

## De l'origine à l'originalité : *Curse of Frankenstein* (Terence Fisher, 1957) ou l'insularité de l'œuvre intermédiale

Isabelle Labrouillère

Lorsque *Curse of Frankenstein* sort sur les écrans en 1957 et inaugure le cycle fantastique de la Hammer, le film de Terence Fisher s'inscrit dans la lignée d'une série d'hypotextes clairement identifiés. La seule mention du nom Frankenstein dans le titre du film suppose son inscription dans un « palimpseste généalogique » et son cortège de contraintes et d'injonctions auxquels « le personnage [et l'œuvre vont] devoir se plier pour être digne[s] d'en porter le signifiant » (De Mourgues 62). Au moment où le réalisateur anglais s'empare de l'histoire de Frankenstein, le roman éponyme de Mary Shelley est en effet devenu ce que Richard Saint-Gelais a appelé ailleurs une fiction « transfuge », la transfictionnalité étant alors « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongements d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnels » (Saint-Gelais 7). Ici cependant, entre l'œuvre source et son adaptation, toute une série de films produits par la Universal dans les années trente et quarante ont contribué, dans l'imaginaire spectral anglo-saxon (Stanzick 39), à la cristallisation des modalités de l'histoire au point d'en faire un véritable mythe cinématographique.

*Curse of Frankenstein* s'inscrit donc dans ce que l'on pourrait appeler, en adaptant la terminologie d'Henry Jenkins, une « culture de la convergence », si l'on veut bien considérer qu'avant d'être producteur de médias le réalisateur et, de façon plus large, les studios Hammer sont eux-mêmes des consommateurs, voire des « consommacteurs » de médias. En effet, si pour Jenkins, l'idée même de convergence prend sa source, dans les années 2000, dans un « changement d'ordre culturel » se définissant comme « le flux de contenu passant par des multiples plateformes médiatiques, la coopération entre une multitude d'industries médiatiques, et le comportement migrateur des publics », il nous semble erroné d'opposer ce nouveau rapport à la sphère médiatique à « l'idée ancienne de passivité du spectateur » sous prétexte que « producteurs et consommateurs de médias [...] jouaient] des rôles séparés » (Jenkins 22-23) ou que l'interactivité propre au transmédia aurait donné naissance au « spectateur » (Armand Amato et Weissberg 41).

En outre, si la transmédiaticité a redéfini les habitus d'un spectateur « [encouragé] à rechercher de nouvelles informations et à établir des connexions entre des contenus médiatiques dispersés » (Jenkins 23), la théorisation de l'intertextualité puis de l'intermédiaticité a depuis longtemps déplacé le curseur heuristique en montrant à quel point la production artistique

s'inscrit dans un réseau induisant chez le spectateur et, plus encore, le chercheur la quête, dans le texte même, d'autres discours. Ces deux approches sont en effet les premières à avoir conduit le chercheur à refuser l'insularité de l'œuvre en s'interrogeant, moins sur « le contenu d'une forme de création strictement circonscrite, que sur ce qui se joue entre les éléments qui la composent ou entre les différents types de production avec lesquels elle s'articule » (Besson 2).

Or, à cet égard, *Curse of Frankenstein* s'avère un objet d'étude particulièrement stimulant dans la mesure où l'approche intermédiaire, en mettant l'herméneute sur les traces de l'origine de l'œuvre, met paradoxalement au jour son originalité. En effet, face à la diversité des discours ayant contribué à la sédimentation du récit shelleyen<sup>1</sup>, le film de Fisher engage une entreprise systématique d'annexion de territoire qui prétend opposer à la surface stratifiée du palimpseste, celle, vierge, de la *tabula rasa*. Ainsi, si l'on en croit Stéphane Bourgoïn, à la question : « Avez-vous été influencé par les films Universal des années trente ? », Fisher répondra : « Non, pas du tout, je ne les ai pas visionnés avant de tourner mes films » (Bourgoïn 23). Il semble en effet, comme l'écrit Bernard Bénoliel dans *Les Cahiers du cinéma*, que « [d]ès le début, [Fisher] n'adapte pas le roman de Mary Shelley, comme il ne refait pas les classiques de la Universal » (Bénoliel 10). Le passage du noir et blanc à la couleur, l'importance donnée au Dr Frankenstein, véritable protagoniste du film au détriment de la créature, la recherche d'un « matérialisme fantastique » (Stanzick 63) aux antipodes du merveilleux scientifique initié par Whale, la représentation graphique des actes chirurgicaux et des exactions du savant ou encore la brutalité des effets du montage sont autant d'éléments qui permettent de prendre la mesure de la réappropriation opérée par le réalisateur.

