

***The Frankenstein Chronicles* : reprise composite et hommage métafictionnel au roman de Mary Shelley**

Gilles Menegaldo

Dans leur introduction à l'ouvrage collectif, *Adapting Frankenstein*, Dennis Cutchins et Dennis Perry déclarent : « Frankenstein invites a reading of itself in relation to what amounts to a potentially infinite network of intertexts, [...] the 'Frankenstein network' » (1). Kyle Bishop suggère que certaines adaptations télévisuelles relèvent d'un « Frankensteinian process », un processus analogue à celui du roman : « Seemingly new narratives are constructed from preexisting pieces drawn from a complex system of related texts » (Bishop 269). Ces remarques qui mettent en évidence la notion de réseau et de feuilletage rejoignent l'approche de Linda Hutcheon qui évoque l'adaptation comme palimpseste (Hutcheon 21), à la suite des travaux de Genette sur l'intertextualité.

Deux cents ans après sa publication, *Frankenstein* continue d'inspirer de nombreux auteurs et de donner le jour à de multiples adaptations et réécritures. Le célèbre roman a connu de nombreux avatars transmédias ces dernières années. L'adaptation théâtrale de Nick Dear mise en scène au Royal National Theatre par Danny Boyle en 2011, avec Benedict Cumberbatch et Johnny Lee Miller, a été appréciée par la critique et le public. Au cinéma, on retiendra deux adaptations marquantes en 2015 : *Frankenstein*, de Bernard Rose et *Dr Frankenstein*, de Paul McGuigan. À la télévision, le mythe est convoqué, parmi d'autres, dans *Penny Dreadful* de John Logan, (3 saisons, 27 épisodes), série diffusée entre mai 2014 et juin 2016 sur Showtime, qui associe différentes figures dont Dracula, Dorian Gray, Jack the Ripper, proposant divers avatars de la créature.

The Frankenstein Chronicles (Benjamin Ross, Barry Langford, ITV, 2015-2017), n'est pas une adaptation ni une réécriture, mais une réappropriation¹ originale des thèmes et motifs frankensteinien et une réflexion métatextuelle sur le mythe et sa portée culturelle. Cette fiction de type néo-victorien, soignée au plan des décors et des costumes, se situe à Londres en

¹ Julie Sanders : « While adaptation is ostensibly a reworking of a source, appropriation is more opaquely related to the original text, with a possible generic shift and less obvious signals about the adaptive nature of the new cultural product » (Sanders 24).

1827 comme l'indique le carton initial, soit 9 ans après la publication du roman en 1818 et 4 ans avant la nouvelle édition préfacée par Mary Shelley. Le Londres de l'époque géorgienne est bien reconstitué, avec des références appuyées à Charles Dickens, l'accent étant mis sur les aspects sombres et sordides de la vie quotidienne dans les quartiers pauvres, un univers de misère, crime et prostitution, mais aussi les espaces labyrinthiques, les souterrains où se trament des trafics inavouables, en particulier le commerce de cadavres. La série met aussi en cause, en particulier dans la saison 2, la hiérarchie religieuse, les machinations politiques et les querelles scientifiques, la corruption des élites et l'exploitation de la misère et des corps, devenus objets d'expérimentation.

Cette série est riche et complexe et je me limiterai à trois aspects. D'abord les références explicites au roman et son auteur, ensuite le recours à une stratégie de décadage dans la mesure où le personnage principal n'est ni Frankenstein ni sa créature, mais un policier de la brigade fluviale de la Tamise, l'inspecteur John Marlott (Sean Bean) qui enquête sur une mystérieuse affaire de meurtres d'enfants, enfin l'hybridité générique de la série qui associe *Period Drama*, récit policier, biopic, convention gothique, horreur et fantastique, ce qui reflète l'hybridité du roman lui-même.

Les différents niveaux de référence à l'œuvre et au mythe

Le titre de la série vise à capitaliser sur le regain d'intérêt vis à vis du mythe et attirer le spectateur avec la promesse d'une nouvelle réécriture. Le terme « chroniques » suppose une certaine authenticité, l'inscription dans un contexte historique, la promesse de révélations. Le terme renvoie à un écrit qui ne serait pas un journal intime, mais une vision plus objective, distanciée et diachronique, assez différente de la réécriture de Fred Saberhagen dans son roman épistolaire, *Frankenstein's Papers*, où le monstre est le narrateur. Ce titre est trompeur. Il ne s'agit ni du journal intime de Frankenstein revisité, ni de celui de la créature, mais plutôt d'une réécriture complexe qui associe plusieurs aspects du mythe et restitue le contexte politique et social, scientifique et culturel dans lequel a été composé le roman. Le titre reprend donc le sens premier de « chronique » qui désigne un texte à visée historique et scientifique. La série affirme ainsi une prétention à la véracité.

Références explicites au roman

Les références verbales et visuelles sont très nombreuses dans la saison 1 et plus rares dans la saison 2. La scène d'ouverture montre le cadavre composite d'un enfant découvert sur une

grève, près de la Tamise. Selon l'autopsie pratiquée par Sir William Chester, huit corps ont été assemblés, « stitched together ». Si le lien avec le roman est immédiat pour le spectateur, ce n'est pas le cas pour l'inspecteur Marlott, qui ignore son existence autant que celle de son auteur et va les découvrir. La première occurrence intervient dans l'épisode 2 (à 26 mn 27) au moment où Marlott rend visite à Sir William et découvre par hasard sur son bureau un exemplaire du roman, ouvert sur le frontispice de la célèbre illustration originale de Theodor von Holst, réalisée pour la réédition de 1831 en un seul volume. Par contre la page en vis-à-vis de l'illustration est bien celle de 1818 en 3 volumes (et non la réédition de 1823² en 2 volumes) avec la citation du *Paradise Lost* de John Milton : « Did I request thee, maker from my clay to mould me man ? Did I solicit thee from darkness to promote me ». Il y a là un collage anachronique qui permet d'utiliser le pouvoir suggestif de l'illustration.

