

Inoculer la vie/in-oculer la vue. Les "Frankenstein" de Terence Fisher

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Inoculer la vie/in-oculer la vue. Les "Frankenstein" de Terence Fisher. Vertigo, Paris : Avancées cinématographiques, 2011. hal-01868388

HAL Id: hal-01868388

<https://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/hal-01868388>

Submitted on 5 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Inoculer la vie/in-oculer la vue. Les *Frankenstein* de Terence Fisher

Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Vertigo, n° 41, automne 2011, p. 60-68
(version corrigée)*

1

Je commencerai par une image favorite – *Frankenstein créa la femme*¹ (1967) : c'est le tournant dramatique du film, et par une plante.

Une jeune femme, Christina, aura d'abord couru jusqu'à un pont d'où elle se sera jetée, s'emmêlant sans doute dans les conferves – ces algues d'eau douce capillaires – qu'on a pu voir, par la plongée de l'objectif de la caméra, étaler leur toison méandreuse juste sous la surface du courant. Du détail de sa noyade, nous ne saurons rien.

L'homme qu'aime cette Christina vient d'être décapité sous ses yeux : handicapée par un corps difforme qui la fait pathétiquement claudiquer, elle n'a pu courir pour arrêter à temps une sentence injuste. L'âme de cet amant (piégée par un faisceau d'ondes cuivrées) est déjà entre les mains d'un savant excentrique de la bourgade, quand le cadavre de Christina est repêché par des badauds et apporté audit savant, lequel saisit la balle au bond et décide de lui rendre la vie en lui injectant l'âme de son compagnon. Au passage, il en profite pour égaliser ses jambes, donner vigueur à son bras gauche et effacer de son visage une atroce déformation : Christina devient une tout autre femme, délicieuse, éclatante, mais un être hybride, possédée alternativement par l'âme d'un amant qui veut se venger des responsables de son exécution.

Que des conferves aient prélué à la troublante opération chirurgicale de *bouturage* qui arrachera Christina à la mort, n'est peut-être pas tout à fait anodin. *Confervere*, en latin, c'est « souder », « assembler » : l'anglais dit, comme le français, *conferva* pour nommer cette plante qui avait la réputation de fermer les plaies ou de faciliter la consolidation des fractures. Le motif frankensteinien fondateur n'y est-il donc pas inscrit ? Fisher n'en savait sûrement rien : le hasard a de ces grâces. Les longs filaments verts de l'algue² entreront bientôt en résonance avec la chevelure de Christina qui, sous le choc de l'opération qui la ramènera à la vie, de roux tabac (pendant en tignasse, dépeignée, pour masquer la tare de son visage) deviendra d'un blond flavescent (soigneusement coiffée en chignon : il y a du *My Fair Lady* dans ce film). Ils

¹ *Frankenstein Created Woman*.

² L'anglais l'appelle encore *hairweed*, la mauvaise herbe chevelue. L'expression *in widow's weed* signifie être en deuil.

tressent entre quelques plans, de la vie à la mort, et retour, des embranchements visuels invasifs qui passent par quelque chose du textile, de ce « fond [qui] donne la forme » en ce que l'étoffe – robes, linceul, ruban de chapeau, nappe de pique-nique – ne cache rien (est réversible), image qui est produite par la même procédure que son support, image non plus posée sur (comme sur une toile de peinture)... mais logée au cœur même de la trame³. Image connexe de ce que trame, de son côté, de son côté de l'image, le savant, de ce qu'il ourdit, quand il ficelle ses créatures de bric et de broc, images si « chair » à mes yeux. Dans ce mouvement de tripatouillage des corps, l'image perd sa nature fantomale originaire (du latin *imago* : le spectre, le lémure), le dernier avatar de la peau qui échappe à l'anéantissement, pour devenir la résurrection laïque des corps sous la forme de leur dernière image (l'imago de l'insecte, le papillon adulte).