Terence Fisher rebat ainsi les cartes de la fiction pour mieux s'éloigner du territoire balisé et cadastré par le mythe frankensteinien, et en proposer une nouvelle cartographie. Le film de Fisher se pose ainsi comme une œuvre du paradoxe (Lecerle 53-70), non seulement parce qu'il relève d'une tradition dont il cherche à se détacher mais aussi parce qu'en postulant le refus de la *doxa*<sup>2</sup>, ce sens qui, à force d'être répété, devient « insupportable », il prend la voie, en réaction, du « paradoxe » (Barthes 71). Cette volonté qu'a le film de faire table rase du passé est d'ailleurs mise en abyme par la création du monstre<sup>3</sup>, Fisher cherchant à composer « une œuvre sans attaches ni références, soit précisément le travail du Baron occupé à créer une créature sans antécédents » (Bénoliel 10). Si à l'évidence le monstre n'est, pas plus que le film,

---

<sup>1</sup> Lorsque Lon Chaney Jr reprend le rôle du monstre dans les années 40, le masque qu'il revêt est très clairement inspiré de celui de Boris Karloff, lui aussi sous contrat avec la Universal.

<sup>2</sup> Les modalités du mythe telles qu'elles se sont cristallisées dans l'esprit du spectateur anglo-saxon relèvent ici de la *doxa*.

<sup>3</sup> Frankenstein s'adresse à Paul Krempe en ces termes : « We must build up our own creature and build it up from nothing. »

création *ex nihilo*, il n'en reflète pas moins la réflexion métafilmique posée par une œuvre tiraillée entre un discours culturel collectif et la recherche d'un nouveau paradigme.

Pourtant, c'est en considérant le film comme un objet réticulé, pris dans un faisceau de textes et de médias qui en fait « un objet de communion au service de la perpétuation d'une mémoire » (Alemdjrodo 13), que la lecture intermédiaire met au jour, par l'étude de l'origine, l'originalité de l'œuvre même. Selon nous en effet, *Curse of Frankenstein* ne se soumet ni à la logique de la reprise consistant, selon Olivier Revault d'Allones à « faire valoir l'autre par le même », ni à celle de la variation qui « [fait] valoir le même par l'autre » (Revault d'Allones 151-152).

Dans cette perspective, il s'agira ici de repérer dans les transformations opérées par Fisher les signes d'une entreprise de déterritorialisation au cours de laquelle le film se pose en œuvre matricielle, interrogeant les questions de tradition, de filiation et d'héritage qui sont les siens. Si la lecture intertextuelle ou intermédiaire d'une œuvre ne saurait se réduire à une démarche de type génétique, cette étude portera donc essentiellement sur ce que Silvestra Mariniello appelle les procédés de « transfert » (Mariniello 11) d'une œuvre à l'autre. Nous verrons ainsi comment ces stratégies de transfert induisent, par la transformation de matériaux antérieurs au film, la création de ce que François Albera qualifie de « points de friction » (Albera n. p.), selon une conception dynamique de l'intermédialité comprise comme écart, réappropriation et questionnement de l'autorité des sources.

À travers quatre cas de figure (le récit homodiégétique<sup>4</sup> qui fonde le film, le recours à l'interartialité, la création du monstre comme *tabula rasa*, et la méta/morphose de Frankenstein) vus au prisme de l'intermédialité, nous verrons que *Curse of Frankenstein* recourt à des stratégies autoréférentielles et métafilmiques afin de proposer une parole singulière tissant en discours les conditions même de sa lecture.

### **L'auto-engendrement du récit : Victor Frankenstein en figure auctoriale**

Les premiers marqueurs du rapport ambigu que le film entretient avec ses ascendants apparaissent dès la première séquence au cours de laquelle Frankenstein, condamné à mort pour une série de crimes qu'il nie avoir commis, tente de convaincre un prêtre de la véracité de son histoire. On se souvient que, dans le roman de Mary Shelley, le témoignage de Walton qui

---

<sup>4</sup> En sa qualité de narrateur homodiégétique, Victor prend part aux événements du récit qu'il raconte.

ouvre le récit-cadre fonctionne comme un « énoncé véridictoire<sup>5</sup> » (Greimas et Courtés 417) qui valide le récit de Frankenstein. Dans le film de Fisher, c'est Victor Frankenstein qui endosse le rôle du narrateur homodiégétique. Or, sa crédibilité est brutalement mise à mal lorsqu'à la fin apparaît Elisabeth prétendument tuée par le monstre. Alors que le discours enchâssé occupe la quasi-intégralité du film, l'épilogue en rejette tout à coup la validité. En faisant de la fiction l'œuvre d'un esprit malade, le récit enchâssant disqualifie donc la source du récit enchâssé et bouleverse le pacte de fiction préalablement passé avec le spectateur.

Jusque-là en effet, celui-ci a bénéficié d'une position qu'il pensait omnisciente d'autant que le déroulement de la diégèse a conforté par ailleurs ce qu'il sait du mythe, c'est-à-dire avant son actualisation dans le film. Or, en lui faisant quitter la sphère du fantastique horrifique, le film semble s'engager dans la voie du surnaturel expliqué radcliffien, rompant alors avec l'œuvre matricielle construite par Mary Shelley et popularisée par la Universal.

La position de tout percevant conférée au spectateur par le dispositif filmique lui a donc fait oublier, pendant la quasi-totalité du film, qu'il assistait à des événements dont la narration était conditionnée par une voix « je ». Le caractère mensonger du récit enchâssé renvoie donc *a contrario* à la toute-puissance du récit-cadre qui, en en révélant les failles, rappelle que Frankenstein n'est qu'un « sous-narrateur de l'instance première » (Gardies 21). Par opposition, cette instance première est donc l'étalon à partir duquel la diégèse est validée (ou invalidée) ; c'est un discours dont la véracité ne saurait être questionnée<sup>6</sup>. Cet effet d'assimilation à l'instance d'énonciation première (qu'on l'appelle le réalisateur ou le film) contribue donc à faire du récit source (ou récit-cadre) l'origine à partir de laquelle la narration s'éprouve et se construit.

