

## Les retours de Frankenstein: comment (ne pas) se reconstruire dans le cinéma britannique d'après-guerre

Jean-François Baillon

L'opération consisterait donc, pour le moment, à seulement déporter la greffe de l'organe paranthétique, sans savoir si ça saigne ou non, puis, après le prélèvement et un certain traitement qui ne consiste surtout pas à guérir, de remettre en place, de recoudre, le tout ne s'apaisant peut-être pas dans sa constitution restaurée mais s'y déchiquetant au contraire plus que jamais. (Derrida 143)

La présente contribution s'inscrit dans l'horizon théorique ouvert par Adam Lowenstein dans *Shocking Representation* (2005) et réactualisé par Linnie Blake dans *The Wounds of Nations* (2008) : en vertu de sa dimension allégorique et du pas de côté qu'il effectue par rapport aux codes cinématographiques en vigueur (ni réaliste ni d'avant-garde), le cinéma d'horreur perturbe les paramètres de la représentation en faisant s'entrechoquer référence (parfois oblique) au présent et allusion à des couches de passé de façon à saisir le vif de la présence d'un traumatisme historique dont les résonances collectives trouvent mieux à s'exprimer dans cette discordance des temps que dans un discours direct rendu généralement impossible par des effets de censure ou de déni. Ainsi dans le Japon d'après Hiroshima, Kaneto Shindo, dans *Onibaba* (1964), remet en question l'idéologie impérialiste et guerrière qui a conduit le pays au chaos par le biais d'un détour par le Japon féodal et le code d'honneur des samouraïs (Lowenstein 83-110). S'inspirant très largement de la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, Lowenstein parle de « collision allégorique entre textes filmiques et contextes historiques traumatiques » (Lowenstein 177). Cette collision définit un « moment allégorique », dont l'exemple, pour la Grande-Bretagne, est, selon Lowenstein, illustré par *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell. Le rejet viscéral de ce dernier film par l'ensemble de la critique britannique à sa sortie reposait notamment sur son association avec la vague de films d'horreur produits par les studios Hammer, et singulièrement sur un rapprochement avec *Frankenstein s'est échappé* (1957), dont le succès fulgurant devait encourager la firme, parallèlement à ses productions habituelles dans le domaine du film de guerre, de la comédie ou du film de cape et d'épée, à privilégier le genre horrifique, notamment en donnant plusieurs suites à cette adaptation très libre du chef-d'œuvre de Mary Shelley.

### L'éclosion d'un style

Le cinéma britannique d'après-guerre est un cinéma de genre – film noir, thriller, horreur –

où se pose souvent la question de reconstruire un corps, un visage, un avenir, un espace de vie, dans la continuité thématique des documentaires de propagande des dernières années de la guerre. S'il y a une légende nationale à l'œuvre concernant la Grande-Bretagne en guerre, et une inquiétude sous-jacente, c'est bien celle liée au mythe du Blitz et de la « guerre du peuple », la fin de la guerre ayant été accompagnée d'une inquiétude collective (exprimée notamment dans le cinéma documentaire) au sujet du type de société pour l'avènement de laquelle « nous combattions ». Un des genres les plus prisés dans les dernières années de la guerre, le mélodrame en costumes, est, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs, l'une des sources esthétiques et thématiques du cinéma gothique britannique dont l'écllosion sera observable, à partir du milieu des années 50, très au-delà de la seule compagnie Hammer, et aura été préparée par une première vague plus discrète et plus dispersée, dont le personnel technique fournira une partie des créateurs des horreurs gothiques mises en avant dans les histoires du cinéma les plus autorisées. L'écllosion d'une véritable veine horrifique au milieu des années cinquante, en Grande-Bretagne et au-delà, autour de la thématique du visage abîmé, de la greffe impossible, du masque qui tombe et révèle l'horreur, fait écho aux préoccupations du moment : terreur nucléaire, guerre froide, traumatismes de la guerre non liquidés. Le monolithisme des mythologies nationales se fissure en Grande-Bretagne mais aussi en France (*Les Yeux sans visage*, 1960), en Italie (*Les Vampires*, 1956), au Japon (*Onibaba*, 1964).

