1815, qui aura des conséquences insoupçonnées. En effet, suite à l'implosion gigantesque qui s'en suit, le volcan propage plus de soixante millions de tonnes de soufre dans la stratosphère, provoquant un refroidissement climatique dans l'hémisphère nord, notamment en Europe et aux États-Unis. Pendant deux à trois ans, l'impact de cette éruption volcanique provoque ainsi une baisse

des températures de 0,8° à 1°, les particules de soufre ayant le pouvoir de filtrer les rayons solaires. Une telle énergie physique libérée commence à affecter les conditions météorologiques dès le printemps 1816, provoquant des pluies diluviennes, des mauvaises récoltes, puis des inondations et des famines. Cette crise climatique couplée avec la fin du petit âge glaciaire (du 13^e au 19^e siècles) engendrent des problématiques socio-économiques dans une Europe déjà affaiblie par les guerres napoléoniennes (1803-1815). Spéculation sur les grains, mouvements migratoires, nature déchaînée, tensions sociales et économiques, le contexte est rude.

Genève n'est pas épargnée et des pluies diluviennes s'abattent sans répit, le temps est orageux et apocalyptique à tel point que l'année 1816 est désormais surnommée «l'année sans été».

À la villa Diodati, où se réunissent Lord Byron, sa maîtresse Claire Clairmont, l'écrivain John Polidori, le poète Percy Shelley et sa compagne Mary Godwin (bientôt Shelley), l'atmosphère est propice à l'écriture de nouvelles horribles, comme l'attestent les souvenirs relatés par cette dernière dans la préface de l'édition de 1831:

«Mais l'été s'avéra humide et inclément, et une pluie incessante nous confina des jours durant à la maison. Quelques volumes d'histoires de spectres, traduites de l'allemand en français, tombèrent entre nos mains. "Chacun de nous va écrire une histoire de spectres", déclara Lord Byron, et sa proposition fut adoptée.»

Dans cette ambiance «gothique», Mary Shelley écrira *Frankenstein ou Le Prométhée moderne* et John Polidori *Le vampire*, deux monstres littéraires devenus mythes.

Le roman de Mary Shelley connaît deux versions: la première, publiée anonymement en 1818, qui sera rééditée en 1823, et la seconde, révisée par l'auteur, en 1831, de laquelle sont tirées la plupart des éditions et traductions contemporaines. Terminé en mai 1817, le manuscrit, refusé à plusieurs reprises, est finalement édité en mars 1818 chez Lackington, Allen & Co. Publié sans indication de l'auteur, le livre contient une préface de Percy Shelley, qui est fréquemment identifié comme étant l'auteur du texte. Les trois volumes qui le composent sont reliés à bas prix, conformément à la collection des romans à sensations de l'éditeur. Malgré la difficulté de trouver ce premier éditeur et nonobstant les premières critiques négatives qui paraissent dans la presse et les revues spécialisées, le roman connaît un succès immédiat, avec maintes rééditions et traductions. Sa traduction en français date de 1821.

La seconde édition du roman est accélérée par la première adaptation théâtrale du récit en juillet 1823. Le père de Mary Shelley, William Godwin, décide d'exploiter le succès de la pièce et de rééditer le récit, cette fois chez G. et W.B. Wiltaker, permettant

d'accréditer encore plus favorablement le talent de la jeune auteure, dont l'identité est maintenant révélée.

En 1831 paraît la troisième édition amplement remaniée. Henry Colburn publie le roman en un volume et l'orne de gravures illustrant certains passages du récit. Pour le prix de cinq shillings, soit l'équivalent d'un livre de poche actuel, le public à dorénavant accès à un best-seller de la littérature. Cette édition comporte une préface de Mary Shelley, largement autobiographique, qui explique son projet et les circonstances de l'écriture de son œuvre, tout en souhaitant à son «hideuse progéniture succès et prospérité».

Après cette date, plus d'une dizaine de rééditions permettront la large diffusion du roman. Il faut attendre 1960 pour la parution en édition de poche par J.M Dent dans la *Everyman's Library Series*.

Véritable best-seller, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, désormais tombé dans le domaine public, continue à être exploité lors de multiples traductions, rééditions et adaptations partout dans le monde.

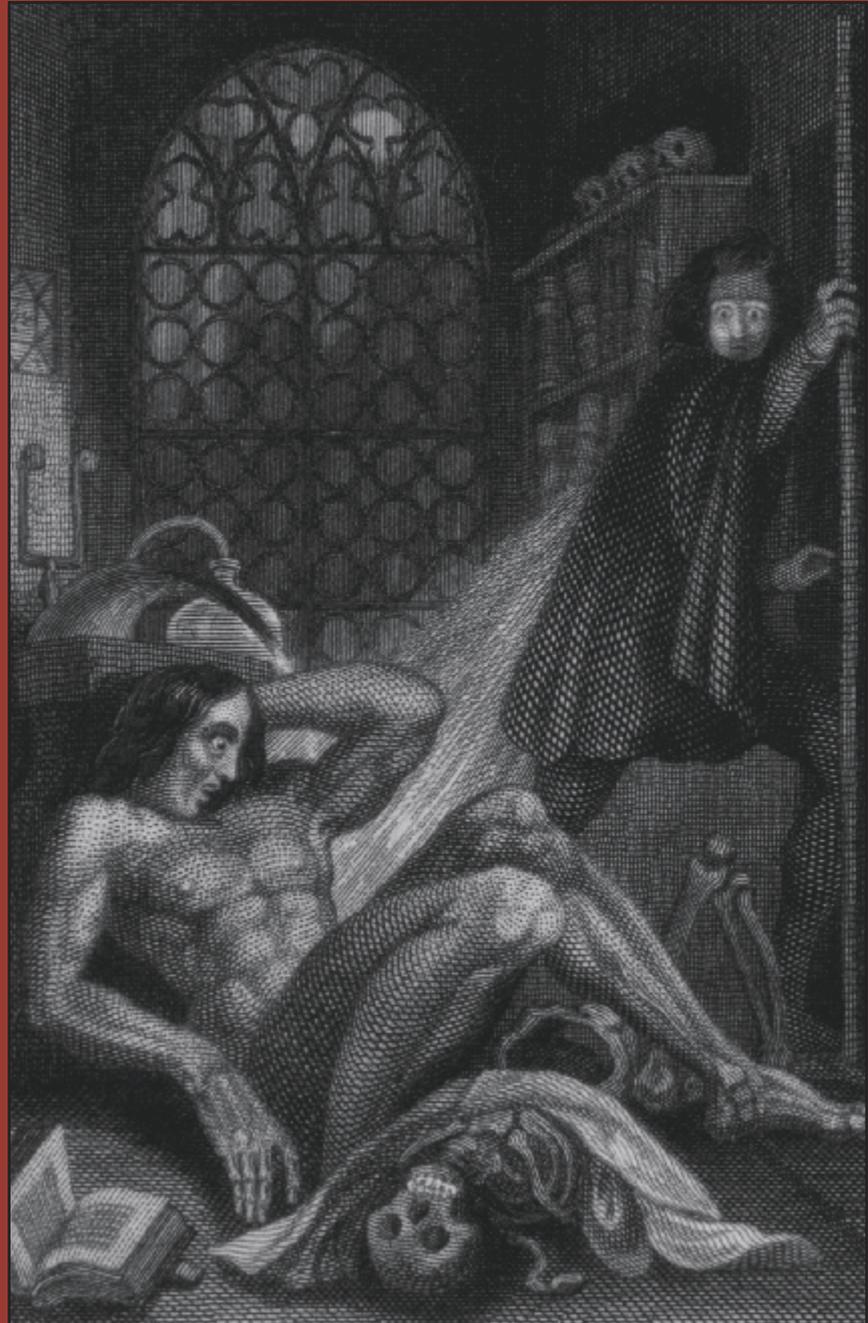
Son contenu parfois considéré comme amoral et politiquement engagé stimule la réflexion. Le personnage démiurgique de Frankenstein, en explorant les limites de la science, crée un monstre qui se retourne contre lui. Métaphore politique de la Révolution française et de ses conséquences, le récit se lirait à la fois comme un refus et un reflet des événements de juillet 1789. En outre, certains critiques stipulent que la paternité du texte revient presque intégralement à Percy Shelley, qui, en ayant largement contribué à la correction du manuscrit, relègue Mary Shelley au rang de simple médiatrice. À cela s'ajoute

les critiques de style, reprochant au récit suturé de l'auteur un manque d'unité et de maturité.

Le récit de Mary Shelley n'en demeure pas moins archétypal à plus d'un niveau. L'influence de *Frankenstein* sur la littérature des 19^e et 20^e siècles est énorme: inclassable dans un genre en particulier, il devient emblématique de plusieurs courants littéraires, se ralliant à la fois à la tradition gothique, romantique et science-fictionnelle. Il suggère les versions primitives de plusieurs mythes développés dans la littérature: le savant fou, le monstre, le double, la résurrection de cadavre, la création artificielle de la vie, etc. Divers monuments littéraires ont une dette invisible envers la fiction écrite par Mary Shelley: citons par exemple *Le cas étrange du docteur Jekyll et Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) ou encore *L'île du docteur Moreau* de H.G. Wells (1896). La matière du roman, sans cesse exploitée, révèle un contenu mythologique qui fascine toujours autant, propice à l'imaginaire créatif.

Adaptations théâtrales au 19^e siècle

La première adaptation scénique du roman de Mary Shelley est une version de théâtre. Elle date de juillet 1823: *Presumption; or, the Fate of Frankenstein*, mise en scène par Richard Brinsley Peake, se joue à Londres à la English Opera House. Le rôle du docteur Frankenstein est confié à James Wallack et celui de la créature à Thomas Potter Cooke, qui deviendra rapidement la tête d'affiche. Cette adaptation n'est pas extrêmement fidèle au roman mais remporte un vif succès malgré les protestations des milieux conservateurs. Mary Shelley assiste à l'une des représentations et note, enthousiaste:



«Mais voyez donc et observez! Je me suis retrouvée célèbre. *Frankenstein* remporte un prodigieux succès sur la scène, et devait être joué pour la 23^e soirée à la English Opera House. L’affiche m’a énormément amusée, car on y trouvait dans la liste des personnages “--, par M.T. Cooke”. Cette façon anonyme de nommer l’innommable est plutôt bonne.»

Il existe peu d’informations sur les premières adaptations de *Frankenstein* à la scène. Une dizaine de versions seront créées jusqu’en 1826. Dès cette date, le récit de *Frankenstein* fait partie du répertoire classique du théâtre et est joué à maintes reprises à Londres, New York, Paris, Vienne, Édimbourg, dans sa version mélodramatique ou burlesque, comme par exemple *Frank-n-stein, or the Modern Promise to Play* (1824) dont le motif pourrait être le précurseur idéologique du film comique *Young Frankenstein* de Mel Brooks (*Frankenstein Junior*, 1974).

En général, l’interprétation du monstre attire la sympathie du public. Le jeu brillant de l’acteur T.P. Cooke, qui a endossé le costume de la créature près de 365 fois en sept ans a contribué à la pérennité de la pièce reléguant les autres personnages au second plan. Cette mise en lumière du monstre contribuera à façonner le mythe et permettra de confondre le nom de Frankenstein avec la créature, confusion entretenue par les diverses adaptations cinématographiques qui suivront dès 1910.

Le roman constitue un fantastique réservoir d’images et tant les adaptations au théâtre que celles au cinéma se sont concentrées sur la mise en scène de la naissance de la créature en laissant de côté la structure originelle du récit et les personnages secondaires mais néanmoins indispensables

au récit de Mary Shelley. Les expériences du baron Frankenstein prennent le dessus et les dimensions horribles sont exploitées visuellement pour le public. Les contraintes scéniques simplifient la trame narrative qui se focalise sur les personnages de la créature et du savant, réduisant ainsi la portée philosophique de certains aspects du roman (la relation de la créature au monde, les questionnements moraux de Frankenstein sur la création d’une compagne au monstre, etc..) mais augmentant parallèlement l’attraction et la fascination pour la figure du monstre.

La plus célèbre des adaptations de *Frankenstein* à la scène est celle de 1927 par Peggy Webling: *Frankenstein: an adventure to the macabre*. Jouée au Preston à Londres, elle met en scène Henry Hallat dans le rôle du baron et Hamilton Dean dans la peau de la créature. James Whale l’adaptera au cinéma pour sa version de 1931 qui restera à jamais gravée dans les annales.

Notons encore la performance proposée par The Living Theatre en 1965 à la Biennale de Venise: le théâtre expérimental de Julian Beck et de Judith Malina s’empare du mythe et propose une version engagée et conforme aux exigences de théâtre collectif développées par la compagnie de théâtre dans les années 1950 et 1960.

Le cycle Universal

Alors que le roman de Mary Shelley continuait d’alimenter des adaptations théâtrales, le cinéma naissant sut très vite percevoir le potentiel que *Frankenstein* pouvait avoir.

On trouve trace d'une première adaptation en 1910, produite par les studios Edison. *Frankenstein*, de J. Searle Dawley, est une suite de plans fixes qui nous donnent à voir en douze minutes un résumé de la trame du livre: Frankenstein part pour étudiant; il mène son expérience et donne naissance au monstre; effrayé par sa créature, il retourne chez lui; le monstre le suit et le menace... Derrière la linéarité de l'œuvre se développe déjà un propos qui voit la création incarner la part monstrueuse de Victor. L'histoire est traitée dans un registre fantastique: la créature naît dans un chaudron, elle se reconstitue sous nos yeux au milieu des flammes. L'expérience scientifique laisse place à une approche alchimique. L'impressionnante naissance du monstre se charge d'une incarnation diabolique. Victor Frankenstein est poursuivi par sa créature qui menace sa fiancée. Le monstre disparaîtra en fumée après s'être aperçu dans un miroir, symboliquement défait par la noblesse d'âme de Victor.

Deux autres adaptations suivront: *Life Without Soul*, de Joseph W. Smiley en 1915, et *Il monstro di Frankenstein (Le monstre de Frankenstein)*, film italien de 1920, réalisé par Eugenio Testa. Tous les deux sont considérés comme des films perdus.

Le thème de l'être inanimé, sans âme, habite bon nombre de films des années 1910 et 1920. Il trouve un écho particulier dans le cinéma allemand à travers les figures de l'automate et des êtres artificiels (*Metropolis*, Lang, 1927; *Homunculus*, Rippert, 1916), le somnambule (*Le cabinet du docteur Caligari*, Wiene, 1920), les pantins et figures de cire (*Le cabinet des figures de cire*, Leni et Birinsk, 1924), les êtres

suraturels (*Nosferatu*, Murnau, 1922; *Der Golem: Wie er in die Welt kam*, Wegener et Boese, 1920).

Inspiré par l'expressionnisme allemand, le cinéma américain s'est lui aussi intéressé à la figure du monstre, dès les années 1920. Universal Pictures, alors studio de seconde zone, produit en 1923 *The Hunchback of Notre Dame (Notre Dame de Paris)* qui marque le point de départ d'une série de films jouant sur des êtres inquiétants dans des registres oscillant entre fantastique, science-fiction et épouvante. À l'inverse du cinéma allemand, qui puise son inspiration dans des créations originales et des êtres «anormaux» traduisant à la fois le malaise de l'entre-deux guerres et la foisonnante liberté artistique de la République de Weimar, les films Universal Pictures adaptent une culture populaire préexistante. Paul Leni, issu de l'expressionnisme allemand, réalisera plusieurs de ces films, regroupés sous le label Universal Monsters. Parmi eux, *Phantom of the Opera (Le fantôme de l'opéra)* de Rupert Julian (1925) et *Dracula* de Tod Browning (1931) rencontreront un succès public et critique. Mais c'est le *Frankenstein* de James Whale qui, en 1931, marquera les esprits et donnera naissance à une «franchise» avant l'heure.

Carl Laemmle Jr., le fils du créateur des studios Universal, à la tête de la production depuis 1928, impose le projet à son père, un immigré allemand austère, peu séduit par le genre horrifique. Outre le succès rencontré avec *Dracula*, Carl Laemmle Jr.

En 1931, *Frankenstein* de James Whale marquera les esprits et donnera naissance à une «franchise» avant l'heure.



produira également des films cultes comme *La momie* (1932) ou encore *L'homme invisible* (1933).

La qualité cinématographique de la série *Frankenstein* culminera avec *Bride of Frankenstein* (*La fiancée de Frankenstein*, 1935), également réalisé par James Whale. Les suites s'essouffleront peu à peu avec *Son of Frankenstein* (*Le fils de Frankenstein*, 1939, dernière incarnation de la créature par Boris Karloff), de Rowland V. Lee en 1939. Suivra *The Ghost of Frankenstein* (*Le fantôme de Frankenstein*) de Erle C. Kenton en 1940 avec Lon Chaney Jr. dans le rôle de la créature. Ce dernier incarnera le loup-garou l'année suivante dans *Frankenstein Meets the Wolf Man* (*Frankenstein rencontre le loup-garou*) de Roy William Neill, en 1943. Le studio joue alors sur les *crossovers*, qui permettent à des personnages issus de différentes franchises de se rencontrer dans un même film. C'est Bela Lugosi, pressenti à l'origine pour le film de James Whale, qui incarne alors le monstre. Ce mélange des genres sera l'enjeu des deux derniers films *Universal Monsters* qui voient apparaître la créature de Frankenstein: *House of Frankenstein* (*La maison de Frankenstein*) en 1944, également réalisé par Erle C. Kenton, fera se côtoyer la créature, le loup-garou et Dracula dans la même intrigue. C'est dans un registre comique que la créature fera sa dernière apparition pour les studios *Universal*: *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (*Deux nigauds contre Frankenstein*) de Charles Barton clôt en 1949 une décennie d'adaptations.

Les films *Universal Monsters* ne disparaîtront pourtant pas avec Frankenstein. La décennie des années 1950 verra se multiplier une foule de nouveaux monstres venus remplacer les franchises

à bout de souffle. Parmi ces films, *It Came from Outer Space* (*Le Météore de la nuit*, 1953) de Jack Arnold, *The Mole People* (*Le peuple de l'enfer*, 1956) de Virgil W. Vogel et, sans doute le plus connu, *Creature from the Black Lagoon* (*L'étrange Créature du lac noir*) réalisé par Jack Arnold en 1954. Il faudra presque attendre dix ans pour que Frankenstein réapparaisse sur les écrans : avec *The Curse of Frankenstein* (*Frankenstein s'est échappé*, 1957), la Hammer remettra le thème au goût du jour, s'attachant cette fois davantage sur la figure froide et maléfique de Victor Frankenstein que sur sa créature.

Le moment Hammer

Après l'époque hollywoodienne Universal-Pictures, le mythe de Frankenstein s'inscrit dans le «moment Hammer». En résulte un tournant majeur dans l'imaginaire cinématographique du film d'horreur. Née en 1934, refondée en 1946-1947, dissoute vers 1979 dans le contexte du déclin de l'industrie filmique en Angleterre, partiellement renaissante depuis 1983, la compagnie Hammer, connaît son apogée mondiale entre 1955 et 1970 en produisant plus de cent cinquante films de genre, notamment en exploitant les figures emblématiques du film d'épouvante — *Dracula*, *The Mummy*, *Wolfman*, *Docteur Jekyll and Mr Hyde*. Suite à un accord signé en 1959 avec Universal-International, dont le catalogue des classiques de l'horreur s'ouvre pour des *remakes*, la Hammer, comme laboratoire du film gothique, produit entre 1957 et 1972 sept longs-métrages en couleur avec en titre la mention de «Frankenstein». Après les Universal Monsters, ces œuvres, qui totalisent dix heures trente de projection,

constituent le premier *corpus* européen de films consacrés à Frankenstein.

Actif sur les plateaux depuis 1947, pilier du film d'horreur à composante sociale, crédité pour avoir tourné une cinquantaine de longs-métrages, le cinéaste Terence Fisher réalise cinq films sur les sept dédiés par la Hammer à la figure démiurgique de Victor Frankenstein. Deux autres films sont dus à Freddie Francis et Jimmy Sangster, artisans du film horrifique à la Hammer. Avec une forte unité graphique imputable à leur imaginaire victorien, les films Hammer s'inscrivent en rupture conceptuelle avec les versions en noir et blanc élaborées deux décennies auparavant par Universal. En plaçant la créature au second plan, la focale Hammer se fixe sur le savant Frankenstein — campé à cinq reprises par Peter Cushing, le «gentleman de l'horreur». Condamné à mort, car rendu coupable des crimes commis par la créature, rescapé de la guillotine en faisant exécuter le prêtre consolateur, meurtrier guidé par la raison de la science, adepte de la médecine matérialiste née à la Renaissance n'hésitant pas à greffer le cerveau d'un homme dans le crâne d'une femme, Frankenstein, agissant à la lisière de la folie, est prêt à toutes les abominations expérimentales pour percer le secret de la vie et obtenir l'immortalité — celle qu'*in fine* lui donnent les *sequels* Hammer.

La perpétuation de l'inscription de Frankenstein dans la pop culture à partir des années 1960

Au seuil des années 1960, la créature de Frankenstein réaffirme sa prégnance au sein de la culture populaire non seulement à travers le succès



Frankenstein Conquers the World, Ishirô Honda, 1965.

que remportent les studios britanniques Hammer, mais également grâce aux actions de nombreuses entreprises culturelles. Parmi ces dernières, il faut citer l'émission de télévision américaine *Nightmare Theater* (1964-1978), qui contribue à alimenter la véritable *fan culture* dont le monstre imaginé par Shelley est devenu l'objet. L'émission consacrée au cinéma d'horreur, qui diffuse le *Frankenstein* de James Whale à peu près deux fois par an, permet à une nouvelle génération de spectateurs de découvrir les films réalisés par les studios Universal et Hammer, ainsi que d'autres œuvres mobilisant la créature, comme *I Was a Teenage Frankenstein* (Strock, 1957) ou la production japonaise *Frankenstein Conquers the World* (*Frankenstein vs. Baragon*, Honda 1965). La télévision ne constitue de loin pas le seul médium offrant un nouveau mode de visibilité à la créature de Frankenstein. Celle-ci, dès les années 1960, fait

l'objet d'une entreprise commerciale à part entière. Le monstre circule à travers une série d'objets visant un public jeune, qui exploite à l'envi les possibilités offertes par la «franchise» frankensteinienne: déguisements, masques inspirés par le visage de Boris Karloff, figurines en plastiques, jeux de cartes, savons et distributeurs de sucreries permettent d'asseoir une véritable *Frankenstein mania* auprès de nombreux enfants. Dans les années 1970, ces derniers se voient proposer la consommation d'une nouvelle marque de céréales, «Franken Berry and Count Chocola», laquelle, en faisant de la figure de ces deux monstres son signe distinctif, emblématise une forme de récupération de la créature à des fins exclusivement lucratives. Toutefois, la même décennie voit également le monstre récupéré à des fins nettement plus subversives, notamment en imprégnant la contre-culture, comme en témoignent les nombreux badges sur lesquels figure la créature qui prolifèrent alors parmi les amateurs de rock. Remarquons par ailleurs qu'au cours des années 1970, le monstre, dont la bande dessinée n'avait pas hésité à s'emparer dès les années 1940, devient le héros d'une série créée par la célèbre firme Marvel Comics, *The Monster of Frankenstein*. La couverture du premier album, paru en janvier 1973, montre la créature surgissant avec agressivité dans le laboratoire de son créateur effrayé, et porte comme sous-titre «le plus célèbre, le plus effrayant de tous les monstres!», qui confirme le statut quasiment iconique qu'a atteint le personnage au cours des dernières décennies. L'industrie vidéo-ludique émergente dans les années 1980 saura également s'emparer du monstre: le premier jeu vidéo inspiré par le roman de Mary Shelley, sorti

en 1987 et intitulé *Frankenstein*, permet de jouer à la fois le rôle du docteur et de la créature. Il sera suivi par plusieurs entreprises similaires au cours des années 1990. Le début des années 2000 offre, quant à lui, une nouvelle visibilité au cycle de films produits par Universal, qui édite en 2004 un coffret de DVD intitulé «The Frankenstein Box». Quelques années auparavant, la marque Coca-Cola avait fait honneur aux six monstres qui avaient assuré la célébrité du studio dans les années 1930, à travers une série de canettes portant leur effigie. L'avènement d'Internet permet d'entretenir la *fan culture* constituée autour de la créature, notamment à travers la création de sites qui s'y consacrent (www.frankensteinfilms.com, frankenstein-club.deviantart.com, frankensteinia.blogspot.ch), dont certains s'efforcent de recenser l'ensemble des productions culturelles où elle intervient.

En partant à l'assaut de presque toutes les sphères de la *pop culture*, le monstre aurait-il en retour délaissé le cinéma? Bien au contraire: dans les années 1970, la créature étend considérablement son territoire cinématographique, apparaissant dans des films japonais, mexicains, italiens, français et espagnols, croisant la route d'autres figures de la culture cinématographique populaire, telles Jesse James ou le catcheur Santo, et explorant de nombreux genres, de la pornographie au cinéma expérimental en passant par le film d'animation pour enfants. Réalisé en 1974 par Mel Brooks, *Young Frankenstein* synthétise, sur le mode de la parodie, les aspects les plus saillants de l'imaginaire frankensteinien popularisé par le cycle Universal auquel la créature est souvent associée. Un an auparavant, le

monstre apparaissait sous des traits karloffiens dans le chef-d'œuvre de Vittorio Erice, *L'esprit de la ruche*, qui propose une lecture politique éminemment subversive de l'histoire de cette créature. Ainsi, l'industrie cinématographique ne cesse de s'approprier le monstre, utilisé à des fins extrêmement diverses, si bien que depuis les années 1970, il est omniprésent sur le grand écran, faisant son apparition dans au moins un film par an. Ainsi, en 2015, on ne comptait pas moins de huit longs-métrages au sein desquels le monstre apparaissait. Le projet des studios Universal de réaliser une série de *reboots* de leur *monster movies* des années 1930 laisse penser que la créature de Frankenstein a encore de beaux jours devant elle.

Bibliographie

- Campus, le magazine scientifique de l'Université de Genève, n° 124, mars 2016, pp. 28-35.
- FLORESCU Radu et CAZACU Radei, *Frankenstein*, Éditions Tallandier, 2011, pp. 155-193.
- GLUT Donald F., *The Frankenstein Archive*, Jefferson/London, McFarland&Company, 2002.
- HORTON Robert, *Frankenstein*, London/New York, Wallflower Press, 2014.
- HALL Jacob, «It's a Little Scary: How Universal Plans to Resurrect Their Classic Monsters», www.slashfilm.com, novembre 2015 [en ligne]: www.slashfilm.com/universal-monsters-reboot/ (consulté le 16 mai 2016).
- LECERCLE Jean-Jacques, *Frankenstein, mythe et philosophie*, PUF, 1988.
- LINTER Simon «Mary Shelley's Unrealised Vision: The Cinematic Evolution of Frankenstein's Monster», Bachelor Degree Project, Stockholm University, Department of English, 2014.
- MENEGALDO Gilles, «Le monstre court toujours», in Menegaldo Gilles (dir.), *Frankenstein*, Éditions Autrement, coll. «Figures mythiques», 1998, pp. 16-61.
- PORRET Michel, «Victor Frankenstein. Démon de Lumières», *Chosir*, mars 2016, pp. 29-33.
- SHELLEY Mary W., *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, édition annotée par Jean-Pierre Naugrette, le livre de poche, 1978 (1831).

Le combat opposant le célèbre vampire à la créature dans *Dracula contre Frankenstein* (Demicheli, 1970) peut être lu comme une figuration littérale de la «lutte» que se livrent les deux monstres popularisés par Universal pour dominer le marché cinématographique.



Survie de la créature au cinéma

Depuis 1931, année de la réalisation du «Frankenstein» de James Whale, la créature monstrueuse imaginée par Mary Shelley imprègne avec constance la production cinématographique mondiale, plus spécifiquement anglo-américaine. Dans une perspective quantitative, l'évolution du corpus formé par les films produits dans lesquels le monstre intervient est ici retracée depuis le début des années 1930 jusqu'à nos jours, en mettant en relation la «survie» cinématographique de la créature avec celles de Dracula et du loup-garou.

par **Emilien Gür**

À Marcos Mariño, grâce à qui j'ai découvert l'œuvre critique de Franco Moretti.

«Dans le monde trépidant de la critique littéraire, la spéculation théorique est comme la cocaïne: il faut y avoir goûté.»
Franco Moretti¹

POPULARISÉE PAR LE FRANKENSTEIN de James Whale (1931) et par ses suites², la créature façonnée par le personnage éponyme du roman de Mary Shelley s'est durablement inscrite dans la production cinématographique mondiale, plus particulièrement anglo-américaine. Ainsi, en 2015, on ne comptait pas moins de huit films réalisés au sein desquels elle intervient, dont deux productions de grande envergure diffusées à une très large échelle, *Hotel Transylvania 2* et *Victor Frankenstein*. Si la perpétuation de l'inscription du monstre dans la production cinématographique et, plus généralement, dans la culture populaire, a récemment donné lieu à plusieurs travaux³, aucune recension exhaustive des films dans lesquels la créature se manifeste

n'a été entreprise, à ma connaissance, depuis le *Frankenstein Movie Guide* publié en 1994⁴. On peut dès lors se demander à quoi ressemble l'évolution des films faisant intervenir la créature de Frankenstein depuis le *Frankenstein* de Whale jusqu'à nos jours: le nombre de huit films réalisés au cours de l'année 2015 relève-t-il plutôt de la règle ou de l'exception? Y a-t-il eu des variations significatives dans le nombre de films produits annuellement? Si oui, au cours de quelle période le nombre de films faisant intervenir la créature a-t-il atteint son seuil maximum? Inversement, quand ce nombre a-t-il été le plus bas?

Afin de donner une représentation de l'évolution de la «survie» cinématographique du monstre au fil du temps, j'ai recensé l'ensemble des films réalisés entre 1931 et 2015 dans lesquels celui-ci se manifeste, grâce aux outils de recherche fournis par *IMDb* (*Internet Movies Database*)⁵. À partir de cette saisie de données, j'ai établi le graphique ci-après (figure 1).

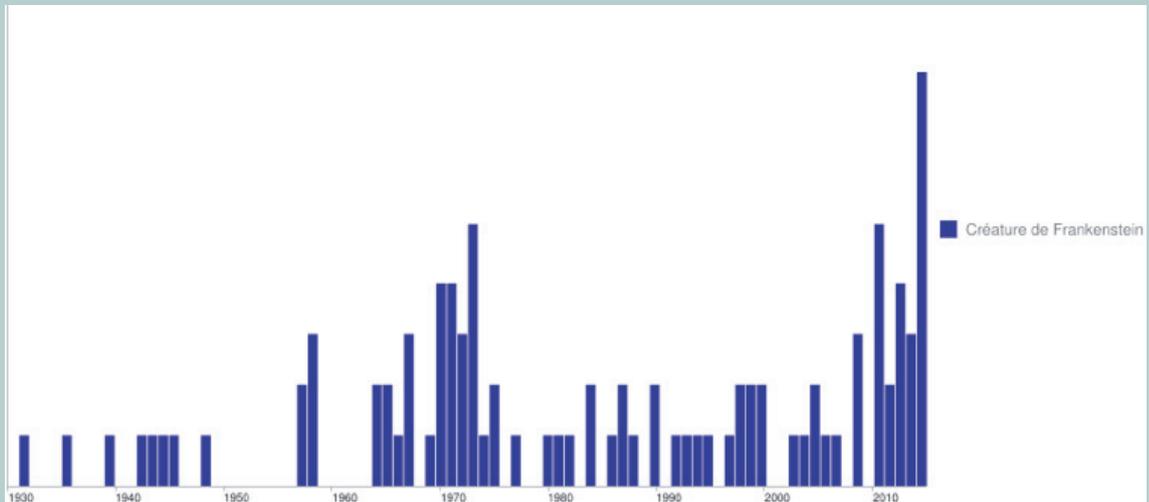
Que donne à voir ce tableau? Il permet de quantifier le nombre d'occurrences de la créature de Frankenstein au sein de la production

cinématographique mondiale, en indiquant pour chaque année le nombre de films réalisés dans lesquels le monstre apparaît, ainsi que de dégager certaines tendances – les phases durant lesquelles le nombre de ces films augmente et celles au cours desquelles, au contraire, il diminue. Ainsi, on remarque que la créature de Frankenstein, après avoir été l'objet de plusieurs films au cours des années 1930-1940, s'éclipse des écrans avant de ressurgir à la fin des années 1950. La production de films où elle intervient connaît un pic au début des années 1970, avant de chuter de manière significative, puis de rebondir à la fin des années 2000. Néanmoins, outre le fait que ce graphique ne nous donne aucune information sur le succès commercial de ces films, sur leur échelle de diffusion, sur l'importance que leur structure narrative accorde à la créature ainsi que sur le type de production dont il s'agit – lacunes imputables à mon approche strictement quantitative – les résultats obtenus ne peuvent être comparés à aucun autre: à lui

seul, ce graphique ne permet de mesurer l'évolution de la survie cinématographique du monstre que de manière superficielle. Dès lors, que faire?