2

Il aura fallu dix-sept ans à Terence Fisher, le cinéaste vedette de la Hammer Film Production, pour venir à bout de son cycle consacré aux forfaits du célèbre docteur Frankenstein. Cet ensemble occupe une place particulière dans la filmographie de Fisher : il inaugure, avec *Frankenstein s'est échappé*⁴ (1957), l'époque de ses productions majeures au sein de la Hammer – et partant du studio tout entier par le renouvellement en couleurs de la matrice dix-neuviémiste du fantastique improprement nommé gothique qui avait déjà fait ses preuves sous une forme modernisée à Hollywood sous l'égide de la Universal Pictures⁵ et qui avait depuis déchu dans la comédie grossière ; et il la clôt avec *Frankenstein et le monstre de l'enfer*⁶ (1974) son dernier long-métrage. Le cycle est composé de cinq films qu'on peut répartir en trois groupes bien distincts :

1/ Les deux premiers, *Frankenstein s'est échappé* et sa suite, *La Revanche de Frankenstein*⁷ (1958), produits coup sur coup, appartiennent à la période flamboyante de Fisher au sein de la Hammer entre 1957 et 1962. Cette période verra, outre ces deux titres, la sortie des classiques fondamentaux de « l'âge d'or » du studio : *Le Cauchemar de Dracula*⁸ (1958), *Le Chien des Baskerville*⁹ (1959), *La Malédiction des pharaons*¹⁰ (1959) ou *La Nuit du loup-garou*¹¹ (1961). À noter que le troisième film prévu pour le cycle était *L'Empreinte de*

³ Voir pour la citation et le développement qui suit, François Dagognet, *Rematéraliser*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1989, p. 101-106.

⁴ *The Curse of Frankenstein*.

⁵ Tout au long des années 1930 et au début des années 1940.

⁶ *Frankenstein and the Monster from Hell*.

⁷ *The Revenge of Frankenstein*.

⁸ *The Horror of Dracula*.

⁹ *The Hound of the Baskervilles*.

¹⁰ *The Mummy*.

¹¹ *The Curse of the Werewolf*.

*Frankenstein*¹² (1964), finalement supervisé par Freddie Francis, l'assistant de Fisher (provisoirement immobilisé par un grave accident de voiture) et ne présentant pas des caractéristiques visuelles et formelles qui permettraient de le rattacher au tronc fishérien¹³.

2/ Différent est *Frankenstein créa la femme*, dont j'ai déjà un peu parlé en ouverture, réalisé à un moment marqué par un certain virage mélodramatique, dès *Le Fantôme de l'Opéra*¹⁴ (1962), tandis que Fisher s'aventure également, hors de la Hammer (qui le battait un peu froid depuis le faible succès public de ses derniers films), dans le registre de la science-fiction – *L'Île de la terreur*¹⁵ (1966), *La Nuit de la grande chaleur*¹⁶ (1967) – mais aussi de la comédie horrifique – *The Horror of It All* (1963). Le film se ressentira de ces trois influences. *Frankenstein* y est présenté sous un registre plus aimable que dans les autres films de la série (moins cynique, ne tuant personne, etc.).

3/ Enfin, *Le Retour de Frankenstein*¹⁷ (1969) et *Frankenstein et le monstre de l'enfer*, à la cruauté plus appuyée (ouverture de boîtes crâniennes, ligature d'une artère avec les dents) et plus agressifs sexuellement (viol¹⁸, projet d'accouplement entre une femme et une créature), en même temps que le style de Fisher s'y dépouille (ainsi que les décors : cave, asiles¹⁹) pour atteindre à cette « modernité de type bressonnien » dont parle Jean-François Rauger²⁰, coupant court aux reproches de mercantilisme et d'infantilisme souvent associés par la critique officielle du moment aux films précédents. Les deux films

¹² *The Evil of Frankenstein*.

¹³ Le film de Francis se distingue surtout par un retour au grimace karloffien de la créature et à l'ingénierie crypto-science-fictionnelle du classique de James Whale (suite à une cessation de droits de la Universal).

¹⁴ *The Phantom of the Opera*.

¹⁵ *Island of Terror*.

¹⁶ *Night of the Big Heat*.

¹⁷ *Frankenstein Must Be Destroyed*.