Toutefois, la série des Frankenstein réalisés par Terence Fisher pour les studios Hammer entre 1956 et 1974 est un cas probablement unique dans l'histoire du cinéma : le même réalisateur dirige le même acteur dans le rôle-titre pour le compte de la même compagnie, sur une période de plus de quinze ans. Cette persistance n'est pas le fruit du hasard. Alors que Fisher, après avoir dirigé le premier *Dracula* pour la même compagnie, ne réalisera que deux autres volets de la série, dont un seul avec Christopher Lee, il a déjà réalisé deux productions Hammer mettant en scène des avatars du savant fou – *Stolen Face* (1952) et *Four-Sided Triangle* (1953) – avant de s'attaquer directement au héros de Mary Shelley. De son côté, Peter Cushing, parallèlement à sa carrière sous les traits du Baron Frankenstein, a interprété le rôle de professeurs inspirés du prototype créé par Mary Shelley dans *L'Impasse aux violences* (John Gilling, 1958) et en 1964 dans *Evil of Frankenstein* (que ne dirige pas, cette fois, Terence Fisher). La collaboration du réalisateur et de l'acteur dans une série de cinq films pour la même compagnie présente donc *a priori* les signes d'une certaine cohérence et permet de poser l'hypothèse d'une œuvre commune qui creuse, de film en film, les mêmes questions.

En même temps, cet ensemble appartient à une production qui reste celle des studios Hammer. 1956-1972 : cette chronologie est celle d'une évolution du cinéma d'horreur où la

figure de Frankenstein évolue aussi à l'extérieur de la production Hammer, qui cherche à renouveler ses thèmes, ses figures, son esthétique et son écurie d'acteurs et de réalisateurs. La question du renouvellement, de la destruction et de la reconstruction, qui est au cœur de chacun des films du tandem, prend donc un sens particulier d'être rattachée à l'évolution du studio Hammer d'un point de vue à la fois esthétique et idéologique. L'écart se creuse peut-être progressivement entre la vieille garde, dont Fisher serait le représentant, et la nouvelle génération, davantage en phase avec ce qui se fait en matière de ce qu'il est désormais convenu d'appeler « l'horreur moderne » (je me contenterai à cet égard de rappeler que *La Nuit des morts vivants* sort un an avant *Le Retour de Frankenstein*, *La Dernière maison sur la gauche* et *Massacre à la tronçonneuse* respectivement un an avant et un an après *Frankenstein et le monstre de l'enfer*). Plutôt que de voir trop hâtivement en Fisher un cinéaste de la suture dont le récit frankensteinien ne serait au fond que l'allégorie (la lecture que semble faire Jean-Jacques Lecercle), l'ambition de cette étude sera de maintenir ouverte la question de l'écart entre le cycle des Frankenstein et les régimes esthétiques contemporains, ainsi que nous y invite la méthodologie construite par Lowenstein.