La musique change à ce moment-là pour souligner l'instant de la découverte avec quelques notes de piano et des accords de violon et violoncelle. Peu après a lieu la scène, dans un amphithéâtre de médecine, où le cousin de Sir William mène une expérience de réanimation galvanique. La deuxième occurrence intervient plus tard quand Nightingale, l'adjoint de Marlott, apporte à celui-ci un exemplaire du roman qu'il a eu du mal à trouver, ce qui laisse supposer que l'œuvre est oubliée, 9 ans après sa publication. La troisième occurrence, plus intéressante, coïncide avec la situation de lecture. Marlott ouvre le livre et le feuillette. La caméra cadre en plan rapproché l'illustration, puis la première page du roman, la première lettre de Victor à Mrs Saville. La lettre est lue en voix off par la lectrice supposée ou par l'auteur (c'est la voix de l'actrice qui interprète Mary Shelley). Suit une série de plans, puis une nouvelle page en insert, avec la voix qui énonce : « A new species will bless me as its creator and source ». Plusieurs extraits du roman sont lus en voix off identifiant celle-ci à l'écrivain. Parfois la voix s'exprime sur un plan de Marlott lisant, la page de texte étant filmée dans le plan suivant, parfois la voix et la page imprimée coexistent. Les plans sont associés par des fondus enchaînés qui suggèrent de courtes ellipses temporelles.

La lecture suscite chez Marlott des visions d'Alice Evans, la petite fille disparue, visions aussi dues à l'absorption du mercure pour traiter sa syphilis, cause de la mort de sa fille qui a pour conséquence le suicide de sa femme par noyade. Les images de ce passé traumatique sont récurrentes dans la série, parfois simples souvenirs, parfois images cauchemardesques. Ce

² Je remercie Jean-François Baillon de m'avoir signalé ce détail important et d'avoir attiré mon attention sur d'autres anachronismes, en particulier l'âge de Boz (Dickens), que je n'avais pas vérifié.

motif de la mort prématurée, du travail du deuil et de la culpabilité renvoie aussi à la biographie de Mary Shelley et à certains passages du roman.

L'épisode trois comporte cinq références au livre. Au tout début de l'épisode, alors que Sir William consulte un ouvrage sur le galvanisme et décolle deux pages partiellement souillées de sang, une coupe franche cadre le roman ouvert sur le frontispice et que referme Marlott. Un lien est ainsi établi, par le montage, entre deux situations de lecture, mais aussi entre la fiction et l'ouvrage scientifique.

Une deuxième occurrence a lieu au moment où Marlott montre le livre, toujours ouvert sur le frontispice, au journaliste Boz (censément le jeune³ Dickens dont c'était le nom de plume en tant que journaliste). Celui-ci fait allusion à l'adaptation théâtrale du roman et à la performance de l'acteur Edmund Peake (dont le nom évoque Richard Brinsley Peake, qui monte *Presumption or the Fate of Frankenstein* en 1823), avant l'interdiction de la pièce pour blasphème : « Parliament shut it down for blasphemy », « A mad man who finds a way to resurrect the dead ». Il fait aussi référence au succès de celle-ci : « The whole world went twice except you ». Boz donne également des informations au policier (le lien avec Lord Byron), informations *a priori* exactes. Il sert de relais entre le personnage de l'enquêteur et le lecteur.

Un peu plus tard, Marlott consulte de nouveau le livre, d'abord ouvert sur la page de l'illustration et continue la lecture. Le réalisateur a recours au même procédé elliptique, pages tournées fébrilement et lecture en voix-over du texte par la narratrice : « As I dabbled amongst the unhallowed damp of the grave ». Cette fois cependant, la voix est liée à des flashes visuels rétrospectifs qui identifient la quête du policier à celle de Victor Frankenstein. On voit ainsi Marlott, horrifié, toucher du doigt le corps composite du cadavre, effleurant le visage souillé de boue et les cheveux maculés, cependant que la voix narrative évoque : « the profane fingers disturbing the tremendous secrets of the human frame ». La transgression de Victor se rejoue avec le geste du policier.

Dans la quatrième occurrence, Marlott apporte le roman à son auteur qui commente : « You've met my creature », Marlott répliquant : « Indeed I was unsettled by it ». Les paroles attribuées à Mary Shelley renvoient en particulier à l'évocation du cauchemar, origine de la fiction (« It

³ En 1827, Dickens n'a que 15 ans. Il est employé de bureau et ne commence sa carrière de journaliste que l'année suivante.

came to me in a nightmare⁴ »), la volonté de susciter l'effroi chez son lecteur, mais aussi à divers détails biographiques concernant Percy Shelley (son rôle d'initiateur et sa mort tragique) et Mary Wollestonecraft. Les questions de Marlott permettent d'apporter des informations fiables. En revanche, Mary affirme le caractère fictionnel de son roman et en particulier des applications du galvanisme, ce qui sera infirmé par un scénario qui altère la réalité historique. La dernière réplique de Mary, « What would we not do to defeat death, Mr Marlott, might we not defy God's laws in order to be reunited with those we love? », trahit son implication personnelle et renforce l'identification avec l'inspecteur, également obsédé par ses morts, revivant sans cesse en images les moments traumatiques de l'enterrement de sa fille et de la découverte du corps noyé de sa femme. Le cadrage identique en plan rapproché des deux personnages et le montage en champ/contre-champ renforce le parallèle. La caméra se rapproche insensiblement mais ce mouvement est interrompu suite à l'entrée du jeune Percy, le fils de Mary.

