



Transfictionnalités cinématographiques de Frankenstein : éléments pour une théorie du *Frankenfilm*

Jean-François Baillon

À regarder la variété et le nombre de suites, continuations, réécritures et autres avatars des protagonistes du roman de Mary Shelley dans des supports aussi divers que le cinéma, les séries télévisées, la bande dessinée, l'opéra, les jeux vidéo, etc., on est en droit de se dire que peu de fictions auront été autant affectées que *Frankenstein* par le principe que Richard Saint-Gelais nomme « émancipation transfictionnelle du personnage » (Saint-Gelais 373-83). Cette émancipation, qui désigne le fait empiriquement constaté selon lequel les personnages, ici Frankenstein et sa créature, « échappent » à leur créatrice pour jouir d'une existence autonome, qui dépend peu ou pas du tout des décisions narratives prises par Mary Shelley, a notamment pour caractéristique de se dérouler sur plusieurs supports médiatiques. D'une part, les « nouvelles aventures de Frankenstein » ne se limitent pas à un seul type de média, mais se déploient dans une série de romans, de films, de productions théâtrales, etc., qui ont notamment pour caractéristique de mettre en jeu, la plupart du temps, d'autres manifestations médiatiques de *Frankenstein*. En s'autonomisant, les fictions frankensteiniennes s'interpénètrent. Il y a donc une dimension intermédiatique au devenir transfictionnel de *Frankenstein*. Mais d'autre part cette émancipation présente un caractère fortement transmédiatique, dans la mesure où il est aujourd'hui impossible, sauf par un coup de force ou un acte d'autorité démesuré, de désigner une fiction frankensteinienne maîtresse, qui aurait justement autorité sur les autres et en fournirait la mesure. Les fictions frankensteiniennes se déploient désormais simultanément sur plusieurs supports, même s'il est juste de reconnaître que, sauf exceptions, ce déploiement n'obéit pas à un projet artistique, auteurial ni même industriel. Rien de concerté dans les apparitions successives ou simultanées de Frankenstein ou de la créature dans des films, séries et bandes dessinées produits dans la même période, et nous n'avons donc pas de raison d'appliquer la théorie de la convergence chère à Henry Jenkins. Pour autant ce déploiement dessine une multiplicité de Frankensteins possibles, et c'est cette potentialité qui nous intéressera ici, en lien avec le type de créativité proprement intermédiaire désigné précédemment. Nous ferons l'hypothèse que le récit pluriel qui se tisse à travers ces variations dit quelque chose de la part monstrueuse de notre modernité, et des affects variés qui l'accompagnent, de ces émotions que la recherche historique contemporaine vient de remettre au goût du jour (Corbin et alii).

Interroger ces émotions, identifier les passions qui raniment la créature composite qui nous est tendue comme un miroir, voilà le parcours que nous allons tracer, avec l'idée que cette réinvention permanente du monstre dit quelque chose à quoi nous devrions être attentifs. Au lieu d'un récit unifié et clos, les ramifications intermédiatiques et transmédiatiques de Frankenstein trahissent l'ambivalence de l'héritage de Mary Shelley. Enfant-miroir, Frankenstein nous offre une image clivée de nous-mêmes. Entre Prométhée *pyrphoros* et Prométhée *plasticator*, il offre sa figure de Janus à l'ambiguïté des interprétations (Aziza 156-160). Frankenstein-héros de la modernité ou Frankenstein-savant fou ? Créature monstrueuse ou créature symbole de la condition humaine ? L'interprétation qui a longtemps dominé, portée par les premières adaptations cinématographiques, est celle du savant mégalomane qui « joue à Dieu ». Plus récemment, des épistémologues comme Stephen Jay Gould ou Bruno Latour ont proposé des lectures alternatives, plus sensibles aux sinuosités de notre modernité contradictoire (McQueen 2014). Il ne s'agira surtout pas de faire le tri entre fidélité au texte princeps dans ce qui relèverait d'une logique de l'adaptation littéraire et trahison du projet de Mary Shelley, entre les bons et les mauvais films, mais de discerner quelque chose des invariants d'une œuvre en perpétuel devenir. La théorie des mondes possibles, mobilisée depuis quelques décennies par les théoriciens du roman et plus largement de la fiction, a ici toute sa pertinence heuristique (Pavel ; Lavocat). Les récits innombrables de ce que nous allons, contre les auteurs du récent *Adapting Frankenstein*, mais avec Chris Baldick (Baldick 1-9), Susan Tyler Hitchcock (Hitchcock 305-325), Jean-Jacques Lecercle et Fred Botting, persister à désigner du terme fécond de « mythe », dessinent un ensemble indéfini de mondes possibles où se déploient des versions pas toujours compatibles entre elles de Frankenstein, de la créature, et des bifurcations qui les concernent. Prenons trois exemples rapides. Frankenstein peut (comme dans *Bride of Frankenstein* 1935, *Frankenstein Created Woman* 1966, *Flesh for Frankenstein* 1973, *The Bride* 1986, *Mary Shelley's Frankenstein* 1996) ou non (*Frankenstein* 1931, *Curse of Frankenstein* 1957, *Revenge of Frankenstein* 1958, *Young Frankenstein* 1974, *Frankenstein* 2015) créer une version féminine de la créature. La créature peut (comme dans le roman de Mary Shelley ou dans le *Frankenstein* de 2015) ou non (comme dans le *Frankenstein* de 1931) sauver de la noyade une fillette. Frankenstein peut (comme dans la pièce *Presumption* de Richard Brinsley Peake en 1823, dans le *Frankenstein* de 1831, dans toutes les versions de Fisher) ou non (comme dans le roman de Mary Shelley, dans *Mary Shelley's Frankenstein* de 1994 ou dans le *Frankenstein* télévisé de 2004 réalisé par Kevin Connor) avoir un assistant. Les diverses combinaisons de ces choix possibles (ou de leur absence) forment des mondes dont aucun n'est plus vrai que l'autre mais produisent des options sur le mythe parmi lesquelles les lecteurs ou les spectateurs (auxquels on pourrait ajouter les lecteurs de bandes