Or, l'approche intermédiaire permet de jeter un nouvel éclairage sur les implications produites par l'inscription de l'énonciation dans la diégèse. En effet, l'installation d'une figure auctoriale dans l'énoncé n'est pas sans rappeler, pour qui connaît l'œuvre, le procédé utilisé dans *Bride of Frankenstein* de James Whale, où nous voyons Mary Shelley raconter à son époux et à Byron l'histoire que le film va déployer sous nos yeux.

Si la Mary Shelley de *Bride of Frankenstein* est par définition un personnage fictif, elle n'en a pas moins un référent historique. Or, si son interprétation dépend de la participation du spectateur à la culture à laquelle il appartient, la séquence d'ouverture, chez Whale, pose clairement le personnage comme l'auteur du récit qui est censé être à l'origine du film. On peut

---

<sup>5</sup> C'est grâce aux marques de la véridiction que « le discours-énoncé s'affiche comme vrai ou faux, mensonger ou secret. »

<sup>6</sup> C'est donc la toute-puissance de la machine filmique comme machine à inventer des histoires, et à nous y faire croire, qui est rappelée ici.

donc postuler que la présence de Frankenstein comme narrateur et auteur du récit chez Fisher est un clin d'œil renvoyant *in absentia* à la source avérée du mythe. On pourrait alors en conclure que le rapprochement des deux personnages (Mary Shelley, d'un côté, Victor Frankenstein, de l'autre) souligne le fait que ce dernier n'est pas l'auteur mais simplement le narrateur d'une histoire inventée par la première. Cependant, en discréditant Victor en tant que narrateur, la séquence finale le conforte dans le même temps dans son statut d'auteur de la fiction. Si le personnage est bien fou et son histoire mensongère, il est alors une figure auctoriale à double titre : il l'est, d'une part, en tant qu'auteur de la créature (en accord avec la tradition dont il relève) et, d'autre part, en tant qu'auteur d'une histoire inventée (spécifique au film). En faisant du récit de Frankenstein une création *ex nihilo*, le film manifeste la relation ambiguë qu'il entretient avec les références antérieures dans lesquelles il a puisé mais dont il cherche à s'émanciper.

En questionnant la fiabilité du conteur, l'épilogue nous convie ainsi à une relecture, à partir d'une déconstruction qui opère à rebours. Le film semble alors se replier sur lui-même en posant un regard rétroactif sur les conditions mêmes de sa naissance, naissance dont la pertinence ne serait plus indexée sur l'univers extradiégétique, présidant à l'avènement de l'œuvre, mais bien sur les conditions d'émergence du film lui-même. Jusqu'à la révélation finale cependant, révélation qui nous laisse entendre que le récit du savant est le fruit d'un esprit dérangé, la coïncidence supposée entre le récit et le film fait de Frankenstein une figure énonciative que le spectateur est convié à lire comme un double du réalisateur. C'est en effet par le biais d'un Frankenstein présenté à la fois comme démiurge et figure auctoriale que le film nous amène à nous interroger sur la place de l'œuvre dans l'horizon matriciel dont elle relève. Or, ce questionnement est reconduit dans la diégèse au moment où Frankenstein tue le Dr Bernstein en détournant son attention par le biais de *La leçon d'anatomie du Dr Nicolas Tulp* (1632) de Rembrandt Van Rijn.

### **Le détour inter pictural comme rejet de la filiation artistique**

L'inscription de la toile de Rembrandt au sein de la séquence se manifeste, selon les termes de Gérard Genette, « par une relation de coprésence entre deux [...] textes » (Genette 7-15) ou, plus précisément, deux médias : le tableau du maître hollandais, d'une part, et le film de Terence Fisher, d'autre part. Le terme de coprésence tel qu'il est employé ici n'est donc pas à prendre au sens défini par Rémy Besson en accord avec une approche synchronique de l'intermédialité (Besson 5). L'inscription de la toile dans le film relève, en effet, d'une stratégie de transfert (Besson 14) produisant, par la collision diachronique des deux œuvres, une opération de passage et de mise en tension. Cette coprésence nous engage donc à interroger

« les modes possibles d'interaction, de transfert et d'interférence de différents matériaux dans les médias artistiques » (Strassle 4) propres à l'intermatérialité, d'autant qu'il s'agit ici non seulement d'un travail de transposition « mettant en avant les procédures de transformation » (Vancheri 27) à l'œuvre par la citation, mais d'un effet de décadage au sens de véritable *sortie* de cadre.