Dans un ouvrage paru il y a un peu plus de dix ans⁶, Franco Moretti, un historien et théoricien de la littérature contemporain, propose d'appréhender les «formes» culturelles comme s'il s'agissait d'espèces naturelles. Aussi extravagante qu'elle puisse sembler, cette idée me semble suggérer une piste intéressante pour traiter de l'évolution du corpus formé par les films où se manifeste le monstre créé par le personnage éponyme du roman de Mary Shelley. Imaginons que cet ensemble de films constitue une espèce naturelle que l'on pourrait étudier en adoptant la perspective évolutionniste de Charles Darwin. Traiter de l'évolution de cette espèce nécessiterait de s'intéresser à l'évolution des espèces avec lesquelles elle entretient un rapport de dépendance ou de concurrence. C'est du moins ce que suggèrent ces quelques lignes extraites du chapitre «De la lutte

Figure 1: Présence de la créature de Frankenstein dans la production cinématographique mondiale (l'axe vertical indique le nombre de films réalisés où la créature intervient).



pour l'existence» de *L'origine des espèces*: «La lutte pour l'existence est la conséquence inévitable du taux élevé suivant lequel tous les êtres organisés tendent à s'accroître. [...] Puisqu'il se produit donc plus d'individus qu'il n'en peut survivre, il faut que, dans tous les cas, il y ait lutte, soit entre individus d'une même espèce, soit entre individus d'espèces distinctes, soit enfin avec les conditions extérieures. [...] Ainsi on est assez généralement d'accord à reconnaître que la population en perdrix, lièvres, grous, sur une grande propriété, dépend essentiellement de la [sic] destruction de leurs ennemis.»⁷

Suivant la perspective comparatiste de Darwin, j'ai constitué un deuxième graphique (figure 2), qui met en relation la survie de l'«espèce» des films où apparaît la créature de Frankenstein avec celle de deux autres «espèces ennemies» (mais qui peuvent, comme

on le verra, devenir «amies»): celle des films dans lesquels se manifeste Dracula et celle formée par les films faisant intervenir le loup-garou. Il s'agit de deux monstres, qui, comme celui inventé par Mary Shelley, ont été popularisés par les studios Universal dans les années 1930-1940. Afin de mieux comprendre les raisons qui m'ont conduit à choisir ces deux créatures monstrueuses comme points de comparaison, un détour par le contexte dans lequel le premier *Frankenstein movie* produit par les studios Universal voit le jour s'impose.

Dès les années 1920, Universal Pictures fait du *monster movie* une de ses spécialités en produisant un cycle de films articulés autour de figures monstrueuses telles que Dracula, la créature de Frankenstein, le loup-garou, la momie, l'homme invisible ou le fantôme de l'opéra. Les exemples énumérés constituent les six monstres les plus populaires associés à ce cycle de productions horribles réalisées entre le début des années 1920 et le milieu des années

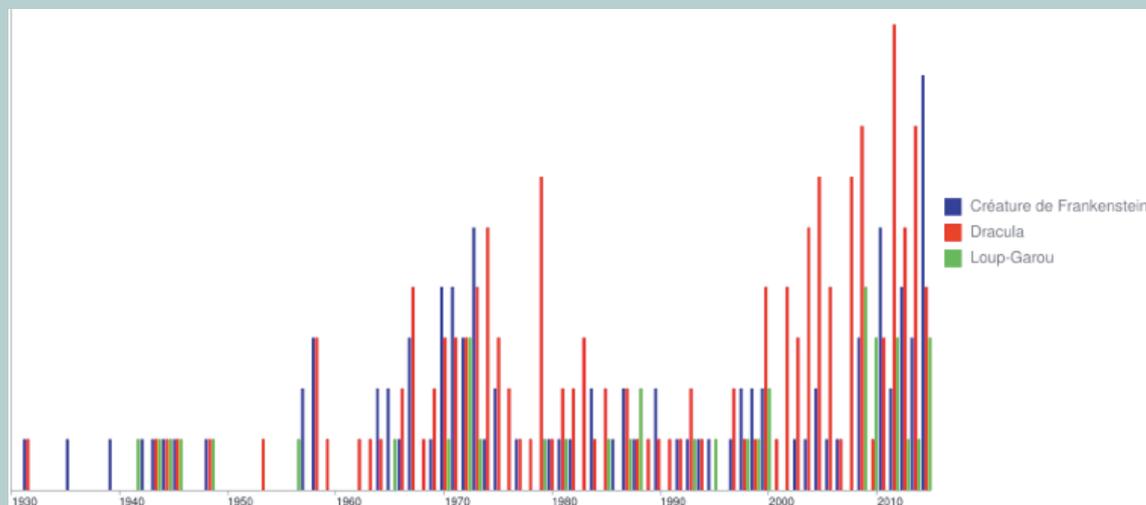


Figure 2: Présence de la créature de Frankenstein, de Dracula et du Loup-Garou dans la production cinématographique mondiale (l'axe vertical indique le nombre de films réalisés où ceux-ci interviennent).

Dracula et la créature de Frankenstein sortent du carcan du film d'horreur américain pour s'ouvrir à de nouveaux horizons: série B, érotisme, comédie, parodie, science-fiction et cinéma d'auteur.

1950, dont l'âge d'or se situe entre le début des années 1930 et la première moitié des années 1940. D'autres n'ont pas connu la même renommée: faute d'avoir été l'objet de *sequel*, de *spin-off*⁸ ou de réappropriations postérieures au cycle Universal, elles sont aujourd'hui tombées dans l'oubli. Quelques films entremêlent certains des monstres les plus populaires du cycle: la créature de Frankenstein et le loup-garou sont ainsi confrontés dans *Frankenstein Meets the Wolfman* (*Frankenstein rencontre le*

loup-garou, 1943), tandis que les deux mêmes monstres ainsi que Dracula sont réunis dans *House of Frankenstein* (*La maison de Frankenstein*, 1944), *House of Dracula* (*La maison de Dracula*, 1945) et *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (*Deux nigauds contre Frankenstein*, 1948). On devine la raison commerciale de tels entremêlements (*crossovers*):

il s'agit de faire converger vers un même film les différents publics formés par les amateurs de chacune de ces trois créatures. Cette stratégie éminemment lucrative a eu pour résultat de créer un univers commun (*a shared universe*) à ces trois monstres, qui continuera à être exploité une fois achevé le cycle produit par Universal (*Van Helsing*, produit en 2004 par le même studio, en offre un bel exemple).

Quel rapport entre ce détour par le cycle de monster movies, la théorie de l'évolution de Charles Darwin et le deuxième graphique? Celui-ci, qui vise à comparer la «destinée» qu'ont respectivement

connue la créature de Frankenstein, Dracula et le loup-garou depuis leur apparition au sein du cycle de films produit par Universal, où ils furent confrontés, à 2015⁹, permet d'appréhender les films dans lesquels ils interviennent comme des espèces entretenant un rapport d'intimité qui oscille entre la convergence (c'est le cas lorsque les créatures apparaissent dans un seul et même film, bien que cela soit généralement pour s'affronter) et la concurrence (au cours d'une période donnée, un des trois monstres apparaîtra forcément plus que les autres).

Quelle compréhension de l'évolution des trois «espèces» ce graphique nous offre-t-il? Évidemment, les limites constatées pour le premier graphique, qui tiennent à la perspective adoptée, peuvent être à nouveau observées: la perpétuation de l'inscription des trois créatures dans la production cinématographique est envisagée sous un angle strictement quantitatif. Néanmoins, la comparaison des différentes données permet de dégager certaines tendances. On remarque ainsi qu'au sein du cycle de films produits par Universal, la créature de Frankenstein prédomine sur les deux autres: elle se manifeste dans huit films réalisés par le studio entre 1931 et 1948, tandis que le loup-garou et Dracula n'interviennent respectivement que dans cinq films. Après 1948, année du dernier film produit par Universal où les trois monstres apparaissent dans une sorte de chant du cygne parodique (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*), ces derniers s'éclipsent des écrans de cinéma pendant une période d'un peu moins de dix ans – période de latence (qui correspond au déclin du genre de l'horreur dans les années 1950) momentanément interrompue en 1953 pour Dracula,

qui apparaît dans une production turque, *Drakula Istanbul'da* (*Dracula in Istanbul*) – avant de réapparaître à la fin des années 1950 – réapparition extrêmement fugace pour le loup-garou, puisqu'elle se limite à un seul film, *The Werewolf*, une série B américaine réalisée en 1956. Les décennies 1960-1970 sont des années fastes pour Dracula et la créature de Frankenstein, qui, durant cette période, sont les protagonistes de plusieurs films à succès produits par la Hammer Film Production: les studios britanniques produisent ainsi sept films articulés autour de Frankenstein, respectivement réalisés entre 1957 et 1973, et neuf films consacrés à Dracula, réalisés pour leur part entre 1958 et 1974. Le loup-garou ne bénéficie pas d'une renaissance aussi généreuse: au cours des années 1960, il n'apparaît que dans un seul film produit par la Hammer (*The Curse of the Werewolf – La nuit du loup-garou*, 1961). Pourquoi cette créature a-t-elle été écartée au profit des deux autres? La question, afin d'être traitée comme elle le mérite, nécessiterait un article à part entière. Il n'en demeure pas moins que désormais, la concurrence se joue entre Dracula et la créature de Frankenstein, laquelle perd la prédominance qu'elle avait acquise lors du cycle Universal au profit de son adversaire, dont les manifestations cinématographiques sont de plus en plus nombreuses. Une des raisons de la «victoire» de Dracula sur la créature de Frankenstein tient en partie à l'élargissement du spectre des pays à produire des films articulés autour du vampire: certaines cinématographies d'Europe de l'Est et d'Asie¹⁰ s'emparent de cette figure, tandis que la sphère d'influence du monstre imaginé par Shelley ne progresse pas au-delà de l'Europe centrale et

méridionale, mises à part quelques incursions au Japon et au Mexique, pays dans lesquels Dracula s'implante également. Néanmoins, dans les deux cas, on assiste à une diversification des films au sein desquels les monstres apparaissent, aussi bien au niveau du type de production et des pays producteurs que des genres et des univers fictionnels investis par les créatures. En d'autres termes, Dracula et la créature de Frankenstein sortent du carcan du film d'horreur américain dans lequel ils avaient jusqu'à présent été largement cantonnés pour s'ouvrir à de nouveaux horizons: série B, érotisme, comédie, parodie, science-fiction et cinéma d'auteur comptent parmi les nouveaux territoires investis pas les créatures au cours de ces deux décennies.

Cette série d'observations permet de filer l'analogie darwinienne à laquelle je me suis risqué précédemment. En effet, les trois différents cycles de films apparaissent bel et bien comme des «espèces» luttant pour préserver, voire agrandir leur territoire, lequel se détermine selon au moins deux variables, l'une quantitative, l'autre géographique. Ainsi, à partir des années 1960, Dracula l'emporte sur le loup-garou et sur la créature de Frankenstein, d'une part parce qu'il apparaît dans plus de films que ses adversaires, d'autre part parce qu'il conquiert plus de cinématographies nationales que ces derniers. Nous pourrions même ajouter une troisième variable, non sans certaines réserves, vu ses contours étanches: celle des genres cinématographiques investis par les créatures. On me fera remarquer avec raison que la prise en compte des dimensions géographiques et génériques des films déroge à la perspective quantitative initialement établie; celle-ci est résolument

trop limitée pour pouvoir s'y tenir. En fait, afin de donner une image plus précise de la lutte entre les trois espèces, il faudrait compléter le second graphique par deux cartes et un tableau: la première ferait apparaître les pays producteurs des différents films pris en compte, l'autre l'échelle de diffusion de ces derniers, tandis que le tableau rendrait compte du profit engrangé par chacun de ces films dans chaque pays où il a été diffusé – données à l'intégralité desquelles je n'ai malheureusement pu avoir accès. Ma comparaison avec la théorie de Darwin sur la lutte pour l'existence des espèces présente toutefois ses limites: la lutte entre les trois créatures a des conséquences moins radicales que la lutte entre certaines espèces naturelles, qui peut se solder par une disparition irrémédiable. Ainsi, si le loup-garou est terrassé par ses deux adversaires au tournant des années 1960, il finira toutefois par réapparaître.

Comment ces trois «espèces» continuent-elles d'évoluer? Après des pics atteints respectivement en 1973 (cinq films pour la créature de Frankenstein) et en 1979 (six films pour Dracula), la fréquence des manifestations des deux monstres au sein de la production cinématographique mondiale connaît une chute: entre 1980 et 1999, on compte une moyenne de 1,25 films produits par année au sein desquels intervient Dracula; au cours de la même période, on obtient une moyenne de un film produit par an mobilisant la créature de Frankenstein. Par ailleurs, celle-ci désinvestit peu à peu la production cinématographique européenne. Parmi les nombreuses hypothèses que l'on peut échauffer pour rendre compte de ce déclin, une qui me semble plausible (mais qui ne doit absolument pas être comprise

comme une explication exclusive) tient à l'évolution des conventions du genre de l'horreur (dont, à cette époque, 45% des productions sont d'origine américaine¹¹), auquel ces figures demeurent pour une large part attachées. Au cours des années 1970, les créatures monstrueuses qui peuplaient autrefois le genre sont remplacées par des êtres humains «anormaux». Aussi, l'un des sous-genres horribles les plus populaires de la décennie, le *slasher*, doit-il son succès à la répétition d'une formule narrative dans laquelle les créatures fantastiques n'ont guère de place, hormis quelques exceptions (*Alien*, à la croisée du *slasher* et de la SF, en est une notoire): un tueur en série s'attaque à des adolescent-e-s avant d'être neutralisé par le personnage principal, presque toujours féminin¹². Aussi, le déclin du nombre de films mobilisant Dracula et la créature de Frankenstein accuserait ce bouleversement des conventions du genre, lequel fut cautionné voire plébiscité par le public, ainsi qu'en témoigne le profit engrangé par certains *slashers*¹³. Cet affaiblissement serait en outre entretenu par le déclin que connaît l'horreur de manière générale entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, supplanté alors par la science-fiction¹⁴. Dans ce paysage, les deux monstres ont plus de peine à trouver leur place et apparaissent comme quelque peu «démodés», relégués à des productions de second ordre ou à des films «non américains», hormis quelques exceptions. À cet égard, il serait passionnant d'étudier la diffusion de Dracula et de la créature de Frankenstein au sein de la production cinématographique mondiale dans une perspective d'histoire globale. En effet, dans la mesure où la production hollywoodienne donne le la dans ce

qu'Adorno et Horkheimer appelaient en leur temps «l'industrie des biens culturels», la migration de Dracula et de la créature de Frankenstein du centre vers les (semi-)périphéries, c'est-à-dire du premier cinéma (Hollywood) vers les deuxième (le cinéma européen) et troisième cinémas (le cinéma des pays du Tiers-Monde), apparaît comme un pur produit de la mondialisation: remis au goût du jour par Universal dans les années 1930-1940, ces monstres sont l'objet d'une réappropriation importante par les studios britanniques Hammer à la fin des années 1950, avant d'être concédés dès les années 1960 à des cinématographiques du Tiers-Monde, soit au moment où les productions les plus rentables du cinéma d'horreur hollywoodien sont progressivement délaissées par les créatures fantastiques qui avaient fait le succès du genre dans les années 1930. L'avènement du troisième millénaire marque en revanche un rebond soudain de la production de films articulés autour de Dracula: entre 2000 et 2015, la moyenne annuelle atteint les 4,38 films. Le nombre de films produits par année faisant intervenir la créature de Frankenstein reste quant à lui proche de la moyenne annuelle atteinte au cours des deux décennies précédentes, et cela jusqu'à 2009: entre 2000 et 2008, 0,9 films sont produits en moyenne annuellement. La production prend un essor considérable à partir de la fin des années 2000: entre 2009 et 2015, on ne compte pas moins de 3,57 films réalisés par année faisant intervenir la créature. Par ailleurs, au cours de la même période, le loup-garou resurgit pour ainsi dire du néant, après des décennies de quasi-invisibilité ponctuées par quelques rares réapparitions. Pourquoi, dans les trois cas, un tel rebond? Un

facteur technologique comme la commercialisation à large échelle de caméras numériques bon marché a assurément dû jouer un rôle dans cette triple résurgence, favorisant la réalisation de films à faible budget, voire amateurs, mobilisant ces créatures. Les nouvelles plateformes de diffusions de films apparues au tournant des années 2000, comme Internet ou le DVD, constituent vraisemblablement elles aussi des facteurs déterminants. On peut toutefois se demander pourquoi la «nouvelle vague» de films mettant en scène la créature de Frankenstein ne survient qu'en 2009, alors que le renouveau dont bénéficie Dracula a commencé neuf ans plus tôt. Cette question, que je suis forcé de laisser en suspens, mériterait à elle seule un travail de recherche.

En appréhendant le graphique dans sa globalité, on constate que les corpus formés par les films où apparaissent Dracula et la créature de Frankenstein sont marqués par trois temps forts: une première vague de films dans les années 1930-1940, un renouveau à partir de la fin des années 1950 qui dure jusqu'au milieu des années 1970, ainsi qu'une résurgence en grande trombe après une période d'affaiblissement, dès 2000 pour Dracula et à partir de 2009 pour Frankenstein. On remarque qu'entre la fin de chacun de ces temps forts et le début du suivant s'écoule une durée oscillant entre dix et trente ans, soit une moyenne de vingt ans. On peut dès lors se demander si un facteur générationnel intervient

Entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, la créature de Frankenstein et Dracula apparaissent comme «démodés», relégués à des productions de second ordre ou à des films «non américains».

dans le renouvellement de ces deux cycles: les spectateurs lassés d'une série de films articulés autour de Dracula ou de la créature de Frankenstein seraient-ils remplacés par une nouvelle génération qui en réclamerait de nouveaux? Là encore, il s'agit d'une question que je suis contraint de laisser ouverte.

Au terme de cette analyse, il s'avère que la comparaison de la destinée du monstre créé par Frankenstein avec celles de Dracula et du lycanthrope permet de se figurer la survie cinématographique

de la créature imaginée par Shelley de manière moins abstraite que ne l'autorisait le premier tableau: si celle-ci se manifeste moins souvent que Dracula, son mode de survie est un franc succès comparé à celui du loup-garou. À cet égard, je ne peux que rejoindre la thèse darwinienne proposée par Franco Moretti à propos de l'évolution des

formes culturelles, laquelle obéirait à un principe de diversification suivi d'un processus de sélection¹⁵. En effet, des trois créatures mises en avant par les studios Universal Pictures dans les années 1930-1940, le marché cinématographique mondial, au cours de la période comprise entre 1957 et 2015, a avant tout retenu Dracula et, dans une moindre mesure, la créature de Frankenstein, tandis que le loup-garou a été mis de côté. D'un point de vue méthodologique, la théorie darwinienne de l'évolution des espèces se révèle donc un modèle intéressant pour appréhender à un niveau général l'évolution du

groupe formé par les films où se manifeste la créature de Frankenstein. Comme l'écrit Franco Moretti, elle fait apparaître une dimension particulière de la géographie culturelle, qu'il appelle d'ailleurs «dimension darwinienne»: «des formes qui *luttent pour leur territoire*»¹⁶. Dans la mesure où les trois créatures monstrueuses auxquelles je me suis intéressé appartiennent à un même paradigme, celui des monstres popularisés par les studios Universal, on peut supposer que le choix de consacrer un film à l'une d'elles revient à la privilégier au détriment des deux autres. Du moins, c'est ce que laisse croire le second graphique. À raison ou à tort? En réalité, cette affirmation est beaucoup trop générale pour ne pas être démentie par une étude spécifique du contexte de production de chacun des films faisant intervenir l'une ou l'autre de ces créatures. Postuler que chacun de ces monstres n'appartiennent qu'à un seul et unique paradigme et qu'ils sont systématiquement pensés en relation les uns avec les autres est naïf. L'histoire de l'inscription de la créature de Frankenstein dans la production cinématographique mondiale offre d'elle-même un démenti très net: le monstre n'a été pas été qu'associé au loup-garou et à Dracula, mais aussi, pour ne citer que quelques exemples, à Jesse James, à une créature venue de l'espace, à un reptile géant non sans ressemblance avec Godzilla, au catcheur Santo et, plus récemment, à la momie¹⁷. Aussi, le paradigme que j'ai retenu – non de manière totalement arbitraire, mais qui n'est de loin pas le seul dans lequel on peut inclure la créature de Frankenstein – doit être compris pour ce qu'il est: un dispositif expérimental aménagé pour tenter d'appréhender un cycle de films comme

Face au loup-garou et à la créature, Dracula s'est imposé à partir des années 1960 comme le monstre le plus largement diffusé tant à un niveau quantitatif que géographique.

une espèce naturelle. Il s'agit donc avant tout d'une «expérience de pensée», pour emprunter une expression revenue à la mode, qui n'est en mesure d'appréhender l'évolution d'une figure culturelle qu'à un niveau très général, que certaines et certains – dont moi-même – n'hésiteront pas à taxer de superficiel, en raison de la multiplicité des facteurs (avant tout socio-historiques, économiques et technologiques) qu'il néglige. Son «vice» principal, pour parler en des termes moralisateurs, est d'hypostasier des personnages, de leur transférer l'agentivité des acteurs qui les font advenir, en bref, de vouloir leur insuffler l'étincelle de vie que Victor Frankenstein cherchait à transmettre à sa créature. Par ailleurs, le modèle darwinien, en raison de sa superficialité, ne permet pas de rendre compte de certaines questions auxquelles je me suis heurté. Ainsi, à lui seul, il n'est pas en mesure d'expliquer pourquoi le loup-garou a sombré dans un long oubli après le cycle Universal, ni pourquoi Dracula s'est imposé à partir des années 1960 comme le monstre le plus largement diffusé des trois tant à un niveau quantitatif que géographique, ni pourquoi la résurgence de films faisant apparaître la créature de Frankenstein à la fin des années 2000 intervient neuf ans après le renouveau connu par la production «draculienne». Dans le fond, cette large part d'impensable engendrée par une approche d'inspiration darwinienne de la «survie» des productions culturelles n'a rien d'étonnant, vu la différence «ontologique» qui sépare les artefacts culturels des espèces naturelles. Mais n'y a-t-il justement rien de plus stimulant qu'une théorie qui génère elle-même, et de manière aussi claire, son propre

impensable, lequel devra solliciter en retour d'autres approches pour être correctement appréhendé?

- 1 Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders*, cité et traduit par Jérôme David, «New York et Paris (1999)», *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale»*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011, pp. 213-236, disponible en ligne sur *Fabula.org*, (consulté le 24 juin 2016).
- 2 Si la créature imaginée par Mary Shelley avait déjà été préalablement popularisée par des pièces de théâtre et des adaptations cinématographiques, la première datant de 1910, le film de James Whale, de par son immense succès, les fortes réactions qu'il suscita et les suites qu'il généra, marque une rupture dans l'histoire culturelle de Frankenstein.
- 3 Cf. Donal F. Glut, *The Frankenstein Archive: Essay on the Monsters, the Myth, the Movies, and More*, Jefferson/Londres, McFarland&Company, 2002; Susan Taylor Hitchcock, *Frankenstein, A Cultural History*, New York, W.W. Norton and Company, 2007; Robert Horton, *Frankenstein*, Londres/New York, Wallflower Press, 2014.
- 4 Stephen Jones, *The Illustrated Frankenstein Movie Guide*, Londres, Titan Books, 1994. Précisons toutefois que la liste des films recensés par cet ouvrage englobe des productions où la créature imaginée par Mary Shelley n'intervient pas. Par exemple, aussi étonnant que cela puisse paraître, *Metropolis* de Fritz Lang figure dans cet ouvrage.
- 5 Selon Wikipedia, ce site constitue «la plus grosse base de données collaborative du monde», «[restituant] un grand nombre d'informations concernant les films, les acteurs, les réalisateurs, les scénaristes et toutes personnes et entreprises intervenant dans l'élaboration d'un film, d'un téléfilm, d'une série télévisée ou d'un jeu vidéo» («Internet Movie Database», *Wikipedia.org* [en ligne]. Adresse:https://fr.wikipedia.org/wiki/Internet_Movie_Database – consulté le 13 avril 2016). *IMDb* possède depuis 2007 un moteur de

- recherche permettant de répertorier les productions audiovisuelles dans lesquelles apparaît un même personnage. J'ai toutefois constaté des lacunes à la liste de films où apparaît la créature de Frankenstein générée par *IMDb*, auxquelles j'ai tenté de remédier en fonction de mes connaissances. Cela ne signifie pas pour autant que la filmographie que j'ai constituée n'omette pas certains films.
- 6 Franco Moretti, « Arbres », *Graphes, cartes, arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, Les prairies ordinaires, 2008 [2005], pp. 101-127.
 - 7 Charles Darwin, « Lutte pour l'existence », *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou La Lutte pour l'existence dans la nature*, traduit de l'anglais par J.-J. Mouliné, Paris, C. Reinwald et Cie, 1873, disponible sur *Darwin Online* [en ligne] (consulté le 1^{er} mai 2016).
 - 8 Ces termes anglais désignent respectivement « la suite d'une œuvre » (*sequel*) et « une œuvre de fiction se focalisant sur un ou plusieurs personnages (généralement secondaires) d'une précédente œuvre, ou ayant pour cadre le même univers de fiction sans pour autant avoir de personnage en commun avec elle » (*spin-off*). (*Wikipedia.org.*, pages consultées le 6 juillet 2016.)
 - 9 Les données proviennent également d'*IMDb*. J'ai bien conscience de leur caractère lacunaire, mais gageons qu'elles reflètent une tendance générale.
 - 10 À titre d'exemples, on citera *Malkoçolu – kralla karsi* (Turquie, 1967), *Zindaa Laash (Dracula au Pakistan)*, Pakistan, 1967) et *Sageata capitanului Ion* (Roumanie, 1973).
 - 11 Cf. Marco Lanzargota, « Horror Cinema By the Numbers », *PopMatters*, 2007 [en ligne: www.popmatters.com/column/horror-cinema-by-the-numbers] (consulté le 11 mai 2016).
 - 12 Cf. Carol J. Clover, « Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film », *Representations*, n° 20, 1987, pp. 187-228.
 - 13 Certains *slashers* produits au cours des années 1970 engrangèrent des profits phénoménaux. Ce fut notamment le cas, pour citer certains des exemples les plus connus, de *The Texas Chainsaw Massacre (Massacre à la tronçonneuse)*, 1974), d'*Halloween* (1978) et de *Friday the 13th (Vendredi 13)*, 1980).
 - 14 Sur l'évolution de la production horrifique de 1930 aux années 2000, on lira Marco Lanzargota, *idem*.
 - 15 Cf. Franco Moretti, *ibidem*, pp. 101-114.
 - 16 « We see here the Darwinian side of cultural geography: forms that fight for space. » (Franco Moretti, « Planet Hollywood », *New Left Review*, n° 9, mai-juin 2001, p. 99. Il s'agit de ma traduction.)
 - 17 Je fais référence, dans l'ordre de leur mention, à *Jesse James Meets Frankenstein's Daughter (Jesse James contre Frankenstein)*, 1965), *Frankenstein Meets The Space Monster* (1965), *Furankenshutain tai chitei kaijū Baragon (Frankenstein vs. Baragon)*, connu en anglais sous le titre *Frankenstein Conquers the World*, 1965), *Santo vs la hija de Frankenstein* (1972) ainsi qu'à *Frankenstein vs The Mummy* (2015).



Bela Lugosi incarnant une des icônes
du cinéma d'horreur: le comte
Dracula (Tod Browning, 1931).



Bride of Frankenstein, James Whale, 1935.

Quelques réflexions sur les films de Whale

Dès sa sortie, «Frankenstein» de James Whale marque profondément le cinéma. Il en sera de même pour la suite de ce film, «Bride of Frankenstein», qui, fait rare dans l'histoire hollywoodienne, dépassera en qualité son prédécesseur. Ces deux films, qui marqueront durablement l'imaginaire collectif et assoiront le succès du cinéma d'épouvante et de monstres, ouvrent la voie à des décennies d'adaptations de cette œuvre de Mary Shelley.

par **Julien Dumoulin**

La croisée des genres

FRANKENSTEIN (WHALE, 1931) s'inscrit dans un genre déjà riche: celui du film de monstres, initié dès 1923 par le studio Universal Pictures sous le label *Universal Monsters*. *Frankenstein* et sa créature y détonnent, tant par l'intelligence et la sensibilité de la réalisation, que par la synthèse que James Whale accomplit entre une esthétique fantastique inhérente au genre, et l'esprit scientifique et philosophique du roman original.

D'abord réticent à l'idée de réaliser une suite, Whale acceptera finalement de tourner *Bride of Frankenstein* (*La fiancée de Frankenstein*, 1935). La survie de *Frankenstein*, qui devait initialement mourir dans le premier opus, prédisait déjà l'intention du studio de réaliser une suite. Le projet, initialement prévu sous un angle parodique – le jeu de Una O'Connor dans le rôle de Minnie semble garder les traces de cette intention – prendra finalement des airs plus sérieux. Depuis la sortie de *Frankenstein* en 1931, l'Amérique se trouve sous le joug du code

Hays qui impose un «code de conduite» aux studios, en leur interdisant toute production susceptible de porter atteinte à la morale et aux bonnes mœurs. Il s'agissait plus, en réalité, d'une auto-censure pratiquée par les studios eux-mêmes pour éviter l'ingérence de l'État dans leurs productions. Malgré l'intervention de la censure aux cours des différentes étapes de sa production, *Bride of Frankenstein* constitue une suite intelligente du premier film, qu'aucune autre oeuvre ne parviendra par la suite à surpasser.

Frankenstein et *Bride of Frankenstein* sont cependant traités de manière radicalement différente: le premier opus joue plus directement sur la transgression horrifique, tandis que le second s'appuie plutôt sur un registre satyrique tirant par moments vers la comédie. Le terme «horreur» sur lequel a beaucoup joué le studio pour la promotion du film (y compris pour *Bride*) pose pourtant un problème de sens: il souligne l'idée de répulsion et de dégoût, là où l'appellation française de «film d'épouvante» rend davantage justice à l'intention initiale du réalisateur, celle d'effrayer tout autant que d'étonner. Boris Karloff et James Whale se défendaient d'ailleurs de



La première séquence de *Frankenstein* (James Whale, 1931): la procession, le ciel voilé, la profanation.

faire des «horror films», terme désormais passé à la postérité pour désigner le genre dans son entier.