¹⁸ Cette fameuse scène du *Retour de Frankenstein* ne figure pas dans le script original et a été imposée pendant le tournage par James Carreras, un des quatre directeurs historiques de la Hammer.

¹⁹ Dans *Frankenstein s'est échappé*, Fisher avait construit son décor autour de la dualité du laboratoire sous les toits et de l'intérieur bourgeois protégé du rez-de-chaussée pour marquer le conflit intérieur vécu par son personnage entre son apparence physique de notable respectable et son âme corrompue. Une telle dualité a désormais disparu. Le salon bourgeois de la logeuse dans *Le Retour de Frankenstein* sera précisément l'endroit où Frankenstein découvrira son ignoble chantage.

²⁰ « C'est-à-dire une modernité – poursuit Rauger – qui procéderait par élimination pour atteindre à une épure, où le cinéma devient donc un moyen d'expression totalement autonome, en ne se concentrant que sur les choses les plus essentielles » (cité in Nicolas Stanzick, *Dans les griffes de la Hammer*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « Ciné-Mythologies », 2010, édition enrichie et augmentée, p. 170). Le style tardif de Fisher consiste à la fois en « un renoncement progressif à la rhétorique du cinéma classique » et en un retour à la simplicité, qui est par ailleurs aussi une valeur cardinale de ce même cinéma classique.

reprennent des motifs identiques : le couple de jeunes assistants, l'asile, la greffe de cerveau.

3

L'esthétique qui se déploie dans les opus des années 1957-1962 deviendra la marque de fabrique de Fisher et de la Hammer, que le jeune Bertrand Tavernier invitera le cinéaste à qualifier de « matérialisme fantastique²¹ ». Contrairement aux films de James Whale (*Frankenstein, La Fiancée de Frankenstein*) ou de Tod Browning (*Dracula, La Marque du vampire*) qui firent le succès de la Universal vingt-cinq auparavant, Fisher développe un style visuel (toujours dans ses mots à Tavernier) du « vraisemblable » combinant concurremment le réalisme des situations (le sang coule, le mobilier est usé, les habits sont sales), c'est-à-dire la *mimèsis*, et le graphisme des données sensorielles, invitant à voir les images autrement que sur un simple mode représentatif comme des événements purs produisant des « faits filmiques²² » autonomes. Avec ses chefs-opérateurs, Jack Asher (*Frankenstein s'est échappé, La Revanche de Frankenstein*), Arthur Grant (*Frankenstein créa la femme, Le Retour de Frankenstein*) puis – dans une moindre mesure – Brian Probyn (*Frankenstein et le monstre de l'enfer*), Fisher a notamment mis au point une esthétique – évolutive – *terreuse*, d'humus, de sous-bois où dominent les tonalités tombales des bruns (teintes fongiques, pigments crustacés, halos ambrés, chevelures rousses, murs ocres, meubles en bois, herbes jaunies de la lande) et des verts (pourriture du visage de la première créature, tissus et tapisseries émeraude, clarté jade dans les laboratoires, service à thé céladon), percées d'éclaboussures rouges (taches de sang, boucles d'oreilles et pendentifs, solutions chimiques bouillonnantes, robes des juges, lettres des génériques) ; le tout produisant un *montage collatéral de couleurs* dissociées des objets qui les portent et encourageant l'œil à parcourir la surface des images comme en traçant entre leurs figures des alliances dissimilaires plus expressives que représentationnelles (signifiantes ou désignatoires), où les couleurs ont plus valeur de symptômes sensibles que de signes (compensant l'absence de la chose). « La nature – disait Cézanne à Joachim Gasquet – n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde²³. » Le lieu des couleurs – infléchissons – ne pourrait-il pas être alors cette terre, ces racines que les morts mangent ?

Dans les *Frankenstein*, la réussite de cette esthétique tient à ce que, au lieu de représenter un monde déjà visible par la perception ordinaire, celle d'un homme

²¹ Bertrand Tavernier, « Entretien avec Terence Fisher », *Midi-Minuit Fantastique*, n° 7, septembre 1963, p. 9-12.

²² Cette expression est empruntée à Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, « Idée d'un film souverain », Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 211-221.