La réexposition de *La leçon d'anatomie* dans le film permet de déployer une énigme, le face-à-face entre les deux œuvres, provoquant une friction entre deux lignes narratives concurrentielles portées respectivement par la toile et par le film. La référence au tableau de Rembrandt dans la fiction est paradoxale en ceci que, si elle inscrit le travail de Frankenstein dans une tradition prestigieuse, elle est rejetée par le savant qui la juge obsolète<sup>7</sup>. En effet, d'un point de vue diégétique, la mise en abyme proposée par le tableau fait de Frankenstein le tenant d'une modernité scientifique, comme en témoigne le décor réaliste de son laboratoire. À cet égard, le personnage est en rupture aussi bien avec le « merveilleux scientifique » des films Universal qu'avec la tradition alchimique de Paracelse et d'Agrippa, revendiquée dans un premier temps par le héros de Shelley. Ainsi, la citation de l'œuvre picturale ne place pas tant le film sous le patronage de la toile qu'elle rejette les deux types de filiation auxquelles elle est associée : celle du père de Frankenstein, qui l'a achetée, et celle du Dr Bernstein dupliquée par le sujet du tableau.

L'œuvre du Dr Bernstein se situe en effet dans le prolongement des travaux des savants du XVII<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle, sur le plan de la proxémique, sa contemplation de la toile qui l'inscrit littéralement dans son cadre. Par le jeu des regards, Bernstein instaure une relation dialogale avec les scientifiques<sup>8</sup> du tableau tandis que Frankenstein se tient hors-cadre, à droite et en marge de la peinture. Cette scission avec la tradition, figurée par les personnages peints et le professeur, atteindra son acmé lorsque Frankenstein poussera ce dernier dans le vide au point de fracasser le garde-fou qui, jusqu'à présent, maintenait les trois groupes<sup>9</sup> dans un même espace.

Le détour interpictural se prête en outre à une lecture relevant de l'interartialité (Moser 69-92) et plus encore de l'intermédialité, dans la mesure où la première se propose d'étudier le contenu formel des œuvres d'art tandis que la seconde entend analyser la forme prise par ce contenu sur un support donné (Besson 11). Tout d'abord, le tableau accroché au mur au sommet de l'escalier en surplomb des personnages se pose en référence écrasante. On peut

---

<sup>7</sup> Si Frankenstein a lui-même bénéficié du savoir des savants du XVII<sup>e</sup> et de leurs descendants, à l'instar de Krempe, s'il y a donc bien eu transmission du savoir, comme l'atteste cette leçon d'anatomie, il interrompt cette continuité en tuant le Dr Bernstein afin de construire une créature inédite, véritable chose sans nom.

<sup>8</sup> Ces scientifiques sont en fait des notables qui ont payé le peintre pour figurer sur la toile.

<sup>9</sup> À savoir les savants sur la toile, Bernstein devant et Frankenstein à côté d'elle.

ainsi y voir un commentaire ironique par la mise en regard non seulement des travaux de Frankenstein et de Nicolas Tulp, mais aussi d'une forme d'art consacrée, signée par un des maîtres de la peinture flamande et d'un film à petit budget cherchant à authentifier sa propre signature.

En même temps, telle que la toile de Rembrandt est insérée dans la séquence, elle semble prise dans un double circuit qui la muséifie : d'une part, la tradition picturale qui renvoie aux maîtres flamands du XVII<sup>e</sup> siècle et en fait une œuvre patrimoniale, d'autre part, la tradition scientifique des théâtres d'anatomie désormais dépassée. En poussant Bernstein hors de la sphère du tableau, Frankenstein manifeste explicitement son désir de s'affranchir de cette tradition scientifique, tout en dupliquant dans l'énoncé le souhait de Fisher de s'émanciper d'un héritage artistique sclérosant. La séquence oppose en effet l'immobilité des personnages du tableau, doublement condamnés à l'inaction (figés dans la pose du modèle, ils sont enfermés dans le hors-temps du portrait), à la vivacité d'esprit et la rapidité d'exécution de Frankenstein que seul l'espace-temps cinématographique semble pouvoir représenter. En ce sens, cette construction polyphonique met en avant l'intermédialité de la séquence en « attirant l'attention [du spectateur] sur la médiation, la matière, et la différence » (Mariniello 18).

En refusant le système de valeurs imposé par la société (selon laquelle telle sommité ou telle œuvre d'art méritent d'être reconnues et acclamées), Frankenstein, que le film a institué d'entrée de jeu en figure énonciative, manifeste son rejet et, à travers lui, celui de Fisher, de l'épistémè dont Michel Foucault nous rappelle qu'elle se compose de « l'ensemble de relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à [...] des systèmes formalisés » (Foucault 250). Or, comme le rappelle Luc Vancheri dans *Peinture et cinéma*, la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, parce qu'elle remplace le texte écrit dans la diffusion du savoir, est par excellence le support de cette épistémè (Vancheri 131). Ceci est d'ailleurs d'autant plus avéré ici que *La leçon d'anatomie* a pour sujet un corps ausculté, qui est un corps d'après le texte : il sert d'illustration au traité d'anatomie que le Dr Tulp tient sur sa gauche. Si le monstre de Frankenstein est un paradigme absent, le film de Fisher n'en est pas moins, lui aussi, une œuvre d'après le texte : celui de Mary Shelley et des films Universal. Comme le Dr Tulp et ses disciples pour qui le texte est un modèle fixe à partir duquel s'éprouve la réalité à laquelle il renvoie, le film de Fisher, en s'inscrivant dans une chaîne littéraire et cinématographique, risque de s'enfermer dans une démarche de type déductif. En ce sens, la stase du sens que symbolise l'approche du Dr Tulp renvoie à la momification de la tradition picturale et à la pétrification du discours imposé par la cristallisation du mythe de Frankenstein. Par ce jeu de miroirs, nous remontons donc de la toile (comme reflet de la diégèse et de la représentation dans le film) à Frankenstein lui-même comme figure diffractée du grand imagier en quête de nouvelles représentations.