Vers la fin de l'épisode (38 mn) on voit de nouveau Marlott lire les pages du roman consacrées au galvanisme. Le ton exalté de la narratrice évoquant une expérience nouvelle et stupéfiante (« an experience new and astonishing to me »), annonce le flashback ultérieur concernant la tentative de résurrection d'un mort. L'auteur et son héros Victor Frankenstein sont ainsi associés et la biographie reconstruite rejoint la fiction. Juste après Sir William met en doute, face à Marlott, l'intérêt du roman, niant tout savoir sur le galvanisme.

Il est aussi fait allusion au livre sous une forme ponctuelle, en particulier quand le père du poète reproche à Mary Shelley d'avoir brisé, à cause de son chef d'œuvre maudit (« accursed masterpiece »), la réputation de sa famille et causé la mort d'innocents.

Enfin, quand Boz mène son enquête, il évoque le roman face à un informateur potentiel qui ignore le nom Frankenstein : « Story of a mad man who pieces together the bodies of the dead ». Après une ellipse, la caméra le filme commençant à rédiger un article. Pendant que la plume court sur le papier, la voix de l'acteur lit en voice over les lignes manuscrites résumant le cas mystérieux. La voix continue le récit pendant que l'image change. Une série de plans brefs montre un employé anonyme apportant un paquet de journaux que Boz brandit, l'air satisfait. En première page du *Morning Chronicle* figure l'article à sensation intitulé « The

⁴ Cette phrase fait allusion à ce que qu'écrivit Mary Shelley dans sa préface à l'édition de 1831. Elle évoque un rêve éveillé (plutôt qu'un cauchemar), une vision fondatrice de sa création romanesque : « I saw with shut eyes, but acute mental vision—I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together » (Shelley 9).

Frankenstein Murders ». Un lecteur consulte l'article qui circule de main en main, parvenant jusqu'au ministre et provoquant le scandale. Le lien avec le roman est établi explicitement : « A diabolical surgeon acting in apparent imitation of Mary Shelley's infamous madman, Victor Frankenstein ». À la fin de la scène, le journal parvient à Marlott qui vient d'être cité. La voix termine la lecture sur le détail sensationnaliste de la fuite de l'auteur, attestant une forme de culpabilité : « The author appears to have fled, whereabouts unknown ». Au plan suivant, ce mystère est dévoilé au spectateur par un plan de Mary arrivant chez Mrs Hogg.

Le livre est de nouveau évoqué par Sir William lors de l'épisode 5, à l'occasion de sa confrontation avec Mary, revenue de son voyage. Chester l'accuse d'avoir ridiculisé ses travaux dans son roman – « Mocking my achievements in your wretched novel, dragging my past endlessly into the limelight » –, mais aussi d'être la cause indirecte de l'article qui met en péril l'Anatomy Act. Il entre en fureur et manque d'étrangler la jeune femme qui lui reproche de vouloir bénéficier d'un approvisionnement illimité en cadavres (« a free supply of corpses »). Nous apprenons peu après le rôle joué par Sir William dans l'expérience désastreuse de galvanisme évoquée dans un récit en flashback raconté à Marlott par Mary. L'inspecteur établit cette fois le lien avec le personnage de Victor, entre réalité et fiction. Le dernier épisode de la saison ne fait plus référence au roman, mais l'actualise en faisant de l'inspecteur, piégé par Lord Hervey, la victime, puis l'objet de ses expériences de résurrection.

Dans la saison 2, le roman n'est plus mentionné, mais l'épisode 3 s'ouvre sur une compagnie de théâtre ambulante et hétéroclite, plus proche d'une troupe de cirque (avec jongleurs et acrobates), dirigée par Mrs Wild, une femme noire. La troupe joue la pièce adaptée du roman *Presumption or the Fate of Frankenstein* (des affiches sont placardées sur les murs) et l'acteur interprète du monstre est un géant semi-débile, muet et inoffensif, qui sera soupçonné pour un temps d'être le criminel qui enlève les enfants. Il n'y a, en revanche, presque⁵ pas de mise en scène de la pièce, mais une simple allusion au spectacle de foire et à l'exhibition de monstres, composante de certaines adaptations filmiques, en particulier *The Bride* (1985) de Franc Roddam avec Sting dans le rôle du savant ou *Dr Frankenstein* (2015) de Paul McGuigan où au début, Igor Strausman (Daniel Radcliffe) est exhibé dans un cirque avant d'être recueilli par le Dr Frankenstein. Le lien avec le mythe est renforcé par la présence dans la diégèse de l'auteur de *Frankenstein*.

⁵ Juste une évocation de la scène de création où l'acteur presse son visage et son corps contre un drap/écran pour suggérer sa monstruosité.

Présence fictionnelle de Mary Shelley et de son entourage

Mary Shelley (Anna Maxwell Martin) est mise en scène comme personnage de fiction, ce qui suppose des entorses à sa biographie. Les détails donnés sont proches de la réalité : la mort du poète Shelley advenue 4 ans plus tôt (en fait Shelley se noie en 1822), les deuils successifs, seul le petit Percy Shelley survivra, les références à l'entourage de l'écrivain. Shelley figure dans une scène d'expérimentation du galvanisme, dans laquelle Byron est présenté par Boz en ces termes : « The vampire Lord, poet, seducer, traitor. » Le père de Shelley est évoqué ainsi que William Blake, illustrateur de l'une des œuvres de Mary Wollestonecraft à laquelle Mary fait allusion, lors d'un dialogue avec Marlott. Chaque épisode s'ouvre sur un générique constitué d'un montage imitatif de l'œuvre picturale de Blake. De nombreuses références sont faites au poète. Dans la saison 1, une jeune fille prénommée Alice disparaît. Marlott suspecte un criminel notoire Billy Oates et trouve chez lui une page d'un poème de Blake intitulé « The Little Girl Lost » évoquant une jeune fille, Lyca, anagramme (presque) d'Alice. Le poème représente l'éveil à la sexualité de la jeune fille qui, dans la série, est un objet sexuel potentiel. Dans la saison 2, un épisode est intitulé « The Marriage of Heaven and Hell », titre du *magnum opus* de William Blake, série de textes imités de la prophétie biblique contenant de la prose, de la poésie et des illustrations.