Autre distinction entre les deux films, leur structure qui est presque opposée: *Frankenstein* débute par la création du monstre et se termine par sa destruction supposée, alors que *Bride* s'ouvre là où le film précédent s'achève: sur la renaissance de la créature et de Henry pour se terminer sur la création de la fiancée.

Les deux films de Whale sont à la croisée du gothique et de l'expressionnisme. Leurs décors s'inscrivent dans la représentation imaginaire d'une Europe indéfinie, à mi-chemin entre l'Allemagne et la Transylvanie (on devine l'influence de *Dracula*), et d'une époque indéterminée. Cette approche, dénuée de tout enracinement politique ou social, permet de privilégier les axes paraboliques qui apportent aux deux films une qualité universelle. La tour délabrée, perdue dans la nature et abritant le laboratoire de Henry Frankenstein¹, symbolise sa mise à l'écart des hommes. Contrairement au roman qui décrit l'atelier comme un lieu d'expérimentations, la tour s'inscrit comme élément gothique au service d'une imagerie fantastique traditionnelle quand bien même la mise en scène, le découpage, la composition du cadre et les jeux d'ombre rappellent fortement les décors du cinéma expressionniste allemand. Ces références, culmineront lorsqu'est créée la fiancée du monstre,

à grands renforts de décentrement, de cadrages et d'éclairages extrêmes.

La créature

Frankenstein s'ouvre sur une séquence qui met en scène un enterrement, suivi d'une profanation – le rappel de la mort et de la transgression habitera toute la première partie du film. Whale pose ainsi d'emblée les bases esthétiques d'un film sombre et lugubre: un ciel lourd chargé de nuages gris, le décor d'un cimetière délabré parsemé de croix bancales qui semblent annoncer l'acte impie que Frankenstein s'apprête à perpétrer. Une fois l'enterrement terminé, Frankenstein se trouve au centre du cadre prêt à commettre l'acte de profanation. À ses côtés, son assistant Fritz, par le jeu de la profondeur de champ et de perspectives, semble piétiner les sépultures les plus éloignées. Une statue de la Mort gardienne, appuyée sur une épée, ferme la droite du cadre. La pelletée de terre que Frankenstein lance littéralement au visage de la statue, semble exprimer la défiance de Frankenstein vis-à-vis de la mort et de Dieu, et fait de la transgression du sacré l'acte fondateur de la création du monstre².

Autre séquence: le laboratoire³ et sa machinerie scientifique d'une apparente modernité qui jurent avec les vieilles pierres du château. Les chaînes qui découpent le décor annoncent la prison où se

retrouveront enfermés Henry et la créature à la fin du récit. Le laboratoire et, par conséquent, l'expérience sont à la croisée de deux mondes : les velléités scientifiques de Frankenstein comprenant son idéal «rationnel» d'un côté, et l'inquiétante imagerie fantastique et surnaturelle de l'autre.

Le film, pour ménager les sensibilités, ne s'attarde pas sur le processus de fabrication de la créature, là où le roman détaille l'assemblage contre-nature de chaires putréfiées humaines et animales qui préside à la naissance du monstre. Contrairement aux adaptations plus tardives qui donneront une place importante au caractère répugnant de la créature, Whale préfère – et c'est là un aspect qui a contribué à la réussite du film – porter son attention sur la mise en scène de sa naissance, qui constitue le véritable climax du film. Plus généralement, la mise en scène du «souffle de vie» insufflé au monstre prendra, dans une grande majorité des films inspirés du livre, une importance capitale, là où le roman y consacre à peine quelques lignes. Cet acte revêt aux yeux du public de l'époque un caractère blasphématoire (*unholy*) comparable à celui d'une profanation. Or la mise en scène de cette naissance joue précisément sur la dichotomie régnant entre les intentions de Frankenstein et le résultat de son expérience : la créature s'élève pendant un orage, presque offerte au ciel, et frappée par la foudre. La symbolique est forte et la lecture mythologique inévitable : la dénomination de «Prométhée moderne» qui caractérise Frankenstein dans le sous-titre du roman, l'assimile au Titan qui façonna l'homme à partir de la terre et qui fut puni par le maître de l'Olympe pour lui avoir restitué le feu, symbole du savoir interdit. La

foudre, attribut de Zeus, porte inmanquablement la marque de cette colère divine, appuyée par le tonnerre qui gronde tandis que Frankenstein, dans une euphorie qui frôle la folie, déclare «Now I know what it feels like to be God!». Toutefois, la caméra de Whale qui ne quitte pas le laboratoire, ne montre pas la foudre frapper la créature, comme si le réalisateur se gardait bien d'appuyer trop ostensiblement sur l'idée d'outrage à Dieu. Cette interprétation de vengeance divine reste donc ouverte.

Le film de Whale qui donne à la créature un caractère sympathique et offre une multitude de pistes pour justifier sa nature et son comportement, se distingue des films de monstres qui l'ont précédé, et qui s'inscrivent dans la lignée de l'expressionnisme allemand, friand des questions de déshumanisation. Parmi ces œuvres, la série de films *Homunculus* (1916) de Otto Rippert raconte l'histoire d'un homoncule, un être créé artificiellement, dépourvu d'âme et incapable d'aimer. Il vouera une haine farouche à l'ensemble de l'humanité qui le rejette et tentera de le détruire.

Le Golem (*Der Golem: Wie er in die Welt kam*, 1920) de Paul Wegener et Carl Boese raconte pour sa part l'histoire d'un être d'argile d'une puissance surhumaine qui est animé par des forces surnaturelles afin de protéger le peuple juif persécuté. Il s'agit de film qui présente sans doute le plus de similarités

La dénomination de «Prométhée moderne» qui caractérise Frankenstein dans le sous-titre du roman l'assimile au Titan qui façonna l'homme à partir de la terre et qui fut puni par le maître de l'Olympe pour lui avoir restitué le feu, symbole du savoir interdit.



Les similarités entre *Frankenstein* et *Le Golem* lors de la séquence de la petite fille; dans les deux cas, une certaine innocence mène à la destruction de l'autre.

avec *Frankenstein* de Whale. Ce chef-d'œuvre expressionniste jongle avec les thèmes de la manipulation du savoir interdit et de ses conséquences: la statue d'argile échappera au rabbin qui lui a donné vie, semant la panique dans les rues du ghetto. Lors de la séquence finale, certainement la plus connue du film, une petite fille arrachera innocemment le tétragramme contenant le «mot de vie», immobilisant par là le Golem pour toujours. Dans une séquence similaire de *Frankenstein*, Whale, inversera les rôles en faisant de la créature l'être innocent qui provoquera involontairement la mort de la petite fille.

Dès sa première apparition à l'écran – qui rappelle l'entrée du vampire dans *Nosferatu* (Murnau, 1922) –, la créature interprétée par Boris Karloff impressionne, fascine et inquiète. Par deux coupes rapprochées dans l'axe, Whale impose le monstre et imprime dans l'esprit du spectateur son visage, son expression éteinte et sa proéminence crânienne si caractéristique.

Si le film reprend l'idée, intrinsèque au roman, de la dangerosité que constituerait le savoir, *Frankenstein* privilégie davantage les questions rattachées aux causes de son comportement inadapté et violent. Il offre par là à la créature un profil

psychologique plus complexe, là où d'autres œuvres se contentaient d'une approche manichéenne.

Concernant l'aspect psychopathologique, le film développe une séquence teintée de relents de phrénologie⁴. Il s'agit de la leçon d'anatomie où sont exposées les caractéristiques d'un cerveau «anormal» typique d'un meurtrier comparé à celui d'une personne «saine». Chargé de dérober le cerveau «sain», l'assistant de Frankenstein, brise, dans la précipitation, la jarre le renfermant, et dérobe à la place le cerveau «anormal». Sous cet angle, le monstre semble n'être que le fruit des théories de phrénologie et particulièrement de physiognomonie qui prétendaient déterminer la personnalité d'un individu à partir de l'aspect de son visage. L'apparence de la créature traduit-elle sa nature mauvaise? Les conditions de sa naissance le laisseraient penser; Whale, toutefois, ajoute une cause qui vient nuancer l'idée de mal inné: l'éducation traumatisante du monstre. La pendaison de Fritz en représailles par la créature porte bien davantage qu'une simple notion de violence aveugle, mais les codes clairs d'une exécution – donc d'une conscience et d'un désir de justice. Le choix ultime du monstre d'épargner son créateur lors de la dernière séquence de *Bride of Frankenstein*





confirmera d'ailleurs la conscience morale que la créature a su développer.

Interprétations

La créature de Frankenstein a fait l'objet de nombreuses interprétations. La plus marquante est sans doute celle qui y voit une figure christique que les multiples résurrections subies ne font que confirmer. Le rejet et la persécution dont elle sera victime et qui la contraindront à l'errance peuvent par ailleurs être lus comme un chemin de Croix, lecture explicitée dans l'étonnante scène qui reproduit la Crucifixion: le monstre est ligoté puis présenté à la foule enragée. L'emprisonnement qui suit prend les accents d'une autre mise à mort: la chaise à laquelle le monstre est attaché évoque la chaise électrique et les grimaces de Karloff se débattant l'horreur d'une exécution souhaitée par la vindicte populaire. La souffrance de la créature devient le prétexte à un voyeurisme morbide: les villageois «respectables» s'attroupent autour d'elle pour se repaître des maux qu'elle subit.

Scott McQueen voit dans les références christiques du film une parodie de la religion, mise en place grâce à un processus de renversement de

logique, qui se ferait la marque du manque d'intérêt que Whale porte à la religion: le monstre est d'abord ressuscité puis crucifié. Cette analyse présente pourtant un problème et passe sous silence un des deux axes importants de lecture du film: celui d'une homosexualité implicite.

La créature dans *Frankenstein* a souvent été analysée comme une représentation de l'homosexualité. Cette théorie tardive voit le jour lorsque l'homosexualité de Whale est révélée. Voir dans le monstre la transposition d'un malaise personnel peut pourtant porter à discussion, puisque Whale n'a jamais été militant. Pour David Lewis, qui fut longtemps son compagnon, Whale aurait même été «horriifié» par le mouvement des droits des homosexuels. Toutefois, en tout état de cause, Whale, qui ne pouvait qu'être conscient des problèmes que l'Amérique des années 1930 faisait subir à la communauté *gay*, n'a pu qu'intégrer sciemment les doubles-sens qui parsèment *Bride of Frankenstein*.

Dans ce sens, *Bride of Frankenstein* propose des axes de lecture explicites qui mélangent références religieuses et représentations de l'homosexualité.

La séquence avec l'ermite propose même, l'espace d'un exceptionnel instant de répit pour la créature,

L'apparition de la créature et celle du conte Orlac dans *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922).

L'omniprésence de la Croix dans *Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935).





L'emprisonnement du monstre s'assimile à une exécution sur une chaise électrique.



un tableau de ce qui s'apparenterait au plus près à un foyer homosexuel. L'aveugle est un marginal, à l'image du monstre, avec lequel il partage un moment d'une grande tendresse. *L'Ave Maria* de Schubert qui accompagne toute la séquence désamorce la tentative d'une lecture autre que religieuse. Cette scène repose entièrement sur cette ambiguïté entre l'incarnation christique de la créature et la charge homosexuelle de sa «relation» avec l'aveugle. Toute la première partie de la séquence reproduit ce que l'on peut assimiler aux étapes d'une séduction. En guidant son hôte, l'aveugle semble imiter quelques pas de danse, couche ensuite la créature dans un lit, avant de pleurer sur son corps. L'interprétation sexuelle de ce passage n'apparaîtrait comme un sous-entendu de peu de portée sans le contre-champ d'une surprenante audace: la tête de l'ermite posée à hauteur du sexe d'un monstre au visage à mi-chemin entre extase et agonie. La censure n'aurait sans doute pas laissé passer un tel plan, si Whale n'avait pas réaffirmé l'intention religieuse de sa mise en

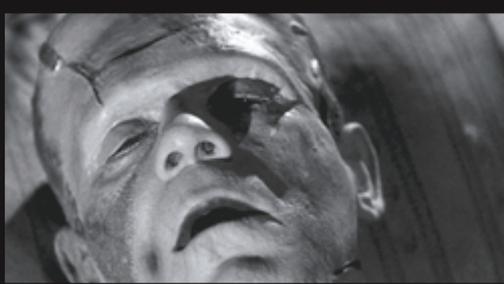
scène par l'ajout d'une citation à la Déploration du Christ, et si le monteur du film, Ted Kent, n'avait pas poussé l'imagerie religieuse au plus loin, au grand dam de Whale, en donnant une importance particulière au crucifix, dernier élément à disparaître lors du fondu au noir. Les plans suivants dépeignent un quotidien heureux et classique: un repas, une cigarette, un moment partagé près du feu... Les premiers mots que le monstre apprend, «pain» et «vin», poursuivent l'évocation chrétienne.

L'axe de lecture autour de l'homosexualité est conforté par l'attitude du docteur Pretorius. «A queer looking man» déclare Minnie, jouant d'entrée sur le double sens du mot *queer* (étrange, bizarre), qui était utilisé déjà à la fin du 19^e siècle pour désigner péjorativement un homosexuel. Dès sa rencontre avec Henry, Pretorius évince en effet Elisabeth avant de littéralement prendre sa place aux côtés d'un Frankenstein encore alité. Sous cet angle, la relation entre Septimus Pretorius et Henry Frankenstein dépasse celle de maître à élève. L'homosexualité de Thesiger

Le personnage de Fritz, le bossu

Le personnage de l'assistant du savant Frankenstein apparaît pour la première fois dans une pièce de Richard Brinsley Peakes: *Presumption, or the Fate of Frankenstein*, en 1823. Dwight Frye incarne tour à tour Fritz, l'assistant du savant dans le premier film de Whale, et Karl, l'assistant de Pretorius dans le second. Le film de Whale dépeint Fritz comme un assistant fruste, très éloigné du comique du personnage dont il s'inspire. De par sa nature de nain bossu, ce personnage instille, dès les premiers plans du film, une atmosphère d'étrangeté. Fritz participe littéralement au façonnage du monstre: en aidant Henry à récolter les cadavres, en lui fournissant un cerveau «anormal», mais sur-

tout en se posant comme le tourmenteur haineux de la créature à peine née. Nombre de films s'approprièrent le personnage de l'assistant bossu, qui deviendra un classique du genre – on retiendra tout particulièrement le personnage de Ygor dans *Son of Frankenstein*, interprété par Bela Lugosi, et qui donnera son nom aux futurs assistants bossus des différents films autour du mythe de Frankenstein (*Ghost of Frankenstein*, 1940, *Young Frankenstein*, 1973, *Igor*, 2008).



et la bisexualité supposée de Clive⁵ ne font qu'ajouter à l'ambiguïté de la situation. Pretorius fait de Frankenstein son «partenaire» et l'enjoint dès les premiers instants à reconsidérer son futur mariage avec Elisabeth. Il est vrai que c'est lui qui impose l'idée de créer une compagne pour la créature, mais en réduisant la relation hétérosexuelle à une simple nécessité mécanique permettant de donner naissance à une «nouvelle race de dieux et de monstres». Outre le jeu exagérément maniéré de Thesiger, qui apporte à *Bride* une dose satyrique tout droit héritée du *camp*, l'homosexualité de Pretorius est réaffirmée en ce qu'il ne craint en rien la créature, autre incarnation homosexuelle. Il partage même avec cette dernière un repas dans un caveau lugubre, ersatz d'un dîner aux chandelles.

Il est possible de pousser plus loin l'interprétation d'un sous-texte homosexuel dans *Bride of Frankenstein*, lorsque l'on sait que les homoncules exhibés par Pretorius sont obtenus, nous dit Paracelse, par la putréfaction du sperme, suivant les principes de générations spontanées encore admises au Moyen Âge, et qui ne nécessitent aucune intervention d'un principe féminin... Ici encore le film joue sur un double sens: celui du mot «semence», étonnamment ignoré par la censure.

Nous l'avons vu, l'axe homosexuel permet de dresser des parallèles entre Henry Frankenstein / Colin Clive, la figure du monstre et Pretorius. La créature et le savant fou sont explicitement liés: dans leurs projets puis dans leur mort. Leur dimension

homosexuelle en font les deux faces d'une même pièce qui, mises en relation, permettent d'induire différents aspects de la nature d'Henry Frankenstein.

Henry Frankenstein et ses doubles

L'interprétation de Frankenstein par Colin Clive apporte au personnage une sévérité qui le rapproche de la figure romanesque originelle, torturée par les conséquences néfastes qu'induit la création du monstre. Henry Frankenstein se fait le représentant de la figure traditionnelle du scientifique exalté, dans la lignée des savants archétypaux du cinéma fantastique, à la limite entre le mal et la folie, et hermétiques au monde extérieur.

La différence de traitement entre le film et le roman se manifeste dans la mise au second plan d'Henry, pourtant personnage principal, au profit de la créature. La notion de responsabilité qui constitue un des enjeux du livre est ici totalement éludée; le statut aristocratique de Frankenstein lui offre une immunité totale, là où le personnage de Mary Shelley traverse une série d'épreuves qui mettent sa vie et sa réputation en péril.

Cet aspect poussera certains à voir en Frankenstein une métaphore des relations de classes entre une caste dirigeante capitaliste (Henry) et le prolétariat (la créature, sans éducation, manipulée) qu'il cherche à maintenir sous son contrôle. Sa révolte causera la mort d'innocents et mènera à une lutte entre créature et créateur.

La scène de l'Ermite et sa double lecture chrétienne et sexuelle.



l'éviction et le
remplacement d'Elisabeth
par Pretorius.

L'analyse de la personnalité de Henry Frankenstein peut être approfondie au travers de l'étude de ses doubles. *Bride of Frankenstein* insiste sur cet aspect à travers l'actrice Elsa Lanchester qui incarne à la fois Mary Wollstonecraft Shelley dans l'introduction du film, et la fiancée du monstre dans la séquence finale. Le film pousse cette idée plus loin en liant Henry à sa créature par effet de miroir : à la naissance de la créature dans le premier volet répond la «renaissance» de Henry au début de *Bride* : comme sa créature, il se trouve allongé sur une table, recouvert d'un drap, lorsqu'un mouvement de sa main révèle qu'il n'est pas mort. Le cri «*He's alive!*» effrayé de Minnie retentit, comme un écho à la jubilation de Frankenstein dans le premier film. Dès lors Whale crée un parallèle et une identification réciproque entre le créateur et sa création.

La créature est porteuse de plusieurs pans de la personnalité de Henry : son caractère violent, primitif (le monstre, contrairement au roman, ne parle pas ou de manière basique), son désir de liberté (la créature retourne à la nature, Frankenstein est prisonnier de ses expériences puis de ses engagements

vis-à-vis d'Elisabeth). À son tour le monstre cherche à imiter son créateur : d'abord en exigeant une fiancée, puis en kidnappant celle de Frankenstein.

Bride of Frankenstein, en faisant boire la créature, révèle le second axe de lecture et crée entre Clive et Karloff un lien qui dépasse le simple récit. L'alcoolisme de Colin Clive que James Whale n'ignorait pas (Clive était constamment sous surveillance lors du tournage de *Bride* afin qu'il ne boive rien), se voit littéralement cité au sein même du deuxième film. La créature se retrouve être la somme des pulsions à la fois de Clive et de son personnage.

L'arrivée dans *Bride of Frankenstein* d'un nouveau personnage, Pretorius, confirme cette lecture : Pretorius incarne le méchant, transposition maléfique et folle de Frankenstein avec qui il entretient une relation trouble faite de jeux de force et d'influence. Pretorius n'a qu'une faiblesse, «*My only weakness*» déclare-t-il à l'attention de Henry en lui proposant un verre de gin. L'interprétation maniérée d'Ernest Thesiger, magistral dans son rôle de perturbateur, fait du docteur Pretorius le moteur du second film. Les expériences qu'il dévoile à Frankenstein font

La censure et l'homosexualité

Parmi les thèmes proscrits par le code Hays figuraient toutes les «perversions sexuelles» qui, dans l'esprit des censeurs et de la population de l'époque, comprenaient l'homosexualité. Dès lors, les personnages explicitement gays étaient un prétexte comique principalement mis en avant par la figure du «sissy», protagoniste ouvertement efféminé mais sexuellement inoffensif, comblant une sorte de fossé entre la féminité des

femmes et la virilité des hommes. Il ne convenait aucunement de déranger, ou de porter atteinte au modèle chrétien de la famille, défendu avec fougue par de nombreuses associations puritaines. Lorsqu'un personnage homosexuel était l'enjeu d'un drame, sa mort était inmanquablement violente, plombée par une culpabilité le poussant souvent au suicide.

basculer le film vers une dimension fantastique; ses homuncules, des êtres miniatures créés artificiellement, relèvent d'un principe alchimique décrit par Paracelse dans son ouvrage *De natura rerum* (1537). En se posant comme un alchimiste davantage que comme un scientifique, Pretorius incarne ainsi l'idéal premier de Frankenstein, qui, par la suite se tournera vers la science et dépassera les malheureux essais de Pretorius en concevant la créature.

Cette interprétation est confirmée par la rencontre de Pretorius avec le monstre dans la crypte, qui prend le caractère d'un pacte avec le diable, scellé par un festin au milieu d'ossements, d'un crâne, de bougies, toute une imagerie surnaturelle associée au Mal... la Croix enfermée derrière une grille, symbole des intentions impies de Pretorius et de la corruption du monstre.

Même l'affiche du film joue sur la nature véritablement monstrueuse du personnage de Pretorius en annonçant «*The Monster demands a maid*», qui porterait à croire que la créature elle-même souhaite une compagne, alors que cette idée vient de Pretorius. Le terme «monster» en devient d'autant plus ambigu.

Whale décide de concevoir une fin qui voit Henry et Elisabeth survivre, là où une première version montrait la créature détruire tous les protagonistes (Whale aurait voulu s'assurer qu'aucune suite ne puisse être produite après *Bride*). Le film porte encore les traces de cette première version: Colin Clive est présent lors de l'effondrement du laboratoire, alors même que son personnage est censé s'être enfui.

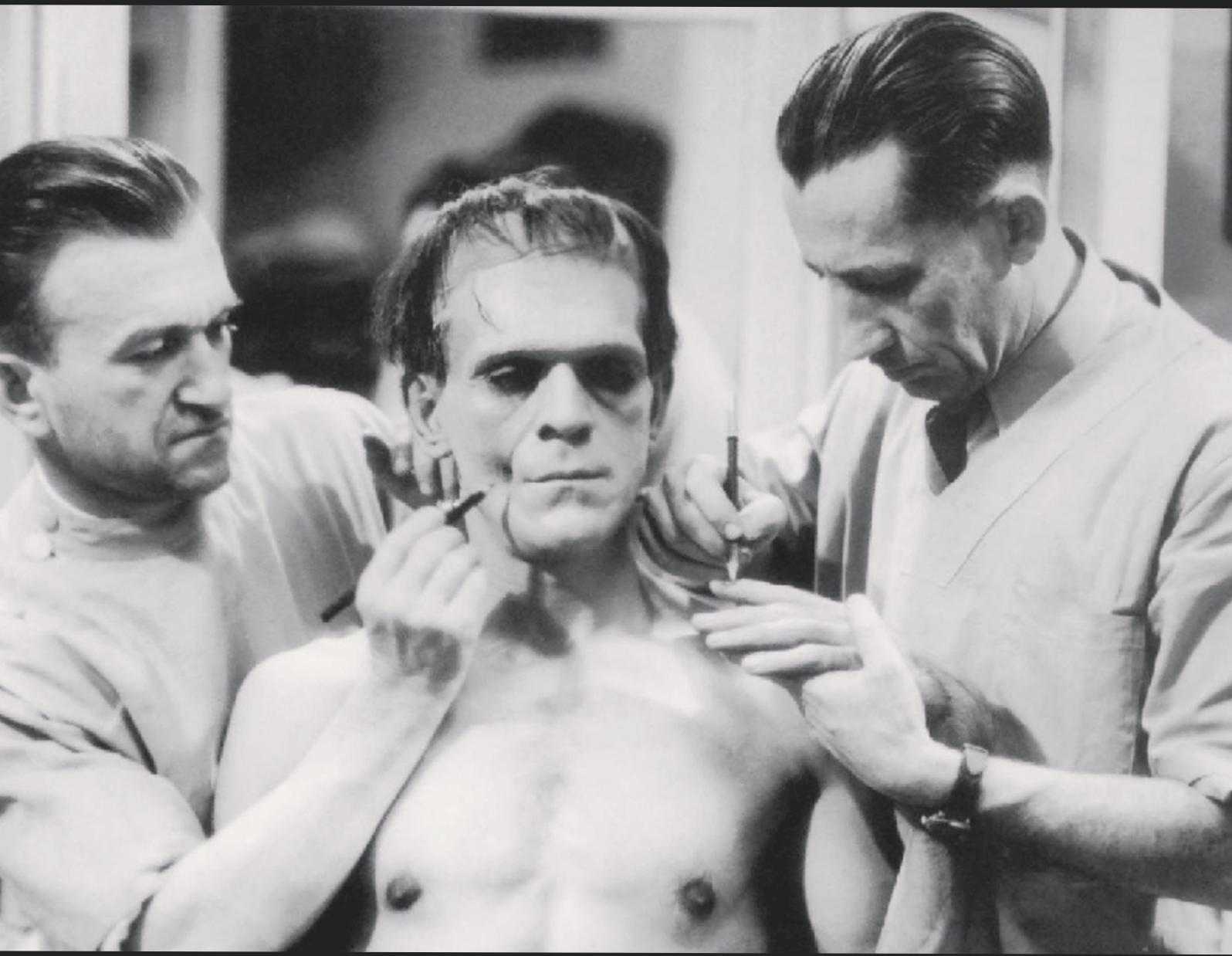
Bride of Frankenstein se termine ainsi en un *happy ending* qui voit Henry et Elisabeth sauvés et

réunis, triomphe de la famille traditionnelle sur le Mal. Le monstre, on l'apprendra dans les dizaines de films qui suivront, est ainsi à l'image des deux chefs-d'œuvre que Whale nous laisse: immortel.

- 1 Frankenstein est appelé ici Henry et non Victor, le film des studios Universal adaptant la pièce de Peggy Webling créée quatre ans plus tôt pour en sécuriser les droits.
- 2 Pour une analyse approfondie du thème de la transgression, on se reportera à l'article d'Olinda Testori publié dans ce même numéro, «“Frankenstein” et “The Curse”: les contours de la transgression», pp. 81-91.
- 3 L'espace du laboratoire fait l'objet d'un article à part entière. Cf. Cerise Dumont, «Le laboratoire à la croisée des mondes», pp. 59-63.
- 4 Une analyse approfondie des enjeux liés aux usages de cerveaux dans les *Frankenstein movies*, on se reportera à l'article de Thibault Zanoni, «*Abnormal brain*: “l'âme” déformée de la créature», pp. 73-79.
- 5 La sexualité de Clive ne fut jamais vraiment explicitée, mais les doutes sur sa bisexualité se précisèrent lorsqu'il épousa Jeanne de Casalis, une lesbienne notoire.

Bibliographie

- CURTIS James, *James Whale, a New World of Gods and Monsters*, University of Minnesota Press, 1998.
- EPSTEIN Rob, FRIEDMAN Jeffrey, *The Celluloid Closet*, Arte, 1995.
- MANGUEL Alberto, *La fiancée de Frankenstein*, L'escampette Editions, 2008.
- MACQUEEN Scott, *DVD commentary, Bride of Frankenstein Legacy Collection edition* (DVD), Universal Studios, 2004.



Boris Karloff pendant une séance de maquillage pour le *Frankenstein* de Whale (1931).

L'acteur derrière le masque du monstre

Plus de huit décennies après la sortie du film de James Whale, lorsqu'on évoque le nom de Frankenstein, on pense immédiatement à la créature incarnée par Boris Karloff; on se souvient de son attitude et de son visage, avec son front démesuré, ses joues creuses et son teint cadavérique. Mais aujourd'hui, sait-on qui était réellement Boris Karloff et ce qu'il a véritablement apporté au cinéma?

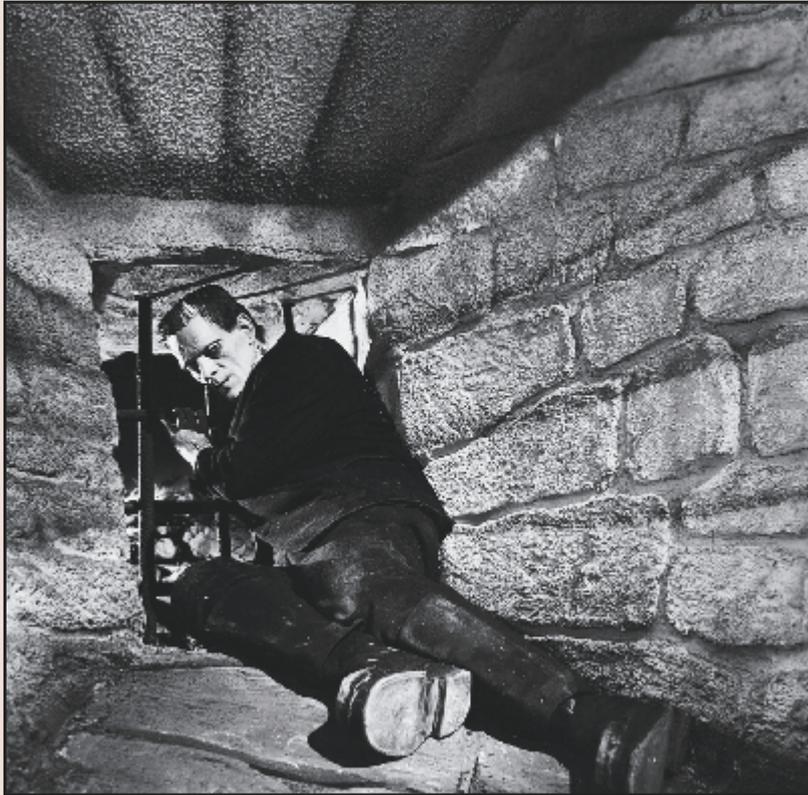
par **Francisco Marzoa**

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE de *Frankenstein* par James Whale, qui a rendu Karloff célèbre, est sortie en 1931, quand le cinéma parlant en était encore à ses débuts. Pourtant la figure de Karloff nous est toujours familière, même pour ceux qui n'ont pas vu l'un des trois longs-métrages dans lesquels il a incarné le monstre. En effet l'interprétation qu'il en a donné a été reprise, imitée ou parodiée en d'innombrables occasions, sur toutes sortes de supports et dans les contextes les plus divers, à tel point que la créature de Frankenstein fait désormais partie de l'imaginaire collectif. Une telle performance, peu fréquente dans le cinéma d'épouvante, mérite d'être soulignée.

Si la figure de Dracula a été associée un temps à Bela Lugosi et celle du loup-garou à Lon Chaney Jr., ces deux acteurs n'ont pas réussi à marquer les esprits comme l'a fait Boris Karloff avec la créature de Frankenstein: les acteurs, parfois talentueux, qui ont essayé, après lui, d'en donner une image différente n'ont pas réussi à faire oublier son interprétation. Ce qui distingue surtout Karloff, c'est qu'il a

insufflé de l'humanité à un monstre menaçant et repoussant; il a incarné de manière crédible une «*abomination tragique*»¹ suscitant la pitié et une certaine fascination morbide. On peut même aller jusqu'à voir dans la créature interprétée par Karloff «une représentation symbolique et métaphysique de l'Homme, tourmenté, partagé entre sa reconnaissance et sa rancune envers un créateur qui l'a créé si imparfait»².