²³ P. M. Doran (éd.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 123.

vivant, elle s'attache, faisant une avec son objet, à présentifier *ce que pourrait être la perception d'un mort s'il pouvait voir*, ce qui arrivera *ipso facto* aux cadavres ressuscités, exhumés par l'infatigable baron (la scène de la greffe d'yeux dans *Frankenstein et le monstre de l'enfer* en constituant, *in extremis*, une sorte de méta-scène tardivement fondatrice). Les couleurs dominantes sont des couleurs précisément *non spectrales* (le re-né n'est pas un fantôme : celui-ci ne veut pas ou ne peut pas déguerpir, celui-là rapplique). Ainsi est-on amené, par la sensualité des couleurs morbides, à voir ce que l'on voit à l'écran comme depuis l'œil défraîchi des morts rapiécés et ranimés, ou à le prendre autrement, et peut-être mieux, comme si la décomposition cadavérique du sujet percevant s'y extériorisait dans l'objet vu, délavé, l'intoxiquait, l'envenimait (voir comme on est, en quelque sorte : on voit avec son tout son corps), produisant au passage ce que, en un clin d'œil à l'auteur de *L'Image-mouvement*, on pourrait appeler une *image-infect*.

4

Il ne fait aucun doute que Fisher s'est livré à une analogie – un peu facile, il est vrai – entre le travail du savant-chirurgien sur ses créatures et celui du cinéaste-monteur²⁴ sur ses films, tous deux relevant de la *couture*, du rafistolage de *membra disjecta* (*stricto sensu* ou photogrammes), du ravaudage par Isis du corps fragmenté d'Osiris, et d'une couture, au moins pour le cinéma classique, voulue la moins apparente possible : mais, comme pour les « monstres », personne n'est dupe, un film est remmaillé de part en part, la machination est toujours avouée²⁵. Un tel parallèle se trouve également, à peu près au même moment, dans la bouche de Georges Franju (à François Truffaut) – qui connaissait son affaire (*Les Yeux sans visage*) et n'hésitait pas à jouer sur la polysémie du mot – à propos du hors-champ consubstantiel à l'image de production photographique, à la différence de ce que l'on trouve dans la peinture : « La présence, les mouvements des personnages invisibles seront suggérés [...] par "l'opération" du cinéma, par des positions et des mouvements

²⁴ Fisher, qui a intégré l'écurie de la Hammer en 1951, à l'âge de 47 ans, est venu tard au cinéma. Embauché comme *clapman* en 1933, à 26 ans, par les Sheperd Bush Studios, il devient ensuite assistant-réalisateur, assistant-monteur, puis finalement monteur à partir de 1936, et ce, jusqu'en 1947, date à laquelle il réalise son premier film, *Colonel Bogey*.

²⁵ On aura reconnu une célèbre formule de Christian Metz. C'est, en général, le paradoxe de la représentation selon Diderot. – Il existe évidemment entre les figures de Frankenstein et du cinéaste des différences de taille. Ainsi l'activité de Frankenstein est-elle présentée comme essentiellement solitaire, le savant n'étant aidé au mieux que par un ou deux assistants. En revanche, à partir du moment où il aura les mains brûlées (*Frankenstein et le monstre de l'enfer*), et devra laisser son assistant opérer sur ses instructions, l'analogie entre le cinéaste, qui supervise, et les techniciens, qui mettent la main à la pâte et exécutent, prendra plus de consistance.

d'appareil révélateurs²⁶. » Fisher fait néanmoins preuve de beaucoup d'autodérision quand il choisit de se comparer à un être qui, très différemment ce qu'il était chez Mary Shelley ou à la Universal, se révèle désormais un violeur, un maître-chanteur, un dément effroyable (auquel l'acteur Peter Cushing apporte toute l'ambiguïté requise, charismatique et sadique).