Mary Shelley elle-même figure dans une dizaine de scènes tout au long de la saison 1. Marlott la rencontre pour la première fois alors qu'elle participe à une sorte de rituel au chevet de William Blake, mourant. Mary apporte ensuite à Marlott, après la mort de l'artiste, la dernière œuvre non publiée de celui-ci, un ensemble de 12 gravures en couleurs intitulé « The Book of Prometheus » (œuvre fictive) que Flora, la jeune fugitive, témoin essentiel, reconstruira sous la forme d'un calendrier qui comporte aussi un avertissement : « Cave Baestiam » (attention à la Bête⁶). Marlott comprendra trop tard, après le meurtre de Flora, qui est la Bête. Ces références à Blake nourrissent l'énigme policière, mais introduisent une touche de symbolisme mystique, assez éloignée du roman de Shelley.

Les auteurs de la série imaginent aussi une scène où figurent Mary, âgée de 17 ans, le poète Shelley et James Hogg, son ami, ainsi que son mentor Sir William. La référence est à Thomas Jefferson Hogg, ami et premier biographe de Shelley, athée⁷ comme lui et exclu d'Oxford mais

⁶ C'est aussi le poète qui évoque la nécessité pour Marlott, s'il veut retrouver Alice, d'identifier le monstre : « To find her, you have to know the truth of the Beast, the Beast with the face of man ».

⁷ Shelley et Hogg publient en 1811 un pamphlet, « La Nécessité de l'athéisme ».

qui meurt bien plus tard en 1862. Rien à voir *a priori* avec l'écrivain James Hogg, auteur des *Confessions d'un pécheur justifié*, sinon la volonté d'associer cet auteur célèbre à l'intrigue. Sir William se livre à une expérience de résurrection des morts grâce au pouvoir de l'électricité. La scène est évoquée de manière fragmentée. À la fin de l'épisode 4, suite à la publication de l'article de Boz où Mary Shelley est implicitement accusée, la voix off de Boz énonce : « Not one but numerous victims stitched together in apparent attempt at surgical reconstruction, reminiscent of that notorious, some would say blasphemous text, Mrs Shelley's *Frankenstein or the Modern Prometheus*. » Boz établit un lien entre le chirurgien meurtrier et le protagoniste shelleyen. Il s'agit d'une interprétation sensationnaliste du roman et de l'idée que la fiction aurait pu inspirer un criminel.

La courte séquence qui clôt l'épisode 4 montre Mary, venue revoir la mère de James Hogg, qui l'accuse d'avoir exploité la mort de son fils dans son livre. Apprenant que Sir William est revenu sur les lieux, elle retourne voir le laboratoire. Le décor est un concentré des éléments récurrents dans les adaptations filmiques, notamment celles de la Hammer : générateurs, condensateurs, table d'opération, etc. Mary déambule dans une pièce sombre, filmée en travelling latéral, sur une musique dramatique structurée autour du leitmotiv au violon qui accompagne les lectures du roman par Marlott. Deux voix off non identifiées évoquent ce qui a pu se passer, suggérant que Mary se souvient : « We are about to take a step which will alter the cause of natural philosophy for ever » et « To examine the causes of life, we must first have recourse to death ». La caméra explore l'espace en travelling, dévoilant aussi des taches brunes sur le sol. Mary, filmée en alternance de dos et de face, tire un rideau, dévoilant en contre-champ une table d'opération équipée de sangles. Cette vision semble provoquer une forte émotion suggérée par l'expression du visage et un spasme respiratoire. On termine ainsi sur l'un des nombreux *cliffhangers* de la série, la séquence de l'expérience étant mise en scène dans l'épisode 5.

La scène est divisée en deux parties. La première, flashback objectivé, évoque en pré-générique *in medias res* les prémisses de l'expérience, l'enthousiasme des participants et le tirage au sort pour désigner le cobaye, qui sera James Hogg. Ce fragment se clôt sur Hogg cadré en plan rapproché frontal, absorbant un poison et énonçant la phrase : « We must first have recourse to death ». Un peu plus tard, Mary, menacée et malmenée par Sir William, raconte à Marlott l'échec de l'expérience. Le flashback commence sur un plan de la mort par étouffement de Hogg et la tentative vaine de résurrection par le générateur électrique, et met en scène la manière dont Sir William, chirurgien expert, a maquillé la mort en suicide, coupant les poignets de la victime (gros plan sur l'incision) et laissant un scalpel dans sa main. Plusieurs plans de réaction

de Mary pendant la scène suggèrent un point de vue subjectif et une réaction horrifiée. La fin de l'épisode est racontée en voix off, puis commentée dans un dialogue avec l'inspecteur.

Cette séquence a une fonction dramatique cruciale conduisant le héros policier à soupçonner Sir William Chester de manipulation criminelle après le supposé suicide de son cousin Garnet, convaincu d'avoir abusé sexuellement de plusieurs jeunes victimes, dont Flora qui l'a identifié, mais qui en fait n'est pas le chirurgien maniaque recherché. De nouveau Marlott commente, établissant un lien entre réalité et fiction : « Creating life from death like your Victor Frankenstein ».

Après cette scène, Mary Shelley disparaît quasiment. On ne la voit plus qu'une seule fois, au moment de son départ, alors qu'elle refuse toute implication et toute responsabilité : « His madness is not my concern ». À l'accusation directe de Marlott : « This nightmare is your creation », elle répond : « It's not mine anymore, it's yours », suggérant, dans une posture réflexive, l'idée que la fiction appartient désormais au lecteur ou au spectateur.