Mais cette interprétation à la fois sobre et saisissante ne doit pas nous faire oublier que Boris Karloff était plus qu'un simple acteur de films d'épouvante (désignation qu'il préférerait à celle de «films d'horreur», associée à ses yeux à un cinéma suscitant la répulsion, alors qu'il défendait un cinéma qui, pour inspirer la peur, fait plutôt appel à l'imagination)³. En effet, tout au long de son parcours cinématographique qui s'est étalé sur plus d'un demi-siècle⁴, Karloff a été capable d'interpréter de manière subtile des rôles plus variés que ce qu'on aurait pu croire, bien qu'on ait voulu le cantonner aux seuls films d'épouvante (ou d'horreur).



Frankenstein, James
Whale, 1931.

Né en 1887 à Camberwell, en Angleterre, sous le nom de William Henry Pratt, celui qui allait devenir Boris Karloff débarque au Canada en 1909, espérant, en devenant acteur, échapper à la carrière de diplomate que sa famille envisageait pour lui. Il travaille d'abord comme ouvrier agricole, puis apprend le métier de comédien en jouant dans de petites troupes de théâtre. Mais Karloff – il avait déjà adopté ce pseudonyme – traverse des périodes difficiles: lorsqu'il ne décroche pas de rôle, il survit grâce à des emplois occasionnels et peu rémunérés, tels que manœuvre, bagagiste ou camionneur. Ce n'est qu'une dizaine d'années après son arrivée sur

le nouveau continent, lorsqu'il est installé aux États-Unis, que Karloff débute véritablement au cinéma, sans toutefois renoncer à la scène et devant encore recourir à des emplois de subsistance. Alternant figuration et petits rôles, il interprète toutes sortes de personnages: indien, trappeur, bandit mexicain...

En 1930, alors que Karloff joue au théâtre dans *The Criminal Code (Le code criminel)*, Howard Hawks lui confie le rôle d'un détenu dans l'adaptation cinématographique de la pièce; plus tard, le cinéaste fait de nouveau appel à lui pour interpréter un gangster dans le film *Scarface*, qui sortira en 1932. Entretemps, Karloff est repéré par James Whale, qui lui offre son premier grand rôle, celui de la créature de *Frankenstein*. Après la sortie du film en 1931, il endossera le costume du monstre – avec le maquillage créé par Jack Pierce – en deux autres occasions: en 1935, dans *Bride of Frankenstein (La fiancée de Frankenstein)*, également de Whale; et une dernière fois en 1939, dans *Son of Frankenstein (Le fils de Frankenstein)*, de Rowland V. Lee. Si, dans ces trois films, Boris Karloff livre une interprétation sensiblement différente, c'est dans le deuxième qu'il parvient le mieux à faire ressortir la condition tragique de la créature, en mettant l'accent sur son côté pathétique.

Karloff a toujours éprouvé de la sympathie et de la reconnaissance pour le personnage du monstre de *Frankenstein*, même si, à cause de ce rôle, il a trop vite été catalogué comme acteur de films d'épouvante, un genre souvent dévalorisé. Après *Frankenstein*, Boris Karloff nous a offert de belles performances d'acteur dans des films dirigés par de grands metteurs en scène: prêtre égyptien resuscité dans *The Mummy (La momie, Freund, 1932)*,

architecte sataniste dans *The Black Cat* (*Le chat noir*, Ulmer, 1934), pourvoyeur fourbe et cynique dans *The Body Snatcher* (*Le récupérateur de cadavres*, Wise, 1945)... On pourrait évoquer aussi les rôles qu'il a interprétés sous la direction de Michael Curtiz, de John Ford ou de Jacques Tourneur. Même dans les films de moindre importance, Karloff parvenait à donner de l'envergure et de la crédibilité à ses personnages, grâce à sa force expressive ou en recourant à une attitude froide et inquiétante.

Concernant la personnalité de Boris Karloff, le moins qu'on puisse dire est que les personnages de monstres tourmentés ou de savants fous qu'il incarnait à l'écran étaient à l'opposé de son véritable caractère. Décrit par ceux qui l'ont connu comme un

homme aimable et courtois, Karloff faisait preuve d'un grand professionnalisme et aimait consacrer ses loisirs à la lecture, au cricket ou au jardinage (à titre d'anecdote, il aurait été vu, alors maquillé en créature de Frankenstein, en train d'arroser un plant de roses). Dans les années 1950 et 1960, il apparaît dans des séries télévisées, enregistre des histoires pour enfants, publie deux anthologies de contes d'épouvante⁵, et demeure une figure populaire dans l'esprit du public américain et britannique.

Vers la fin de sa vie Karloff tourne encore dans plusieurs longs-métrages, dont le plus remarquable est *Targets* (*La cible*), réalisé par Peter Bogdanovich et sorti en 1968. Dans ce film inspiré d'un fait réel, Boris Karloff nous offre une de ses meilleures



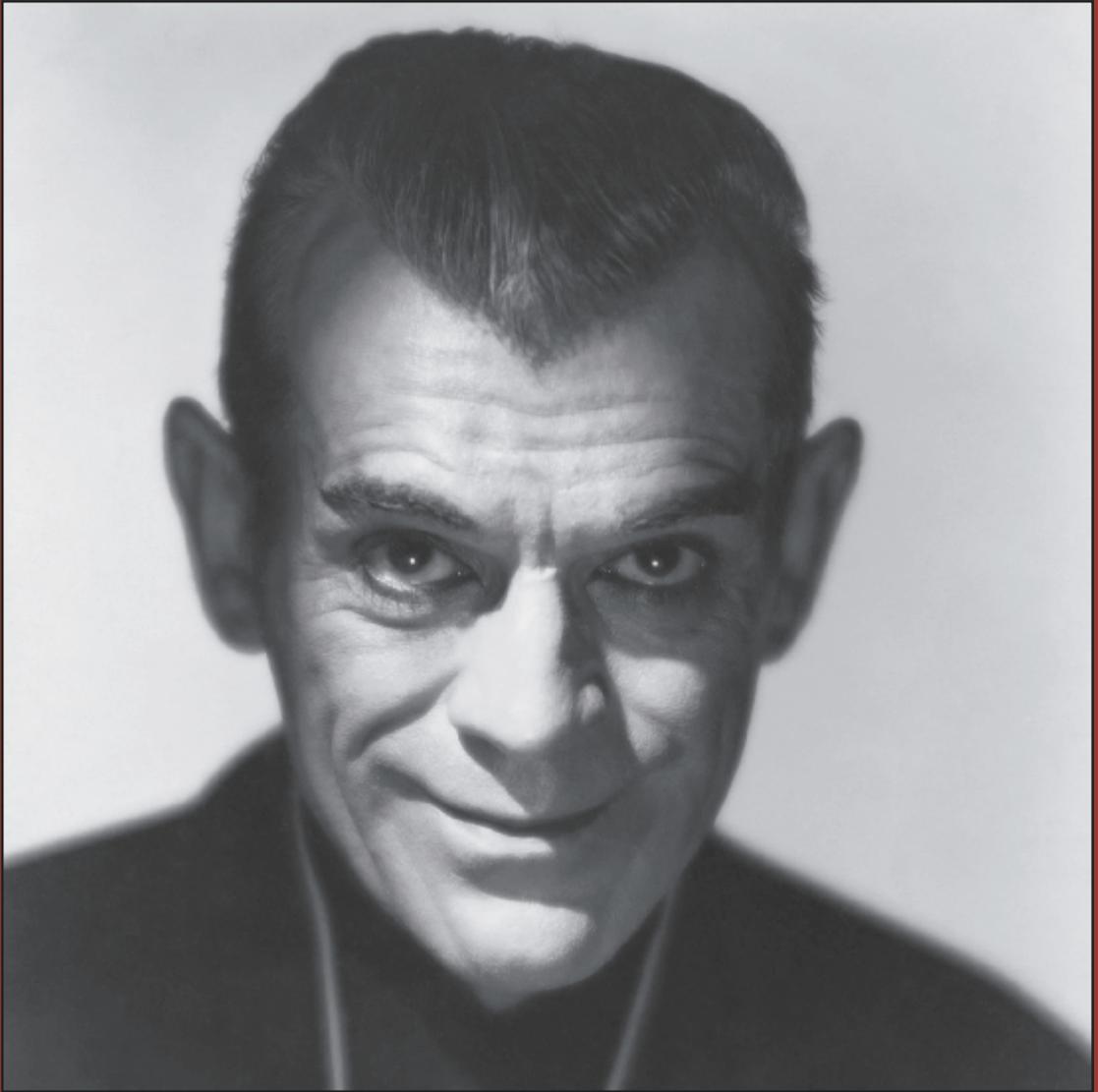
Boris Karloff, Bela Lugosi et Henry Daniell dans *The Body Snatcher* (Robert Wise, 1936).

Dans *Targets*, inspiré d'un fait réel, Boris Karloff nous offre une de ses meilleures interprétations, qu'on peut considérer comme une sorte d'adieu ou de testament.

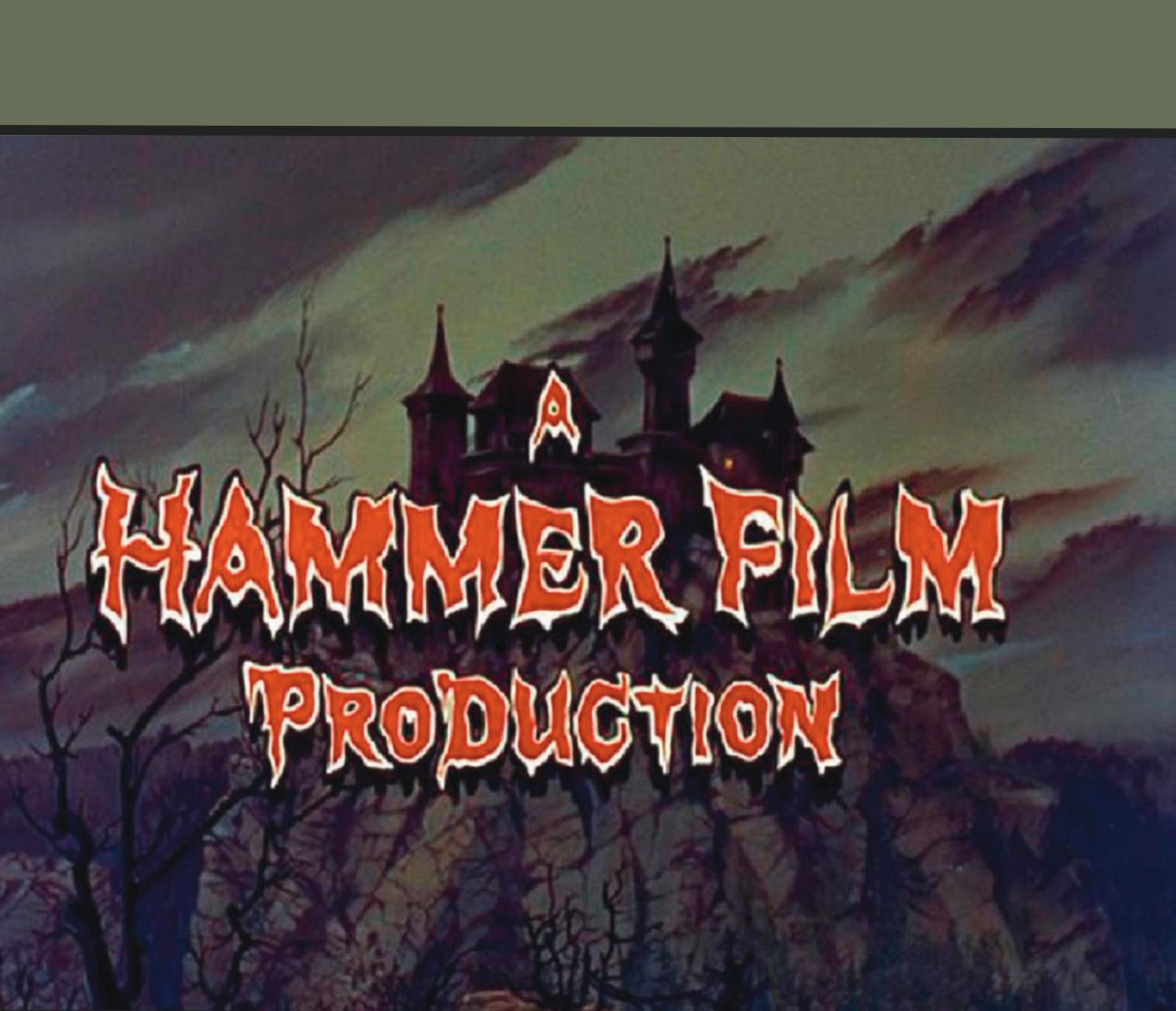
interprétations, qu'on peut considérer comme une sorte d'adieu ou de testament. En effet Karloff y joue le rôle d'un vieil acteur de films d'épouvante confronté à la violence de la vie réelle, qui se manifeste à travers les crimes d'un tueur en série⁶. Le personnage qu'il incarne – un alter ego revêtu et désabusé – se sent anachronique et inutile: dans une société où le meurtre de masse est devenu monnaie courante, les films d'horreur classiques n'effraient plus personne.

Lorsqu'il jouait dans *Targets*, Karloff a peut-être pressenti l'évolution qu'allait connaître la société et le cinéma américains au cours des décennies suivantes. En tout cas il lui semblait que les films d'horreur qui sortaient alors dans les salles mettaient en scène une violence de plus en plus excessive et superflue; une violence qui n'inspirait plus la peur, mais était envisagée par le public comme un simple amusement. Quoi qu'il en soit, Boris Karloff n'aura pas été le témoin de ce que sont devenus les films d'horreur au cours des années soixante-dix et au-delà: il est mort dans son pays natal en 1969, à l'âge de 81 ans.

- 1 Selon Christian Viviani, «Karloff», in Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1986.
- 2 D'après Jacques Lourcelles, «Frankenstein», in Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma: Les films*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1992.
- 3 Cf. Boris Karloff, «My Life as a Monster», in *Films and Filming*, Londres, novembre 1957. L'article a été republié pour servir d'introduction à Stephen Jones, *The Illustrated Frankenstein Movie Guide*, Londres, Titan Books, 1994.
- 4 Ses films – plus de cent cinquante – sont recensés par Beverley Bare Buehrer, *Boris Karloff: A Bio-Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 1993.
- 5 Boris Karloff (éd.), *Tales of Terror*, New York, World Publishing Company, 1943; Boris Karloff (éd.), *And the Darkness Falls*, New York, World Publishing Company, 1946.
- 6 Sur ce film et plusieurs autres auxquels Karloff a participé, cf. Scott Allen Nollen, *Boris Karloff: A Critical Account of His Screen, Stage, Radio, Television and Recording Work*, Jefferson, McFarland & Company, 1991.



Karloff dans *The Black Cat*
(Edgar G. Ulmer, 1934).



A
HAMMER FILM
PRODUCTION

La compagnie britannique indépendante
a produit cent soixante-trois longs-
métrages de genre entre 1935 et 1978.

Le moment Hammer

«It seemed merely like more indignity on a grander scale when my agent John Redway told me that he'd heard Hammer Films meant to do a remake of *Frankenstein*, in colour, and that he'd been asked to suggest someone to play the Creature — what about it? I hesitated only briefly. It was self-evident that this was not the path to glory, but I'd seen the 1931 *Karloff* film and it was equally obvious that purely technically it was a tremendous challenge.»¹

par **Michel Porret**

À Patricia Lombardo

dévorent ou sucent leur sang, avant de périr par le feu, le soleil levant, la glace ou l'eau vive.

«**«** LISTEN TO THEM...! *Children of the Night*. What music they make», jubile Bela Lugosi, une chandelle à la main droite, en comte Dracula drapé de noir sur un immaculé jabot, dans le film éponyme de Tod Browning (*Dracula*, 1931)², inspiré du roman onirique *Dracula* (1897) de l'auteur britannique d'origine irlandaise Bram Stoker (1847-1912). Campé sur le majestueux mais dégradé escalier menant à son château hollywoodien de Transylvanie que cerne une invisible meute de loups hurlant à la mort, le prince des vampires convient que le mal a sa propre scène: les ténèbres de la nuit.

Après la littérature gothique ou dite «fantastique», après les spectacles forains des 19^e et 20^e siècles où parodient les «monstres» que Tod Browning célèbre contre l'eugénisme dans *Freaks* (1932), dès la période du muet, les cinéastes mettent en scène maintes créatures jaillies des ténèbres³. Revenues parfois de l'au-delà comme *The Mummy* (*La momie*, 1932) de Karl Freund⁴, elles répandent le mal parmi les humains. Elles les contaminent spirituellement, les souillent sexuellement, parfois les

Le mal

Satan, sorcière, fantôme, vampire, zombie, mort-vivant, momie, goule, loup-garou, créatures pétries de chair cadavérique, monstres naturels ou sociaux: depuis un siècle environ, entre réalisme, onirisme, épouvante, Grand guignol, énonciation ou renversement de ses propres codes narratifs et esthétiques, le «cinéma fantastique» anime le Panthéon du mal inépuisable⁵. Avec son regard, ses figures et ses objets, le film horrifique s'impose entre les années 1930 et 1960 comme un «genre à part» dans l'industrie filmique et dans la culture cinéphilique (revues comme *Midi-minuit fantastique* (1962-1972) ou *L'écran fantastique* dès 1969, salles spécialisées)⁶. Le «film d'horreur», pour paraphraser l'historiographie qui le célèbre de manière iconographique afin d'en illustrer l'effarant trouble visuel né des maquillages et des effets spéciaux⁷, renvoie aux formes ancestrales et archétypales de la peur individuelle et collective, intérieure ou extérieure. Restant bien en deçà de la véritable horreur du monde contemporain (guerres totales, camps de concentration, génocides), mais visant pourtant à épouvanter le spectateur en

Pétri de mysticisme onirique et de clair-obscur social, hanté par les architectures tourmentées et les paysages hallucinatoires, le cinéma expressionniste allemand a fortement inspiré et longuement codifié le cinéma d'horreur.

sublimant l'intolérable, il décuple l'*artefact* cinématographique, qui depuis son origine, donne l'illusion parfois terrifiante de la vitesse avec les images animées du cinématographe⁸. Le film d'horreur tire sa puissance narrative, visuelle et émotive du pouvoir spéculaire qu'aurait en outre la caméra de pénétrer derrière le semblant des choses coutumières, afin d'en renvoyer l'image éprouvante. Le spectateur intérioriserait l'offensive du macabre comme illustration cathartique des «fins dernières». Il s'en gausserait aussi⁹.

Surreprésentant les lieux consacrés aux défunts (crypte, cimetière, charnier, échafaud, morgues, institut médico-légal, etc.), banalisant la mauvaise mort (assassinat, accident, exécution capitale, massacre collectif, épidémie, etc.), imageant *ad nauseam* les figures macabres des créatures ressuscitées pour hanter les vivants, le cinéma d'épouvante est-il la forme sécularisée, industrielle, spectaculaire et ludique du *Memento mori*? Entre «dances macabres» et *artes moriendi*, ce genre d'édification morale et chrétienne, que véhiculent l'iconographie et les textes alarmistes de la Renaissance massivement imprimés, ne cesse de rappeler la vanité de l'existence, le naturalisme du macabre cadavérique, l'inexorable finitude de chacun, le pouvoir de la mort sur les vivants, la terreur de l'au-delà¹⁰.

Thématique, esthétique, dispositifs narratifs, imaginaire: en écho à la montée des périls d'avant

1939, l'expressionnisme allemand constitue un hommage visuel à ce mal nocturne qui ravit Dracula. Muet puis sonore, pétri de mysticisme onirique et de clair-obscur social, hanté par les architectures tourmentées et les paysages hallucinatoires, traversé de tragédies urbaines, peuplé de créatures surnaturelles – *Der Golem (Le Golem)* de Paul Wegener et Henrik Gallen (1914), *Der Golem* de Paul Wegener et Carl Boese (1920), *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau – le cinéma expressionniste allemand a fortement inspiré et longuement codifié le cinéma d'horreur. Depuis *Das Kabinett des Dr. Caligari (Le cabinet du docteur Caligari)* 1919) de Robert Wiene jusqu'à *Das Testament des Dr. Mabuse (Le testament du docteur Mabuse)*, 1933) de Fritz Lang, l'imaginaire expressionniste instaure le mal comme support du fantastique et du morbide en son jeu spéculaire d'altération du réel social (*Der Müde Tod/Les trois lumières*, 1921, Fritz Lang)¹¹.

Frankenstein

Roman philosophique épistolaire d'obédience rousseauiste rédigé en 1816 par Mary Wollstonecraft (Shelley, 1797-1851) près de Genève (Cologne), *Frankenstein; or the Modern Prometheus* sort dans sa première version en 1818, avant sa réédition de 1831 avec trois cent neuf variantes¹². Natif de Genève, Victor Frankenstein, comme savant prométhéen, pille les charniers pour fabriquer un simulacre d'être avec des restes humains et animaux. Voulant égaler Dieu, il insuffle à la créature bricolée le souffle vital, puis s'effondre devant sa propre témérité, avant son colossal et mortel combat au Pôle nord avec le «monstre» qui lui avait vainement réclamé de lui

fabriquer une «femelle» pour mettre fin à sa solitude aliénante.

Jusqu'à aujourd'hui, entre réalisme horrifique et parodie burlesque pornographique (*Lady Frankenstein*, cette obsédée sexuelle, de Mel Welles et Aureliano Luppi, 1971), entre classicisme et «post-modernité» expérimentale, l'industrie cinématographique ne cesse de reconfigurer et d'adapter, pour le meilleur et pour le pire, le roman prométhéen *Frankenstein*. Près de cent cinquante versions filmiques ont exploité le mythe du démiurge qui affronte sa créature cadavérique révoltée¹³. S'y ajoutent les fastidieuses et répétitives versions des films X qui déclinent surtout les performances du monstre sexuel, dans les codes de la caricature naturaliste, du genre et de la race, parodiant Boris Karloff, les génériques ou les scènes clefs des films Universal – *Frankenstein Monster Parody*, *Fuckenstein*, *Frankenstein Bitch*, *Poolside Fucking with the Frankenstein Monster*, *Rebecca Wild Frankenstein*, *Bikini Frankenstein*, *League of Frankenstein*, *Frankenstein Fick*, *Busty Blondes Rides Frankensteins Cock to Orgasm*, *Mistress Frankenstein* (etc.)¹⁴.

Philosophique à son origine, illustrant les dilemmes, toujours contemporains, du progrès scientifique ainsi que le drame existentiel et social de l'altérité qui conditionne le mal social, la créature de Frankenstein est devenue une icône planétaire de la culture populaire. Du muet au parlant, en noir et blanc puis en couleur, sont déclinés dans d'innombrables genres filmiques les avatars crépusculaires de la créature en colère – tueuse d'enfants –, que traque et parfois lynche la communauté terrifiée¹⁵.

En 1910, proluxe réalisateur et scénariste, J. Searle Dawley (1877-1949, près de cent cinquante films muets à son actif) réalise le court-métrage *Frankenstein* pour l'Edison Company. Effaçant *in fine* la frontière spéculaire et identitaire entre la difformité corporelle du monstre et la laideur morale du créateur, ce film sur la dualité mentale ouvre la tradition du film «frankensteinien» avec la figure du «savant fou»¹⁶. S'y ajoutent, respectivement en 1915 et en 1920, les seconde et troisième adaptations explicites du roman de Mary Shelley – deux œuvres perdues¹⁷: *Life Without Soul* de l'acteur et réalisateur américain Joseph W. Smiley et *Il mostro di Frankenstein* (*Le monstre de Frankenstein*) d'Eugenio Testa, acteur et cinéaste italien de cet unique film. Durant la grande dépression économique des années 1930, la société nord-américaine de production filmique Universal (fondée en 1914 par Carl Laemmle) fait de Frankenstein un classique des *Universal Monsters*. Entre adaptations de romans et scénarii originaux, près de nonante films sont produits entre 1923 et 1960 – de Quasimodo au loup-garou en passant par Dracula, la créature du Lagon noir, la momie, l'homme invisible, le monstre de Frankenstein et autres figures du mal¹⁸. Le chef-d'œuvre cinématographique néo-expressionniste *Frankenstein* de James Whale (1889-1957), après son *The Invisible Man* (*L'homme invisible*, 1933) tiré du roman éponyme de H.G. Wells, sort en 1931 sur les écrans du monde entier, sous le label hollywoodien d'Universal Pictures¹⁹.

Fabriquée par Victor Frankenstein, profanateur de tombeaux et pilleur de gibets, la créature hébétée est immortalisée par Boris Karloff (1887-1969), le «gentlemen» du film d'épouvante, sous le maquillage

élaboré par Jack Pierce (1889-1968)²⁰. Dotée d'un cerveau «anormal» dérobé nocturnement dans une salle d'anatomie, animée par l'électricité céleste («*It's alive*», hurle Frankenstein en blouse blanche quand le «monstre» allongé sur la table chirurgicale émerge du néant en agitant la main droite débarrassée des bandelettes sépulcrales), la créature karlofienne est poussée à commettre le mal avant d'être lynchée par la société. Si l'acteur britannique ne l'incarne de manière forte que deux autres fois à l'écran (*Bride of Frankenstein/La fiancée de Frankenstein*, 1935, du même James Whale; *The Son of Frankenstein/Le fils de Frankenstein* de Rowland W. Lee, 1939), son visage pathétique, sa stature patibulaire, son regard empli d'humanité brisée et sa démarche titanesque les mains tendues et ouvertes codifient durablement

la représentation visuelle de l'infortunée créature cada-vérique. Tiré du néant, l'être couturé est condamné à errer parmi les hommes, craint comme un mort vivant²¹. Après la Seconde Guerre mondiale, cette icône planétaire de l'épouvante cinématographique va être déconstruite dans les films frankensteiniens que produit la compagnie britannique Hammer.

Hammer House of Horror

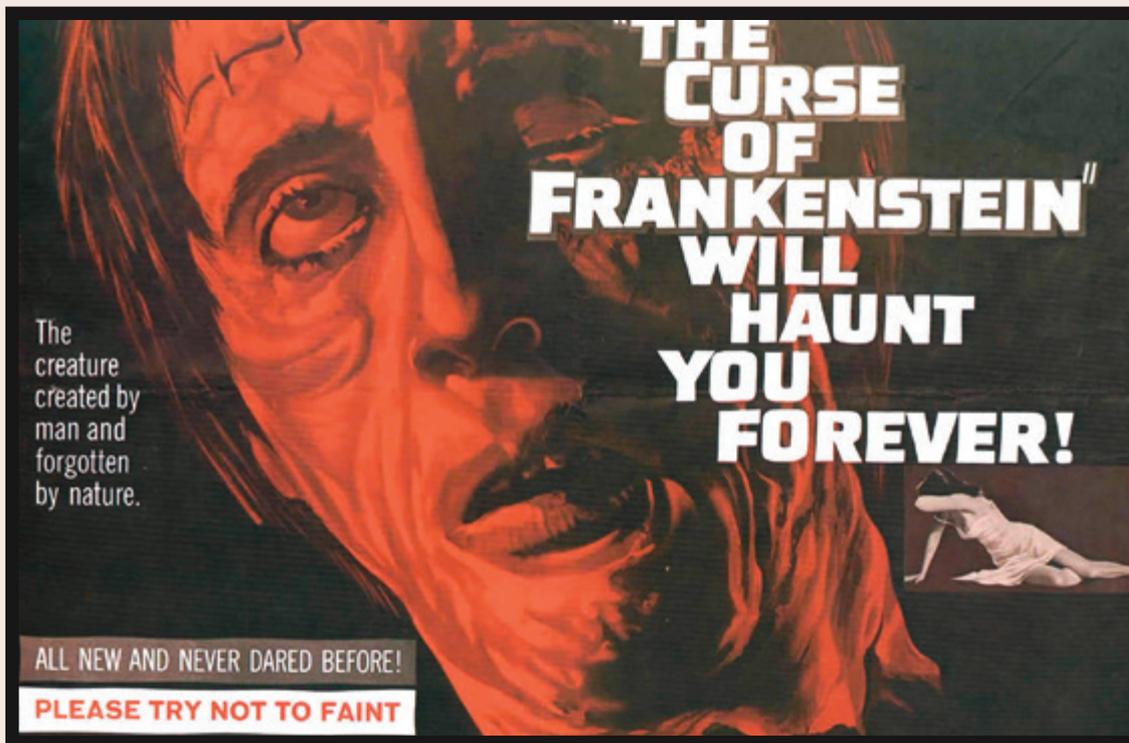
Depuis 1919, le cinéma britannique se trouve sous la mainmise du marché d'Hollywood²². Or, à partir des années 1950 jusqu'à la fin des années 1970,

à l'instar de compagnies italiennes, espagnoles ou mexicaines, les producteurs anglais s'intéressent au film d'horreur, ingrédient majeur du cinéma populaire. Cette période faste du cinéma britannique constitue l'Âge d'or du *Gothic horror films*²³. La Hammer sera le laboratoire du film gothique.

Écrit, dirigé et co-produit par Ted Newsom, *Flesh and Blood: The Hammer Heritage of Horror* (1994) est un documentaire emphatique en couleur de cent trois minutes sur l'histoire contextualisée des producteurs, des films, des acteurs, des réalisateurs et des techniciens qui ont participé à l'aventure sociale, culturelle et cinématographique de la compagnie anglaise Hammer. Le compositeur et arrangeur britannique James Bernard (1925-2001), rénovateur dans les années 1950 de la musique stridente des films d'horreur avec plusieurs partitions pour la Hammer, en signe la bande musicale entêtante, comme il le fait pour l'exceptionnel documentaire *Universal Horror* (1998) de Kevin Brownlo²⁴. Le commentaire glacé du film incombe à ses deux stars, réunies pour la dernière fois à l'écran: Peter Cushing (1913-1994), «gentleman de l'horreur» ayant joué dans au moins cent pellicules, et Christopher Lee (1922-2015), «seigneur du chaos», acteur de 1948 à 2013 dans environ deux cent vingt-cinq films²⁵.

La Hammer House of Horror, selon son appellation tardive, est fondée en 1934 par William Hinds et l'Espagnol Enrique Carreras, créateur de la compagnie de diffusion Exclusive Films à la fin des années 1920. Refondée en 1946-1947, multipliant les partenariats avec des *majors* américaines, la Hammer connaît son apogée mondiale entre 1955 et 1970 grâce à un dense réseau de diffusion européen et

Icônes de la *pop culture* britannique, Dracula, Frankenstein, Sherlock Holmes, Robin Hood et Jack l'Éventreur trônent au Panthéon de la Hammer peuplé d'héroïnes assassinées, terrorisées ou combattives, mais souvent peu vêtues.



Une affiche de *The Curse of Frankenstein* (Terence Fisher, 1957).

nord-américain. Renforcée par une participation de Columbia Pictures (1958) à son capital (49%), dissoute vers 1979 dans le contexte du déclin de l'industrie cinématographique britannique, renaissance depuis 1983, la compagnie britannique indépendante a produit cent soixante-trois longs-métrages de genre entre 1935 et 1978. Plus de cent cinquante sont tournés après 1947 (policier, science fiction, fantastique, horreur, guerre, mais aussi comédie, aventures préhistoriques, médiévale, flibustières, de mondes perdus, etc.). Icônes de la *pop culture* britannique, Dracula, Frankenstein, Sherlock Holmes, Robin Hood et Jack l'Éventreur trônent au Panthéon de la Hammer. Un Panthéon de l'aventure et de l'horreur peuplé d'héroïnes assassinées, terrorisées

ou combattives, mais souvent peu vêtues. Par ailleurs, de nombreux projets n'ont pas abouti²⁶.