dessinées et les utilisateurs de jeux vidéo, les spectateurs de théâtre et d'opéra) peuvent exercer leur jugement, exprimer leur préférence, effectuer des comparaisons de tous ordres.

Au-delà de ces possibilités narratives, Frankenstein est omniprésent et fait partie de notre quotidien. La propagande politique s'en est emparée : des sites hostiles aux OGM caricaturent Hillary Clinton en « Bride of Frankenfoods » au prétexte que sa fondation est subventionnée par Monsanto (Adams 2015). Des timbres-poste commémorent régulièrement les classiques du grand écran sur les deux rives de l'Atlantique : timbre de 32 cents à l'effigie de Boris Karloff aux Etats-Unis en 1997 puis à nouveau en 2003, série Hammer en 2008 comprenant l'affiche du premier Frankenstein de Fisher, série sur Frankenstein de l'île de Jersey en 2018. Même la publicité a recours à l'inscription des images cinématographiques dans la mémoire collective, comme une campagne récente de La Banque Postale recyclant la figure iconique de Boris Karloff. Le préfixe Franken- est passé dans le langage courant pour désigner toute forme de développement monstrueux et artificiel encouragé par l'activité humaine. On parle de « Frankenfood », de « Frankenburger », de « Frankenpigs », de « Frankenbabies », etc. Selon un article de Slate.fr qui cite Paul Lewis, auteur d'une lettre au *New York Times* du 16 juin 1992, le terme apparaît au début des années 1990 (Waldman 2017). Mais selon Susan J. Wolfson, de l'Université de Princeton, la référence à Frankenstein pour « nommer les peurs et les anxiétés liées à l'évolution technologique, au développement des sciences, à des bouleversements sociaux et des révolutions politiques » remonte au début du XIX^e siècle (Wolfson 43).

Frankenstein est présent au théâtre, à l'opéra, au ballet, en musique, et évidemment... au cinéma. Nombreuses sont les réécritures littéraires de Frankenstein, du *Frankenstein délivré* (1973) de Brian Aldiss aux *Carnets de Victor Frankenstein* (2008) de Peter Ackroyd et à *Frankenstein in Baghdad* (2013/2018) d'Ahmed Saadawi, en passant par *Bravoure* (1984) d'Emmanuel Carrère et les *Mémoires d'Elizabeth Frankenstein* (1995) de Theodore Roszak. Tout récemment, dans *Frankisstein. A Love Story* (2019), la romancière britannique Jeanette Winterson tisse plusieurs intrigues parallèles mêlant réécriture de la genèse du roman de Mary Shelley, réimagination postmoderne du mythe frankensteinien sous forme de dystopie transhumaniste, et séjour à l'hôpital londonien de Bedlam d'un mystérieux pensionnaire qui prétend avoir donné naissance à un homme artificiel et auquel rend visite Mary Shelley elle-même. Son compatriote Ian McEwan imagine une uchronie située en 1982 où nous assistons à la naissance d'un nouvel Adam par branchement à une prise électrique, « a wintry late afternoon », tandis que la protagoniste humaine se prend à rêver que Mary Shelley est témoin de la scène (McEwan 4).