C'est pourquoi le meurtre commis par Frankenstein, l'extraction violente de Bernstein du monde obsolète qu'il contemple, peut être compris comme un geste interpellatoire adressé au spectateur : le tableau, en devenant l'instrument de la chute du maître, métaphorise le refus de l'inertie produite par l'univocité du sociolecte. Par l'inclusion du tableau dans l'économie narrative de la séquence, Fisher participe ainsi à une entreprise de déterritorialisation en décontextualisant l'œuvre afin de l'actualiser dans un nouveau contexte et d'en faire surgir un sens inédit.

Dans un premier temps, en effet, le tableau est un double miroir de Narcisse car, d'une part, comme le souligne Philippe Dubois, « [c']est toujours moi qui me vois dans le tableau que je regarde » (Dubois 137) et, d'autre part, le Dr Bernstein voit dans les hommes qui lui font face son propre reflet, dans une relation je/tu supposant une contiguïté spatiale et une continuité chronologique. Cependant, la mort subite de Bernstein invite à une relecture du tableau sous la forme d'une anamorphose : ce n'est pas tant aux savants qu'il devrait s'identifier mais bien au cadavre disséqué qu'il sera bientôt lui-même. En instaurant le double temps du tableau, le film déconstruit le rapport contemplatif installé dans un premier temps ainsi que la stabilité du paradigme proposé. Par la révélation du sens caché, la séquence transforme le tableau en un terrible *memento mori* et littéralise le dispositif ludique qu'il met en place.

En mettant en acte l'allégorie proposée par *La leçon d'anatomie*, Frankenstein sort donc du circuit métaphorique et philosophique institué par la toile en imposant ses propres règles du jeu. Il participe ainsi à la réécriture du tableau, qui devient l'adjuvant inattendu du meurtre. Le film, qui réinvestit l'œuvre peinte dans son économie narrative, participe ainsi à sa « résurrection », celle consistant à réécrire l'histoire consacrée qui en balise désormais le parcours.

Le système référentiel sur lequel repose, tout d'abord, la lecture de l'œuvre de Rembrandt dans la séquence s'enrichit donc d'une lecture intrasémiotique (c'est-à-dire interne à l'univers diégétique du film), s'imposant au détriment de l'illusion référentielle et de l'autorité de l'œuvre première. De la même façon, la mémoire institutionnelle symbolisée par le tableau (de par son sujet et sa signature) est oubliée au profit du *memento mori*, qui fait office de prolepse narrative et renvoie à la construction interne du film. Or, la généalogie conflictuelle de la production de Fisher, que nous avons vue à l'œuvre, d'une part, dans le jeu sur l'auctorialité du récit, d'autre part, dans la citation de *La leçon d'anatomie*, est à nouveau explorée dans l'opération d'assemblage de fragments entreprise par Frankenstein.

## **Du palimpseste au corps intermédiaire : de l'origine à l'originalité de la créature**

Si l'on a souvent comparé la créature de Mary Shelley à un palimpseste, composé de différentes strates, le monstre de Terence Fisher ne saurait se réduire, lui, à une œuvre unique portant la trace de versions antérieures. Il semble plus juste de parler à son égard de création intermédiaire dans la mesure où son architecture même n'est pas constituée d'un support unique mais de fragments de corps (comme les mains du sculpteur Bardello, les yeux et la tête greffés sur le corps du pendu). Plus qu'à la technique du palimpseste, le corps du monstre relève lui aussi de l'intermédialité, si l'on considère que cette créature du collage et du montage cinématographiques renvoie à la sculpture par le biais des mains de Bardello.

On peut noter cependant qu'à l'instar du palimpseste, art de la mémoire, le monstre propose une construction verticale (de l'intérieur vers l'extérieur), sous forme de sédimentation et de stratification (Dubois 270-273), construction où plusieurs temps linéaires (chaque élément pris séparément est porteur de sa propre chronologie) se rencontrent en une même synthèse sous l'apparence de la créature. La collision de ces temporalités, à la fois opposées et complémentaires, fait ainsi écho aux palimpsestes archéologiques romain et pompéien proposant « [d']une part, un temps de l'accumulation, de la continuité de la durée [...] de la surcharge – mais fragmentaire, de l'autre un temps de la saisie, de la coupe [...] de l'unicité – mais totalisant » (Dubois 273). Or, la coexistence dans un même espace de ces temps linéaires annule le principe même d'une progression chronologique : le corps devenu instantané photographique fige pour toujours, sous le glacié de la peau, les différents moments qui le constituent. La fusion de ces deux régimes de temporalité normalement incompatibles explique donc l'absence d'orientation de la créature, orientation qui supposerait son insertion dans un temps et un parcours chrono/logiques.