Depuis les années 1950, parfois d'obédience hitchcockienne, dans le sillage hallucinatoire des *Diaboliques* (1955) de Henri-Georges Clouzot, entre univers hystérique et sexualité morbide, avec les figures narcissiques du névropathe ou du sociopathe qui hante le logis familial, le *thriller* psychologique portant sur l'aliénation mentale et la folie criminelle constitue un autre genre filmique qui singularise les productions voulues terrifiantes de la Hammer. En sont emblématiques les films *Stolen Face* (1952) de Terence Fisher, *Maniac* (1963) de Michael Carreras, *Paranoiac* (1963), *Nightmare* (1964) ou *Hysteria* (1965) de Freddie Francis (1963), *The Nanny* (1965) de Seth

N	Titre	Abréviation <i>infra</i>	Production	Sortie (A : GB, B : USA)	Réalisation	Scénario	Minutes	Frankenstein	Créature
1	<i>The Curse of Frankenstein</i>	<i>Curse</i>	20.11-?? 1956	20.05.1957 (A,B),	Terence Fisher	Jimmy Sangster	83	Peter Cushing	Christopher Lee
2	<i>The Revenge of Frankenstein</i>	<i>Revenge</i>	6.01-4.04 1958	06. (B), 17.11.1958 (A)	T. Fisher	Jimmy Sangster	91	P. Cushing	Karl – Michael Gwynn
3	<i>The Evil of Frankenstein</i>	<i>Evil</i>	14.10-16.11 1963	8.05 (B), 31.05 1964 (A)	Freddie Francis	John Elder	84-86	P. Cushing	Kiwi Kingston
4	<i>Frankenstein created Woman</i>	<i>Woman</i>	01.07 (?) -12.08 1966	03 (B), 18.06 (A)	T. Fisher	J. Elder	92	P. Cushing	inadéquat
5	<i>Frankenstein must be destroyed</i>	<i>Destroyed</i>	13.01-26.02 1969	8.06 1969 (A), 11.02 1970 (B)	T.Fisher	Antony Nelson-Keys, Bert Batt	97	P. Cushing	inadéquat
6	<i>Horror of Frankenstein</i>	<i>Horror</i>	16.03-29.04 1970	8.11 1970 (A)	Jimmy Sangster	J.Sangster, Jeremy Burnham	95	Ralph Bates	David Prowse
7	<i>Frankenstein and the Monster from Hell</i>	<i>Monster</i>	18.09-27.10 1972	05, 10 1974 (A,B)	T. Fisher	J. Elder	99-93	P. Cushing	<i>Idem</i>
*	<i>Tales of Frankenstein, The Face in the Tombstone Mirror</i>		Janvier-février 1958	—	Curt Siodmak	Curt Siodmak	26 min.	Anton Driffing	Don Megowan

Holt, *Fear in the Night* (1972) de Jimmy Sangster²⁷. Dans le genre surtout fantastique, s’y ajoutent quarante-deux courts-métrages produits de 1968 à 1984 pour la télévision (Hammer House of Horror depuis 1981)²⁸.

En ces années fastes, la production de la Hammer s’accompagne d’affiches se voulant «terrifiantes» et que souvent signe Tom Chantrell. «The Curse of Frankenstein will haunt you forever. Not recommended for people of nervous disposition», annonce en 1956 l’affiche non signée du premier *remake* de Frankenstein produit par la Hammer, avec la figure couturée du monstre livide aux doigts griffus qu’incarne Christopher Lee. Le métadiscours du visuel gothique repose en outre sur un raffiné matériel promotionnel – articles, brochures, dossiers de presse,

flyers, journaux factices, livrets, photographies d’exploitation, mais aussi figurines et objets de carton pâte pour susciter l’effroi du spectateur à l’entrée d’un cinéma où s’affiche un film Hammer²⁹.

Durant le moment fort du film *gothic* (1955-1970), la Hammer s’empare de Frankenstein³⁰. Elle réveille le mythe démiurgique du grand sommeil cinématographique, où en 1948 l’a plongé la compagnie Universal Pictures (devenue Universal International) avec la comédie horrifique *Bud Abbot and Lou Costello Meet Frankenstein/Deux nigauds contre Frankenstein* de Charles Barton, prélude à la série «Meet the Monster», dont *Killer, Boris Karloff* (1949), *Invisible Man (L’homme invisible, 1951)*, *Docteur Jekyll and Mister Hyde (Docteur Jekyll et M. Hyde, 1953)*, *The Mummy (La momie, 1955)*³¹. Durant

une dizaine d'années, la créature pathétique, suturée et chancelante, fabriquée par Frankenstein, a pratiquement disparu des écrans. Dans l'imaginaire cinématographique des séries B, sa haute silhouette est largement suppléée par les monstres naturels ou surnaturels, les animaux gigantesques ou minuscules, les mutants et les extra-terrestres. Après 1945, jaillis des abysses marins, des entrailles géologiques ou de la fournaise volcanique, ces êtres de l'effroi terrestre ou sidéral incarnent la panique américaine ressentie suite à la Guerre froide face au « danger communiste », aux infiltrations allogènes du territoire national et à la grande menace atomique³². En France, la créature de Frankenstein gesticule et vocifère encore dans le moyen-métrage de trois épisodes en noir et blanc *Torticola contre Frankensberg* (1952 – *Le laboratoire de l'épouvante, La proie du maudit, Le monstre avait un cœur*) de Paul Paviot, avec Michel Piccoli, en monstre titubant et buveur de sang³³. Cet hommage désopilant aux sérials muets à la Georges Franju du début du 20^e siècle constitue une parodie surréaliste de *Freaks* (Tod Browning, 1932) et des deux films de James Whale.

Suite à un accord signé en 1959 avec Universal-International qui ouvre son catalogue des classiques de l'horreur pour permettre d'en faire des *remakes*, la Hammer produit entre 1957 et 1972 sept longs-métrages en couleur, dont la mention de « Frankenstein » apparaît dans le titre (voir le tableau *infra*). Avec des équipes très serrées et un fort suivi médiatique, ils sont réalisés en un temps record (maximum trois mois), les quatre premiers aux studios de Bray où est notamment reconstitué le laboratoire du savant (*Stage 1*), les trois derniers à

ceux MGM/EMI d'Elstree³⁴. Bien souvent les décors d'un film sont réutilisés dans la production suivante. En exploitation européenne, cette épopée totalise environ dix heures trente minutes de projection.

Selon l'usage habituel du cinéma populaire, sur le marché anglais, deux films au moins sortent en double programmation (« *double feature* ») avec un autre long-métrage terrifiant de la Hammer – *Frankenstein Created Woman/Frankenstein créa la femme* et *The Mummy's Shard* (1966) de John Gilling; *Evil of Frankenstein/L'empreinte de Frankenstein* et *Nightmare/Meurtre par procuration* (1962) de Freddie Francis; aux États-Unis, *Curse of Frankenstein (Frankenstein s'est échappé)* de Terence Fisher est programmé avec *Horror of Dracula (Le cauchemar de Dracula, 1958)* du même réalisateur, alors que *Revenge of Frankenstein (La revanche de Frankenstein)* – insuccès commercial mais film le plus achevé de toute la saga –, est projeté avec le subtil et onirique *Curse of the Demon (Rendez-vous avec la peur, 1957)* du français d'Hollywood Jacques Tourneur.



Don Megowan sur le plateau de *Tales of Frankenstein* (Curt Siodmak, 1958).



Frankenstein Must Be Destroyed, Terence Fisher, 1969.

En 1958, s'y intercale le crépusculaire moyen-métrage (noir et blanc, 26 minutes) *Tales of Frankenstein* (*The Face in the Tombstone Mirror*), premier épisode d'une série de films d'horreur qui restera lettre morte, coproduite avec Columbia Pictures. S'y voit encore la face karlofienne de la créature abasourdie. Toujours dans le prisme néo-expressionniste des *Universal Monsters*, ce téléfilm est dirigé par le scénariste, romancier et réalisateur américain d'origine allemande Curt Siodmak, figurant anonyme dans *Metropolis* (1929) de Fritz Lang et auteur de *Wolf Man's Maker: Memoir of a Hollywood Writer* (1997) – il s'agit également du frère-sosie du maître talentueux du film noir³⁶, le cinéaste Robert Siodmak, tous deux exilés d'Allemagne dans les années 1930 pour fuir l'antisémitisme nazi. Réalisateur d'une petite dizaine de séries B oubliées (dont *Bride of the Gorilla*, 1951, proche d'un comic-strip; *A-Men ou The Magnetic Monster*, 1953, imaginaire antiatomique; *Curucu, Beast of Amazon*), Curt Siodmak scénarise entre 1929 et 1969 une quarantaine de films de genre

(anticipation, fantastique, horreur) devenus des classiques, dont *The Invisible Man Returns* (*Le retour de l'homme invisible*, 1940) de Joe May, *The Invisible Woman* (1940) de A. Edward Sutherland, *Frankenstein Meets the Wolf Man* (*Frankenstein rencontre le loup-garou*, 1942) de Roy William Neill, *I Walked with a Zombie* (*Vaudou*, 1943) de Jacques Tourneur, *Son of Dracula* (*Le fils de Dracula*, 1943) de Robert Siodmak, *The Beast with Five Fingers* (*La bête aux cinq doigts*, 1946) de Robert Florey et le frankensteinien *Creature with the Atom Brain* (*Le tueur au cerveau atomique*, 1955) de Edward L. Cahn.

Après le temps hollywoodien des *Universal Monsters*, les sept longs-métrages de la Hammer constituent le premier corpus européen de films consacrés à Frankenstein. Ils sont portés par des scénaristes ou coscénaristes travaillant souvent avec la Hammer – Jimmy Sangster (trois fois), John Elder (trois fois), Bert Batt (une fois), Jeremy Burnham (une fois). Leur cohérence narrative, esthétique et thématique est particulièrement soutenue. Cette grande homogénéité de la série est renforcée par le travail du cinéaste britannique Terence Fisher (1904-1980), actif sur les plateaux anglais depuis 1947. Crédité pour avoir tourné une cinquantaine de longs-métrages (vingt-neuf pour la Hammer), avec l'Italien Mario Bava, il reste un des maîtres européens du film gothique d'après 1950. En reprenant de 1958 à 1966, pour la Hammer, les figures archétypales des créatures de la nuit – Dracula, la momie, docteur Jekyll et Mr Hyde, le loup-garou, le fantôme de l'opéra, la gorgone – il réalise aussi la version mémorable et crépusculaire de l'épisode-clé des exploits de Sherlock Holmes (*The Hound of the*

Baskervilles/ Le Chien des Baskerville, Hammer, 1959), publié une première fois en 1901 par Arthur Conan Doyle dans *Strand Magazine*³⁷. Ayant renouvelé les codes du genre gothique au prix du réalisme social et de la couleur pour naturaliser viscéralement la nudité des corps violentés dans le sang versé par le vampirisme, le crime et le bricolage chirurgical, Terence Fisher révèle Peter Cushing et Christopher Lee, les deux acteurs fétiches de la Hammer.

Curse of Frankenstein, Revenge of Frankenstein, Frankenstein Created Woman, Frankenstein Must Be Destroyed (Le retour de Frankenstein), Frankenstein and the Monster from Hell (Frankenstein et le monstre de l'enfer): de 1956 à 1974, Terence Fisher tourne cinq films sur les sept dédiés par la Hammer à la figure tourmentée, meurtrière et démente de Victor Frankenstein, opposée à ses confrères obscurantistes. Contrairement à James Whale, Fisher montre l'humanité dévoyée du baron³⁸. Les deux autres sont réalisés par Freddie Francis (*Evil*) et Jimmy Sangster (*Horror*), deux artisans du film horrifique chez la Hammer, aux côtés de John Gilling, qui a notamment tourné en 1966 une abominable métaphore de l'exploitation capitaliste intitulée *The Plague of Zombies (L'invasion des morts-vivants)* et *The Reptile ou femme-serpent*³⁹.

De même qu'en incarnant à sept reprises, entre 1958 et 1973 pour la Hammer⁴⁰, le Docteur Van Helsing – ennemi humaniste acharné du vampire que Christopher Lee incarne –, Peter Cushing renforce la cohérence de la saga de *Frankenstein*. À six reprises, avec la sobriété émotionnelle d'un personnage victorien et la détermination du savant que hante la raison aveugle de la science, il campe le baron

Frankenstein (Docteur Victor Stein puis Franck, *Revenge*), joué une fois par l'androgynie Ralph Bates (*Horror*). Guidé jusqu'au crime en son projet démiurgique, Frankenstein est le bourreau de ses cobayes humains abominablement mutilés sur l'autel de l'expérimentation médico-chirurgicale (*Revenge, Destroyed, Monster*).

«A genius of science»

«Why can't they leave me alone?» (*Evil*). Traqué, Victor Frankenstein est un fugitif permanent. Docteur en droit, en physique et en médecine, convaincu que l'expérimentation sur un cadavre n'a rien à faire avec la «morale» (*Created Woman*), il est en outre un adepte convaincu et un praticien infatigable de la médecine matérialiste née à la Renaissance, comme l'illustre le tableau sombre de Rembrandt *La leçon d'anatomie* (1632) qui orne un mur de son logis bourgeois. Alors qu'il admire l'œuvre à la perspective réaliste aux côtés de son confrère le professeur Bernstein, il précipite ce dernier dans le vide pour



The Evil of Frankenstein, Freddie Francis, 1964.



The Horror of Frankenstein,
Jimmy Sangster, 1970.

recupérer son cerveau (*Curse*). À l'asile psychiatrique de Carlsbad, au-dessus de la petite table de travail de Frankenstein, s'affiche la gravure en noir et blanc d'un écorché tirée de *La fabrique du corps humain* (*Humani corporis fabrica*, 1543) du médecin et anatomiste matérialiste André Vésale – père spirituel de l'anatomie moderne. À l'instar de Vésale son maître lointain, pour Frankenstein, le cadavre n'est qu'une matière première expérimentale dont il se débarrasse brutalement une fois qu'il en a tiré un organe (*Evil*).

«In the year 1860, Baron Frankenstein was condemned to death for the brutal murders committed by the monster he had created. The whole continent breathed a sigh of relief when the guillotine was called upon to end his life of infamy»: le générique en caractères rouges de *The Revenge of Frankenstein*, qui au son d'un lugubre bourdon ecclésiastique évoque la responsabilité pénale du créateur pour les crimes du monstre, met l'épopée de la Hammer sous le signe de la mort rédemptrice – soit le châtiement d'une existence infâme. Ce motif est encore souligné par la guillotine du générique de *Frankenstein Created Woman*, sur laquelle est exécuté pour meurtre le père de Hans (alors enfant), assistant du baron à l'âge adulte. Dans le prisme de la Hammer, le Frankenstein criminel campe aux antipodes du savant romantique, pétri de dilemmes éthiques dans les deux premiers films d'Universal.

L'imaginaire géographique de la saga Hammer s'inscrit dans la continuation paysagère helvético-germanique (Genève, ville universitaire d'Ingolstadt) du roman de Mary Shelley («Based on the classic story by Mary W. Shelley», *Curse*, générique, 58^e seconde; *Evil*), qu'illustrent les armoiries de Berne

sur les portes de la diligence d'Innsbad (*Woman*). À l'environnement germanique (Carlsbruck, Inkstadt, Carlsbad, Karlstaadt) s'ajoutent le cosmopolitisme et l'anonymat londoniens (*Revenge*) et viennois (*Horror*). Sur la couleur locale Mitteleuropa mais en décalage partiel avec la chronologie interne (1816-fin années 1860) ancrée une fois au moins dans le 18^e siècle (carton initial, *Curse*), le graphisme horrifique des sept sequels est victorien.

Si les films en couleur s'inscrivent en rupture conceptuelle avec les versions en noir et blanc élaborées deux décennies auparavant par Universal, y subsistent néanmoins comme trame narrative plusieurs ingrédients classiques de l'imaginaire frankensteinien, à la fois littéraire et cinématographique – nature déchaînée, orages apocalyptiques, château isolé et village à la population superstitieuse, bourgmestre, police d'obédience prussienne mais paternaliste et inefficace, pillages nocturnes de tombes et de potences, pourvoyeurs de cadavres qui bafouent les crucifix, cerveaux sains et abîmés comme une hantise de l'«Abnormal Brain» du Frankenstein de Whale. S'y ajoutent les images du corps bricolé et lié sur la table chirurgicale ou captive de l'armature d'un sarcophage vitré, sa revitalisation et son éveil avec la main droite qui s'anime, l'arrachage des bandelettes de la femme au cerveau d'homme (*Women*) en écho visuel à l'éveil sidéré d'Elsa Lanchester (*Bride of Frankenstein*), les errances sylvestres et la révolte de l'être artificiel – parfois égorgé de bétail ou ravisseur d'enfant, mais craintif du feu –, la vindicte communautaire et la chasse à l'homme, la congélation du monstre dans un bloc de glace (*Evil*) comme la créature dans *Frankenstein Meets the Wolf Man* de

Roy William Neill (Universal, 1943), les joutes titanesques de la créature et du maître, l'incendie expiatoire et purificateur du laboratoire.

Outre le château cyclopéen qui domine le pays de Karlstaadt, l'environnement matériel de Frankenstein s'inscrit aussi dans une certaine continuité visuelle, comme en témoigne le capharnaüm technologique du laboratoire: surmonté d'une coupole ouvrante, zébré d'arcs électriques ou envahi d'étincelles multicolores voire de fumerolles grises ou fumée blanchâtre, équipé de sources lumineuses, d'une table chirurgicale, d'eau courante, de cornues, d'éprouvettes, de ballons et de tubulures en verre, de bocal emplis de matériel anatomique comme des yeux, de dames jeannes, d'aquariums pleins de liquide amniotique ou de gaz, d'instruments chirurgicaux, de seringues, de stéthoscopes, de bandages, de rouages animés cinétiquement par l'énergie électrique (orage), éolienne ou fluviale, de palans et de chaînes d'élévation, de machines proto-industrielles (commutateurs, compteurs, manettes, tubes, piles électriques, ampoules). Dans ce lieu d'expérimentation post-mortem et in vivo, les mêmes gestes se répètent d'un film à l'autre, comme un désespéré bricolage créationniste, – examens cliniques, palpations, auscultations, dissections, amputations, trépanations, sutures, greffes.

«More than a hundred years ago, in a mountain village in Switzerland, lived a man whose strange

Dans le prisme de la Hammer, le Frankenstein criminel campe aux antipodes du savant romantique, pétri de dilemmes éthiques dans les deux premiers films d'Universal.

La saga de Frankenstein ramène à l'histoire d'une revanche scientifique et sociale, toujours recommencée, ayant pour but, notamment, la fabrication d'une créature physiquement et moralement parfaite.

experiments with the dead have since become a legend»: ce carton en lettres gothiques blanches sur fond rouge annonce *Curse of Frankenstein*, qui s'ouvre dans le sublime décor byronien (en carton pâte) de la Suisse alpestre. En surplomb de précipices vertigineux, y chemine sur un cheval brun le prêtre allant confesser Victor Frankenstein, prisonnier fiévreux dans le couloir de la mort d'une imprenable forteresse gothique. Après un procès pénal, détenu dans une geôle, il attend son exécution sur la guillotine. Il gravira les marches de l'échafaud pour mieux

s'en échapper... car le prêtre consolateur est guillotiné à sa place, mais hors-champ (*Revenge*). Ban d'essai filmique, rappel de la trame romanesque de Mary Shelley, cet épisode initial de la confession pénitentielle est un long flash-back sur la formation scientifique et l'épopée créationniste de Frankenstein, meurtrier d'une domestique

et d'un confrère, dont il récupère le cerveau. Depuis son adolescence, avec un sentiment croissant d'impunité face à des confrères obscurantistes, il s'adonne corps et âme à la quête matérialiste pour découvrir la «source de la vie»: «I've harmed nobody... just robbed a few graves» (*Curse*).

Cette situation initiale de Frankenstein illustre bien le dispositif «Hammerscope»⁴¹. Il revendique la rupture avec le paradigme narratif d'Universal, concentré sur l'hébété créature, emplie d'humanité frustrée, condamnée à singer aveuglément les

humains. Produit pour relancer sur les écrans le mythe de Frankenstein, se dénouant dans *Revenge* (1958), *Curse* ne donne à voir la créature muette campée par Christopher Lee – yeux hagards, face blafarde, mine médusée et peau couturée – que soixante minutes après le début du film – soit durant moins d'une demi-heure avant sa destruction par le feu et l'acide.

Condamné à mort (*Curse*), échappé à la guillotine et ressuscité dans un corps nouveau à son image (*Revenge*), périssant avec le monstre dans l'explosion apocalyptique de son château (*Evil*), mort et congelé durant soixante minutes (*Woman*), Frankenstein, au terme de la quête naturaliste, est rattrapé par la détermination expérimentale et la folie homicide comme d'innombrables savants fous qui hantent l'imaginaire cinématographique. Claquemuré dans l'asile psychiatrique de Carlsbad, il y est condamné, tel un Prométhée moderne, à devoir répéter ses travaux de manière obsessionnelle. Incarnation collective de la vindicte populaire qui fait écho graphiquement aux ultimes images du *Frankenstein* de James Whale – dans le genre des peintures carnavalesques de William Hogarth –, les patients aliénés y lapident le monstre difforme qu'il a bricolé en violant toute éthique médicale (*Monster from Hell*, ultime sequel de la Hammer).

Rafistolages cadavériques, trépanation, ablations et transferts de cerveaux, manipulations biogéochimiques, circuits électromagnétiques, immersions vitalistes, éclairage ionisant, cornues de la Renaissance, bocaux multicolores, machineries industrialistes, bistouri manié nerveusement: l'activisme expérimental et le bricolage technologique de

Frankenstein sont infinis. Occupant parfois le générique (*Evil*), son travail chirurgical culmine lorsqu'il récupère un cœur dans un cadavre «encore chaud» (*Evil*) et (surtout) quand il se charge de greffer des cerveaux, parfois de collègues aliénistes. Le savant néglige le genre du donneur et du receveur, puisqu'il greffe le cerveau d'un homme dans la tête d'une femme (*Woman*), qui sera déchirée par une vindicative et suicidaire bipolarité identitaire. Redoutant d'altérer la matière première cervicale susceptible d'aliéner la créature, il insère les cerveaux encore chauds dans les crânes rasés de ses cobayes hagards, bientôt noyés dans la confusion identitaire (*Revenge*, *Destroyed*).

Du premier au septième opus, figure secondaire par rapport à celle du démiurge, la créature malheureuse devient répugnante et perd sa nature pitoyable (Universal). Du cadavre ambulante (*Curse*), au cobaye pathétiquement humain (*Revenge*, *Destroyed*), en passant par le colosse argileux du Golem (*Evil*) ou le surhomme herculéen (*Monster from Hell*), la créature prend finalement les traits d'un être simiesque au crâne suturé. Sous son pelage de gorille, frappé de dégénérescence, elle semble renvoyer aux lois de l'évolutionnisme darwinien qui depuis les années 1930 marquent profondément l'imaginaire du cinéma de genre fantastique et d'horreur⁴². À chaque fois, humaine ou animale, sa difformité renvoie à la brutalité du médecin égaré, dévoyé, libertin, qui sacrifie son ami et sa future femme et abandonne sa domestique aux mains meurtrières du monstre (*Curse*), pervers au point de violer Anna, la fiancée de son assistant (*Destroyed*).



Auto-icône

«I swore I would have my revenge...The will never be rid of me» (*Revenge*): sous la bannière gothique de la Hammer, avec ses génériques narratifs frappés de caractères sanglants ou jaune d'infamie, la saga de Frankenstein ramène finalement à l'histoire d'une revanche scientifique et sociale, toujours recommencée, ayant pour but, notamment, la fabrication d'une créature physiquement et moralement parfaite. «This time, he is perfect» susurre Frankenstein, devant son disciple Hans Kleve médusé, en dévoilant théâtralement la créature masculine à face humaine (peu cicatrisée), plongée debout dans un

Frankenstein and the Monster from Hell, Terence Fisher, 1974.

gaz amniotique. Issue de plusieurs corps, le monstre n'est personne car il n'est «pas né» (*Revenge*).

La revanche s'accomplit à voir le volume *in-folio* *The Collected Works of Baron Frankenstein*, disposé sur la table d'opération d'un émule du médecin, occupé à récupérer les yeux d'un cadavre dérobé dans un cimetière avant d'être arrêté pour «sorcellerie» et envoyé à l'asile psychiatrique que dirige le docteur Frankenstein! Tachée de sang, la page de titre est constituée du médaillon de l'auteur (Peter Cushing) qu'entourent un squelette et un écorché, et l'ouvrage illustré des célèbres planches anatomiques de *La fabrique du corps humain* d'André Vésale (cf. *supra*). Grand utilisateur au 16^e siècle de cadavres récupérés des potences pour la leçon publique d'anatomie, Vésale démontre par l'autopsie que le corps mort peut servir

à une plus grande compréhension du corps vivant. Sans nul doute, Frankenstein le victorien est l'émule de l'anatomiste flamand dont il applique à la lettre les préceptes d'anatomie et de chirurgie pratiques.

Directeur «philanthropique» opérant sous le nom du docteur Stein dans un hôpital à la Dickens pour miséreux qu'il utilise comme sources de matières anatomiques suivant la tradition multiséculaire des «corps vils»⁴³, Frankenstein est lynché à mort par les patients hilares et hagards (*Revenge*). Agonisant

sur la table chirurgicale de son laboratoire où a commencé la quête démiurgique, il ordonne à son comparse le docteur Hans Kleve de transférer son cerveau intact dans le crâne d'une nouvelle créature prête à l'emploi après son assemblage anatomique. Tatoués, les bras greffés de l'être anonyme proviennent d'un *pickpocket* aux doigts particulièrement sensibles. L'opération réussie, avec ses nouvelles

mains, Frankenstein recommence son existence à Londres sous le nom du docteur Frank. Il pense à usiner de nouveaux débris cadavériques pour leur insuffler la vie. En ayant pris la place habituelle des cobayes humains qu'il bricole ou torture, Frankenstein devient le champion de l'auto-expérimentation. Il retrouve *in fine* son visage original, creuset de sa personnalité. Organe sensible entre le corps et l'âme, son cerveau

l'a reconfiguré physiquement. En paraphrasant Jeremy Bentham, qui à la fin de sa vie prône dans *Auto-Icon* l'auto-momification de ses restes qu'il laisse aux médecins et aux chirurgiens afin d'éterniser utilement la vraie philosophie⁴⁴, Frankenstein incarne ainsi son auto-icône cinématographique. L'immortalité que vise le démiurge des Lumières est celle que le cinéma fabrique pour éterniser les mythes qui le nourrissent.



The Evil of Frankenstein,
Freddie Francis, 1964.

- 1 Christopher Lee, *Lord of Mirsule* [Autobiography, 1977], Londres, Orion, 2004, p. 211.
- 2 B.J. Kuehl, «Dracula Script – Dialogue Transcript (1931)», www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dracula-script-transcript-bela-lugosi.html; voir aussi: Philip J. Reley, *Dracula: The Original 1931 Shooting Script*, Magicimage Filmbooks, Chesterfield, NJ, 1990. Giorgio Cremonini offre une habile synthèse du mythe dans la littérature et le cinéma avec *Dracula*, Palermo, L'Epos, 2007; Philippe Ross en inventorie les avatars filmiques dans son *Dracula*, Paris, J'ai lu cinéma, 1990.
- 3 Deux sommes d'histoire culturelle et esthétique sur les films fantastiques et d'horreur à l'époque du muet: Roy Kinnard, *Horror in Silent Films. A Filmography 1896-1929*, Jefferson (NC), London, McFarland, (1995), 1999; John T. Soister, *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films, 1913-1929*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2012.
- 4 Carl Dreadstone, *The Mummy*, The Classic library of Horror, 1978, Berkley, BPG; Renan Polès, *La momie de Khéops à Hollywood*, Paris, éditions de l'Amateur, 2001, pp. 256-257.
- 5 Michel Laclos, *Le fantastique au cinéma*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958; René Prédal, *Le cinéma fantastique*, Paris Seghers, 1970.
- 6 Jacques Goimard, «Avènement du fantastique», in *L'avant scène cinéma, Spécial fantastique – Caligari, Dracula, Frankenstein, Freaks* –, juillet-septembre 1975, 160-161, pp. 5-7; Jean-Pierre Andrevon, *Cent ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction, 1896-2013*, Pertuis, Rouge profond, 2013.
- 7 Emblématiques du genre: Alan Frank, *Horror Films*, Hamlyn, London, New York, Sydney, Toronto, 1977; Denis Gifford, *A Pictorial History of Horror Movies*, London (etc.), Hamlyn, 1973; Robert F. Moss, *Karloff and Company: the Horror Film*, New York, Pyramid publications, 1973 Jonathan Penner, Steven Jay Schneider, Paul Duncan (éd.), *Le cinéma d'horreur*, Köln, Taschen, 2012.
- 8 Éric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006, pp. 203-206.
- 9 Ivan Butler, *Horror in the Cinema*, South Brunswick and New York, A.S. Barnes and Company [...], 1979 (Third Edition), pp. 15-26.
- 10 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, dont pp. 293-340.
- 11 Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, Losfeld, 1965, *passim*.
- 12 Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, édition par Jean-Pierre Naugrette (traduction de Joe Ceurvorst, 1964), Paris, 2009, Livre de Poche; Alain Morvan vient de donner une remarquable traduction remise dans le contexte du genre gothique: *Frankenstein et autres romans gothiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2014 (*Frankenstein*, pp. 1031-1246). En anglais, on se référera à Mary Shelley, *Frankenstein 1818 text* (édité par Marilyn Butler), Oxford, OUP, 2008. Par ailleurs, Mary Wollstonecraft Shelley, *The Annotated Frankenstein*, édité par Susan J. Wolfson et Ronald Levao, offre l'essentielle contextualisation de génétique littéraire, de traditions iconographiques et d'histoire socio-culturelle pour les deux versions du roman (1818, 1831).
- 13 Jean-Pierre Andrevon (dir.), *Cent ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*, Pertuis Rouge Profond, 2013, p. 369: «Filmographie raisonnablement complète».
- 14 www.xvideos.com/tags/frankenstein; www.youporn.com/watch/96148/frankenstein-fick/ (etc.).
- 15 Donald F. Glut, *The Frankenstein Archive*, McFarland and Company, Jefferson (NC), Londres, 2002; Caroline Joan S. Picart, Frank Smoot, Jayne Blodgett, *The Frankenstein Film Sourcebook*, Westport (Conn), London, Greenwood Press, 2001, *passim*; Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein: Universal, Hammer, and Beyond*, Westport (Conn.), Praeger, 2002, *passim*; *Idem, Remaking the Frankenstein Myth on Film. Between Laughter and Horror*, New York, State University of New York Press, 2003; Stephen Jones, *The Illustrated Frankenstein Movie Guide*, Introduction by Boris Karloff, Londres, Titan Books, 1994, *passim*. Ancien, mais utile pour ses notes avisées: Jean-Pierre Bouyxou, *Frankenstein, Premier plan, Revue mensuelle de cinéma*, 51, mai 1969.



Christopher Lee dans *The Curse of Frankenstein* (Terence Fisher, 1957).

- 16 Christopher Frayling, *Mad, Bad and Dangerous. The Scientist and the Cinema*, London, Reaktion Books, 2005, pp. 109-170.
- 17 Gary J. Svehla, Susan Svehla, *We Belong Dead: Frankenstein on Film*, Baltimore (MA), Luminary Press (1997), 2005, pp. 13, 17-27.
- 18 Voir la spectaculaire somme textuelle et iconographique de Michael Mallory, *Universal Studios Monsters: A Legacy of Horror*, New York, Universe Publishing, 2009 (i.e., «Frankenstein's Monster», pp. 64-81).