En somme, « Frankenstein, protagoniste d'un roman de Mary Shelley – donc d'une œuvre au sens fort du terme – pour certains, mais créature à la forte ubiquité culturelle, et probablement sans origine connue pour le plus grand nombre » (Saint-Gelais 376) pourrait bien être envisagé comme le nom d'une entreprise fictionnelle dont Mary Shelley n'aura en quelque sorte proposé qu'une version parmi d'autres. Nous tenons ici un cas classique de ce que Richard Saint-Gelais désigne du terme de « fiction transfuge » et, avec d'autres comme Maryse Durocher, rattachent au phénomène de transfictionnalité : « [P]lusieurs héros et vilains modernes ont réussi à s'émanciper de leur œuvre d'origine ainsi que de leur créateur et à obtenir une reconnaissance à l'extérieur de ceux-ci grâce à la société qui leur a accordé un statut quasi-réel » (Durocher 60).

Cette « plasticité » de la figure frankensteinienne (Hitchcock 2007), cas particulier de cette « malléabilité » du personnage transfictionnel (Saint-Gelais 378), appelle une méthode particulière. La figure de Frankenstein se glisse d'un milieu à un autre, d'un média à un autre : on parlera donc d'intermédialité, voire de transmédialité, car il n'est pas rare qu'une œuvre donnée mette en scène son propre rapport aux autres incarnations du mythe dans des médias différents mais aussi que le même mythe se prolonge simultanément dans des médias différents. L'expansion de l'univers fictionnel lié à Frankenstein a eu lieu au cinéma mais aussi dans la bande dessinée, à l'opéra, dans les séries télévisées et dans le roman, avec les classiques problèmes de cohérence que cela peut poser. La série *Penny Dreadful* (John Logan, 2014-2019), en faisant coexister les personnages de Henry Jekyll, de Frankenstein et d'Abraham Van Helsing, par exemple, pratique le *crossover* selon des modalités familières aux lecteurs de *La Ligue des Gentlemen extraordinaires* (Alan Moore & Kevin O'Neill, 1999-2019). Le procédé n'est pas nouveau : dans une série B des années 1960 – *Jesse James contre Frankenstein / Jesse James Meets Frankenstein's Daughter* (William Beaudine, 1966) – la petite-fille du docteur Frankenstein rencontre un héros de la mythologie du western.

La dimension intermédiaire tient au fait que cette existence n'est pas limitée au seul média d'origine mais, lors de processus tels que l'adaptation cinématographique ou la transposition de romans au théâtre, l'illustration, etc., s'élargit à des supports médiatiques variés. Il est d'ailleurs intéressant de relever que, selon le théoricien allemand Jürgen E. Müller, le concept actuel d'intermédialité est né de l'esprit du romantique anglais Samuel Taylor Coleridge en 1812, soit peu d'années avant que l'idée de *Frankenstein* naisse dans celui de la jeune Mary Godwin (Müller 108). Selon Müller, et à un premier niveau très simple, le concept d'intermédialité « prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques ». « Un produit médiatique, poursuit Müller, devient intermédiaire quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations

médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience » (Müller 113). Grande est alors la tentation de baisser les bras, de considérer qu'un tableau même encyclopédique de la situation est une tâche impossible et vaine, et de se borner à constater que les avatars de Frankenstein prolifèrent.

Pourtant il est possible de tâcher de mettre un peu d'ordre dans ce foisonnement et de partir à la recherche de traits saillants et de points communs suffisamment répandus pour définir quelque chose comme une ligne directrice, une marque de fabrique qui gouverne notre rapport à Frankenstein sous ses différentes formes. Comment recoller les morceaux et reconstituer la silhouette de ce que nous allons proposer ici d'appeler le *Frankenfilm*¹ ? L'outil que nous allons appeler à notre aide pour cette tâche est emprunté à Gérard Genette et se nomme la métalepse – plus précisément ici la « métalepse de l'auteur ». Genette parle à ce propos de la « relation causale qui unit, dans un sens ou dans un autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (*Métalepse* 14). Il s'agira pour Genette d'explorer dans toute son extension la figure qui consiste à faire intervenir un niveau de narration sur un autre. Cet outil semble particulièrement bien adapté pour envisager sous un angle précis les paradoxes et inversions qui affectent le processus de création dans l'interaction entre les médias qui caractérise le processus intermédiatique, tout en permettant d'envisager ce processus dans sa dimension allégorique. En effet, toujours selon Genette, « [c]e mode... répond... mieux à notre conception – disons romantique, postromantique, moderne, postmoderne – de la création, qui accorde volontiers à celle-ci une liberté, et à ses créatures une capacité d'autonomie que l'éthos classique... ne concevait guère : ce qu'on voit par exemple dans le *topos*... des personnages de roman échappant peu à peu à l'autorité de leur créateur, et plus largement de l'œuvre rétroagissant sur l'artiste » (*Métalepse* 27).