### **Les Aventures du baron Frankenstein**

Comme le fait remarquer Wayne Kinsey (113), à la différence des studios Universal dans les années 1930, les studios Hammer choisissent de centrer le récit de chacune des suites, à partir de *La Revanche de Frankenstein* (1958), non pas sur la créature, mais sur le docteur lui-même. Au début de chacun des nouveaux épisodes de ses aventures, celui-ci renaît, plus ou moins littéralement. Alors que nous l'avions laissé en marche vers la guillotine à la fin du premier film, et donc promis à une mort certaine, nous pensons assister à sa décapitation au début du second opus, pour apprendre un peu plus tard que c'est en réalité le prêtre ayant accompagné ses derniers instants qui a été exécuté à sa place. Installé à Carlsbruck sous une fausse identité, Frankenstein, ou plutôt le docteur Stein, meurt quelques minutes avant la fin du film et c'est son assistant le Dr Kleve qui, grâce à une opération de transplantation du cerveau, parvient à lui redonner vie. Les derniers plans nous révèlent sa nouvelle identité : le docteur Frank, sous les traits reconnaissables de Peter Cushing, exerce désormais à Londres. Passé le prologue de *Frankenstein créa la femme* (1967), nous assistons à une expérience au cours de laquelle Frankenstein, en état de mort clinique, est littéralement ressuscité par ses deux assistants, Hans et le docteur Herz. A la fin du *Retour de Frankenstein* (1969), sa créature l'entraîne dans les flammes de l'incendie qui ravage sa demeure. Enfin, dans *Frankenstein et le monstre de l'enfer* (1974), le jeune Simon Helder, un disciple de Frankenstein, est peiné d'apprendre, à son arrivée à l'asile où Frankenstein avait été enfermé quelques années plus tôt, que ce dernier est mort : le directeur de l'asile lui désigne même

l'emplacement de la tombe de Frankenstein. Plusieurs indices éveillent cependant la méfiance du spectateur : aucun insert ne vient corroborer le propos du directeur, dont le comportement quelque peu erratique laisse planer le doute sur l'équilibre mental. Nous apprendrons par la suite que la véritable autorité est exercée sur l'asile par Frankenstein. Celui-ci, sous le nom d'emprunt de « Docteur Carl Victor », a installé son laboratoire dans une pièce secrète, hors d'atteinte des autres pensionnaires. Quant au directeur en titre, ses penchants immodérés pour l'alcool et les femmes, ses sautes d'humeur et sa personnalité instable en font un bon candidat pour l'asile. On aura donc compris que, de film en film, Fisher et Cushing développent des variations sur la figure du savant et sur les discours, lieux et instances qui accompagnent la mise en scène de cette figure. La multiplication de doubles de cette figure de savant, notamment par le biais de personnages d'assistants et de rivaux, confirme que la préoccupation première des films est bien d'examiner le potentiel de crainte et de fascination, de terreur et de pitié, engendré par l'autorité de la science à l'ère nucléaire. De ce point de vue, il n'est pas anodin que les métamorphoses de Frankenstein, dans ce cycle de morts et de renaissances marquées par les changements de nom (dans *Le Retour de Frankenstein*, il signe le registre de la pension de Miss Spengler sous le nom de Mr Fenner), lui fassent plusieurs fois occuper la place du monstre : la créature, lorsque c'est lui-même ou son double qui subit le processus de fabrication d'un homme nouveau qui fournit la matière originelle du mythe ; Dracula, lorsqu'il revient à la vie après être resté allongé dans un caisson dans une pose qui rappelle de façon troublante celle d'un vampire de cinéma dans son cercueil.

La prolifération des pseudonymes renvoie à la dualité du personnage (le retour du patronyme complet est synonyme de diabolisation, comme dans *La Revanche*, où les patients du bon docteur Stein se révoltent contre lui une fois sa véritable identité connue). Elle renvoie aussi à une ressemblance du créateur et de la créature, thème que creusent effectivement *La Revanche* et *Le Retour* : pour échapper à ses adversaires, Frankenstein lui-même doit subir des opérations chirurgicales analogues à celles par lesquelles il fabrique ses créatures, devenant ainsi lui-même l'objet de ses propres expérimentations, selon une thématique que l'on trouve également dans d'autres films d'horreur britanniques de la période considérée (notamment *Corridors of Blood*, 1958, avec Boris Karloff, dont l'assistant est interprété par le même acteur, Francis Matthews, qui joue la même année le rôle de l'assistant du Dr Stein, Hans Kleve, dans *La Revanche de Frankenstein*).