Mary Shelley ne figure plus dans la saison 2 qui développe une intrigue axée sur le fantastique et le surnaturel (les figures spectrales) tout en conservant une dimension rationaliste. En l'absence de l'écrivain, le récit réintroduit d'autres références au mythe de Frankenstein mais aussi au contexte culturel, juste avant la publication de l'édition de 1831. Deux personnages sont mis en valeur. Le premier est Ada Lovelace, fille de Lord Byron, mathématicienne renommée et élève de Charles Babbage, concepteur d'un projet de machine analytique, ancêtre de l'ordinateur. Ada Lovelace est connue pour avoir réalisé le premier programme informatique. Dans la série, c'est une amie du mystérieux Frederic Dipple, aristocrate fortuné et collectionneur d'automates. On la voit mettre au point chez lui un automate féminin dont elle ajuste les délicats rouages.

L'aristocrate est aussi le fils (fictif) d'un personnage historique connu et cité dans la série, Johann Dippel, théologien et alchimiste, né au château Frankenstein et qui, selon Radu Florescu (Florescu 88-96), aurait pu être une source d'inspiration pour le roman, ayant élaboré un élixir⁸ destiné à prolonger sa vie. Dans la fiction (S1, E6), Johann Dippel est évoqué par Lord Hervey qui le décrit comme son maître⁹ et la source de ses travaux (« I started under him, birth, gestation, generation »), l'inventeur génial d'un « catalyseur » (S2, E6). Frederic Dipple

⁸ C'est ce qu'il déclare dans un pamphlet publié en 1733. En réalité, il meurt peu après, sans doute des suites d'un empoisonnement (Florescu 96).

⁹ Cela suppose que Dippel ait prolongé sa vie au-delà de 1734.

absorbe le contenu d'une fiole mystérieuse¹⁰ datée de 1830 et, un peu plus tard, lit (en voix off) une lettre de son père, actualisant dans la fiction ce qui n'était que fantasme dans l'Histoire : « I have sacrificed everything I had that I may hear your precious heart for all eternity. Keep this formula close to your heart. It holds the secret to everlasting life » (S2, E5).

Hervey et Dipple, anciens alliés et complices devenus ennemis et rivaux, se disputent cette précieuse formule. Dipple, aristocrate et notable influent est aussi un monstre maintenu artificiellement en vie tandis que Marlott, « créature » ressuscitée et non fabriquée de morceaux, représente à la fois la loi (l'institution policière) et le sujet transgresseur de cette loi. Il est aussi le pendant « prolétaire » et marginal de Dipple. En endossant ces rôles shelleyens, les personnages réécrivent à la fin de la saison 2 l'épisode de la création de la fiancée, détruite par Victor dans le roman, mais actualisée dans de nombreux films (Whale, Fisher, Branagh etc.). Ici, le rôle de la fiancée est tenu par Esther Rose, objet de l'expérience de Hervey, mais aussi convoitée par l'une des « créatures », Frederic Dipple, qui la revendique comme sienne et protégée par Marlott, l'autre avatar du monstre. À la différence de la créature féminine du roman mise en pièces sous les yeux du monstre, Esther s'échappe et survit entre deux mondes, désormais capable de sentir la présence de son enfant mort.

Le contexte scientifique et la figure du savant fou

Le roman est également indirectement convoqué par la mise en scène du contexte scientifique et médical de l'époque, en particulier la référence au débat sur l'Anatomy Act, soutenu par Sir Robert Peel¹¹ (Tom Ward), permettant aux chirurgiens, enseignants et étudiants en médecine de disposer pour leurs expériences des corps (des pauvres en particulier) non réclamés par les familles. Ce décret vise à mettre fin au trafic illégal de corps humains des déterreurs de cadavres mis en scène par Stevenson dans « The Body Snatcher » (1884). Ce trafic lucratif est décrit en détail avec tous les maillons de la chaîne, ce qui permet de figurer une galerie de personnages interlopes, dont la bande des *Bishops* qui tuent afin de vendre les cadavres aux résurrectionnistes, lesquels affirment que leur activité n'est pas illégale : « Grave robbing is not theft, as body is not property » (S1, E2). La loi qui sera votée dans la réalité (1832) et dans la fiction est contestée par la hiérarchie religieuse qui prétend défendre les plus pauvres. Le

¹⁰ On entend hors champ sa respiration haletante, indice de l'effet produit par l'élixir.

¹¹ Personnage historique, créateur de la police métropolitaine.

tract distribué par les ennemis du projet s'intitule « A world without God, The Anatomy act, an outrage to man, God, nature ». Le projet est aussi critiqué par les médecins pratiquant une médecine alternative, à base de produits naturels, comme Lord Hervey, personnage présenté initialement comme plutôt positif et qui se révèle être le vrai savant fou et criminel du récit.

Deux séquences sont consacrées à des expériences de galvanisme¹². La première, conduite par Garnet, le cousin de Sir William, a lieu devant un public d'étudiants dans un amphithéâtre de médecine. Tout en procédant à l'incision du bras du cadavre d'adolescent pour dénuder le nerf cubital, le chirurgien évoque les principes mis au point par Galvani : « The electrical impulses are carried along the nerves by an independent system of fluids invisible to the human eye. » Après application des électrodes, les muscles se contractent, provoquant un mouvement du bras. La scène, filmée sobrement en champ/contre-champ, rappelle l'expérience célèbre de Giovanni Aldini pratiquée à Londres le 18 janvier 1803 sur le cadavre de George Forster, criminel de 26 ans. La deuxième expérience conduite de manière occulte par Sir William est plus transgressive puisqu'il s'agit de ressusciter un cobaye volontaire, qui s'est sacrifié pour la science. Elle se solde par un échec. À la fin de la première saison, à l'inverse, l'expérience de réanimation pratiquée sur Marlott réussit, mais il n'est plus question de galvanisme. Lord Hervey, qui hait les chirurgiens, a recours à une technique « naturelle ». Il utilise des substances extraites d'organes comme l'endocarde, justifiant ainsi une série de meurtres au nom de l'avancement de la science. À la fin de la saison 2, Hervey fait mourir puis réanime Esther Rose qui espère ainsi retrouver son fils défunt, dont elle ne parvient pas à faire le deuil. Un troisième aspect est introduit dans la saison 2, le motif de la création artificielle, non pas à partir de cadavres, mais d'une combinaison d'éléments mécaniques. Frederic Dipple présente son automate féminin devant un parterre de notables conquis.