On voit donc en quoi le recours au concept genettien de métalepse est particulièrement approprié pour saisir la forme de mise en abyme qui se produit très fréquemment dans le *Frankenfilm*. Ce concept permet de rendre visibles un certain nombre de phénomènes à l'œuvre dans les films qu'on se propose ici de parcourir, et qui mettent en jeu le rapport créateur / créature et son inversion, interrogeant ainsi la notion même de création, au cœur

¹ Nous appellerons ici Frankenfilm toute fiction cinématographique proposant une version du mythe de Frankenstein, qu'elle soit ou non explicitement donnée comme une version du roman de Mary Shelley. Cela inclura donc notamment les *sequels*, *prequels* et *crossovers* mettant en scène les personnages de Frankenstein et/ou de sa créature (comme les cycles Universal et Hammer en ont produits), mais aussi des réécritures et réappropriations plus ou moins transparentes comme par exemple *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).

du processus cinématographique (ou littéraire) aussi bien que de la thématique même de *Frankenstein*.

L'exploration menée par Genette répertorie toute une typologie de phénomènes de réflexivité littéraire (et au-delà), rejoignant en cela le projet de Christian Metz dans les dernières pages de son dernier livre, *L'Énonciation filmique ou le site du film* (1977), ainsi que le rappelle encore Jürgen Müller :

Christian Metz, par exemple, a présenté dans son dernier livre sur l'énonciation filmique un éventail d'une dizaine de figures énonciatives. Si Metz n'y parle pas explicitement d'intermédialité, il livre une série de réflexions sur des phénomènes intermédiatiques en ce qui concerne l'autoréflexivité du film, les interactions entre image, son et musique, etc. (Müller 112)

Nous partirons de quelques définitions simples proposées par l'auteur pour explorer divers phénomènes qui nous semblent répandus dans les *Frankenfilms* (sans que ceux-ci en aient certes toujours le monopole), et qui tournent autour de la question de la création, du rapport créateur / créature et du parallélisme entre filiation naturelle et filiation artificielle tel qu'il fut énoncé jadis par Mary Shelley elle-même dans l'introduction de l'édition de 1831 de son roman, dans une formulation restée célèbre où elle prend en même temps congé de sa création : « And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper. I have an affection for it, for it was the offspring of happy days, when death and grief were but words, which found no true echo in my heart » (Shelley 173).

Notre parcours s'appuiera sur les perspectives théoriques qui viennent d'être précisées et explorera successivement la question de la mise en spectacle de la science, de son instrumentalisation, et du pouvoir métaphorique de la créature.

Tiré du roman d'Emmanuel Carrère *Bravoure*, prenons un premier exemple de cette articulation entre métalepse et figure de Frankenstein s'échappant du roman pour envahir la réalité des lecteurs – en l'occurrence le docteur Polidori :

Il traîna dans Londres, s'enivra. Lorsqu'il reprit connaissance, au poste de police, on lui dit qu'il avait fait du scandale avant de tomber en syncope devant l'échoppe d'un libraire où étaient exposés des exemplaires d'un roman en vogue, *Frankenstein*, de Mary Shelley. Dans son délire, il n'avait cessé de répéter ces deux noms, celui de l'auteur et celui du héros éponyme. En lui rendant sa liberté, le policier le désigna même, en plaisantant, sous ce sobriquet, et, quelques jours plus tard, il rencontra un groupe d'ivrognes qui le saluèrent comme une vieille connaissance en brailant : « Frankenstein ! Frankenstein, voilà Frankenstein ! » Il s'enfuit, échoua dans sa tentative de suicide, quitta Londres. (Carrère 30)

On trouve des effets métaleptiques similaires dans la récente minisérie *The Frankenstein Chronicles* (2015-2017) lorsque John Marlott, le personnage d'enquêteur interprété par Sean

Bean, feuillette les pages d'un exemplaire de l'une des premières éditions de *Frankenstein* et que, tout au long du récit, des versions de l'histoire de Frankenstein apparaissent à l'écran sous forme d'affiches pour des spectacles de théâtre – une affiche de *Presumption* apparaît de la sorte – ou de titres d'articles de journaux à sensation : « The Frankenstein Murders », annonce la première page de *The Morning Chronicle*.

Mais donnons sans plus attendre un exemple cinématographique illustre de métalepse, familier aux amateurs de comédie américaine. Dans *Arsenic et vieilles dentelles / Arsenic and Old Lace* (Frank Capra, 1945), le professeur Einstein (allusion transparente à Frankenstein mais en même temps au contexte culturel qui donnait sens à la réactivation du mythe) et Jonathan (qui ressemble à Boris Karloff) sont en fuite et cherchent refuge au domicile de leurs tantes Abby et Martha. Rappelons que dans la mise en scène d'origine de la pièce adaptée par Capra pour le cinéma, c'est Boris Karloff lui-même qui jouait le rôle de Jonathan, interprété au cinéma par l'acteur canadien Raymond Massey. Quant au professeur Einstein, il prend pour nous les traits de Peter Lorre, qui véhicule avec sa persona toute une mémoire de films associés au genre horrifique, du cinéma expressionniste allemand avec *M le maudit* (Fritz Lang, 1931), jusqu'à *Les Mains d'Orlac / Mad Love* (Karl Freund, 1935).