Cette analogie, pourtant, ne rend pas justice à la puissance visuelle et figurative des films de Fisher, même si par ailleurs elle n'est pas si convenue qu'elle en a l'air – Mary Shelley, dans son roman (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*), se projetant quant à elle clairement dans la pauvre créature persécutée (végétariennes toutes les deux, par exemple)²⁷. Au demeurant, chez Shelley, le docteur meurt, la créature dure, alors que Fisher reprend le topique du *Frankenstein* de Whale : la créature est sacrifiée (chez Whale, brûlée par la foule en liesse ; dans *Frankenstein s'est échappé* de Fisher, par son propre créateur), le baron, épargné. L'essentiel est ailleurs. À bien des égards, la rationalité instrumentale, le savoir opératoire – au double sens du terme – du baron Frankenstein, sa démarche froidement calculatrice et performatrice pour laquelle n'existe bien ni mal, qui se sait d'autant moins folle qu'elle prend toujours les apparences d'un discours argumenté par le concept (devenu entropique parce qu'en mode autoréférentiel), sont aux antipodes de la polychromie poétique développée par Fisher.

Ce dernier, quoiqu'il s'appuie sur des scénarios souvent impeccables, parfois remarquables (*La Revanche de Frankenstein*) et ne s'en éloigne jamais beaucoup, n'a pas grand-chose à faire du récit. Ainsi, on appréciera l'ironie présente dès le deuxième épisode, *La Revanche de Frankenstein*. L'assistant de Frankenstein, massacré par les mendiants qu'il soignait et sur lesquels il prélevait sans vergogne les organes dont il avait besoin, entreprend de ressusciter son mentor en greffant son cerveau dans un nouveau corps, identique au sien, préparé à l'avance et gardé sous la main en cas de coup dur. Le résultat en sera un Frankenstein en tout point similaire à l'original (au détail près d'un tatouage sur le bras). Ironie, certes, car cet apprenti médiocre ne réussit-il pas ce que Frankenstein n'a cessé et ne cessera, dans les films postérieurs, d'essayer de

²⁶ François Truffaut, « Entretien avec Georges Franju », *Cahiers du cinéma*, n° 101, novembre 1959, p. 12.

²⁷ Dans le premier *Frankenstein* de Fisher, contrairement aux *Frankenstein* de Whale et de Shelley (où le monstre apprend à parler), il est pratiquement impossible de s'apitoyer sur une créature qui, bien que craintive et traitée comme un animal, n'est présentée que sous les apparences d'une brute sanguinaire et stupide prête à l'assassinat comme une horloge remontée à donner l'heure. Chez Fisher, à la différence de chez Shelley, la pulsion meurtrière de la créature ne s'explique pas par le rejet ou le dégoût de soi mais par une mauvaise manipulation du cerveau avant transplantation. Whale, quant à lui, avait conjugué les deux motifs : le cerveau retenu est, par un sort contraire, celui d'un fou et la créature sera, dès sa naissance, martyrisée par Fritz le bossu. Par la suite, Fisher donnera à sa créature la conscience de son état misérable (voir la scène où le « monstre de l'enfer » brise le violon ou encore le suicide de Christina-Hans dans *Frankenstein créa la femme*).

parvenir à faire, mais avec des résultats très inférieurs, *loser* indéfectible répétant *ad libitum* la même expérience désastreuse ? Sa personnalité n'est-elle pas restée intègre (à la différence de ce qui arrive dans *Frankenstein s'est échappé* ou avec le premier cobaye de la *Revanche de Frankenstein* devenu cannibale²⁸) ? Aussi nous ne nous étonnerons pas que les intrigues, par la suite, ne soient que des prétextes. Comme dans *Frankenstein créa la femme*, Fisher n'hésitera pas à s'attarder pendant la moitié du film sur les préambules de l'action principale, pour expédier ensuite ladite action par un canevas des plus convenus (une banale histoire de vengeance), délaissant tout à fait les questions prometteuses apparemment ouvertes par la première partie (le baron a enté l'âme d'un amant guillotiné sur le corps de sa maîtresse suicidée : que deviendra ce grand amour dans tant de promiscuité ?...), et faisant de Frankenstein une pièce rapportée mal raccommodée (dispensable : lui ou un autre savant, qu'importe ?). La grande affaire de Fisher, ce n'est ni le récit ni les thèmes : c'est l'invention des formes esthétiques.