Cette saison où domine une ambiance plus gothique et surnaturelle vise, en particulier, à interroger l'évolution scientifique, technologique et le rapport entre l'homme et sa création tout en conservant une dimension d'investigation criminelle. Au-delà de l'enquête, Marlott cherche à se venger (comme la créature romanesque) du médecin démiurge qui l'a privé de son identité humaine et lui a interdit l'accès au Paradis : « Robbing him of his chance for redemption and hope for meeting his family again » (Braid 240).

¹² Voir Kathryn Harkup, *Making the Monster, The Science Behind Mary Shelley's Frankenstein*, en particulier le chapitre sur l'électricité.

Démultiplication du motif du savant fou

Contrairement à *Penny Dreadful*, le Dr Frankenstein ne figure pas en tant que tel dans la série, mais ses avatars sont nombreux. La série démultiplie la figure du médecin/chirurgien, fou ou non. Le premier personnage est celui de Sir William Chester — « the leading surgeon of the land » —, qui pratique l'autopsie sur le cadavre composite découvert par Marlott. Ce personnage révèle graduellement sa duplicité. Présenté comme un savant rationaliste, critiquant la superstition — « The laymen fear us, they are suspicious of what may happen to their body after death » —, il dénonce le travail de ceux qui ont assemblé les différents corps : « This is the work of a barber or a butcher ». Il prétend ne pas s'intéresser au galvanisme quand Marlott l'interroge à ce sujet (« not my subject, I am afraid »), mais est en fait l'auteur d'un traité sur la question, *An Investigation into the Galvanic Response of Dead Tissue*, ouvrage qu'il feuillette et dont certaines pages sont tachées de sang.

Il s'avère que Sir William a organisé l'expérience désastreuse qui a conduit à la mort de James Hogg. Soupçonné par Marlott, Sir William n'est pas inquiet. Dans la saison 2, on découvre le mystérieux Frederic Dipple, qui se livre à des expériences relevant plutôt de l'occultisme et semble particulièrement préoccupé par la question de la survivance du corps. Ce personnage constitue aussi un avatar dévoyé de Frankenstein dans sa quête de l'immortalité, mais on apprend au cours de la série qu'il n'est lui-même qu'un corps réanimé, un mort-vivant se maintenant en vie par l'absorption d'un élixir.

Le véritable avatar du savant demiurge est Lord Hervey, le monstre criminel à visage humain évoqué au début de la première saison, « the Beast », selon William Blake (« to find her you have to know the truth of the Beast »). Hervey, qui se présente comme un médecin philanthrope, humaniste et critique des méthodes des chirurgiens (sa sœur le présente ainsi : « a healer, not a butcher »), est opposé à l'Anatomy Act. Il ne dévoile ses motivations réelles que dans le dernier épisode de la saison 1. On apprend qu'il est le véritable responsable des meurtres d'enfants perpétrés par Lloris, son serviteur et homme à tout faire (avatar de la figure classique de l'assistant Igor/Fritz des films Universal). Le médecin prélève certaines substances sur les organes des victimes afin de confectionner un élixir. Dans l'épisode 6, John Marlott, fraîchement nommé commissaire, découvre dans un souterrain la petite Alice séquestrée par Hervey, mais il est à son tour maîtrisé et ligoté. Le lendemain, il se retrouve dans sa chambre, les vêtements couverts de sang, à proximité du corps de Flora, égorgée. Nightingale, fiancé de la jeune femme, le découvre au pied du cadavre, l'arme du crime à la

main, d'où une dimension pathétique de la scène filmée en plan serré (le visage en pleurs de Nightingale) et dramatisée par la musique. Marlott, malgré ses dénégations, est accusé à tort du meurtre perpétré par Hervey pour le piéger. Abandonné par son protecteur, il est condamné à la pendaison après un jugement expéditif. La scène de l'exécution publique rappelle certaines adaptations du studio Hammer, notamment *The Curse of Frankenstein* (1957) où il s'agit de guillotine, mais l'idée de spectacle morbide est la même. La caméra cadre Marlott, pendu avec d'autres condamnés, puis se focalise sur ses bottes qui s'agitent dans le vide avant de s'immobiliser. Hervey enlève le corps de Marlott, comme Cushing dans *Frankenstein Created Woman* et le fait revenir d'entre les morts par un procédé mystérieux non lié à l'électricité. Il déclare ainsi : « Perhaps you were expecting electricity. The keys to life lie deeper than that, much deeper, inside us, not around. The substance that brought you back from the grave came from her foetus and thousands of others like this. It was in that tincture I gave you ». Il s'agit là d'une autre approche de la résurrection.

Cette séquence reconstitue le couple Frankenstein et sa créature couturée, mais à la différence de Victor qui rejette sa créature, Hervey la célèbre, reprenant, en la modifiant, la formule du film de Whale (« He lives ! » au lieu de : « It's alive ! »). Il appelle Marlott « My Adam » en s'approchant de lui au risque de se faire étrangler, comme Cushing par Christopher Lee (citation implicite). Enthousiaste, il le présente aussi comme le premier d'une nouvelle lignée : « You are the next step, an existence where there is no suffering because there is no death ». Ainsi le détective, personnage familier auquel on s'identifie, devient-il une figure de l'Autre monstrueux, dont nous partageons cependant le point de vue.