- 19 James Curtis, *James Whale – Filmmakers 1*, Metuchen (NJ), London, 1982, The Scarecrow Press, pp. 101-140.
- 20 Scott Essman, «Jack Pierce. Universal Man of Monsters», *Make Up*, 21, 1999, pp. 35-48.
- 21 Richard Bojarski, Kenneth Beale, *Boris Karloff*, Paris, Veyrier, 1975; Paul M. Jensen, *Boris Karloff and His Films*, South Brunswick, Barnes [1974]; Noël Sismolo, «Boris Karloff», in *Anthologie du cinéma*, Paris, Avant-Scène, V, 1970, pp. 441-496.
- 22 Raymond Lefebvre, Roland Lacourbe, *Trente ans de cinéma britannique*, Paris, éditions cinéma 76, 1976, pp. 19-74 (par la suite, maintes données chronologiques, quantitatives, biographiques et filmographiques viendront s'ajouter à cette somme).
- 23 Roberto Curti, *Italian Gothic Horror film 1957-1969*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2015; Antonio Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film*, Edinburg, EUP, 2012; Doyel Green, *Mexploitation cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films (1957-1977)*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2005; Gary Allent Smith, *Uneasy Dreams The Golden Age of British Horror Films, 1956-1976*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2006.
- 24 Thomas Hischak, *The Encyclopedia of Film Composers*, Lanhan, Boulder, New York, London, Rowman & Littlefield, 2015, pp. 74-75.
- 25 David Miller, *The Complete Peter Cushing*, London, Reynolds & Hearn, 2005; Tom Johnson, Mark M. Miller, *The Christopher Lee Filmography. All Theatrical Releases, 1948-2003*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2004; Mark A. Miller, *Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema: A Filmography of Their 22 Collaborations*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2010.
- 26 Jack Hunter (éd.), *House of Horror. The Complete Hammer Films Story*, London, San Francisco, Creation Books (1994), 1996, pp. 27-138; Tom Johnson, Deborah Del Vecchio, *Hammer Films. An Exhaustive Filmography*, Jefferson (NC), London, McFarland, 1996, pp. [vii]-ix, 7-19; la somme (histoire culturelle et orale) est donnée par Wayne Kinsey, *Hammer Films: The Bray Studios Year*, London, Reynolds & Hearn, 2002; *idem*, *Hammer Films: The Elstree Studios Year*, London,

- Tomahawk Press, 2007; *idem* avec Barbara Shelley, *Hammer Films: The Unsung Heroes – The Team Behind the Legend*, London, Tomahawk Press, 2010; Denis Meikle, *History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer* (1996), Lanham (MD), Scarecrow Press, 2008, *passim*; Robert Michael, «Bobb» Cotter, *The Women of Hammer Horror. A Biographical Dictionary and Filmography*, Jefferson (NC), London, 2013; McFarland, Nicolas Stanzick, *Dans les griffes de la Hammer: la France livrée au cinéma d'épouvante*, Paris, Scali, 2008.
- 27 David Huckvale, *Hammer Film's Psychological Thrillers 1950-1972*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2014, *passim*.
- 28 Tom Johnson, Deborah Del Vecchio, *Hammer Films*, *op. cit.*, pp. 390-392.
- 29 Marcus Hearn, *The Art of Hammer: Posters from the Archive of Hammer Films*, London, Titan Books, 2010; *Idem*, *L'antre de la Hammer. Les trésors des archives de Hammer films*, Talence, Akileos, 2012, pp. 6-7.
- 30 Bruce G. Hallenbeck, *British Cult Cinema. The Hammer Frankenstein*, Bristol (GB), Hemlock Books, 2103, pp. 47-239; Denis Meikle, *History of Horrors*, *op. cit.*, pp. 25-48.
- 31 Jeffrey S. Miller, *The Horror Spoofs of Abbott and Castello. A Critical Assessment of the Comedy Team's Monster Film*, Jefferson (NC), London, McFarland, 2000, pp. 5-28.
- 32 Cynthia Hendershot, *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Bowling Green (OH), Bowling Green State University Popular Press, 199, pp. 7-12; Michael Bliss, *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*, Lanham, Boulder, New York, London, Rowman & Littlefield, 2014, *passim*, filmographie, pp. 155-164; Leonard Quart, Albert Auster, *American Film and Society Since 1945*, Greenwood, Santa Barbara (CA), 2011, largement pp. 13-70.
- 33 www.disclose.tv/action/viewvideo/90132/
Torticola_contre_Frankensberg/
- 34 Wayne Kinsey, *Hammer Films. A Life in Pictures. The Visual Story of Hammer Films. Featuring a Unique Selection of Extremely Rare Images*, Sheffield, Tomahawk Press, 2008, «Frankenstein» (pp. 29-42) – laboratoire de studio, pp. 35-36.
- 35 Tom Johnson, Deborah Del Vecchio, *Hammer Films. An Exhaustive Filmography*, *op. cit.*, pp. 121-126, 143-146, 238-240, 280-283, 307-311, 320-323, 362-365 (Premier titre de *Revenge: The Blood of Frankenstein*).
- 36 Hervé Dumont, *Robert Siodmak, Le maître du film noir*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, filmographie: pp. 335-352; Curt Siodmak, pp. 248-252, 352-356 (sans *Tales of Frankenstein*). Sur la seule période hollywoodienne, voir l'enquête socio-culturelle de Joseph Greco, *The File on Robert Siodmak in Hollywood, 1941-1951*, U.S.A., s.l., Dissertation.com, 1999.
- 37 Stéphane Bourgoïn, *Terence Fisher*, Saint-Amand, 1984; Peter Hutchings, *Terence Fisher*, Manchester, New York, MUP, British Film Makers, 2001, filmographie pp. 168-191; sur le fantastique social de Fisher comme ingrédient de l'horreur, voir Joaquín Vallet, *Terence Fisher*, Madrid, Cátedra, 2013, *passim*.
- 38 Terence Fisher, «Frankenstein et Dracula trente ans après», in René Prédal, *Le cinéma fantastique*, *op. cit.*, pp. 260-262.
- 39 Jimmy Sangster, *Inside Hammer, Behind the Scenes at the Legendary Film Studio*, London, Reynolds & Hearn, 2001.
- 40 Charles E. Butler, *Vampires under Hammer*, s.l. (USA), Createspace, 2013.
- 41 Bruce H. Hallenbeck, *British Cult Cinema. The Hammer Frankenstein*, *op. cit.*, p. 76.
- 42 Elena Canadelli, Stefano Locati, *Evolution. Darwin e il inema*, Genova, Le Mani, 2009, *passim* (Terence Fisher: p. 189).
- 43 Grégoire Chamayou, *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, La Découverte, 2014.
- 44 www.ucl.ac.uk/museums/jeremy-bentham



La foudre frappant le corps encore sans vie de la créature
(*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974).
«Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»

Le laboratoire à la croisée des mondes

Le laboratoire est un élément incontournable de l'histoire de Frankenstein. Espace porteur d'une lourde charge symbolique, il est le décor de toutes les transgressions, passées, présentes et futures. Ses représentations au cinéma ont su évoluer avec leur époque, conservant toute la puissance expressive de ce lieu même pour les yeux blasés d'un spectateur contemporain.

par **Cerise Dumont**

LA TEMPÊTE FAIT RAGE. Les éclairs zèbrent un ciel chargé de nuages noirs surplombant un antique château de pierre. Dans un laboratoire encombré que les bougies peinent à illuminer de leurs flammes vacillantes, une forme recouverte d'un drap gît sur une table. Seule une main humaine dépasse et pend dans le vide. Au-dessus d'elle, une ouverture dans le plafond laisse entrer de lourdes gouttes de pluie.

Un homme vêtu d'une blouse blanche s'affaire, examinant les alambics qui encombrant la salle et abaissant de temps à autre les larges manettes d'une machine couverte de compteurs aux aiguilles oscillantes. Un coup de tonnerre plus violent que les autres attire son attention et le fait courir vers un coin de la pièce où il se met à tirer sur des chaînes, aidé par un serviteur bossu qui peine à se mouvoir dans l'espace encombré du laboratoire. Ensemble, ils hissent dans un cliquetis métallique la table et la chose qui est posée dessus à travers l'ouverture du toit. Ils ahanent sous l'effort. Un impressionnant flash de lumière éblouit les deux hommes qui se

font jeter au sol dans un bruit terrible tandis que la foudre frappe, comme prévu, la plate-forme qui dépasse du toit du laboratoire. Tous les câbles alentours crépitent.

Durant quelques secondes, on n'entend plus que le grondement du tonnerre et le bruit des étincelles jaillissant de-ci de-là. Finalement, tout retombe et le silence revient. Les chaînes grincent à nouveau tandis que la table redescend lentement au centre de la salle. Rien ne bouge et les deux hommes fixent le drap en retenant leur souffle. Soudain, la main frémit. La créature vit.

Si cette scène semble familière, c'est que – en dépit de quelques variations plus ou moins réussies – elle représente le *climax* de l'histoire de Frankenstein, à savoir la «naissance» de la créature. Ce motif est quasiment incontournable et toute production relative au récit de Mary Shelley se doit de faire état de cet épisode, bien que, dans l'histoire originale, il disparaisse au profit d'une gigantesque ellipse. Curieusement, cette partie mineure du roman

Au cœur du mythe de Frankenstein retranscrit à l'écran, le laboratoire est le troisième protagoniste de l'histoire, après le docteur et sa créature. C'est le lieu de tous les possibles, qui unit les opposés au point de les faire se confondre.

portant sur la fabrication du monstre est peu à peu devenue l'élément le plus emblématique des films.

Ainsi, le laboratoire se trouve au cœur du mythe de Frankenstein retranscrit à l'écran. D'une certaine façon, c'est le troisième protagoniste de l'histoire, après le docteur et sa créature. C'est le lieu de tous les possibles, qui unit les opposés au point de les faire

se confondre. Le laboratoire est un espace paradoxal où la vie naît de la mort et où la science moderne se confronte à un univers de traditions et de croyances anciennes. Le château et le laboratoire en particulier ne sont-ils pas mis à sac par des villageois en colère, symboles d'une société effrayée – parfois à juste titre – par le progrès?

On peut d'ailleurs observer, dans un échantillon pris parmi les multiples versions cinématographiques de Frankenstein, que cet espace change en fonction de son contexte de production. En effet, si la modernité technologique est un concept universel, sa mise en images ne cesse d'évoluer. Selon l'époque de production de l'œuvre, on a pu notamment constater une actualisation de l'espace dévolu à la «mise au monde» de la créature. Dans des films tels que *Frankenstein Meets the Space Monster* (Gaffney, 1964) ou *Frankenstein Unbound* (*La résurrection de Frankenstein*, Corman, 1990), on va même au-delà: le laboratoire et certaines des technologies montrées à l'écran sont de l'ordre de la pure fiction, et la dimension «réaliste» se limite à

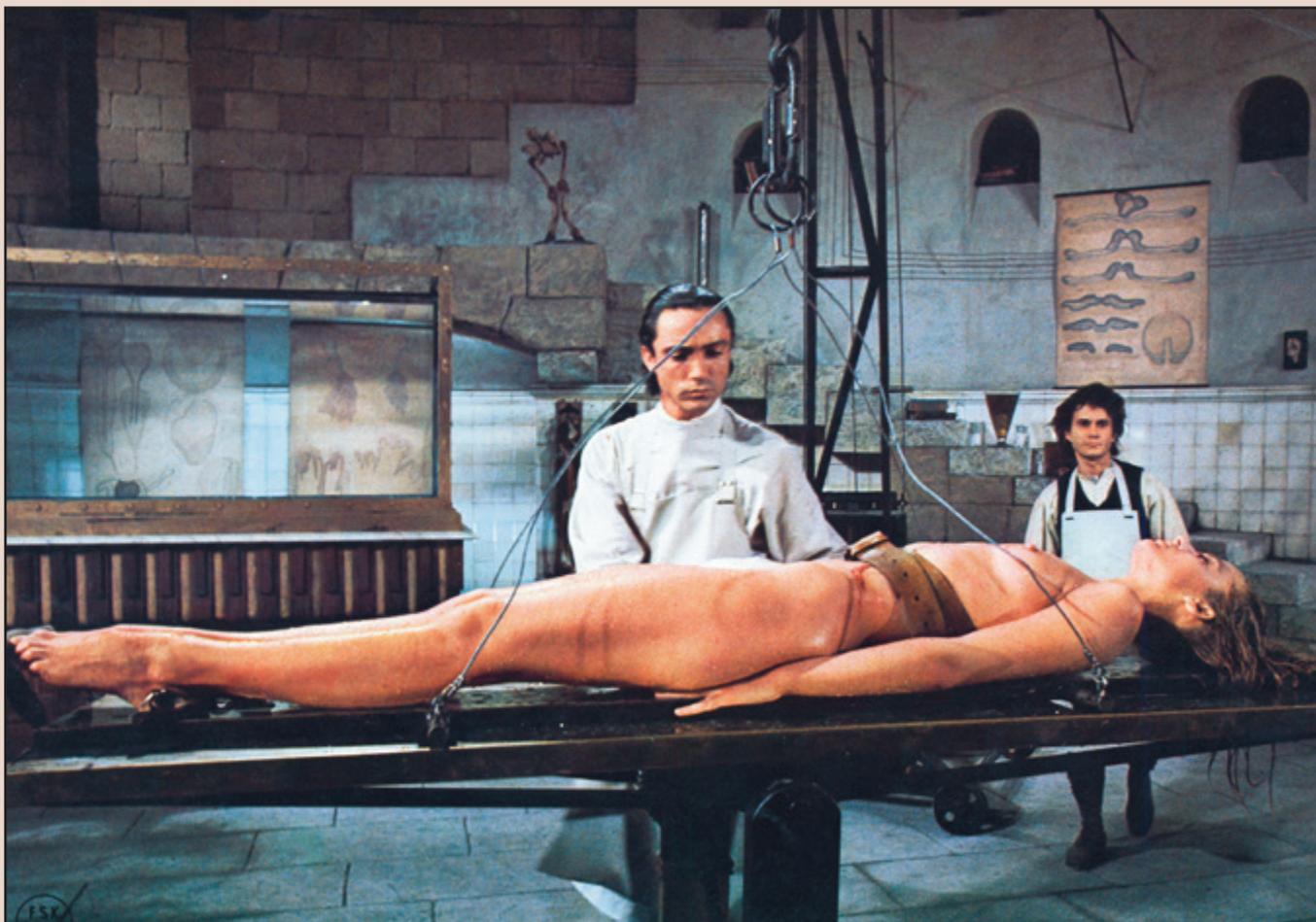
la diégèse des films. Dans les films les plus récents, on peut également remarquer une informatisation croissante de l'univers scientifique. Ce dernier semble presque familier au spectateur, et l'effet de réel fonctionne totalement pour un observateur contemporain. On est loin du laboratoire d'alchimiste-nécromancien de la toute première version, datant de 1910!

Le mythe de Frankenstein – notamment avec l'espace du laboratoire – sait s'adapter à son époque, en ce qu'il incarne l'idée même de la science et du progrès scientifique. Bien que la dimension théologique ait perdu en importance, les questions éthiques qu'il pose sont plus que jamais d'actualité.

Le décor du laboratoire est pourtant soumis à un certain nombre de codes, la plupart d'entre eux déjà mis en place dans le film de James Whale – référence absolue depuis 1931: l'électricité, l'assistant du savant, le frémissement de la main de la créature, tout est là.

Dans son *Frankenstein*, les décors et la manière de filmer sont particulièrement influencés par l'expressionnisme allemand, où les distorsions subies par l'architecture expriment l'état psychique des personnages et sont porteuses de fortes dimensions symboliques. Ainsi, le laboratoire du docteur est installé dans une tour isolée battue par les vents. Ce lieu où tout commence répond symétriquement au moulin, où tout s'achève. Des murs épais, un escalier tortueux et un cachot lugubre renforcent le caractère amoral des travaux du savant, qui opère de nuit dans l'isolement le plus total.

La transgression opérée par le docteur se fait surtout à l'égard de la religion, sans cesse évoquée dans



l'espace clos du laboratoire³. Ainsi, la scène où la foudre frappe le corps inanimé de la créature n'est pas dénuée d'un certain mysticisme: le monstre, dissimulé sous un linge blanc évoquant un suaire, est hissé vers le ciel. La dimension blasphématoire de l'expérience, qui atteindra son apogée avec l'exclamation de Frankenstein «Oh God! Now I know what it feels like to be God!» [Seigneur, maintenant je sais ce que ressent Dieu!], est pourtant contredite par le

dispositif conçu par le savant. En effet, «l'étincelle de vie» qui frappe l'assemblage de cadavres créé par ses soins est due à la foudre, qui peut être perçue comme une intervention divine, ou pour le moins extra-humaine, qui insuffle la vie dans le corps mort de la créature. Par ailleurs, le premier signe indicateur de vie est le mouvement de la main du monstre encore recouvert de son «linceul», qui constitue une référence directe à la main d'Adam touchant celle de son

Le laboratoire, lieu de la transgression de tous les tabous, (*Flesh for Frankenstein*, Paul Morrissey et Antonio Margheriti, 1973). «Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»

créateur, peinte par Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine.

Le métal et la pierre sont les principaux éléments composant cet environnement chargé d'une forte connotation négative. Dans ce décor ténébreux, la figure de Frankenstein vêtu d'une blouse blanche «illumine» la scène face à son assistant Fritz. La symbolique des costumes s'allie ainsi à l'esthétique globale de la scène. Frankenstein est un être de la nuit, qui évolue dans un univers où le noir et le blanc expriment la lumière de son génie et la noirceur de sa folie; pourtant il n'est généralement pas représenté comme un être malfaisant².

L'espace du laboratoire agrège présent, passé, et même futur: la technologie ultra-moderne, mise au service de l'avenir de la science, est confinée dans les profondeurs d'un château ancien, porteur de toute la tradition de Frankenstein.

L'aspect très graphique de cet univers sombre est renforcé par l'utilisation de la lumière, qui se révèle particulièrement intéressante dans cette séquence. L'obscurité dans laquelle est plongée la salle est rythmée par de larges ombres portées denses et inquiétantes, et l'impression de danger est renforcée par l'éclairage qui crée des angles aigus et rend l'espace tranchant. La bizarrerie du décor est fortement mise en valeur par de violentes plongées et contre-plongées, tandis que les éclairs couplés au grondement de tonnerre ajoutent à la dimension sacrilège de l'expérience. Le contraste entre le monde de la mort et celui de la vie est ainsi littéralement «matérialisé» à travers le décor.

Dans *Bride of Frankenstein* (*La fiancée de Frankenstein*), suite réalisée par le même James Whale

en 1935, le décor du premier *Frankenstein* est repris, mais la réalisation tend encore davantage vers l'expressionnisme. La folie des deux savants – le docteur Frankenstein et le docteur Pretorius – et de leur expérience est traduite par des plans obliques, illustrant leur déséquilibre mental. Le cinéaste parvient progressivement à monter le film en puissance en accélérant le rythme, en alternant rapidement cadrages bancals, gros plans déformés par les vues en plongée ou contre-plongée et faisceaux lumineux violents, pour enfin amener le film à son degré maximum de tension. «Le laboratoire se transforme à nouveau en temple de Jupiter tonnant, c'est encore par le feu du ciel d'une nuit d'orage – où le sous-titre de l'ouvrage, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, prend tout son sens – que le miracle va s'accomplir»⁴.

D'un point de vue plus général, l'aspect purement plastique du film est encore plus accompli que dans le premier *Frankenstein*. Le directeur de la photographie John Mescall a su créer, dès les premiers instants du film, une lumière correspondant à l'ambiance gothique, lors d'une mise en abîme représentant Mary Shelley, entourée de Lord Byron et de Percy Shelley, qui reprend le récit là où elle l'avait laissé à la fin du premier film, juste après l'incendie du moulin.

Après le film de Whale, qui a fait date, d'autres réalisateurs ont profité de l'ellipse dans l'ouvrage original, pour livrer à l'écran leurs versions de la rencontre de la créature avec «l'étincelle de vie», qui a été réinterprétée le plus souvent littéralement, avec de surprenants effets spéciaux mettant en scène l'électricité: orages aux foudroiements violents,

générateurs supersoniques ou encore anguilles électriques immergées dans du liquide amniotique.

Il est à noter que, dans le premier film retraçant le mythe de Frankenstein – un court-métrage datant de 1910 –, l'intervention de l'électricité n'apparaît pas: le docteur Frankenstein crée sa créature à partir de combinaisons chimiques. Son laboratoire ressemble à un atelier d'alchimiste avec ses vapeurs et son chaudron bouillonnant. Dans ce film, la naissance de la créature prend des contours «sur-naturels». Les versions ultérieures du mythe de Frankenstein s'inspireront à nouveau du film de Whale.

Comme on a pu le voir, le laboratoire est un espace riche en nombreuses significations qui a largement inspiré les cinéastes. Sa singularité tient à ce qu'il réunit les opposés, met côte à côte divers paradoxes. Ainsi, l'espace du laboratoire agrège présent, passé, et même futur: la technologie ultra-moderne, mise au service de l'avenir de la science, est confinée dans les profondeurs d'un château ancien, porteur de toute la tradition de Frankenstein (et rappelant subtilement l'idée de filiation, absolument centrale). Les temporalités sont comme «fusionnées» dans cet espace hors du temps, et hors du monde.

Le laboratoire est également un espace où la vie naît de la mort. La rencontre de ces deux états est transcendée – nous l'avons vu – par l'électricité, manifestation extra-humaine insufflant l'étincelle de vie, et, ironiquement, seul élément n'étant pas commandé par l'homme qui asservit le reste de la nature.

Si le mythe de Frankenstein a traversé les époques, c'est qu'il parle de sujets universels: le rejet de l'altérité, l'orgueil de l'homme se voulant l'égal de Dieu ou encore la responsabilité d'une science allant toujours

plus loin. En effet, aujourd'hui, l'idée de créer la vie et d'empêcher la mort est devenue moins invraisemblable que lorsque Mary Shelley donna naissance à «son hideuse progéniture». Une créature qui a encore de beaux jours devant elle au cinéma, l'époque étant plus que jamais concernée par la question d'une science sans conscience...

- 1 En cela, ils incarnent ce que l'auteur de science-fiction Isaac Asimov a appelé le «complexe de Frankenstein» pour désigner la peur irrationnelle de l'humain face à la technologie, dans la fiction comme dans la réalité.
- 2 Bien sûr, il existe des exceptions. C'est le cas du Frankenstein incarné par Ralph Bates dans *The Horror of Frankenstein* de Jimmy Sangster (1970), où le docteur est représenté en véritable sociopathe.
Tout comme les six autres films produits par la Hammer entre 1957 et 1974, il s'intéresse moins à la créature qu'à la figure de Victor Frankenstein, savant fou prêt à toutes les transgressions.
- 3 Pour un approfondissement du thème de la transgression, il est possible de se reporter à l'article d'Olinda Testori publié dans cette même revue, «“Frankenstein” et “The Curse”: les contours de la transgression», pp. 81-91.
- 4 Alexandrine Dhainaut, «La fiancée de Frankenstein (The Bride of Frankenstein – James Whale, 1935)».

Bibliographie

- ACHOUÛCHE Mehdi, *L'utopisme technologique dans la science-fiction hollywoodienne, 1982-2010: transhumanisme, posthumanité et le rêve de «l'homme-machine»*, Université de Grenoble, 2011.
- DHAINAUT Alexandrine, «La fiancée de Frankenstein (The Bride of Frankenstein – James Whale, 1935)», sur www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/3453/la-fiancee-de-frankenstein-the-bride-of-frankensteinjames-whale-1935 (consulté le 31 mai 2016).
- DUPLAN Antoine, «Frankenstein, un monstre qui prolifère dans le cinéma», *Le temps*, 7 mai 2016.



Quelques acteurs de *Freaks*
sur le lieu du tournage
(Tod Browning, 1932).

Monstre, qui es-tu?

Monstre qui es-tu? Corps difforme, laideur morale? Être ostracisé ou rejetant? Créature effrayante, créateur sans limite? De nombreux films tels que «Frankenstein», «Freaks», «Elephant Man» ou encore «Edward Scissorhands» remettent en question la notion de monstruosité et la vision binaire opposant l'Humanité à l'inhumanité, le Bien au Mal, laissant place à une certaine ambivalence, de «monstres humains» à «êtres humains monstrueux».

par **Jeanne Richard**

LE MONSTRE EST CELUI QU'ON MONTRE DU DOIGT, qui s'écarte des normes de la société par ses caractéristiques physiques et/ou morales; un être qui inspire la peur par ses malformations corporelles ou sa cruauté. Dans *Frankenstein* (1931) de James Whale, le monstre est un être créé de toutes pièces par le docteur Frankenstein à partir de débris de cadavres humains. Bien qu'initialement docile – Frankenstein jubile de voir son œuvre fraîchement «née» lui obéir lorsqu'il l'a fait asseoir («it understands!» [il comprend!]) –, la créature apparaît rapidement être inhumaine par sa violence. Son apparence effraie et ses actes terrifient: elle étrangle notamment Fritz et tue le docteur Waldman. Néanmoins, devant nos yeux, sa monstruosité se nuance progressivement. Le monstre rencontre la petite Maria qui, bien qu'étonnée par sa démarche, l'aborde avec toute l'innocence de son jeune âge, se présente, le prend par la main et l'invite à jouer. Comme un enfant, il joue et imite, il explore le monde. Il observe Maria qui lance des fleurs dans l'eau et fait de même, tout sourire. Lorsque les fleurs viennent à manquer, il jette à l'eau la petite fille qui s'y noie. Son étonnement face à la fillette ne flottant pas telle une fleur semble montrer que la noyade résulte davantage de

l'accident que de la malveillance. Cette scène, censurée jusque dans les années 1980, révèle l'innocence et la naïveté de la créature. Par le jeu, le monstre laisse apparaître une part de son humanité.

Dans *Bride of Frankenstein* (*La fiancée de Frankenstein*, Whale, 1935) qui fait suite à *Frankenstein*, la frontière entre monstruosité et humanité se fait encore plus floue lors de la rencontre de la créature avec l'homme aveugle. Dans sa fuite, le monstre se voit séduit par la musique que joue le vieil homme. Sa cécité empêchant tout jugement d'effroi basé sur les apparences, l'homme accueille le monstre («Tu es bienvenu ici, mon ami, peu importe qui tu es. Entre, mon pauvre ami. Personne ne te fera de mal ici.») et lui offre son aide. Comme la petite fille, le vieil homme considère le monstre comme un être humain. Face aux grognements de la créature, le vieillard, sur la base de son vécu, fait l'hypothèse de la déficience («je ne peux pas voir et tu ne peux pas parler»). Il s'assure que son nouvel ami le comprend, puis lui fait répéter quelques mots. Le monstre apprend alors à dire ses besoins vitaux («pain», «boire»), à nommer les relations sociales («ami», «seul»); il apprivoise aussi les notions de bien et de mal («bon», «mauvais»). L'accueil du vieillard lui offre un début d'éducation et de socialisation. La langue, en tant que



La créature féminine, interprétée par Elsa Lanchester, est effrayée par le monstre de Frankenstein (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935).

faculté humaine, prend ici tout son sens: en se l'appropriant, le monstre révèle encore davantage de son humanité. Dans les films de Whale, le maquillage et l'interprétation sensible de Karloff ont grandement participé à la mise en lumière de la part d'humanité du monstre. Le regard de la créature est atténué à l'aide de paupières de cire. Dès lors, ce regard vide et plein d'humanité, de même que la démarche mécanique du monstre, bras tendus vers l'autre, inspirent davantage la compassion que la terreur. Interviewée dans le cadre d'un documentaire sur l'histoire des films d'horreur, la fille de Boris Karloff dévoile, à ce propos, que son père «avait compris qu'avoir l'air différent faisait une différence et [elle pense] qu'il a apporté à l'interprétation de ce rôle un peu de son expérience personnelle. Il disait toujours que les enfants pigeaient. Qu'ils comprenaient que la créature était la victime, et non le criminel. La petite fille dans *Frankenstein* n'avait jamais peur ni de lui ni de son maquillage»¹.

Lorsqu'apparaît cette lueur d'humanité, une question nous tourmente alors: qui est monstre? Ne serait-ce pas davantage Frankenstein, demiurge égoïste et orgueilleux? En effet, les malheurs de son entourage sont le fait de sa créature, donc en quelque sorte de sa responsabilité. Le créateur ne maîtrise pas les conséquences de sa création. En apparence humain, il montre sa laideur morale. Ainsi, la créature peut être appréhendée sous un nouveau jour, comme reflet de la monstruosité de son créateur. D'ailleurs, la créature n'est jamais nommée car elle est innommable. Pourtant, dans l'imaginaire collectif, «le nom de Frankenstein a fini par désigner le monstre lui-même»². Cette méprise semble soudain révélatrice d'une confusion plus profonde quant à l'identité du monstre. Plane alors une ambiguïté qui oblige à se séparer d'une vision binaire; le monstre comme son créateur ne sont ni totalement bons, ni complètement mauvais. Leur humanité dépend davantage du regard qu'on porte sur eux.

Traquée et rejetée par tous les villageois, la créature est exclue de la société. La création d'un monstre féminin lui apparaît désormais comme seul espoir de vaincre sa solitude sociale. Lorsqu'il la rencontre enfin, sa promise hurle et le fuit, effrayée. Le monstre de Frankenstein, anéanti, s'exclame alors: «elle déteste moi. Comme les autres». Furieux et désespéré, il ne lui reste d'autre solution que de se tuer, entraînant avec lui la créature féminine et le docteur Pretorius. Ostracisé car différent, mauvais car rejeté, le monstre, par son existence, pose ici la question de la «responsabilité de l'Humanité pour ce qui est de la dépravation d'un être au départ innocent»³. Le spectateur, pour sa part, se voit interrogé

sur le monstre qui sommeille en lui. Très différent du monstre, il est rassuré dans son humanité; semblable aux villageois, il est questionné sur sa monstruosité. La créature constitue ainsi bien plus qu'une simple représentation du Mal et révèle finalement la monstruosité de son créateur et des villageois. Cet aspect deviendra emblématique du cinéma fantastique, la mise en évidence de l'humanité du monstre révélant la monstruosité de la société qui l'entoure.

L'appellation «monstre» désigne des êtres tels que la créature de *Frankenstein*, mais également de réels êtres humains, hors normes du fait de sévères malformations. «Ce n'est plus l'exemplaire d'une catégorie qu'on ne connaît pas, mais l'individu singulier qui n'entre pas vraiment dans la catégorie à laquelle il appartient pourtant»⁴. Ces «monstres humains» apparurent pour la première fois à l'écran en 1932 dans un film désormais culte, *Freaks*, adapté du roman de Tod Robbins (*Spurs*, 1923). Ici, ni maquillage, ni prothèse; pour réaliser son film, le réalisateur Tod Browning engage de véritables phénomènes de foire qu'il recrute principalement au cirque Barnum & Bailey. Ces «monstres humains» «sont rejetés hors de la société, n'ayant droit d'exister que dans cet espace fermé, celui du cirque, où ils sont instrumentalisés comme des objets de curiosité qu'on montre à la foule»⁵. D'ailleurs, – anecdote sombre mais évocatrice – lors du tournage, il furent parqués dans un local particulier. En effet, le studio ne supportait pas la présence de ces êtres difformes. Néanmoins, le film les montre dans leur quotidien et leur monstruosité inspire davantage la pitié que la peur. Du reste, le point de vue adopté est celui des «monstres». «En effet, souhaitant explicitement

humaniser les phénomènes de foire, Tod Browning adopte symboliquement l'échelle «monstrueuse» de ses personnages aux dépens de l'échelle humaine normative et la met en œuvre notamment pour le choix de l'échelle des plans. La verticalité humaine est délaissée au profit d'une horizontalité bestiale. Ainsi, solidaire avec les «freaks» qui rampent, la caméra se place au ras du sol lors de la scène de la vengeance et ne permet qu'une vision tronquée des personnages «normaux» dont on n'aperçoit que la partie inférieure du corps»⁶. Le film souligne donc l'humanité des «freaks», sympathiques et touchants, dont la monstruosité n'est qu'apparence. Progressivement, la véritable monstruosité apparaît, celle des personnages dits «normaux» qui mettent au point un plan machiavélique pour se jouer des «monstres».