Frankenstein n'est pas le seul à s'échapper : la genèse de la fiction frankensteinienne est souvent figurée au cinéma, soit directement dans les films qui reconstituent l'épisode de la villa Diodati, soit dans des reprises du mythe qui tissent un lien avec l'univers du cirque ou des origines du cinéma. Ainsi, dans *Gothic* (Ken Russell, 1986), qui reconstitue sur un mode baroque les événements de l'été 1816, c'est une créature fantastique qui s'échappe du tableau : après avoir été vivement impressionnée par *Le Cauchemar* de Henry Fuseli, accroché dans une des pièces de la villa, Mary fait un rêve au cours duquel l'incube du tableau se matérialise sur son ventre. On retrouve la trace de la toile de Fuseli dans les deux premières versions cinématographiques connues de *Frankenstein*, celle de 1910 (produite par Thomas Edison) et celle de 1931 (réalisée par James Whale) ainsi que sur certaines affiches du film de 1931 (Frayling 105-7).

Dans d'autres films, c'est la référence au cirque et aux origines du cinéma qui est mobilisée. Une séquence de *L'Empreinte de Frankenstein / The Evil of Frankenstein* (Freddie Francis, 1964) montre Frankenstein et son assistant Hans fuir la police et trouver refuge sous la tente d'un hypnotiseur, Zoltan, qui donne un spectacle itinérant à la foire du village. Cette allusion manifeste au *Cabinet du Docteur Caligari* inaugure un nouveau développement du récit où Zoltan va devenir le comparse de Frankenstein et l'assister dans sa tentative de prise de contrôle de la créature. *La Promise / The Bride* (Franc Roddam, 1985) conte le récit parallèle

de l'éducation de la créature féminine par Frankenstein et des aventures de la créature masculine dans un cirque (et de son amitié avec un nain). L'intrigue de *Docteur Frankenstein / Victor Frankenstein* (Paul McGuigan, 2015) débute dans un cirque londonien où un clown bossu sert d'homme à tout faire et de souffre-douleur au reste de la troupe, jusqu'à ce que Frankenstein, venu assister au spectacle (et, accessoirement, subtiliser des parties d'animaux pour poursuivre ses expériences) repère ses connaissances en anatomie à l'occasion d'un accident dont est victime la trapéziste.

Troisième retour aux sources du spectacle cinématographique : les fantasmagories, mises en scène par exemple dans une séquence-clé d'*Un été en enfer / Haunted Summer* (Ivan Passer, 1984). Mary Godwin, avec la complicité de Polidori, fait apparaître un spectre au fond d'une grotte pour le bénéfice de Byron, Shelley et Claire Clairmont, dans une mise en scène inspirée des spectacles de fantasmagorie de Robertson à la fin du XVIII^e siècle, et nous rappelle que le fameux défi littéraire lancé par Byron eut lieu à la suite de la lecture d'un recueil de nouvelles gothiques intitulé *Fantasmagoriana* (Spurr et Ducimetière 238-9).

On aura compris que la réflexivité – particulièrement sous la forme d'un retour aux origines – est un des traits récurrents du *Frankenfilm*. On ne s'étonnera donc pas de constater que la mise en spectacle de la science et la rupture du quatrième mur sont eux aussi des phénomènes récurrents du *Frankenfilm*. Celui-ci propose toutes sortes de variations sur le « théâtre des opérations » qu'est l'amphithéâtre ou le « théâtre anatomique ». On peut citer, parmi bien d'autres titres, le *Frankenstein* de 1931 et la suite de 1935, mais aussi *L'impasse aux violences / The Flesh and the Fiends* (John Gilling, 1960), *Frankenstein junior / Young Frankenstein* (Mel Brooks, 1970), *Chair pour Frankenstein / Flesh for Frankenstein* (Paul Morrissey, 1973), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Le jour des morts-vivants / Day of the Dead* (George A. Romero, 1985). Ces films ont en commun d'organiser un va-et-vient entre spectateurs diégétiques (dans le film) et spectateurs extra-diégétiques (nous).