À la fin de la saison 1, Marlott, devenu une sorte de mort-vivant, s'échappe en tuant Lloris, son gardien, et s'enfuit comme la créature. Le dernier plan nous le montre en train de courir dans la forêt au son de l'orgue qui célèbre le mariage de convenance de Lady Hervey avec Sir Bentley Warburton, membre du Parlement, qui s'est engagé à soutenir financièrement les recherches de Lord Hervey. Ce statut intermédiaire de Marlott, entre vie et mort, lui confère le pouvoir de voir les défunts, ce qui explique en partie la réorientation de la saison 2 vers l'horreur gothique et le surnaturel.

Marlott occupe ainsi divers rôles. Policier qui mène une enquête sur des crimes mystérieux, c'est, à l'instar de Victor Frankenstein, un homme tourmenté et obsédé qui poursuit avec acharnement son ennemi, considéré comme fou, emprisonné comme lui et enfin, dans un renversement narratif, identifié à la créature victime de l'*hybris* du savant. Avant même sa résurrection, Marlott est perçu comme un monstre à différents moments où la prise de mercure

lui donne des hallucinations. Il se voit dans un miroir, le visage déformé, rongé par la syphilis. Dans une autre vision cauchemardesque, William Blake lui tend un miroir, où il se contemple comme autre monstrueux. Ce motif du miroir renvoie à la scène du roman où la créature, voyant son reflet dans l'eau, trouble celle-ci rageusement pour échapper à son image. Dans la saison 2, Marlott ramené à la vie par Hervey retrouve un corps sain, libéré de la maladie. En revanche, il conserve les traces mémorielles des traumatismes anciens, bien qu'il semble rejeter son identité antérieure, affirmant qu'il n'est plus John Marlott, mais un être aberrant qui ne devrait pas exister. Sous l'identité de Jack Martins, il poursuit cependant son enquête *incognito* en parallèle de celle de la police.

D'autres motifs récurrents rappellent le roman ou les films, en particulier celui du cadavre (on en voit beaucoup dans la série, corps mutilés, éventrés, rappel du mythe de Jack l'éventreur, familier pour le spectateur contemporain). Le trope du corps couturé est omniprésent, apparaissant dès le prologue de la série, et de nouveau quand Marlott est réanimé. On voit à plusieurs reprises la cicatrice sur son cou. Dans la saison 2, les victimes sont des prêtres sur le corps desquels on prélève le cœur, ce qui renvoie plutôt à des rituels occultes et rapproche la série d'un « polar ésotérique », genre prolifique et populaire, en particulier depuis le succès du *Da Vinci Code*.

Décadrage et hybridité générique

Le décadrage consiste dans le fait que le personnage principal n'est ni le savant ni la créature, mais un policier. À l'inverse du roman où Victor est perçu en focalisation interne, son avatar Lord Hervey, personnage démoniaque, demeure opaque et nous n'avons pas accès à son intériorité. Il apparaît de manière intermittente dans la saison 1, sauf dans le dernier épisode où il affirme sa présence, puis disparaît pendant l'essentiel de la saison 2, jugé mort et seulement présent dans le discours des autres ou dans les flashes mémoriels de Marlott. Il est de retour vers la fin de l'épisode 4, où il surgit du fond du cadre et égorge Nightingale qui explorait la maison de Dipple. La vitesse du mouvement et la dé-focalisation (visage flou) confèrent un caractère presque surnaturel au personnage, qui revient au premier plan de l'intrigue jusqu'à son arrestation dans son laboratoire, où la police découvre des organes préservés dans la glace. Emprisonné, abandonné par Peel et par le Dean, il devient pathétique.

Nous avons par contre accès à la conscience et même à l'inconscient de Marlott par l'entremise des séquences oniriques et cauchemardesques qui mettent en scène un trauma profond : la

mort de sa femme et de sa petite fille, auxquelles il a transmis sa maladie. Marlott est sujet à des visions en raison de sa syphilis et du traitement au mercure. Son rapport à la réalité est altéré et sa fiabilité mise en cause. Dès le milieu de la saison 1, il commet des erreurs d'appréciation et est sujet à des crises de paranoïa. La récurrence des images de sa femme (motif ophélien de la belle noyée) et de sa fille traduit une culpabilité obsessionnelle. D'autres images, plus horribles, traduisent la mutation de Marlott vers un devenir monstre, prélude à sa transformation finale et sa perte d'identité.

La série combine les éléments de différents genres comme son texte-source associait récit gothique, récit de voyage, conte philosophique, récit conjectural, etc. Elle se présente d'abord comme un film en costume, *period drama*, reconstituant avec soin une époque, empruntant explicitement à Dickens, en particulier à *Great Expectations* (scène d'ouverture dans les marais) et *Oliver Twist*. Le gang d'enfants voleurs dirigé par le fourbe et manipulateur Billy Oates évoque explicitement Fagin et ses protégés. Cette série policière feuilletonnante s'apparente aussi à un *police procedural*. Dans la saison 1, John mène l'enquête, aidé par son adjoint Nightingale. Dans la deuxième saison, Nightingale enquête sur les agissements de Marlott, persuadé qu'il est l'auteur, revenu d'entre les morts, de la série de meurtres perpétrés sur des ecclésiastiques, mais parallèlement Marlott continue sa propre enquête. Cette saison met aussi en relief la rivalité entre la police métropolitaine, nouvellement créée, et la garde épiscopale au service du Dean de Westminster, personnage machiavélique complice de Hervey, qui tente de cacher la vérité sur les meurtres.

La série convoque en partie les codes du biopic ou du film historique, et met en scène plusieurs personnages authentiques dont Mary Shelley, le poète Shelley, mais aussi William Blake, le jeune Dickens, Ada Lovelace, Sir William Peel et bien d'autres.