### **Aux limites de l'humain**

Un autre motif récurrent, celui de la décapitation, nous esthétiquement, histoire et politique d'une façon sur laquelle il va nous falloir nous attarder un peu plus longtemps. Le motif de la

guillotine et de la décapitation, sur lequel se clôt le premier Frankenstein, fait sa réapparition dans plusieurs des suites qui lui sont données, jusqu'à la séquence de pré-générique de *Frankenstein créa la femme* (il y aura une deuxième scène d'exécution dans le cours du film). Dans la séquence d'ouverture du *Retour de Frankenstein*, c'est Frankenstein lui-même qui procède à la décapitation d'un confrère qu'il attend en embuscade devant la porte de son domicile. Ce motif, dont Fisher fait grand usage, peut être vu comme métaphore de la coupe cinématographique. À ce titre, il soulève de multiples enjeux liés au langage cinématographique : limites du plan, jeu avec le cadre comme cache selon la terminologie bazinienne, collure entre les plans comme lieu de l'immontrable. « Le langage coupe, décolle, décapite » (Derrida 87) ou, pour le dire dans les termes de Daniel Arasse, « la machine à décapiter met en scène les modalités du discours » (Arasse 148). On retrouve ici la thématique derridienne de la parenthèse comme greffe. Parenthèse qui renvoie aussi, jusque dans son saignement visible, à ses origines historiques : le motif a une longue histoire dans la tradition gothique et ne peut être entièrement dissocié du contexte historique et idéologique qui lui a donné naissance. Je renvoie notamment là-dessus aux travaux récents de Jean Clair. Les expériences de réanimation de cadavres de décapités par Giovanni Aldini, le neveu de Luigi Galvani, appartiennent au matériau empirique du contexte scientifique ayant entouré, et probablement inspiré, l'imaginaire de Mary Shelley dans l'écriture de son roman, ainsi que le suggère la préface de 1831, même si le chapitre décrivant la fabrication de la créature est notoirement avare de détails.

Tous les commentateurs ont relevé que l'évolution de la figure de Frankenstein se caractérise par l'accentuation de ses traits les plus inhumains. L'écart entre le pathétique et l'humanité de la créature d'une part, et la brutalité et le cynisme de Frankenstein, d'autre part, est croissant au moins jusqu'au *Retour de Frankenstein*, qui est de ce point de vue un sommet : Frankenstein obtient la collaboration de son assistant Karl au moyen du chantage qu'il exerce sur celui-ci et sur sa fiancée Anna, qu'il viole en l'absence de Karl puis tue lorsqu'il découvre que celle-ci a blessé la créature. En revanche, la monstruosité de la créature, grâce au jeu déchirant de l'acteur Freddie Jones, est entièrement intériorisée, du fait de la réussite totale de l'expérience : à la suite de la greffe de son cerveau, le professeur Brandt, ancien collaborateur de Frankenstein, se réveille dans le corps d'un autre. La mise en scène de Fisher fait fond sur le travail du décorateur Bernard Robinson, qui plonge dans des brumes et des fumées des décors souvent dominés par des gris et des bruns, pour creuser la distance entre Frankenstein et le spectateur. Les cadrages serrés, le montage rapide, les nombreux changements d'angle et l'usage du flou lors de la scène du viol ne s'expliquent pas seulement par un jeu du chat et de la souris avec la censure, mais aussi par une rupture avec le style généralement plus équilibré des films précédents, qui privilégient volontiers les plans larges et un nombre réduit de positions de caméra – exception faite de la célèbre entrée en scène de

la créature dans le premier *Frankenstein*, citée par Kubrick dans *Lolita* (1962). De même, la scène finale frappe par la brutalité et la violence de son traitement, les recadrages et l'usage du flou (très présent dans cet opus) servant une nouvelle fois à manifester le chaos dans lequel les expériences de Frankenstein menacent de plonger l'humanité. Au moment où la créature, dont il faut se souvenir qu'elle partage la responsabilité de l'expérience, retourne dans la maison en flammes en portant Frankenstein à demi-inconscient sur ses épaules, son assistant gît à terre devant l'entrée, victime d'un violent coup de pied asséné par la créature.