En ce sens, cet acte fondateur (la création du monstre) condamne donc, paradoxalement, le démiurge à la répétition (chaque nouvelle occurrence ne fait que rejouer celles des productions antérieures), le film, à l'instar de la créature statufiée dans ce double espace/temps paradoxal, étant dans l'incapacité de se doter d'une orientation, comprise à la fois comme direction et signification propres. L'oscillation de la créature de gauche à droite (du passé vers le futur et retour) et, plus largement, sa non-inscription dans un parcours orienté peut alors se lire comme le maintien de l'œuvre dans un psittacisme paralysant.

Si la création du monstre en tant que telle ne se différencie pas des modèles qui l'ont inspirée, les fragments qui la constituent mettent donc en abyme le rapport concurrentiel que ce film,

plus que les autres, entretient avec ses hypotextes dans sa fabrique même<sup>10</sup>. Ainsi, tout comme Frankenstein tentant d'effacer l'hétérogénéité ontologique du monstre par la suture des chairs, Fisher soumet au spectateur un objet inédit cherchant à biffer les sources de sa généalogie fragmentée (roman et films), au point d'intégrer cet enjeu à la diégèse.

En effet, à la différence de ses prédécesseurs, Fisher fait mourir puis renaître la créature au sein même du film et non de film en film. Par ce biais, il substitue à l'ascendance extrafilmique une histoire intrasémiotique, qui nous fait accéder à la génétique de la création à travers ses différentes étapes et ses ratés. En conférant au monstre une re/naissance inédite, en doublant son point d'origine, il réécrit son histoire et complexifie son parcours pour le doter d'une orientation singulière. L'intérêt majeur de cette résurrection, qui n'est pas exploitée dans le reste de la diégèse, semble donc lié au fait que le monstre, par cette nouvelle naissance, est potentiellement doté d'une histoire et d'une mémoire personnelles. C'est l'acquisition de cette mémoire *ante mortem* qui permet au monstre de susciter le pathos en cachant son crâne rasé<sup>11</sup> au lieu de « [le figer] dans [un] code expressif et [des] raidissements répétés » (Dubois 163). Fisher substitue donc, à l'histoire d'un être fait de corps dotés d'une existence non seulement hors-champ mais aussi extrafilmique, l'histoire d'un corps doté d'une mémoire interne au film.

Une fois encore le travail de l'œuvre exhibe son fonctionnement interne. Par l'inscription du monstre dans un parcours singulier, le film rappelle que les personnages de fiction prennent véritablement sens dans le système discursif constitué par chaque occurrence. La diégèse nous fait ainsi passer d'une lecture fondée sur les références hors du corps (de la créature comme du film) à l'histoire d'un corps (de la créature, du film) et ainsi du lien hypertextuel au discours métafilmique.

Or, la renaissance du monstre met en abyme la stratégie d'une production qui cherche à faire passer le référentiel mythique au second plan, non seulement en faisant du monstre un objet de réécriture permanente mais aussi en élisant une autre figure, proprement inédite, du monstrueux.

---

<sup>10</sup> En ce sens, le bain d'acide dans lequel disparaîtront la première tête du monstre et le monstre lui-même vient dupliquer, dans la diégèse, les enjeux propres à ce que l'on pourrait appeler ici l'histoire génétique du film.

<sup>11</sup> La honte éprouvée par le monstre suppose en effet que celui-ci ait conscience de l'altération physique qu'il a subie.

## **Le visage, territoire de reconquête plastique : du transfert intermédial à la translation intrafilmique**

Dans son rapport au roman et plus encore aux films de la Universal, *Curse of Frankenstein* procède à une refocalisation. C'est ainsi autour de Frankenstein plus que de la créature que se nouent les enjeux propres au renouvellement de la représentation. Il ne s'agit pas pour autant de prétendre que le masque de Christopher Lee n'a pas polarisé la question du renouveau d'un genre soumis sans cesse aux contraintes de l'innovation et de la surenchère. Pour reprendre la terminologie de Roger Caillois, on peut ainsi dire que Fisher a substitué à l'effet « licorne » du masque de Karloff (masque reposant sur une symétrie qui n'inquiète pas l'ordonnement du monde et se prête aisément à l'expression du pathos) l'effet « narval » du visage de Lee, dont l'œil aveugle crée une dissymétrie fondamentale (Caillois 11).

Cependant, en nous proposant deux monstres au lieu d'un seul, le film choisit de faire du visage de Peter Cushing l'enjeu d'un fonctionnement figural de la monstruosité, au sens todorovien du terme (Todorov et Ducrot 319), en l'inscrivant dans une poétique de la rupture mettant en relief l'écart produit par la relation intermédiale. L'enjeu plastique de ce visage est d'autant plus flagrant qu'il nous est tout d'abord dissimulé, paradigme absent non seulement en attente de détermination mais aussi de représentation. Ainsi, la découverte du personnage dans la séquence inaugurale bénéficie d'un double dispositif dilatoire, destiné à différer la révélation de son visage.