Elle exploite également une ambiance horrifique et gothique dans les décors (espace labyrinthique, cimetières, caveaux, etc.), les situations et les personnages, nous renvoyant à des productions comme *Ripper Street* et *Penny Dreadful*. L'élégante maison de Lord Hervey est toute proche des ruines d'une abbaye gothique. Les bas-fonds du quartier populaire de Pye Street dans l'East End constituent un véritable dédale de ruelles étroites, mais comportent aussi des espaces souterrains qui abritent des activités criminelles de toutes sortes. La dimension cauchemardesque est très marquée, justifiée par les conséquences de la syphilis dont souffre Marlott. La frontière entre rêve, vision et réalité devient de plus en plus poreuse dans la saison 2 où les éléments irrationnels prennent le dessus sur la rationalité scientifique prévalant dans la saison 1.

En effet la série développe une composante surnaturelle marquée, avec en particulier les visions spectrales de Marlott qui, du fait de son statut de « réanimé », a un contact direct avec l'au-delà et peut voir les morts, à l'exception de ses proches. Il ne s'agit plus d'hallucinations liées à son état, puisque Hervey l'a guéri de la syphilis, mais bien de visions d'outre-tombe qui ne donnent lieu à aucune explication scientifique. Ce rapport privilégié est mis en scène à plusieurs reprises. Quand Marlott apostrophe les victimes du choléra rassemblées autour du puits empoisonné, un contre-champ du point de vue de son acolyte, le prêtre défroqué, montre qu'il est seul à voir ces morts représentés comme des zombies statiques et inexpressifs. Le visage blafard, lourdement maquillé, et la gestuelle renvoient aux codes du film d'horreur. Ensuite, au moment où Nightingale est égorgé par Hervey dans la maison de Dipple, Marlott qui vient d'assister à l'arrestation du comédien incarnant la créature semble intrigué (regard appuyé vers le hors champ) et voit s'inscrire le corps du policier dans l'encadrement d'une porte, mais ne peut entendre les paroles de l'inspecteur, qui a compris qu'il n'était pas le meurtrier de Flora (« Forgive me »). Le montage alterne des images de la victime, allongée sur le sol, et de son avatar spectral debout dans une posture hiératique. Le sang qui s'écoule de sa gorge tranchée fait le lien entre les deux scènes et les deux niveaux de réalité. Enfin, Marlott voit aussi à plusieurs reprises le fils défunt de Esther Rose, la couturière, alors que celle-ci accepte la proposition de Hervey de la « transformer » en lui injectant son sérum afin qu'elle puisse aussi voir son fils. Alors que la science incarnée par Hervey apparaît de plus en plus irrationnelle, la passion qu'éprouve Dipple pour les automates, telle qu'elle s'exprime dans son discours de présentation de son automate féminin, constitue un clin d'œil à la science-fiction des robots et androïdes et au post-humain. Enfin¹³, la série emprunte au mélodrame, multipliant les scènes pathétiques ou sordides, les émotions fortes et les effets de surprise.

Cette deuxième saison, plus encore que la première, interroge la frontière poreuse entre les vivants et les morts, la science et ses dérives. Elle met en scène plusieurs figures du monstrueux, créateur ou créature, et questionne les limites du paradigme humain.

The Frankenstein Chronicles explore dans la lignée du roman de Mary Shelley la relation problématique et conflictuelle qui lie l'homme et sa création pour mieux étudier les frontières existantes et mener en même temps une réflexion sur la corruption de l'Église, du pouvoir politique et d'une science dévoyée. La saison 2 prolonge l'enquête policière mais prend aussi

¹³ Il faudrait ajouter les nombreuses références aux contes de fée (Alice et sa robe rouge, l'ogre, les comptines, etc.)

la forme d'une quête pour Marlott, qui a perdu son identité, son statut professionnel et social, et doit faire son travail de deuil. Il s'efforce de retrouver sa place dans une société qui l'a exclu à l'instar de la créature romanesque. Livré à lui-même, il doit identifier les coupables et exposer la vérité sur les meurtres, ce qui revient à donner du sens à ce qu'il est devenu dans un monde qui rejette la différence.

La série exploite de manière inventive différents aspects du mythe en accentuant sa dimension de violence et de cruauté. Elle cultive une ambiance mélancolique proche de celle du roman, mais sans échappée sublime. Elle offre une peinture sociale riche et contrastée et se nourrit d'un dense tissu intertextuel. Cette réappropriation du mythe brouille la frontière entre réalisme et fantastique, mais choisit finalement, à l'inverse du roman, de privilégier une approche irrationnelle dans le but de mieux explorer la zone intermédiaire entre vie et mort, corporéité et spectralité.

Bibliographie

- Bishop, Kyle. « Assemblage Filmmaking: Approaching the Multi-Source Adaptation and Reexamining George Romero's *Night of the Living Dead* ». *Adaptation Studies: New Approaches*. Eds. Christa Albrecht-Crane and Dennis Cutchins. Vancouver : Fairleigh Dickinson UP, 2010. 263-277.
- Braid, Barbara, « The Frankenstein Meme: *Penny Dreadful* and *The Frankenstein Chronicles* as Adaptations », *Open Cultural Studies* 2017 (1): 232-243.
- Cutchins, Dennis R., Perry, Dennis R., *Adapting Frankenstein*. Manchester: Manchester UP, 2018.
- Florescu, Radu, Cazacu, Matei. *Frankenstein*. Paris: Tallandier, 2011.
- Harkup, Kathryn. *Making the Monster, the Science Behind Mary Shelley's Frankenstein*, Londres : Bloomsbury, 2018.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres : Routledge, 2006.
- Shelley, Mary, *Frankenstein*. Londres : Penguin Classics, 1992.