Le discours tenu dans *Frankenstein et le monstre de l'enfer* est peut-être plus ambigu. Du côté des figures d'autorité, le directeur en titre est à la fois ridiculisé et dénoncé comme hypocrite, faible et en proie aux pulsions dont il réprime l'emprise chez les pensionnaires. On peut avoir, superficiellement, l'impression que le film cherche à être en phase avec la veine anti-psychiatrique d'un certain cinéma britannique contemporain, dont l'œuvre emblématique pourrait être *Family Life* (1971) de Ken Loach (l'espace asilaire est déjà présent dans *Le Retour de Frankenstein*). Contre cette figure bouffonne, le docteur Victor semble exercer sur le personnel de l'asile et sur les pensionnaires une autorité beaucoup plus réelle, quoique souterraine, ce qui lui permet de mener tranquillement ses recherches scandaleuses. Celles-ci consistent à tenter la synthèse en un seul corps des talents de plusieurs pensionnaires : un musicien, un sculpteur, un mathématicien. Ce corps grotesque, à la fois monstrueux et pathétique, consomme l'échec de Frankenstein. Sa destruction par les pensionnaires de l'asile fait écho à la scène finale de *La Revanche de Frankenstein*. Cette fois-ci, les plans de réaction soulignent la violence de la scène, tandis que les inserts suggèrent une dimension de rituel sacrificiel qui faisait défaut à la séquence du film plus ancien, ou du moins qui était fortement euphémisée. On songe ici aux analyses de René Girard sur la violence rituelle et sur l'échec du symbolique et des figures d'autorité en régime mimétique. Dans tout un cinéma européen des années 70, aux marges de l'allégorie et du cinéma, vers la dernière bobine, « on va boire et manger le pharmakos » (Derrida 89) : *Satyricon* (Fellini, 1972), *J'irai comme un cheval fou* (Arrabal, 1973). Chez Fisher, du premier au deuxième film, il y a déplacement du savant à la créature et le démembrement ultime du monstre consomme l'échec de la synthèse, du projet esthétique et moral de Frankenstein. En fin de compte, ces deux scènes réécrivent les scènes de foule de la fin du premier *Frankenstein* (1931) de James Whale, où les villageois révoltés contre le baron viennent lyncher à la fois la créature et le créateur et semblent prolonger le travail de réécriture conservatrice du mythe amorcé dès la deuxième version de Mary Shelley elle-même, voire plus tôt et intégrant les interprétations politiques allégoriques qui voyaient en la créature l'image d'un corps politique contre-nature, assemblage de parties hétérogènes dépourvu de principe vital (Baldick 60-1). En faisant ses adieux au mythe, Fisher semble plus que jamais illustrer la vision de Schiller dans la sixième des Lettres de *L'Éducation esthétique*

*de l'homme* (1795), où la société moderne résulte d'un assemblage ingénieux, mécanique et sans vie de parties innombrables, où surtout, la personnalité de l'homme a été vidée de son individualité par un principe de division : « one has to go the rounds from one individual to another in order to piece together a complete image of the species » (cité par Baldick, 34). Déjà dans *Le Retour de Frankenstein* la recherche de Frankenstein, selon la perspective qui anime le romantisme politique idéaliste dont Schiller est porteur, ambitionne d'animer les parties rassemblées au moyen d'une étincelle de vie, d'un principe vital. On peut penser aussi à la lecture que faisait Franco Moretti de l'assemblage de la créature, faite de pièces et de morceaux, à l'image de ce nouveau corps social du prolétariat industriel naissant. À cet égard, il est tentant de voir dans les deux scènes de rébellion qui viennent d'être isolées une réactivation de la mutinerie de l'équipage du navire commandé par Walton, mutinerie dans laquelle Chris Baldick lisait comme une confirmation de la lecture allégorique de Moretti (Baldick 55).