En effet, ce n'est qu'au bout de 4mn 27s que le spectateur rencontre Victor Frankenstein, au terme d'un voyage dans les montagnes et d'un parcours dans le dédale de la prison. Une fois dans le cachot, l'attente du spectateur est encore prolongée par le maintien du savant dans l'obscurité. Aux antipodes du masque hystérique composé par Colin Clive chez Whale, le héros nous est présenté dans un premier temps comme un irréprésentable, par le biais d'un espace vide à combler. Le fond noir, d'où émergera le masque du savant, met en abyme le désir d'une représentation qui ne serait pas indexée sur un modèle canonique, mais bien *tabula rasa* et point d'origine d'une nouvelle figuration. L'obscurité dans laquelle se tient Frankenstein le maintient dans une sorte de hors-cadre, de hors-champ paradoxal : il se trouve dans un espace situé dans le champ et, en même temps, hors de notre vue, équivalent plastique de l'acousmètre de Michel Chion (Chion 29-39), et présence fantomatique s'il en est. Aux antipodes des codes du cinéma classique, les effets de montage et de cadrage ne font pas du visage un point nodal au service de la cohérence diégétique ; c'est son apparaître même qui cristallise les enjeux de la séquence. Les premières images théâtralisent donc la révélation du visage, la rencontre avec le spectateur se faisant sur le mode de l'apparition généralement réservé au monstre.

Si, dans un premier temps, on peut être déçu par la découverte d'un sujet dont la monstruosité semble échapper à la monstration, cette absence de représentation première permet de créer la trame vierge à partir de laquelle la pluralité des visages prendra forme par la suite. Cet espace vide, qui demande à être investi, inscrit à ce titre la généalogie du visage dans l'instable et l'éphémère, dans un « frisson du sens » (Barthes 92). En effet, cet effacement premier, véritable métaphore photographique qui, du noir (ou négatif), fera surgir l'image (le positif), va donner libre cours à la création et au défilement des différents masques du personnage tout au long de la fiction.

La première atteinte à l'intégrité du visage du héros, telle qu'elle a jusque-là été postulée par la diégèse, intervient dans la séquence où Frankenstein regarde à la loupe un des yeux qu'il compte greffer au monstre. L'œil cyclopéen brandi par le savant face caméra saisit le spectateur ; il convoque dans son esprit l'effet Méduse produit par l'œil de bronze du bouclier miroir de Persée (Dubois 144). Le personnage se présente ainsi comme un patchwork, un collage surréaliste associant l'animé par le biais de l'organique (c'est son œil agrandi démesurément) et l'inanimé par le biais de l'objet (la loupe, partie intégrante du visage). L'association de ces traits définitoires contraires porte atteinte à l'intégrité du visage, siège de l'humanité, et désigne le monstre avant même la naissance de la créature. Alors que son visage est vu en plan serré, Frankenstein est à la fois partiellement occulté et grossi par les objets (la loupe, le troisième œil), qui occupent le premier plan. Le visage, devenu illisible, est réduit à une surface qui ne porte pas les valeurs du sujet car il est traité à égalité avec les autres composantes de l'image (Aumont 151). L'expression du visage ainsi évacuée, l'altérité est poussée à son comble, d'autant que l'unité brisée de la face devient trace proleptique de la future fragmentation du monstre<sup>12</sup> ; la « construction originale du métaphorique [se fait alors] au détriment de la visagité » du sujet (Aumont 152).

Or, cette dénudation de l'œuvre de déconstruction et de recréation opérée dans le film atteint son acmé lors de la dernière séquence, qui propose une ultime transformation à vue du visage de Frankenstein. Alors que le film est sur le point de se clore et que le récit de Frankenstein vient de s'achever, le maquillage dessine une nouvelle géographie du visage pour en bouleverser les traits tels qu'on les a découverts à la fin du récit enchâssé. En mettant bout à bout les deux dernières séquences (celle du récit enchâssé et celle du récit cadre), on prend ainsi la mesure de l'effet kaléidoscope d'un visage qui se fait et se défait sous nos yeux.

---

<sup>12</sup> Il est d'ailleurs intéressant de signaler que l'effet miroir entre les deux personnages est à son comble lorsque, lors de la première confrontation, alors que la créature tente d'étrangler son géniteur, la caméra s'attarde sur le visage de ce dernier et non sur celui du monstre désigné. Frankenstein a les yeux exorbités et rougis par l'effort tandis que sa langue pend hors de la bouche dans un rejet monstrueux de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, qui, en menaçant l'intégrité du visage, menace son humanité.

Dans le récit-cadre, la peau du personnage est désormais d'un blanc crayeux et glauque tandis que des ombres noires, dessinant des arêtes au niveau des tempes et des joues, taillent dans un visage devenu mosaïque. La face de Frankenstein se transforme en toile peinte sur laquelle l'artiste dessine les signes de la nécrose et de la folie. Par cet excès d'ombres et de couleurs, la machine même du cinéma s'exhibe en « produisant un excès de présence de l'image comme telle » (Aumont 154). Face à cette entreprise de découpe, le visage devient non seulement la manifestation de la monstruosité du personnage mais aussi, et surtout, le terrain d'expérimentation plastique du film. On passe ainsi d'une monstruosité éphémère, liée à un corps assimilé à une enveloppe vide, sans affect et réifiée, à un corps qui est le reflet d'une intériorité et rejoint en ceci la dialectique propre au monstre dans une mise en abyme vertigineuse. Le fantastique vient ici littéraliser une monstruosité présentée dans un premier temps comme construction métaphorique. De cette façon, la réécriture du visage manifeste une fois encore le rejet d'un paradigme antérieur stable et univoque, le film tressant en discours la singularité de sa parole en faisant circuler la monstruosité d'un corps à l'autre, du paria au notable et de l'inhumain à l'humain, dans une contamination véritablement subversive.