Le *Frankenfilm* orchestre généralement (mais pas toujours) une panne ou un échec préalable à un succès ultérieur (mais pas inévitable). Cet échec préalable peut être une expérience ratée ou bien la croyance prématurée en l'échec de l'expérience en cours. Cette représentation repose sur une histoire longue, commence au moins au XVII^e siècle, sinon plus tôt, avec la tradition de la vulgarisation et des cabinets de curiosité : la mentalité préscientifique percole dans l'âge positiviste. Les variantes de cet épisode sont innombrables. Citons pour commencer le numéro musical « Putting on the Ritz » dans *Frankenstein Junior* (Mel Brooks, 1974) : la créature est le faire-valoir parfait d'un Frankenstein qui plastronne

devant un parterre de savants admiratifs, jusqu'à ce que le dispositif dysfonctionne, dans un écho possible de la grande scène de catastrophe de *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933). Plus intéressante est peut-être la scène d'opération devant les caméras de télévision de *Britannia Hospital* (Lindsay Anderson, 1982), où le chirurgien mégalomane incarné par Graham Crowther se fait applaudir par un auditoire mêlé de journalistes et de laborantins. Mais son moment de gloire est de courte durée, et la créature se rebelle, l'obligeant à lui arracher un bras puis, dans des flots de sang, à mettre fin à l'expérience (après que la créature, privée de sa tête, a étranglé une assistante). Le chirurgien renonce alors à la science classique et, dans la dernière scène du film, cite *Hamlet* dans un panégyrique de l'homme nouveau, baptisé ici « projet Genesis ». La mise en spectacle de la science sous la forme d'une expérience qui tourne mal sous les yeux d'un public d'abord émerveillé puis horrifié est bien un lieu commun du *Frankenfilm*, quel que soit le mode sur lequel la fiction est déclinée.

Splice (Vincenzo Natali, 2010) met en avant ses références cinématographiques directes en faisant utiliser par ses protagonistes (nommés Clive et Elsa en référence aux nom et prénom des acteurs principaux de *Bride of Frankenstein* de 1935, Colin Clive et Elsa Lanchester) la formule « it's alive » à propos d'une créature dont les traits physiques et les métamorphoses rappellent l'Alien du film de Ridley Scott de 1979. Le même film met en scène de façon très spectaculaire, avec Clive et Elsa parlant dans des micros et un public installé dans des fauteuils devant des écrans, comme au cinéma, une expérience qui tourne très mal : deux créatures issues de l'ingénierie biotechnologique commencent par se comporter comme prévu avant de se déchiqueter mutuellement, éclaboussant de leur sang un auditoire choqué.

La mise en spectacle de la science dans le *Frankenfilm* prend parfois la forme d'un retour aux origines imaginaires du roman de Mary Shelley, comme dans *Mary Shelley* (Haifaa al-Mansour, 2017) où nous assistons à une expérience de galvanisme dont le film nous suggère qu'elle aurait pu être une des sources du désir d'écriture de la jeune Mary (sur le galvanisme dans *Frankenstein* voir Harkup 207-30). La démonstration du « professeur Stein » dans *La revanche de Frankenstein / Revenge of Frankenstein* (Terence Fisher, 1958) relève elle aussi de ce genre de procédé métadiscursif : faisant visiter son laboratoire à son nouveau disciple, le docteur Hans Kleve, il lui fait admirer un baquet rempli de liquide dans lequel flotte une paire d'yeux, puis un autre dans lequel flotte un bras humain, l'un et l'autre reliés à un dispositif électrique pompeusement baptisé « cerveau ». Un courant électrique anime la paire d'yeux qui suit du regard une flamme que déplace Frankenstein, puis la main qui réagit au passage du feu devant la vitre. Plus subtilement, Ridley Scott glisse dans *Prometheus* (2012) une séquence où nous voyons le docteur Elizabeth Shaw ranimer la tête d'un « Ingénieur ».

Le recours au simple courant électrique dans un univers de science-fiction sophistiqué où on pourrait s'attendre à des procédés plus avancés scientifiquement crée un premier décalage qui fait signe vers l'univers de Mary Shelley, mais c'est aussi le filmage de la scène, fondé sur la grammaire des scènes de création classiques, avec notamment ses cadrages verticaux sur la tête de la créature, qui achève de relier cette séquence de *Prometheus* non plus cette fois au *Frankenstein* littéraire mais à la tradition du *Frankenfilm*. *Prometheus* s'avère bien être une réécriture partielle de *Frankenstein* : la créature part à la recherche de son créateur, dans un récit qui commence par des paysages de glaciers évoquant le sublime burkien. Les doubles de l'humain pullulent : les Ingénieurs, race de surhommes extra-terrestres qui seraient à l'origine de l'humanité dans une variante de *2001, l'odyssée de l'espace / 2001 : a space odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) et des *Monstres de l'espace / Quatermass and the Pit* (Roy Ward Baker, 1967) ; les robots tels David, peut-être enfin capables d'émotions, y compris la cinéphilie (Dave est fasciné par *Lawrence d'Arabie / Lawrence of Arabia* de David Lean, 1962, dont il connaît des répliques par cœur, imitant l'apparence physique du protagoniste) ; enfin les aliens. La fable posthumaine ne cesse de se renouveler dans un propos politique sur *Frankenstein* en figure des rêves totalitaires de maîtrise de la biologie par la technique (Achouche 2012). Le fantasme posthumain de réanimation d'une tête, voire d'une greffe de tête, ravivé tout récemment par les annonces du neurochirurgien Sergio Canavero, fournissent un contexte propice à cette réactivation d'une imagerie qui parcourt depuis longtemps bien des *Frankenfilms*, riches en scènes de décapitation (St-Germain 2017 ; Baillon 376-9).