### **Plaies ouvertes**

L'échec de Frankenstein s'explique : le *serial healer* dissimulait un *serial killer* – Jekyll sous le masque de Frankenstein. Un détour par un autre film de Fisher, *The Gorgon* (1964), va nous permettre d'examiner pour terminer la question de la suture et de suggérer en quoi son absence fait signe vers la compulsion d'échec qui est le propos constant des films de Fisher. La décapitation est à l'œuvre également dans ce film, où Peter Cushing est employé dans un rôle de savant qui n'est pas sans points communs avec Frankenstein (on le voit notamment pratiquer une autopsie au cours de laquelle il prélève le cerveau du cadavre, ce qui ne manque pas de rappeler des choses, surtout lorsqu'il attire l'attention de son assistante sur l'écart entre le dégoût éprouvé par les êtres humains devant la vue de l'organe de la pensée et le miracle de la création qu'est le cerveau humain). L'écart entre horreur et beauté est d'ailleurs ce qui définit la monstruosité même de la Gorgone, qui a survécu en se logeant dans le corps de l'assistante du professeur, la troublante et troublée Carla (Barbara Shelley). Les nuits de pleine lune, celle-ci se transforme en hideuse Gorgone à la chevelure peuplée de serpents, dont le chant attire ses victimes pétrifiées par le seul regard porté sur elle. Dans la dernière scène, un autre professeur, interprété par Christopher Lee, viendra à bout du monstre en décapitant la Gorgone, dont la tête tombée à terre redeviendra celle de Carla, dans une ultime transformation qui n'est pas sans rappeler le final de certaines versions cinématographiques de *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde*. La présence du motif de la décapitation est accompagnée, une fois de plus, d'un emploi de la grammaire cinématographique où la coupe a préséance sur le raccord, et où le champ-contrechamp comme élément de suture est peu utilisé. Pour dire les choses autrement, la fonction de cache

du cadre, tout comme la fonction d'interruption de la coupe, priment sur leurs fonctions respectives de mise en regard et de liaison. On s'attardera, à titre d'exemple rapide, sur la séquence de 19 secondes consacrée à la première « apparition » de la Gorgone. Certes on pourrait dire que la fonction classique du hors champ dans le cinéma de terreur est ici pleinement exploitée, en reléguant hors du cadre la présence matérielle du monstre. Toutefois, on notera ici l'insistance sur ce motif par le recadrage sur la victime, ainsi que l'interruption par l'insert sur le motif de la lune et des nuages, qui n'est évidemment pas, outre sa fonction diégétique (Carla est un loup-garou féminin), sans rappeler le plan d'ouverture d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí (1928). Concernant la fonction de couperet du cadre cinématographique, cette métaphore est attestée dans l'usage qu'en fait la censure de l'époque, puisque, à propos de certaines prises de vue prévues dans le scénario original de *The Gorgon*, le représentant de la MPAA écrit aux studios Hammer, en janvier 1964 : « We could not approve, of course, any exposure of this girl's body. Her breasts and other intimate parts should be properly severed » (cité par Hearn, 11). Un autre élément d'appréciation intéressant est la réception plutôt positive, contrairement à une légende tenace, des films de Fisher par les *Cahiers du Cinéma*, singulièrement dans leur période maoïste, Jean-Pierre Oudart lui-même trouvant dans *Les deux visages du Dr Jekyll* (1960) l'illustration d'un cinéma qui échappe à la grammaire cinématographique standard (*Cahiers* 214, 65)<sup>1</sup>. Pascal Kané puis à nouveau Jean-Pierre Oudart (Oudart est notamment sensible à l'utilisation que fait Fisher des « décrochements » et des « recadrages »), font l'éloge des *Vierges de Satan – The Devil Rides Out*, 1968 (*Cahiers* 216, 65-66 ; *Cahiers* 217, 60-61). Il n'est donc pas possible de réduire le style de Fisher à une pratique pauvre de la « suture », dans un sens qui n'est d'ailleurs pas celui qu'Oudart prête à la notion qu'il a lui-même forgée dans deux articles fondateurs publiés dans les *Cahiers du Cinéma* en 1969.