Au terme de ce tour d'horizon, il semble donc que *Curse of Frankenstein*, en s'écartant de la cartographie dessinée par les œuvres précédentes, esquisse les contours d'un nouveau territoire en faisant de la création intermédiaire du film, l'enjeu d'une réflexion métafilmique. La fiction de Fisher ne s'inscrit pas, en effet, dans une démarche qui relèverait de la simple reprise ou de la variation des œuvres dont elle est l'héritière. Loin du psittacisme dans lequel la sérialisation Universal a maintenu ses productions dans les années quarante, le film de Fisher propose la construction d'un discours singulier manifestant la mise au jour d'un style et d'une signature rendus d'autant plus manifestes qu'il en exhibe sans cesse les signes. Si, pour reprendre l'expression de Jean-Louis Leutrat, l'entreprise sérielle fait qu'« on aboutit parfois à un rapiéçage, à des films faits de morceaux empruntés à droite, à gauche, des sortes de Frankenstein filmiques » (Leutrat 149), *Curse of Frankenstein* opère, à l'opposé, ce « passage à la limite » (Leutrat 153) qu'il qualifie de sublimation.

## **Bibliographie sélective**

### **Ouvrages**

Alemdjrodo, Kangni. *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1992.

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1995.

- Bourgoin, Stéphane. *Terence Fisher*. Paris : Edilig, 1984.
- Caen, Michel et Nicolas Stanzick. *Midi-Minuit fantastique. Une intégrale augmentée sous la direction de Michel Caen et Nicolas Stanzick*. Pertuis : Rouge Profond, 2014.
- Chion, Michel. *La Voix au cinéma*. 1982. Paris : Éditions de l'Étoile, 1993.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de minuit, 1972.
- . *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de minuit, 1975.
- Dubois, Philippe. *L'Acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan, 1990.
- Gardies, André. *Le Récit filmique*. Paris : Hachette, 1993.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Greimas, Algirdas et Jacques Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1993.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1990.
- Leutrat, Jean-Louis. *Vie des fantômes*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1995.
- Revault d'Allones, Olivier. *Musiques, variations sur la pensée juive*. Paris : Christian Bourgois, 2006.
- Sangster, Jimmy. *Inside Hammer*. Richmond : Reynolds & Hearn Ltd, 2001.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Londres : Routledge, 1995.
- Serceau, Daniel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège : Éditions du Céfal, 1999.
- Stanzick, Nicolas. *Les Griffes de la Hammer*. Paris : Le Bord de l'Eau, 2010.
- Torodov, Tzvetan et Oswald Ducrot. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972.
- Vancheri, Luc. *Cinéma et peinture*. Paris : Armand Colin, 2007.
- Vernet, Marc. *De l'invisible au cinéma : Figures de l'absence*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1988.

## Articles

- Albera, François, Alain Boillat, Alain Carou et Laurent Le Forestier. « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault ». *1895* n°57, 2009. Consulté le 15 octobre 2018. <http://journals.openedition.org/1895/4005>
- Armand Amato, Étienne et Jean-Louis Weissberg. « Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité ». *Interfaces, Anomalie\_digital arts* n°3, 2003 : 41-51. Consulté le 01 octobre 2018. <http://www.omnsh.org/ressources/420/le-corps-lepreuve-de-linteractivite-interface-narrativite-et-gestualite>
- Bénoïel, Bernard. « F. comme Frankenstein ». *Cahiers du cinéma* n° 491 (mai 1995) : 10.
- Besson, Rémy. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine » 2014. Consulté le 01 octobre 2018. <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2>.
- Caillois, Roger. « Le narval et la licorne ». *Le Monde*. 24 décembre 1976 : 11.
- Lecerle, Jean-Jacques. « *Frankenstein*, roman du paradoxe ». *Actes du colloque Frankenstein. Littérature /cinéma*. Liège : Éditions du Céfal, 1997. 53-70.
- Mourgues (de), Nicoles, « Le nom du personnage filmique ». *Iris* n°8 *Cinéma et narration 2* (2<sup>nd</sup> semestre 1988) : 56-69.
- Mariniello, Silvestra. « L'intermédialité : un concept polymorphe ». *Inter Media : littérature, cinéma et intermédialité*. Dir. Célia Vieira et Isabel Rio Novo. Paris : L'Harmattan, 2011. 11-29.
- Moser, Walter. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*. Dir. Marion Froger et Jürgen E. Müller. Münster: Nodus Publikationen coll. « Film und Medien in der Diskussion » vol. 14 (2007). 69-92.
- Revault d'Allones, Olivier. « Beethoven et la hantise de l'unité ». *Le Deux. Revue d'Esthétique* 1980, 1 / 2 : 143-[162].