Effectivement, la trapéziste accepte d'épouser l'un des «freaks» dans le seul but de l'empoisonner pour hériter de sa fortune. La scène qui s'en suit est particulièrement représentative de la frontière subjective entre «normal» et «anormal». Le jour du mariage, les «monstres humains» attablés entonnent joyeusement: «Nous l'acceptons! L'une des nôtres!». Renversement total de la situation: alors que ce sont généralement les «freaks» qui doivent chercher à se faire accepter dans la société «normale», c'est eux qui accueillent la trapéziste – étrangère «normale» – dans leur «monde». Folle de rage, la belle se moque des «freaks», leur lance du vin à la figure puis les chasse. Sa monstruosité est définitivement

Le film souligne l'humanité des «freaks», sympathiques et touchants, dont la monstruosité n'est qu'apparence.

Dans *Elephant Man*, Lynch nous amène à repenser la notion de monstruosité et à construire un nouveau regard sur celle-ci.

dévoilée. Les «freaks» se vengeront et la trapéziste, alors uniquement monstre moral, sera réduite à l'état de poule caquetante, devenant définitivement l'une des leurs.

Au contraire de *Frankenstein*, *Freaks* recevra un accueil on ne peut plus négatif. «En effet pour le spectateur des années trente – dont le quotidien n'est pourtant pas une route semée de pétales de roses –, voir sur grand écran du monstrueux, du bizarre, de

l'étrange, du sordide ne le rebute guère. Bien au contraire, mais il faut pour cela que la représentation reste factice, même si elle atteint un haut degré de réalisme [...]. Au contraire, l'irruption de l'infirmité authentique dans un

film, même si elle est prise dans une trame narrative imaginaire, coupe court à la rêverie, au jeu subtil des identifications»⁷. Effectivement, le film invite à réfléchir à ses propres insuffisances. Retravaillé puis réédité, il ressortira dans les années 1960 et sera dès lors considéré comme un film culte.

Plus de quarante ans plus tard, David Lynch rend un vif hommage à *Freaks* en réalisant *Elephant Man* (1980). Là encore, le monstre est un être humain réel à l'anatomie difforme. Il s'agit de John Merrick, surnommé l'homme-éléphant du fait de ses malformations. Lui aussi fut exhibé comme un phénomène de foire, sa monstruosité apparente fait toutefois rapidement place à une grande humanité. Pour amener une réflexion sur la monstruosité, Lynch semble «relayer le dispositif du cirque, puisqu'il diffuse l'apparition de la difformité physique et en fait

un spectacle comme à la foire»⁸. En effet, le visage difforme du «monstre» n'est dévoilé qu'après trente minutes de film. On le découvre en même temps que l'infirmière qui doit lui amener son plat. À la vue de l'homme-éléphant, la jeune fille hurle de peur et lui crie, également terrifié. Par cette scène, un renversement s'opère: l'homme-éléphant censé nous effrayer apparaît comme un être démuné et terrorisé. Ici, le monstre a peur de faire peur et souffre du regard qu'on lui porte. Pour David Lynch, l'attente était nécessaire pour que le spectateur s'habitue à l'homme-éléphant: «On ne voit vraiment John Merrick que lorsqu'on a eu le temps de s'attacher à lui. Il fallait arriver à dépasser les apparences, car c'est là le problème de fond, cette distorsion entre l'apparence et la réalité»⁹. Par cette mise en scène, Lynch nous amène à repenser la notion de monstruosité et à construire un nouveau regard sur celle-ci. Ce n'est plus la peur du spectateur, ni celle des personnages dits «normaux» qui est au centre, mais celle de John. «La révélation du corps de John Merrick déconstruit l'appréhension fantasmée du monstre. Nous prenons alors conscience que notre regard sur la monstruosité est erroné»¹⁰. Dans ce film aussi, l'humanité du «monstre» met en lumière la monstruosité de la société qui l'entoure: une société rejetante, dans laquelle les êtres différents n'ont pas leur place. Pour vivre, John Merrick n'a pas d'autre choix que de servir d'attraction dans les foires, de s'exhiber comme curiosité anatomique. Son propriétaire se fait de l'argent sur son dos, le nourrit à peine et le viole. Dans *Freaks*, les «monstres humains» ne sont montrés que dans leur vie quotidienne et non dans leurs numéros de foire. Dans *Elephant Man*, l'accent

est également mis sur l'humanité du «monstre». Le spectateur est alors amené à repenser son jugement sur l'altérité et sur son propre voyeurisme. En somme, «Lynch a continué mieux que quiconque à explorer après Browning le monde de *Freaks*, faisant du monstre sous toutes ses formes le phénomène qui révèle à l'homme sa part maudite en même temps que sa plus grande humanité»¹¹.

Les films d'horreur des années 1930 ont inspiré plus d'un réalisateur, mais Tim Burton est sans doute l'un de ceux dont l'œuvre en est la plus marquée. Très influencé par l'expressionnisme allemand, par le cinéma fantastique ainsi que par les films de la Hammer Productions, on retrouve chez Burton une esthétique gothique et des monstres ou du moins des personnages marginaux, proscrits de la vie sociale. Du reste, il le dit lui-même: «J'ai toujours aimé les monstres et les films de monstres. Ils ne m'ont jamais fait peur. [...] *King Kong*, *Frankenstein*, *Godzilla*, *L'étrange créature du lac noir*, ils se ressemblaient tous, seuls les maquillages et les costumes en caoutchouc les différenciaient. Mais justement, ils dégageaient tous quelque chose qui me plaisait terriblement. J'avais le sentiment que la plupart de ces monstres étaient souvent incompris et qu'ils avaient généralement plus de cœur et d'âme que les humains autour d'eux»¹².

En 1984, Burton réalise un court-métrage d'animation, *Frankenweenie*. Il s'agit d'une relecture du roman de Mary Shelley, très inspirée par les films de Whale. Ce film conte les aventures d'un petit garçon qui réanime son chien, Sparky. Non sans rappeler le monstre de Frankenstein, l'animal ressuscité est couvert de cicatrices et porte des boulons dans



Elephant Man, David Lynch, 1980.

le cou. Il rencontre ensuite un caniche aux mèches blanches qui ressemble terriblement à la créature féminine de *Bride of Frankenstein*. L'adaptation de ce court-métrage en version longue a été réalisée par Burton en 2012, sous le même titre (*Frankenweenie*, 2012).

Toutefois, le film de Burton qui intéresse encore davantage notre propos est sans doute *Edward Scissorhands* (*Edward aux mains d'argent*, 1990). Le héros de ce film, Edward Scissorhands, est monstrueux car, tout comme la créature de Frankenstein, il a été créé de toutes pièces par un inventeur. Ce dernier étant mort avant d'avoir fini sa création, Edward est un être inachevé, dont les mains non terminées ont été remplacées par des ciseaux aux lames tranchantes. Son incapacité à toucher les autres sans les blesser représente ici symboliquement l'isolement des individus marginaux en rupture avec le monde social. Hormis son costume de cuir couturé et ses mains en ciseaux, Edward a pourtant tout d'un humain. À la différence du monstre de Frankenstein, le jeune



Edward reclus dans son château (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990). «Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»

homme n'effraie pas ou peu, il n'est pas violent et ne cherche pas à faire le mal. Arrivé en banlieue après avoir quitté le château dans lequel il était reclus, Edward cherche à s'intégrer, à s'adapter, et même à se rendre utile. Lorsqu'on lui parle d'une possible opération de ses mains, Edward exprime d'ailleurs son souhait de se conformer à la norme. Comme celle de Boris Karloff dans les films de Whale, l'interprétation de Johnny Depp a grandement contribué à souligner l'humanité du personnage. Pour Tim Burton, le regard d'Edward était particulièrement important et les yeux de Depp avaient retenu son attention. Selon Burton, «Johnny ne pouvait que se reconnaître dans ce personnage. Lui aussi, on le traite comme un être à part. Les journaux à scandales le présentent comme un James Dean ténébreux et colérique ou lui collent je ne sais quelle autre étiquette, et c'est absurde. Il est désespérant de voir qu'on est jugé sur son apparence – ce qui sera toujours le cas, d'ailleurs»¹³. Depp

parvient en effet à rendre le héros quasi muet très attachant et à créer en nous un fort sentiment de compassion. L'humanité d'Edward est telle qu'il nous paraît plus semblable aux «freaks» du film de Browning ou à l'homme-éléphant qu'au monstre de Frankenstein.

À son arrivée dans la famille Boggs en banlieue américaine moderne, les habitants du quartier sont d'abord intrigués par son étrangeté, sa différence. Ils l'examinent sous toutes ses coutures. À nouveau, l'humanité du «monstre» est renforcée par la monstruosité des humains, qui se traduit ici par leur terrible désir de voyeurisme. Edward devient rapidement le centre de l'adoration de tous lorsqu'il met ses ciseaux au profit de la société, montrant ses talents de paysagiste, de toiletteur pour chiens et de coiffeur, notamment. Toutefois, ses voisins ne l'estiment qu'en tant que travailleur productif, voire en tant que simple outil. «Il est moins reconnu par les

gens normaux qu'exploité pour ses talents divertissants [...] avant d'être rejeté»¹⁴. Lorsque Edward tombe amoureux de Kim, tous les gens du quartier se retournent contre lui. Il est alors traité de «monstre» et d'«infirmes». Finalement, dans une scène qui rappelle celle de la créature traquée par les villageois à la fin de *Frankenstein*, Edward est poursuivi par la foule en colère qui souhaite l'anéantir. Exclu de la société, le héros se trouve à nouveau isolé dans son château. Tim Burton nous livre là l'histoire d'un héros ostracisé par la violence de la société urbaine contemporaine.

En somme, les films cités ci-dessus mettent en évidence l'humanité des monstres. Ce faisant, ils révelent la monstrosité de la société normative, dans les années 1930 comme dans les années 1990. À l'écran, les monstres apparaissent progressivement humains; les humains, monstrueux. «La monstrosité remet en question et ébranle les limites édictées – entre les espèces, les formes mais aussi les valeurs – qui servent à distinguer de manière manichéenne l'humain de l'inhumain et symboliquement le Bien du Mal. Elle les ébranle, les renverse ou les annihile complètement au profit de l'émergence d'un «entre-deux» et d'une ambiguïté latente»¹⁵. En réaction au jugement et à la catégorisation des individus sur la base d'idées préconçues quant à l'apparence externe normative, ces films mettent en évidence la nécessité de voir au-delà des apparences. Issant le monstre au rang de héros, ils offrent une représentation positive de l'altérité.

- 1 Mark Gatiss, *A History of Horror*, 2010. Pour un approfondissement autour de la figure de Boris Karloff, se référer à l'article de Francisco Marzoa publié dans cette même revue, «L'acteur derrière le masque du monstre», pp. 35-38.
- 2 Francis Berthelot, «Androïdes, mutants et autres monstres. Le marginal dans les littératures de l'imaginaire», in Arlette Bouloumié, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone: Cahier XXIX*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 17-25.
- 3 Jean-Pierre Andrevon, Alain Schlockoff, *Cent monstres du cinéma fantastique*, Grenoble, Jacques Glénat, 1978.
- 4 Eric Dufour, *Les monstres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.
- 5 *Ibid.*
- 6 Selen Ansen-Lallemand, «Esthétique de l'informe dans le Septième Art: émergence et invention d'un corps critique», *Marges*, n° 4, 2005, pp. 69-83.
- 7 Olivier R. Grim, «Aux confins de l'humanité, la galaxie freaks. Anthropologie et psychanalyse de l'infirmité.», *Champ psy*, n° 45, 2007, pp. 97-110.
- 8 Eric Dufour, *op. cit.*
- 9 Marylin Marignan, «L'entrée en scène de la monstrosité dans *Elephant Man* de David Lynch», *Agôn*, n° 5, 2012, pp. 1-9.
- 10 *Ibid.*
- 11 Pierre Barrette, «Lynchland, USA: le territoire sacré du cinéma», *24 images*, n° 127, 2006, pp.16-17.
- 12 Tim Burton, Mark Salisbury, *Tim Burton: entretiens avec Mark Salisbury*, Paris, Sonatine éd., 2009.
- 13 *Ibid.*
- 14 Guillaume Dulong, *Pour une poétique des effets spéciaux dans les films de fantasy de 1990 à 2010: un nouvel art de raconter? Musicology and performing arts*, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2012.
- 15 Selen Ansen-Lallemand, *op. cit.*



Son of Frankenstein,
Rowland V. Lee, 1939.

Abnormal brain: «l'âme» déformée de la créature

Contrairement au roman de Marie Shelley qui ne fait en aucune sorte mention du cerveau de la créature, les adaptations cinématographiques du mythe de Frankenstein mettent l'accent sur son caractère «anormal». Initiée par Whale dans son film de 1931, l'idée de criminalité biologique – reflet des courants de pensée de l'époque –, sera reprise dans les nombreux films qui mettront en scène le «monstre» créé par Frankenstein.

par **Thibault Zaroni**

«ET QU'ÉTAIS-JE DONC?» Pour ceux qui l'auraient oublié, ou qui n'auraient pas encore lu le roman de Mary Shelley¹, il convient de noter que, dans le récit originel, l'assemblage du monstre est une étape totalement éludée par l'auteur. Néanmoins, dans de rares passages du livre précédant la naissance de la créature, l'origine de certains des matériaux utilisés par Victor Frankenstein pour parvenir à ses fins est mentionnée: «[...] La salle de dissection et l'abattoir me procuraient une grande partie de mes matériaux». Si, par conséquent, nous pouvons imaginer que le corps de la créature est composé de morceaux d'humains et d'animaux, aucun renseignement ne nous est donné quant à l'élaboration de son système central. Dans le roman, rien n'est en effet dit sur le cerveau de la créature, «monstrueuse» physiquement, et donc rien ne la prédispose au mal et au meurtre. Shelley préfère porter son attention sur l'évolution d'une vertu se transformant peu à peu en une rage meurtrière face au rejet social que ce monstre subit. Mais qu'en est-il dans les adaptations cinématographiques? La

dualité mise en œuvre par Shelley faisant coexister bonté et méchanceté dans un même ensemble psychique est-elle reprise dans les films de James Whale et dans ses nombreuses suites? Pour répondre à cette interrogation, un élément scénaristique propre au film de Whale de 1931 et qui nourrit le mythe «frankensteiniens» nous servira de fil rouge: la transplantation involontaire d'un cerveau «anormal» dans le crâne de la créature.

Un criminel né? Le déterminisme biologique dans *Frankenstein* de Whale (1931)

Il faut décrire ici trois scènes fondamentales du film de Whale en lien avec notre sujet. La première, qui suit la séquence se déroulant dans le cimetière où Henry Frankenstein et son assistant Fritz volent un cadavre, s'ouvre sur une leçon d'anatomie donnée au «Goldstadt Medical College» par un certain docteur Waldman, ancien professeur de Frankenstein. Celui-ci explique à ses étudiants la différence anatomique entre un cerveau «normal» et le cerveau «anormal» (*abnormal brain*) typique des criminels,

Le film *Frankenstein* de 1931 est une parfaite illustration des théories biologiques du crime de la fin du 19^e et du début du 20^e siècles.

qui se caractérise par la rareté des circonvolutions sur le lobe frontal et de la nette dégénérescence du centre du lobe frontal.

Cette pathologie lombrosienne est pour le professeur la marque physiognomique visible des activités violentes et criminelles perpétrées durant la vie du défunt. On pourrait en conclure que les causes de la

criminalité sont détectables dans les criminels, plus précisément dans la «qualité primitive» du cerveau² et que par conséquent existerait un *homo criminalis*, un «criminel né»³. Le caractère phrénologique et physiognomonique⁴ des recherches du docteur

Waldman est confirmé dans une scène ultérieure qui se déroule dans son bureau rempli de quantité de crânes classés et étiquetés.

La deuxième scène importante suit directement cette leçon d'anatomie. Durant la démonstration, Fritz, caché derrière une des fenêtres, pénètre dans l'auditoire pour voler un cerveau dont Frankenstein a urgemment besoin afin de finaliser l'assemblage de sa créature. Surpris par un bruit extérieur, il laisse tomber la jarre contenant le cerveau «normal», et, sous le coup de la peur, s'enfuit avec la jarre renfermant le cerveau «anormal».

Troisième scène fondamentale: celle qui précède la première apparition de la créature. Frankenstein, tout juste remis de son émotion causée par la réussite de son expérience, est tranquillement assis dans une pièce de la tour, jusqu'à ce que Waldman le rejoigne et lui conseille de se méfier de la créature.

Frankenstein tente de rassurer Waldman qui finit par lui révéler que le cerveau volé est celui d'un «criminel» duquel il «ne peut sortir que du mal». Pour la première fois, la créature est appelée «monstre».

Frankenstein et l'anthropologie criminelle de Cesare Lombroso

C'est vraisemblablement quand Whale prit le projet en main que l'un de ses scénaristes décida de s'intéresser au cerveau de la créature: le film n'ayant pas le temps de relater toute la complexité des situations et des relations sociales que le livre met en place⁵, une scène clé devait être créée pour justifier narrative-ment la rapidité d'exécution du premier meurtre. Ce choix est, selon certains observateurs, un élément très dommageable du film puisqu'il porte à penser que l'existence du cerveau «anormal» rend toute l'expérience caduque: ce n'est plus une arrogance «divine» qui mène Frankenstein à sa perte mais bel est bien une simple erreur humaine, celle de son assistant. Or, nous verrons par la suite que le film dépasse de loin cette simple analyse et qu'au contraire Whale crée une créature mue par une ambivalence ontologique, ce qui constitue l'une des forces du long-métrage.

Concernant les théories du docteur Waldman sur le cerveau, les scénaristes se sont grandement inspirés des travaux de Cesare Lombroso, pratiquant de médecine légale à Turin, qui publie en 1876 *L'homme criminel*. Nommée par Lombroso «anthropologie criminelle», son étude alimentera les recherches du docteur Waldman: certaines caractéristiques physiques (principalement du crâne et du cerveau) expliqueraient le caractère inné du comportement criminel. Lombroso, alors grandement influencé

par les anthropologues de son époque qui se passionnent pour la découverte des peuples «primitifs», conclut que la criminalité est une manifestation d'un atavisme propre au stade primitif de l'être humain, à l'image des «sauvages inférieurs» des autres continents. Lombroso, qui prétend lire cet héritage «primitif» sur le crâne ou sur les lobes du cerveau des criminels qu'il étudie, pense que seul l'enfermement peut neutraliser les pulsions ataviques et criminelles. Cette théorie, qui fait aujourd'hui sourire, avait parfaitement sa place dans les sciences médicales et sociales du 19^e siècle⁶. Le film de Whale suit en fin de compte la même démarche que Mary Shelley, influencée et inspirée par les sciences de son époque (galvanisme, anatomie, etc.)⁷, mais en actualisant les procédés scientifiques⁸. Le film Frankenstein de 1931 paraît, dans ce sens, une parfaite illustration des théories biologiques du crime de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle: Frankenstein crée de ses mains un «criminel né». Cependant, la notion de criminalité «innée» est mise à mal par l'attitude de la créature qui n'agit jamais avec méchanceté. Une contradiction qu'il nous faut expliquer.

Une contradiction non résolue

Durant tout le film, Whale se montre ambivalent à l'égard du monstre. Comme nous l'avons mentionné, celui-ci est de fait identifié comme un criminel, portant par là le spectateur à refuser de s'y identifier. Son allure n'arrange pas les choses: il a le physique de l'emploi pourrait-on dire. Mais paradoxalement, comme le souligne J.J. Lecercle, «si le monstre n'est pas bon, il n'est pas méchant non plus. Contrairement à ce qui se passe dans le conte, il est

incapable de préméditation»⁹. En effet, au regard des trois meurtres perpétrés par la créature, on constate qu'elle agit soit par vengeance après avoir subi des maltraitements physiques (Fritz), soit par autodéfense (lorsque le docteur Waldman veut l'autopsier vivant), soit par «naïveté» (il veut faire «flotter» la petite fille). La créature ne possède, par conséquent, aucune volonté criminelle, et rien dans son attitude lors de sa première apparition ne le laisse présager. La fin du film, avec la mise à mort «christique» de la créature, maintient cette contradiction ouverte. Qui est donc ce «criminel né» dans l'histoire (et qui est le personnage héroïque)?

Le personnage «mauvais», étonnamment, n'est donc pas la créature mais Fritz, l'assistant de Frankenstein. Bien que constituant un personnage secondaire, il représente le «vrai» criminel amoral, animal, imbécile. Être «dégénéré» obéissant à ses instincts «primaires», tout son corps désigne d'ailleurs un atavisme de criminel: il est petit, bossu, ses yeux sont globuleux et il boite. Son instinct «vicié» se révèle particulièrement dans la scène où Fritz maltraite, avec du feu et un fouet, la créature enchaînée dans la cave de la tour.

Le film de Whale ne comporte ainsi ni figure criminelle centrale – qui peut, à divers degrés, s'attacher à Frankenstein, à Fritz, à la créature ou même à la foule –, ni personnage héroïque type (Henry est à la fois montré comme un scientifique fou et un géniteur indigne)¹⁰. Il s'agit d'ailleurs d'une des forces du film que de laisser au spectateur le soin de réfléchir par lui-même à la notion de criminalité dans son monde qui classe et répertorie les différents types de délits.

Abby Normal: reprises filmographiques

La thématique du cerveau «anormal», ajoutée par Whale en 1931, est reprise dans nombre de films, soit en tant que telle, comme c'est le cas dans les suites classiques (*Son of Frankenstein*/*Le Fils de Frankenstein*, *The Ghost of Frankenstein*/*Le fantôme de Frankenstein*) et la plupart des Frankenstein de la Hammer) soit comme matière à parodie (*Young Frankenstein*/*Frankenstein Junior* de Mel Brooks), ou comme élément constitutif d'un cinéma plus expérimental (*Flesh for Frankenstein*/*Chair pour Frankenstein* produit par Andy Warhol).

Les suites classiques (Universal, Hammer)

À la suite du *Frankenstein* de Whale de 1931, les studios Universal produisent trois films: *Bride of Frankenstein* (*La fiancée de Frankenstein*, Whale, 1935), *Son of Frankenstein* (*Le fils de Frankenstein*, Lee, 1939) et *The Ghost of Frankenstein* (*Le fantôme de Frankenstein*, Kenton, 1942). Dans les deux derniers opus qui font référence au cerveau de la créature, l'erreur de Fritz constitue l'origine de l'échec de Frankenstein. De plus, ressort avec force le caractère «maléfique» de l'assistant de Frankenstein, Ygor (Béla Lugosi dans les deux films): ce personnage incarne le rôle du «méchant» qui se sert de la créature pour tuer tous ceux qui le gênent (*Son of Frankenstein*). Dans *The Ghost of Frankenstein*, le but de Frankenstein est de remplacer le mauvais cerveau par un meilleur, mais Ygor, après avoir réussi à manipuler un collègue médecin de Frankenstein, fait transplanter son propre cerveau dans le crâne de la créature. La créature «hérétique» donc encore une fois d'un

cerveau «anormal», celui du meurtrier Ygor. Avec ce personnage qui incarne clairement le méchant contre lequel Frankenstein lutte héroïquement, ces deux films de la maison Universal font ainsi fi d'une des forces du film de Whale, l'indétermination quant aux qualités bonnes et mauvaises des personnages.

Dans la série des sept films sur Frankenstein produits par la Hammer (1957-1973), *The Curse of Frankenstein* (*Frankenstein s'est échappé*, 1957) est celui qui thématise avec le plus de force l'idée de cerveau dysfonctionnel. Ce film, qui n'a plus grand chose à voir avec le conte de Shelley, se distancie également de la finesse interprétative du film de Whale. Dans *The Curse*, il est quasiment impossible au spectateur de s'identifier à Frankenstein, qui, très rapidement est montré comme un meurtrier. La créature, quant à elle, ne joue plus de rôle central et ne fait plus désormais qu'incarner la «sauvagerie». Quant à la question du cerveau, le film réinterprète l'erreur «originelle» de Fritz. À Paul Krempe (son ancien tuteur désormais collègue) qui lui recommande de stopper ses recherches car «cela ne peut qu'aboutir au mal», Frankenstein répond que si le cerveau est bon, le visage reflétera cette bonté, tandis qu'un «cerveau maléfique» produira un «visage maléfique». Raison pour laquelle il aimerait obtenir le cerveau du professeur Bernstein, un grand intellectuel. La reprise du schéma lombrosien est ici tout à fait claire: le corps anime le tempérament cérébral. Une fois le professeur assassiné, Frankenstein se rend à la crypte pour s'emparer de son cerveau qu'il entasse dans une jarre en verre. Arrive Paul, avec lequel il entame une dispute puis se bat pour obtenir la jarre qui finalement se casse contre un mur.

The Curse of Frankenstein,
Terence Fisher, 1957.

Paul s'enfuit, laissant Frankenstein seul avec le cerveau endommagé par les bouts de verre. Il décidera de l'intégrer malgré tout au corps de la créature qui, après son réveil, essaiera de le tuer. Mais Paul vient à son aide et assomme la créature. La scène suivante est importante: Paul lui ordonne de tuer ce «criminel lunatique» pendant qu'il est encore temps, mais Frankenstein affirme que c'est lui, Paul, qui est responsable de l'attitude de la créature puisqu'il a endommagé le cerveau. Ici, encore une fois, la criminalité du «monstre» est liée à son cerveau

Cinéma comique et cinéma alternatif

Après la série des œuvres produites par la Hammer, plusieurs films reprennent le mythe de Frankenstein, mais de manière cette fois-ci totalement parodique (*Young Frankenstein*) ou en le transposant dans un milieu *underground*, artistique et provocant (*Flesh for Frankenstein*).

Young Frankenstein, réalisé par Mel Brooks, est une parodie des films de Frankenstein produits par Universal, et plus spécifiquement de celui de 1931. Tourné en noir et blanc, il se présente comme une copie esthétique conforme aux classiques hollywoodiens, avec l'esprit de dérision en supplément. La plupart des scènes marquantes des deux films de Whale sont reprises sous forme parodique. En témoigne la séquence où Igor (le petit-fils de Fritz) doit aller voler un cerveau sain à la «banque de cerveau» mais, comme dans le film de Whale, il fait tomber la jarre et détruit le cerveau. Il vole donc la jarre sur laquelle est écrit «Ne pas se servir de ce cerveau: anormal» et la ramène à «Fronkonstine» (le petit-fils du baron Frankenstein). Ce motif de dérision est





repris plus tard, quand Fronkonstine demande à Igor si le cerveau est bien celui qu'il lui avait demandé de prendre. Igor répond que le cerveau qu'il a apporté est celui d'*Abby Normal* (jeu de mots avec *Abnormal*), rendant fou de colère Fronkonstine, qui parle même du «cerveau pourri» de la créature. La fin du film constitue un happy-end comique et surprenant où la créature, après un transfert entre son cerveau et celui de Fronkonstine, devient un homme tout à fait éduqué (et a même droit à sa *bride*) tandis que Fronkonstine hérite des facultés sexuelles hors normes de la créature. Ce film, qui a reçu un très grand succès populaire lors de sa sortie, a permis de rendre culte la fameuse scène du cerveau «anormal» qui est aujourd'hui reprise dans toutes les formes d'expression de la culture populaire.

Le film *Flesh for Frankenstein*, réalisé par Paul Morrissey et produit par Andy Warhol, est une adaptation totalement libre du mythe de la création dans le contexte underground des années 1970. Ce film raconte de manière satirique l'histoire du scientifique Frankenstein (complètement dégénéré) cherchant à donner naissance à une espèce humaine idéale: «l'idéal serbe». L'intrigue est sous-tendue de nombreuses scènes mettant en avant l'aspect sanglant et sexuel de l'univers de ce Frankenstein, de sa femme (qui est aussi sa sœur), de ses enfants et de son assistant Otto. Frankenstein, qui a déjà créé une femme et une bonne partie du corps d'un homme, se met en quête d'une tête parfaite pour achever sa création. Comme la tête à utiliser doit être celle d'un homme ayant une «pulsion primordiale» pour le sexe féminin, Frankenstein et son assistant ont l'idée de se rendre à la maison close de la ville, non

loin du château. Leur choix s'arrête sur la tête d'un paysan qu'ils ont vu entrer dans la maison close avec un ami. À la nuit tombée, Frankenstein lui tend un piège et lui coupe la tête. La surprise est grande pour Frankenstein lorsqu'il se rend compte que sa création mâle n'a pas du tout envie de se reproduire (il n'obtient aucune «réponse» physique de sa part) avec sa création femelle. Le lien avec le motif du cerveau est ici moins direct mais la filiation est claire. Dans ce cas, l'homme choisi n'était pas du tout intéressé par les femmes mais par les hommes. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'un cerveau «anormal» (ce n'est pas du tout le propos du film, qui, au contraire bouscule avec férocité les normes sociales et réfléchit sur l'identité de genre) mais est à l'opposé de celui que voulait Frankenstein, qui affirme à la suite de son échec, que «c'est peut-être la tête de cette créature qui n'était pas assez bonne».

Conclusion

L'analyse partielle de ces quelques films permet de vérifier l'incroyable variété possible de réinterprétation d'un objet narratif: le cerveau «anormal» de la créature, inventé par les scénaristes en 1931 pour le film de James Whale. À l'image de ce qui se passe dans le roman de Shelley, cette permanente ambiguïté ontologique qui guide les personnages qui ne sont jamais totalement bons ni totalement méchants rend le film de James Whale passionnant. Les suites des studios Universal et Hammer qui reprennent cet élément narratif mais en lui ôtant toute ambivalence afin renforcer la lisibilité de l'histoire, deviennent plus manichéennes: bons et méchants sont clairement identifiés; la créature, qui

passé au second plan, est représentée comme une «machine» à tuer; Frankenstein, qui devient un personnage plus prégnant, est soit représenté comme un héros (*Son of Frankenstein*, *The Ghost of Frankenstein*) soit comme un criminel fou (les films de la Hammer). Finalement, les films plus récents (*Young Frankenstein*, *Flesh for Frankenstein*) réinterprètent le thème du cerveau «anormal» pour en faire un objet comique et satirique où l'ambiguïté morale des êtres, instaurée par Shelley (et reprise par Whale) est réaffirmée.