L'élaboration de la figure du savant et de ses variations par Fisher et Cushing entre 1957 et 1974 n'aura finalement rien eu d'une opération de cautérisation sans cicatrices des plaies de l'après-guerre. Bien au contraire, la béance stylistique dont il vient d'être question n'est que l'une des traces de cette répétition infinie dans laquelle le personnage est installé, comme un algorithme macabre de la réparation infernale. Le pessimisme croissant de Fisher concernant les figures d'autorité et de pouvoir, plus généralement les institutions, est à l'aune de cette chirurgie de l'échec et pourrait être mis en regard de la production de films de guerre de la même période – c'est du moins l'hypothèse à partir de laquelle l'analyse pourrait être relancée et prolongée. On y observe en effet une même trajectoire de la déchéance des figures

---

<sup>1</sup> A propos du suicide de Kitty, Oudart parle de « trajectoire qui s'achève sur rien, sur un manque creusé par tout le mouvement du film » (*Cahiers* 214, 65).



d'autorité, particulièrement sensible après 1956. La crise de Suez est sans doute passée par là et la coupure de 1956, qui affecte l'imaginaire politique de la nation, trace une ligne nette dans l'histoire du cinéma britannique. Si la confiance d'une nation en elle-même se mesure aussi par l'optimisme ou le pessimisme des fictions collectives qu'elle se donne à contempler, alors le cycle des Frankenstein de Terence Fisher n'est qu'un indice parmi d'autres, sans doute nombreux, d'une perte de confiance des Britanniques en eux-mêmes après 1956.

## **Bibliographie**

- Arasse, Daniel. *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris : Flammarion, 1987.
- Baldick, Chris. In *Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*. 1987. Oxford : Clarendon Press, 2001.
- Blake, Linnie. *The Wounds of Nations : Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester and New York : Manchester UP, 2008.
- Derrida, Jacques. *Glas*. Paris : Galilée, 1974.
- Fisher, Terence. *Frankenstein s'est échappé*. 1957. DVD Warner Home Video, 2002.
- . *The Revenge of Frankenstein*. 1958. DVD Columbia TriStar Home Entertainment, 2002.
- . *Frankenstein créa la femme Woman*. 1966. DVD Metropolitan Filmexport, 2005.
- . *Le Retour de Frankenstein*. 1969. DVD Warner Bros. Entertainment, 2004.
- . *Frankenstein et le Monstre de l'Enfer*. 1974. DVD Metropolitan Filmexport, 2005.
- Hearn, Marcus. 'Viewing Notes'. *The Gorgon*. DVD Sony Pictures Home Entertainment CDR 10105, 2010.
- Hutchings, Peter. *Terence Fisher*. Manchester and New York : Manchester UP, 2001.
- Kané, Pascal. « *Les Vierges de Satan* ». *Cahiers du cinéma* 216 (octobre 1969) : 65-66.
- Kinsey, Wayne. *Hammer Films: The Bray Studio Years*. Londres : Reynolds & Hearn, 2005 (2002).
- Lecerle, Jean-Jacques. *Frankenstein : mythe et philosophie*. Paris : PUF, 1988.
- Lowenstein, Adam. *Shocking Representation : Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*. New York : Columbia UP, 2005.
- Oudart, Jean-Pierre. « *The Two faces of Dr Jekyll* ». *Cahiers du cinéma* 214 (juillet/août 1969) : 65.
- . « *Les Vierges de Satan* ». *Cahiers du cinéma* 217 (novembre 1969) : 60-61.