Cette variante n'est pas tout à fait neuve : déjà dans *Chair pour Frankenstein* le leitmotiv musical emprunté à *Lohengrin*, le fort accent germanique du docteur interprété par Udo Kier et le projet de ce dernier de créer une race parfaite issue de l'accouplement de sa créature avec un « zombie féminin » orientent le projet du film vers une lecture politique du mythe. Celle-ci fait d'ailleurs partie des fondements même de l'écriture de *Frankenstein*, dont il est opportun de se rappeler qu'une des grilles de lecture les plus classiques renvoie à la Révolution française et à la Terreur (Lecerclé 23-7). De ce point de vue, le motif de la décapitation qui vient d'être évoqué à propos de *Prometheus* a aussi des résonances politiques et il ne faut pas s'étonner de le retrouver fréquemment exploité, par exemple dans le cycle Hammer. Le parallélisme avec le totalitarisme esquissé dans le film de Paul Morrissey n'est au fond que la continuité d'une métaphore politique exploitée tout au long du XIX^e siècle et qu'on trouve aussi bien dans les comics, dans les dessins de presse que dans certains films de Ken Russell. Ainsi dans *Lisztomania* (Ken Russell, 1975), Richard Wagner (Paul Nicholas) est mis en scène à la manière d'un docteur Frankenstein faisant visiter son

laboratoire à un Frantz Liszt médusé – avec un détour par l'esthétique du laboratoire du Dr Rotwang dans *Métropolis* (Fritz Lang, 1926). « We need a superman! » s'exclame Wagner tout en actionnant des manettes qui vont activer la réanimation d'une créature qui incarne l'idéal aryen façon Siegfried. Dans la séquence d'après, Cosima Wagner psalmodie des prières sur la tombe de son père devant une assemblée qui éclaire avec des torches un décor qui rappelle l'architecture du III^e Reich, puis la tombe s'ouvre et la créature de Frankenstein qui en sort est affublée de la même moustache et de la même coupe de cheveux qu'Adolf Hitler. Cette créature, vêtue d'un uniforme nazi, porte en bandoulière une guitare électrique en forme de mitraillette, à moins que ce ne soit l'inverse, avec laquelle elle tire sur la foule tandis que la caméra se rapproche de son visage, révélant des cicatrices. Ce « point Godwin » cinématographique n'est au fond que la conséquence logique d'une vision de la science où l'homme, maître et possesseur de la nature selon Descartes, assoit sa domination absolue sur l'univers. C'est aussi – rappelons-le – la vision véhiculée par Adorno et Horkheimer dans leur critique des Lumières comme ancêtre du totalitarisme nazi dans *La Dialectique de la Raison*.

Conclusions

Par la grâce renouvelée d'effets spéciaux toujours plus spectaculaires, le *Frankenfilm* contemporain nous place dans l'héritage du monstre de foire qui attire, apitoie et terrifie. Par des détours parfois inattendus, nous retrouvons la figure de la barrière qui nous en sépare et qui se brise, barrière de l'écart entre réalité et représentation qui a tendance à disparaître dans des œuvres récentes. On retrouve ce schéma dans des variations sur le thème de Frankenstein parfois assez éloignées de l'œuvre de Mary Shelley, comme ce récent *Jurassic World Fallen Kingdom* (J. A Bayona, 2018), lors de la scène de la vente aux enchères de dinosaures augmentés. Mais songeons aussi à des œuvres beaucoup plus sophistiquées, comme *The Square* (Ruben Ostlund, 2017) : la scène de la performance d'artiste pendant le dîner brise le quatrième mur et fait surgir un nouveau type de créature de Frankenstein dans l'espace des spectateurs qui s'en croyaient protégés. Une nouvelle fois, la transgression métaleptique accomplit son œuvre, et la promesse de maîtrise et de contrôle se transforme en cauchemar.