- 1 Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, édition établie, présentée et annotée par Jean- Pierre Naugrette; traduction [Marabout, 1978] de Joe Ceurvorst, Paris, Le livre de poche, 2009.
- 2 Nicole Rafter, Michelle Brown, «"He's Alive!": Biological Theories and Frankenstein», in *Criminology goes to the movies*, NYU Press, 2011, p. 28.
- 3 Comme le prétendait Cesare Lombroso.
- 4 La phrénologie était une théorie qui supposait que les instincts, le caractère, les aptitudes, les facultés mentales et affectives étaient, en vertu des localisations cérébrales, conditionnées par la conformation externe du crâne. La physiognomonie était l'étude du tempérament et du caractère d'une personne à partir de la forme, des traits et des expressions du visage.
- 5 Paul Jensen, «Paul Jensen on Frankenstein», in *Film Comment*, vol. 6, n° 3 (automne 1970), p. 43.
- 6 Le succès de Lombroso s'explique notamment justement par le fait qu'il a bien réussi à mélanger les sciences de son temps (la phrénologie, l'anthropologie avec son «racisme scientifique», et les théories d'évolution/dégénérescence) pour fabriquer sa propre théorie: Nicole Rafter, Michelle Brown, *op. cit.*, p. 31.

- 7 La théorie lombrosienne apparaît plus de cinquante ans après la publication du roman de Shelley.
- 8 Les théories de Lombroso sont dépassées et rejetées depuis bien longtemps quand les scénaristes écrivent le script du film de 1931 mais leur présence participe à la touche gothique «fin du siècle» que Whale distille dans toute l'esthétique du film. L'eugénisme scientifique, qui commence dans les années 20 aux États-Unis, marque encore fortement les années 30 et s'incarnera à l'extrême dans les pratiques «expérimentales» nazies.
- 9 Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: mythe et philosophie*, Paris, PUF, 1997, p. 112.
- 10 Nicole Rafter, Michelle Brown, *op.cit.*, p. 39.



The Curse of Frankenstein,
Terence Fisher, 1957.

«Frankenstein» et «The Curse»: les contours de la transgression

Les adaptations cinématographiques du roman de Mary Shelley sont extrêmement nombreuses. Les critiques de cinéma nous proposent divers découpages chronologiques et thématiques pertinents pour analyser l'ensemble de cette production de «Frankenstein» à l'écran, et tous semblent être unanimes pour dire que le film de James Whale, «Frankenstein» et celui de Terence Fisher, «The Curse of Frankenstein» représentent deux points culminants de ces adaptations du roman de Mary Shelley à l'écran¹.

par **Olinda Testori**

L'ADAPTATION DE JAMES WHALE (*Frankenstein*, 1931, studios Universal), avec un Boris Karloff qui marquera les esprits grâce aux talents du maquilleur Jack Pierce, est la première adaptation parlante de Frankenstein². Le film s'inscrit dans le contexte de crise économique et sociale des années 1930. La créature véhicule les symboles en lien avec le contexte américain de l'époque: crise économique, conflits sociaux, émergences des syndicats, xénophobie, racisme, etc...³ Sa postérité est telle que le film s'inscrit dans la mémoire collective du cinéma et constitue une adaptation du mythe jamais égalée:

«Aucun film n'a su illustrer de manière aussi saisissante les dangers de la science, la folie aventureuse des chercheurs, tout en faisant de la créature, à un niveau plus profond, une représentation symbolique et métaphysique de l'homme, tourmenté, partagé entre sa reconnaissance et sa rancune envers un créateur qui l'a créé si imparfait.»⁴

Terence Fisher ouvre le cycle Hammer en 1957 avec *The Curse of Frankenstein* (*Frankenstein s'est*

échappé, studios Hammer), premier long-métrage en couleur de la firme anglaise. Avec l'intention d'exploiter les thèmes du genre fantastique transmis par Hollywood (Universal), cette compagnie de production s'empare du mythe de Frankenstein. Terence Fisher propose une approche renouvelée du mythe en axant la monstruosité sur le personnage du baron Frankenstein, non plus sur la créature. Le cycle «Frankenstein» de la Hammer comporte sept films et un court-métrage et constitue la «brillante résurrection d'un mythe cinématographique d'abord illustré à Hollywood par James Whale». L'unité des films est également due à l'acteur Peter Cushing, qui interprète le rôle du baron dans six des sept adaptations, donnant ainsi une épaisseur quasi historique au personnage⁵.

Ces films, que l'on peut ranger dans la catégorie «horreur» et «gothique», ont suscité nombre de commentaires et analyses dont certaines seront reprises ici. Nous retenons principalement un axe qui servira de fil conducteur à notre propos: dans le

film de Whale, l'idée d'impiété est très présente et la créature, symbole de l'altérité, est une figure monstrueuse, hors-norme, incarnant la transgression des codes d'une société pétrie de moralité religieuse. Tandis que chez Fisher, le monstrueux est incarné par le savant prêt à tout pour servir son ambition démesurée, au nom de la science. Il ira bien au-delà de la simple transgression morale. Ces deux mises en scène à l'écran révèlent la puissance de l'infraction sociale, morale et religieuse contenue dans le mythe de Frankenstein.

Le découpage brut des films en quatre moments permet l'analogie avec le cycle de la vie: en effet, dans

chacun des deux films, nous pouvons identifier la conception, la naissance, la vie et la mort de la créature, découpage qui rythmera notre analyse et permettra d'identifier quelques aspects de la thématique de la transgression. Chez Whale, le paroxysme de la transgression se situe dans l'acte de création du monstre, puisque symboliquement la

triple transgression morale, sexuelle et religieuse est à l'œuvre, portée par la figure du baron Frankenstein. Chez Fisher, la transgression se fait dans l'excès, incarnée de manière violente par le personnage du savant prêt à tout pour mener à bien ses expériences. L'intérêt d'offrir des pistes comparatives entre les deux versions cinématographiques pré-citées est double: premièrement, chacune correspond à un moment fort dans l'histoire de l'adaptation du roman à l'écran,

et interroge, à une vingtaine d'année d'écart, à leur manière et dans leur contexte propre, les limites de la transgression: transgression religieuse pour le premier film et limites de la science et de la morale pour le deuxième.

«Le personnage de Frankenstein se définit par sa persévérance dans la transgression. Dans le cycle Universal, l'accent est mis sur la culpabilité liée à une création blasphématoire (...). Un transfert d'identité et de responsabilités se produit de film en film. Chez Fischer, le même individu est déterminé à parfaire son expérience, à la conduire jusqu'à l'extrême limite du possible, sans éprouver de culpabilité ou de remords. La transgression répétée est totalement revendiquée et devient une obsession face à laquelle plus rien ne compte. Dans *Curse*, le baron n'hésite pas à attirer chez lui pour l'assassiner, en simulant un accident, un célèbre savant dont il convoite le cerveau. Il utilise ensuite sa créature pour se débarrasser de Justine, sa maîtresse, devenue encombrante.»⁶

Deuxièmement, en offrant ainsi des motifs d'interprétation différents, les deux films permettent d'ouvrir la réflexion, notamment sur la notion du double, de la filiation, du rejet de la différence.

James Whale: *it's alive!*

Si la scène de création du monstre est considérée comme constituant le point culminant du film, la première partie du scénario dans laquelle Frankenstein conçoit sa créature plonge d'emblée le spectateur au cœur des problématiques principales du mythe de Frankenstein: l'homme défiant impunément les lois de la nature et le déterminisme

La première partie du film plonge d'emblée le spectateur au cœur des problématiques du mythe de Frankenstein: l'homme défiant les lois de la nature et le déterminisme biologique de l'*homo criminalis*.



Le vol du cadavre dans *Frankenstein* (James Whale, 1931).

biologique de l'*homo criminalis*, caractérisé par les penchants meurtriers de la créature.

Le corps assemblé

Les trois premières scènes du film, si l'on excepte la scène introductive avant le générique, montrent le vol d'un cadavre fraîchement enterré, puis celui d'un corps de pendu et enfin le vol d'un cerveau destiné à la chambre de dissection. Le motif de cette quête, que le spectateur découvre petit à petit, est déjà une transgression à l'ordre social et moral: le baron Frankenstein projette un dessein hors du commun, celui de créer un homme à partir de morceaux de cadavres. La conception d'une créature puis son façonnage par l'assemblage de matériel humain obtenu illégalement, renforcent la notion d'interdit: bien que non encore réalisée, l'idée même de créer un être humain représente une première barrière

morale. Le pillage de matériel humain se fait dans trois espaces spécifiques: le cimetière, la potence, la faculté de médecine, soit symboliquement trois espaces à rapprocher de la religion, de la morale et de la science. L'incursion dans l'espace sacré et religieux du cimetière se lit comme une violation du contrat social et du tabou religieux. Au nom de la recherche scientifique, le baron Frankenstein, aidé de son acolyte Fritz, méprise la dimension sacrée du corps mort. L'infraction aux règles du contrat social est ici totale, notamment lorsque Fritz détache le corps du pendu, symbole d'une justice dissuasive au sein de l'espace public. Que signifie une potence dépourvue de son cadavre aux yeux des justiciables? Ces deux vols sont commis intentionnellement et «mettent en relief le caractère transgressif et blasphématoire de la démarche de Frankenstein»⁷; ils font également référence à la pénurie de cadavres destinés aux



salles de dissection dans l'Angleterre du 18^e siècle: le matériel humain se paye cher et le trafic est réel⁸.

La séquence du vol du cerveau s'ouvre sur la chute de la tête du pendu qui percute violemment le sol quand Fritz le détache de la potence: le cerveau, potentiellement utilisable, est désormais abîmé. Cette malchance qui aurait pu être lue comme un avertissement les inclinant à arrêter leur funeste entreprise, n'empêche en rien Fritz de se rendre à la faculté de médecine afin de subtiliser un cerveau destiné à la salle de dissection. La séquence montre la leçon d'anatomie du docteur Waldman qu'il donne au Goldstat Medical College: sa présentation de deux cerveaux sous cloche de verre, l'un normal et l'autre anormal⁹, révèle une conception du monde dualiste et manichéenne qui exclut toute nuance. Pourtant, c'est bien à ce monde de l'entre-deux que

la créature appartiendra, et qui par ailleurs isolera la créature¹⁰. Dans la séquence suivante, Fritz entre illégalement dans une des salles de la faculté pour voler le cerveau normal; en proie à une frayeur, il lâche le bocal qui se brise, abîmant le cerveau sain. Il s'agit là du deuxième avertissement destiné à empêcher l'accomplissement du projet de Frankenstein, car sans cerveau, point de créature¹¹.

Les actes illicites commis par Frankenstein et son assistant Fritz et leur négligence des signes prophétiques, donnent à la première partie du film une tonalité particulière qui met en exergue l'idée de transgression de l'ordre moral et religieux. Ces actes prêtent à réfléchir sur la nature bonne ou mauvaise (nécessairement mauvaise?) de la créature, notamment lorsque Fritz dérobe le cerveau anormal pour remplacer celui qu'il a abîmé. Cette première partie

du film prépare le spectateur à l'apparition de la créature.

En quittant une atmosphère mystérieuse, nocturne, empreinte de secret et de persévérance malsaine, le film dévoile la face cachée du laboratoire, perché en haut d'une tour: le savant y est à l'œuvre et ne laisse plus la place au moindre doute sur l'horrible projet qu'il est sur le point de réaliser: l'infraction sociale, morale et religieuse va se matérialiser sous les traits de la créature, encore inanimée.

Le corps de la créature est maintenant assemblé. La créature, que l'on devine momie, est allongée et recouverte d'un drap. Seuls dépasse la tête recouverte de bandelettes, les pieds et la main droite. La créature est contenue, immobilisée, inoffensive. Frankenstein a pourtant déjà franchi les limites de la loi, de la morale, de l'éthique professionnelle: il incarne désormais la figure du savant fou. L'intrusion de ses proches (sa fiancée Élisabeth, son ami Victor et son mentor le docteur Waldman) dans l'espace sacré et confidentiel du laboratoire symbolise l'entrée des «bons» dans l'univers des «méchants» que représentent Frankenstein, Fritz et la créature. Le montage, qui plonge le spectateur dans une atmosphère entre horreur et fascination, oscille entre le point de vue du baron, de Fritz, et des trois personnages. Garants d'une société morale, ils sont propulsés dans le monde où la science défie les lois de la nature afin de donner naissance à la créature.

Le corps animé

L'atmosphère est mystique, la scène archétypale: figure christique¹², la créature, recouverte d'un linge blanc tel un linceul, s'élève au ciel. Cette séquence de

la naissance de la créature réalise toutes les transgressions qui n'étaient jusque-là que supposées. La transgression tout d'abord religieuse, blasphématoire. Agité d'une ambition prométhéenne, le baron Frankenstein, qui a imaginé un procédé où la foudre (divine) donne vie à sa créature, semble lancer un défi à Dieu: «Its' alive! it's alive! Oh God! Now I know what it feels like to be God!»¹³

Le projet de donner la vie sans l'intervention ni de Dieu ni de la femme place le baron Frankenstein dans une triple transgression morale, sexuelle et religieuse. Dans le roman de Mary Shelley, lorsque le féminin est exclu, le monstrueux intervient¹⁴. Et lorsque l'on exclut le divin et le féminin, outre la question de la filiation qui hantera la relation entre la créature et son créateur, c'est l'idée profonde de contre-nature et d'inadéquation qui persistera et qui fera du monstre un être inacceptable pour la société normée des hommes.

Enfin, la transgression des codes socio-culturels et moraux se lit lorsque la créature se met en mouvement: son aspect, sa manière de bouger laissent tout de suite à penser qu'elle est du côté de l'anormalité: couverte de cicatrices, elle se déplace à reculons et bouge de manière imprévisible. Dès sa naissance, elle se situe hors des lois de la nature: elle est née de tissus de vivants et de morts, son gigantisme rappelle au spectateur sa nature monstrueuse et sa venue au monde symbolise toutes les transgressions¹⁵.

Le projet de donner la vie sans l'intervention ni de Dieu ni de la femme place le baron Frankenstein dans une triple transgression morale, sexuelle et religieuse.

Fritz et la créature dans
Frankenstein (James Whale, 1931).
«Collection Cinémathèque
suisse. Tous droits réservés»



Le corps en vie: une existence insupportable et insupportée

Aussi, tout prend sens. L'existence de la créature n'est pas neutre et innocente: sa laideur évoque Fritz l'assistant difforme, et rappelle au spectateur que le monstre n'appartient en aucun cas au monde conventionnel et policé d'Élisabeth, de Victor et du docteur Waldman. Elle évoque également sa création: des morceaux de cadavres assemblés, suite aux exactions commises par le savant ne peuvent que donner un résultat pitoyable et affreux. Et nous rappelle insidieusement que traditionnellement dans la Bible la laideur est l'évidence de la nature pécheresse de l'homme¹⁶: la créature est marquée. La créature n'appartient à l'humanité que parce qu'elle est composée de morceaux humains. Elle n'a pas d'identité, pas de passé – mais un passif lourd de transgression

– ni futur. Elle est dans la précarité du présent et ne pourra pas vivre et exister¹⁷.

Le baron Frankenstein, réalisant les conséquences de son acte, se réfugie chez sa fiancée. Le monstre, livré à lui-même, «sème la mort sur son passage»: en légitime défense, il pend Fritz dans sa geôle et étrangle le docteur Waldman. Il noie également accidentellement une fillette, événement qui représente le «point culminant de la carrière criminelle du monstre»¹⁸.

Ces deux meurtres et la mort accidentelle de la fillette se font l'écho des trois transgressions initiales commises par Frankenstein et Fritz: vil et difforme, le corps pendu de Fritz, coupable d'acte de torture sur la créature, rappelle la potence de laquelle est décrochée le corps d'un criminel au début du film. Le meurtre du docteur Waldmann, qui a mené des

expériences sur le corps endormi de la créature, révèle la puissance du monstre, qui même endolori par de puissants sédatifs, est capable de tuer. La mort accidentelle de la jeune fille innocente rappelle, enfin, la scène initiale de profanation, lorsque la saisie illégale du corps enterré trouble le dernier repos d'un homme innocent que sa famille pleure encore.

Ainsi, la créature agit comme son créateur, en un cercle vicieux qui ne pourra pas se briser: la créature est bien à l'image de son créateur, moralement défaillant.

Le cadavre animé est exclu de la société, même celle des parias: Fritz torture le monstre, le docteur Waldman l'utilise pour ses expériences, son créateur le renie. Le thème du rejet de la différence, développé tout au long de la deuxième partie du film, est à relever. Différente, mais emplie de bonté, la créature ne se révèle méchante et cruelle qu'au contact des hommes. Avec sa force surhumaine, elle est quasiment indestructible et non maîtrisable, en même temps qu'elle ne se maîtrise pas elle-même. Inadaptée à la société, à la fois victime innocente et meurtrière violente, la créature est destinée à une fin tragique. La société des hommes n'entrevera qu'une seule solution: l'éliminer pour restaurer l'ordre social perturbé.

Le corps détruit: la mise à mort rituelle

La foule des villageois qui réclament justice pour la mort de la fillette traque le monstre. Retranchés dans un moulin, créateur et créature se retrouvent et s'affrontent. Le lynchage par le feu purificateur se fait le symbole de la restauration de l'ordre de la nature et de la société. Le cours de la justice est suspendu pour un temps et permet le meurtre par la

vindictes populaire: en effet, c'est la foule de paysans, criant à la destruction de cette «chose» qui boutera le feu au moulin, mettant un terme à cette chasse au monstre. L'ordre de la nature est rétabli, le mariage avec Élisabeth pourra être consommé et le docteur Frankenstein pourra ainsi donner la vie, biologiquement, mais sans toutefois être épanoui¹⁹.

Terence Fisher: la violence de la transgression

Dans le film de Terence Fisher, la transgression se construit également autour des quatre moments déjà identifiés (corps assemblé, corps animé, corps en vie et corps détruit). Toutefois, le motif du film n'est pas le même: ici, le monstre c'est le savant, et toutes les transgressions sont totalement assumées – et recherchées. La froideur de l'acteur Peter Cushing, son cynisme et son immoralité – quoique certains mettent en avant son immense humanité – en font un héros quasi byronien²⁰ et permet de ranger ce film dans la catégorie de l'«horreur». Les infractions à l'ordre moral commises par le baron Frankenstein sont telles qu'elles ne permettent pas de retour en arrière. Porté par son obsession, le savant commet l'irréparable, ce qui le mènera sur l'échafaud.

Le film débute par une scène se déroulant dans une prison: le baron Victor Frankenstein, sur le point d'être guillotiné, a la possibilité d'expier ses péchés auprès d'un prêtre consolateur: le spectateur comprend qu'il a déjà commis l'irréparable et qu'il tente d'avouer la vérité en révélant la création du monstre.

Un flashback raconte l'histoire du baron: orphelin très jeune, il hérite de la fortune et de la maison familiales. Le film plonge le spectateur au cœur de

la bourgeoisie victorienne. Assurant ses devoirs de chef de famille, Victor Frankenstein subvient aux besoins de sa cousine Élisabeth tandis que, déjà emporté par une soif de connaissance qui s'avérera insatiable, il s'octroie les services d'un tuteur afin de l'instruire et parfaire son éducation. De la jeunesse et l'adolescence de Victor Frankenstein, le film transporte le spectateur au sein d'un laboratoire, où le baron et son éducateur élaborent des expériences scientifiques. Sa quête du savoir vire à l'obsession et ne tend plus que vers un seul dessein: celui de créer artificiellement la vie.

«You'll be as famous as I will be»

«No, Victor, Infamous!»

Après la réanimation d'un petit chien mort, Victor expose son horrible dessein à Paul. À l'intérieur du manoir, les codes de la bourgeoisie victorienne contrastent avec l'ambition froide, sale, malsaine et immorale du baron. Là où Paul rêve de reconnaissance scientifique et de reconstruction chirurgicale pour sauver des vies, Victor a déjà franchi le cap irrévocable de la transgression, malgré les mises en garde de Paul.

Dès lors, la récupération de cadavres pour l'assemblage de sa créature relève de la même transgression que chez Whale, à la différence que le baron ne se contente pas de voler, il tue. Ici, le monstre, c'est Victor. Il récupère d'abord le corps d'un pendu, auquel il sectionne la tête abîmée. Soucieux d'obtenir le meilleur matériel pour sa créature qu'il veut parfaite, il récupère les mains du célèbre sculpteur Bardello qui vient de mourir, espérant léguer les talents de l'artiste à sa créature.

Dès lors, la scission entre Paul et Victor est nette: Paul annonce à Victor qu'il ne veut plus continuer des expérimentations qu'il ne cautionne pas. L'arrivée d'Élisabeth renforce la scission: elle est promise à Victor, tandis que celui-ci entretient une relation secrète avec la domestique. Ces deux mondes, qui cohabitent au sein du manoir, ne sont perméables que par l'entremise de Paul, incarnation de la figure morale qui tente de raisonner le savant. Frankenstein, exalté, ayant récupéré des yeux au charnier municipal moyennant finance espère trouver un cerveau pour parfaire sa créature. Afin d'y parvenir, le baron transgresse tous les codes: il invite à manger le professeur Bernstein, éminent savant, puis déguise son meurtre en accident qu'il a évidemment prémédité, repoussant ainsi les limites du Bien et du Mal. Paul le surprend en train d'ouvrir le cercueil pour récupérer son cerveau et les deux hommes se battent. Bien qu'ayant abîmé le cerveau, le baron décide de le greffer sur le corps de sa créature.

Paul oscille sans cesse entre le monde de la bienséance bourgeoise et celui de la modernité scientifique, sans réussir à basculer définitivement d'un côté ou de l'autre.

**«Is it your creature with a superior intellect?
your perfect physical being, this animal?»**

Sans aide, Victor Frankenstein ne parvient pas à actionner le mécanisme prévu pour animer sa création. Toutefois, un coup de foudre met en route le dispositif et donne vie à la créature. Alors que la créature se libère de ses bandages, le spectateur découvre en même temps que Frankenstein l'aspect hideux de la créature. Paul appelle à la destruction



The Curse of Frankenstein,
Terence Fisher, 1957.

de cette « chose », tandis que Victor est totalement obnubilé par sa « réussite ». La créature réussit à s'échapper, tuant aveuglément deux personnes sur son passage. Paul n'hésitera pas une seule seconde à la tuer à l'aide d'une arme à feu tandis que le baron se distingue une fois de plus par son esprit machiavélique: il ira déterrer sa créature et la ré-animera..

La créature réanimée, asservie comme un animal, enchaînée, apeurée, est désormais docile et esclave de Victor. Il peut sereinement participer aux préparatifs de son mariage avec Élisabeth, comme une tentative de rétablir une morale perdue. Le baron est clairement dépassé par sa folie: en réanimant sa créature coupable de meurtre, il atteint un point de non retour et bascule définitivement du côté du Mal.

**«My life work, destroyed in a moment.
And by the same hand that gave it life»**

Le rythme s'accélère. La créature s'échappe sur les remparts du château et prend Élisabeth en otage, inconsciente de la monstruosité de son ravisseur. Insouciance, elle ignore tout du monstre créé. Victor n'hésite pas à tirer les yeux fermés, quitte à tuer Élisabeth (elle sera blessée). S'ensuit une bagarre: le monstre tombe presque par accident dans la cuve d'acide, disparaissant à tout jamais. Victor Frankenstein, en défiant la morale, les lois de la nature et celles de la science transgresse les codes qui lui confèrent un minimum d'humanité: il est prêt à sacrifier Élisabeth, âme pure et innocente, au nom du progrès scientifique.

Les transgressions commises par le baron Frankenstein se font le miroir de l'obsession qui le ronge et le pousse à parfaire ses expériences.

Le flashback s'arrête et la scène finale clôt le scénario: Paul n'accrédite pas l'histoire que Victor est en train de raconter au prêtre consolateur et signe ainsi l'exécution du savant fou. La morale est sauve: la créature n'a jamais existé et le secret de sa fabrication est emporté dans la tombe. En réalité, pas tout à fait, puisque Paul a été témoin des expériences de Victor. Garant de la morale dont le savant

s'est rapidement débarrassé, il n'a jamais transgressé les règles. Pourtant, en dernier recours, il décide de mentir dans l'espace pénitentiaire dévolu à la vérité et de mener ainsi Victor à la guillotine. En cachant au monde l'atroce vérité, Paul s'assure également la compa-

gnie d'Élisabeth, qui désormais n'a plus personne sur qui compter.

Les scènes du film oscillent entre le monde caché du laboratoire, dans lequel seuls Victor et Paul se retrouvent et qui désignent la transgression et l'interdit et celui de la morale, incarné par Élisabeth, préservé de la souillure du monstre. Paul incarne la limite symbolique de cette transgression, sorte d'espace ambigu qui résout les tensions.

Conclusion

Chez Fisher, et à la différence de Whale, l'accent est mis sur le personnage du savant qui bascule du côté du Mal. Excès de science, excès d'ambition, les transgressions commises par le baron Frankenstein se font le miroir de l'obsession qui le ronge et le pousse à parfaire ses expériences, quand bien même

le résultat est décevant. En sacrifiant le bonheur sur l'autel de la réussite, il court à sa perte.

Chez Whale, le destin tragique de la créature est à envisager comme une conséquence de la violation d'un tabou social, scientifique et religieux que le baron Frankenstein transgresse pour créer le monstre. La créature est l'image même de cet interdit: elle incarne la transgression qui la poussera à la vengeance²¹.

Dans les deux films, une ultime transgression, le meurtre de la créature, permettra à l'ordre social d'être rétabli. Entre propos prométhéens, excès de science et volonté de réussite, la mise en image d'actes transgressifs dans ces deux films conduit le spectateur à réfléchir sur sa propre condition d'acceptation: jusqu'à quel point peut-on admettre l'infraction?

- 1 Gilles Menegaldo, «Le monstre court toujours», in Gilles Menegaldo (dir.), *Frankenstein*, Collection «Figures mythiques», Éditions Autrement, 1998, pp. 44-45; Lecercle, 1988, p. 101.
- 2 Lourcelle, Jacques, *Dictionnaire du cinéma*, tome 3, «Les films», Robert Laffont, 1999, p. 614.
- 3 Morgart James, «Gothic Horror film from *The Haunted Castle* (1896) to *Psycho* (1960)», in *The Gothic World*, Glennis Byron et Dale Townshend (ed.), Routledge, 2014, pp. 376-387; Kaye Heidi, «Gothic Film», in David Punte, (ed.), *A companion to the Gothic*, pp. 180-192.; Menegaldo (1998, p. 37); Lecercle (1988, p. 115).
- 4 Lourcelle, (1999, p. 614).
- 5 Lourcelle (1999, p. 617 et 1267); Menegaldo (1998, p. 45).
- 6 Menegaldo (1998, p. 47).
- 7 Menegaldo (1998, p. 34).
- 8 Chamayou, (2014).
- 9 Étiqueté «normal brain» et «abnormal brain».

- 10 Labrouillère (1997).
- 11 Pour un approfondissement du thème de la transgression, il est possible de se reporter à l'article de Thibaut Zaroni, «*Abnormal brain*: «l'âme» déformée de la créature», pp. 73-79.
- 12 Menegaldo (1998, p. 36).
- 13 Delmas (2013). Cette phrase a été censurée d'abord par un coup de tonnerre puis totalement coupée en 1934, lors de l'application du code Hays. Elle a été réintégrée en 1985.
- 14 Després, (2008, p. 2). A situer dans le contexte particulier de la vie de l'auteur: la mère de Mary Shelley est morte en lui donnant la vie et elle-même a subi plusieurs fausses couches.
- 15 Labrouillère (1997, p. 104 et p. 107).
- 16 Delmas (2013).
- 17 Labrouillère, (1997, p. 109).
- 18 Labrouillère, (1997).
- 19 Lecercle, (1988, p. 111).
- 20 Lecercle (1998, p. 113).
- 20 Menegaldo (1998).
- 21 Percebois, (2011, p. 12).

Bibliographie

- CHAMAYOU Grégoire, *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, La Découverte, Paris, 2014.
- DELMAS, Sérène, «James Whale, Frankenstein», dossier 205, Centre national du cinéma et de l'image animée, septembre 2013, disponible en ligne sur www.site-image.eu, consulté le 2 mars 2016.
- DESPRÉS, Elaine, «Le corps dégradé et le corps monstrueux. Victor Frankenstein et sa créature», octobre 2008, www.epistemocritique.org, consulté le 2 mars 2016.
- FLORESCU, Radu, Cazacu, Radei, *Frankenstein*, Éditions Tallandier, 2011, pp. 155-218.
- Frankenstein immortel*, Campus, Le magazine scientifique de l'Université, n° 124, mars 2016, pp. 16-39.
- KAYE, Heidi, «Gothic Film», in PUNTE, David, (ed.), *A companion to the Gothic*, pp. 180-192.
- LABROUILLÈRE, Isabelle, «Frankenstein ou la lisibilité des signes en question», in *Actes du colloque Frankenstein Littérature / Cinéma*, Les cahiers des para- littératures, 7, éditions du Céfal, Liège, 1997, p. 103-119.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Frankenstein, mythe et philosophie*, PUF, 1988.
- LOURCELLE, Jacques, *Dictionnaire du cinéma*, tome 3, «Les films», Robert Laffont, 1999, pp. 613-618 et 1267-1268.
- MENEGALDO, Gilles, «Éclairages cinématographiques de Frankenstein», in *Actes du colloque Frankenstein Littérature / Cinéma*, Les cahiers des para-littératures, 7, éditions du Céfal, Liège, 1997, pp. 83-102.
- MENEGALDO, Gilles, «Le monstre court toujours», in MENEGALDO, Gilles (dir.), *Frankenstein*, Collection «Figures mythiques», Éditions Autrement, 1998, pp. 16-61.
- MORGART, James, «Gothic Horror film from *The Haunted Castle* (1896) to *Psycho* (1960)», in *The Gothic World*, Glennis Byron et Dale Townshend (ed.), Routledge, 2014, pp. 376-387.
- PERCEBOIS, Isabelle, «Le cadavre dans la littérature fantastique. La place du corps dans Frankenstein de Mary Shelley et Le Rêve du docteur Misic de K.S. Gjalski», *Frontières*, vol.23, n°2, 2011, pp. 7-13.
- SHELLEY, Mary W., *Frankenstein, ou Le Prométhée moderne*, édition annotée par Jean-Pierre Naugrette, 2009 (1831).

The EDISON
KINETOGRAM

VOL. 2

MARCH 15, 1910

No. 4



SCENE FROM
FRANKENSTEIN

FILM No. 6604

La première apparition de
Frankenstein au cinéma
(J. Searle Dawley, 1910).

Programmation

3 octobre	<i>Frankenstein</i> James Whale, 1931 <i>Bride of Frankenstein</i> James Whale, 1935	Auditorium Ardit Place du Cirque Genève Les lundis à 20h
10 octobre	<i>Frankenstein</i> J. Searle Dawley, 1910 <i>Son of Frankenstein</i> Rowland V. Lee, 1939	Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s Ouverture des portes à 19h30 Tarifs: 8.– (1 séance) 18.– (3 séances) 50.– (abonnement)
17 octobre	<i>The Body Snatcher</i> Robert Wise, 1945 <i>The Walking Dead</i> Michael Curtiz, 1936	Ciné-club universitaire Activités culturelles Université de Genève
24 octobre	<i>House of Frankenstein</i> Erle C. Kenton, 1944	
31 octobre	<i>Frankenweenie</i> Tim Burton, 1984 <i>Young Frankenstein</i> Mel Brooks, 1974	
7 novembre	<i>The Revenge of Frankenstein</i> Terrence Fisher, 1958	
14 novembre	<i>The Evil of Frankenstein</i> Freddie Francis, 1964	
21 novembre	<i>Flesh for Frankenstein</i> Paul Morrissey, 1973	
28 novembre	<i>L'esprit de la ruche</i> Victor Erice, 1973	
5 décembre	<i>Le Golem</i> Paul Wegener, Carl Boese, 1920	
12 décembre	<i>Vampire Girl vs Frankenstein Girl</i> Y. Nishimura, N. Tomomatsu, 2009	
19 décembre	<i>Edward Scissorhands</i> Tim Burton, 1990	