Identification au monstre ou identification au créateur du monstre, telle serait la division majeure qui exprime les angoisses contemporaines et l'alternative devant laquelle nous ne cessons d'être placés. Deux superbes versions du mythe sont sorties en 2015 : *Victor Frankenstein* (Paul McGuigan, 2015) prend pour protagoniste le savant démiurge, magnifiquement incarné par James McAvoy ; *Frankenstein* (Bernard Rose, 2015) nous

associe intimement à la vision de la créature. Mieux peut-être que l'arène philosophique, le cinéma met en scène le clivage suscité par le rêve transhumaniste, par le malaise du spectateur placé dans l'inconfort de désirs contradictoires.

Ouvrages cités :

- Achouche, Mehdi. « Biopolitique et biopouvoir au XXI^e siècle : les biotechnologies dans le discours politique américain ». *Représentations dans le monde anglophone. La revue électronique du CEMRA*, février 2012, Web. Consulté le 11 février 2019. <https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/spip.php?article29>
- Adams, Mike. « Bride of Frankenfood. Hillary Clinton pushes GMO agenda... hires Monsanto lobbyist... takes huge dollars from Monsanto ». Web. Consulté le 24 août 2019. https://www.naturalnews.com/049755_Bride_of_Frankenfood_Hillary_Clinton_Monsanto.html
- Aziza, Claude. *Dictionnaire Frankenstein*. Paris : Omnibus, 2018.
- Baillon, Jean-François. « Les retours de Frankenstein : comment (ne pas) se reconstruire dans le cinéma britannique d'après-guerre ». *Leaves* 2015 (1) : 373-81. Web. Consulté le 24 août 2019. <https://climas.u-bordeaux-montaigne.fr/leaves/49-leaves-n-1-textes/254-les-retours-de-frankenstein-comment-ne-pas-se-reconstruire-dans-le-cinema-britannique-d-apres-guerre-j-f-baillon>
- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*. Oxford : Clarendon Press, 1987.
- Botting, Fred. *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory*. Manchester : Manchester University Press, 1991.
- Carrère, Emmanuel. *Bravoure*. Paris : Gallimard, 2008 (1984).
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, dir. *Histoire des émotions*. Paris : Le Seuil, 2016.
- Cutchins, Dennis R. et Dennis R. Perry, eds. *Adapting Frankenstein. The Monster's Eternal Lives in Popular Culture*. Manchester : Manchester University Press, 2018.
- Durocher, Maryse. *Allons au pays des merveilles : la construction des univers merveilleux dans les récits de voyage imaginaire pour la jeunesse*. Ottawa : Université d'Ottawa, 2014.
- Faucheux, Michel. *Frankensteins, une biographie*. Paris : Éditions de l'Archipel, 2015.
- Frayling, Christopher. *Frankenstein. The First Two Hundred Years*. London : Reel Art Press, 2017.

- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Harkup, Kathryn. *Making the Monster. The Science Behind Mary Shelley's Frankenstein*. London : Bloomsbury, 2018.
- Hitchcock, Susan Tyler. *Frankenstein : A Cultural History*. New York: W. W. Norton & Company, 2007.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press, 2008.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil, 2016.
- Lecerle, Jean-Jacques. *Frankenstein : mythe et philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- . « Histoire et politique dans Frankenstein ». Éd. Par David Spurr et Nicolas Ducimetière. *Frankenstein créé des ténèbres*. Paris : Gallimard, 2016. 23-7.
- McEwan, Ian. *Machines Like Me*. London : Jonathan Cape, 2019.
- McQueen, Sean. « Biocapitalisme et schizophrénie : repenser la frontière Frankenstein ». *ReS Futurae* 2014 (4). Web. 3 juin 2018. Consulté le 17 février 2020. <https://journals.openedition.org/resf/535>
- Müller, Jürgen E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinéma et intermédialité* vol. 10, n° 2-3, printemps 2000 : 105-134. Web. Consulté le 11 février 2019. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar/>
- Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 2017.
- Saadawi, Ahmed. *Frankenstein in Baghdad*. London : Oneworld, 2018.
- Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges*. Paris : Seuil, 2011.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. New York : Norton & Company, 1996.
- Spurr, David et Nicolas Ducimetière, dir., *Frankenstein créé des ténèbres*. Paris : Gallimard, 2016.
- St-Germain, Philippe. *La greffe de tête. Entre science et fiction*. Montréal : Liber, 2017.
- Waldman, Katy. « How Franken- Lurched Its Way Into Our Lexicon. The prefix has taken a life of its own ». *Slate.fr*, 6 janvier 2017. Web. Consulté le 11 février 2019. <https://slate.com/technology/2017/01/the-rise-of-the-franken-prefix.html>
- Winterson, Jeanette. *Frankisstein. A Love Story*. Londres : Jonathan Cape, 2019.
- Wolfson, Susan J. « Frankenstein : altérité et monstrosité » ». Éd. David Spurr et Nicolas Ducimetière. *Frankenstein créé des ténèbres*. Paris : Gallimard, 2016. 43-49.