5

Un plan, à deux occurrences dans le cycle, au début (*Frankenstein s'est échappé*) et à la fin (*Frankenstein et le monstre de l'enfer*), cerce ce geste esthétique d'une mise en abyme quasi méthodologique : Frankenstein observe à la loupe (*magnifying lens*) un globe oculaire qu'il tient de son autre main devant lui²⁹. Par l'effet de grossissement du verre et un jeu sur la perspective, les deux yeux semblent plus côte à côte qu'inscrits, l'un devant l'autre, dans la profondeur de champ (l'œil le plus éloigné de la caméra apparaît approximativement de même taille que le plus proche). Cet effet d'à-plat de la représentation – qui se prolonge vers la lentille de l'objectif de prises de vue – déplace le curseur mimétique représentatif (des yeux distincts) vers un processus d'innovation figurative où l'œil de Frankenstein *se présente*, plus qu'il n'est représenté (photographié), sous des modalités très originales. Tout d'abord comme l'endroit de ce dont nous voyons par ailleurs l'avertissement (le deuxième œil), impossibilisant la perception simultanée des faces opposées d'un même objet phénoménal dont les donations sensibles ne peuvent être, pour la vue humaine, que successives. Puis, dans un second temps, comme faisant paire avec l'autre œil désormais retourné par le baron côté pupille vers la caméra, structurant ainsi une sensibilité perceptive *glissée hors du corps humain* et dessinant une *configuration sensorielle inédite*, occupant un espace situé quelque part entre le corps (Frankenstein) et la caméra. C'est à un tel retournement de la vue auquel nous assistons visuellement dans l'esthétique fishérienne mise en place dans les

²⁸ Dans les deux cas, le scénario invoque un choc traumatique. On lira plus bas ce qu'il faut penser de cet artifice narratif causaliste.

²⁹ Cette image est récurrente dans la filmographie de Cushing comme dans *Le Crâne maléfique/The Skull* et *La Chair du diable/The Creeping Flesh* (1973) de Freddie Francis.

Frankenstein. Au sens où inoculer la vie (à des corps morts) revient avant tout à *inoculer la vue*, à voir comme depuis *l'intérieur (in-oculer)* des corps morts (on l'a vu tantôt à propos de la couleur). Alors que les autres organes sensoriels restent intacts, les yeux doivent souvent être remplacés par le baron (*Frankenstein s'est échappé, Frankenstein et le monstre de l'enfer*). L'ancienne vue n'est plus de mise, et l'aventure tumultueuse du savant, et du cinéaste, consiste à faire effort pour *redonner la vue*. La forme, écrivait Victor Hugo dans *Post-scriptum de ma vie*, vient des « entrailles mêmes de l'idée ». Comme je l'ai rappelé, c'est par les couleurs principalement que se fera cet effort, Fisher prenant grand soin par ailleurs de rester dans un montage et un cadrage classiques, parfaitement maîtrisés, où les coutures, à la différence des productions de son protagoniste, sont le moins notables possibles.

6

On mesure ainsi l'écart qui sépare visuellement l'entreprise de Fisher – et cela, par-delà la seule question de la couleur – du premier *Frankenstein* de l'histoire du cinéma réalisé par J. Searle Dawley pour les studios Edison (1910). Dans ce court film d'une douzaine de minutes, Frankenstein engendre sa créature en une sorte de grand chaudron, plus en alchimiste qu'en véritable scientifique³⁰. Comment la naissance du monstre est-elle filmée ? Les moyens techniques à disposition et le développement du mode d'expression proprement cinématographique étant ce qu'ils étaient, on a opté pour une solution économique, et magnifique : plan frontal fixe, sans montage apparemment (comme le reste du film, où l'on ne sort pas du *one scene/one shot* déjà suranné à l'époque), mais où montage il y a bel et bien : *à l'envers*. Les lambeaux de peu d'un mannequin dont on a enregistré l'embrasement donnent l'impression de venir se coller, au lieu de s'en détacher, sur un squelette pour le recouvrir petit à petit. L'idée est profondément originale : il s'agit, à ma connaissance, de la seule adaptation où le travail de Frankenstein est vraiment montré comme un travail de *création* et pas seulement de *recomposition*. La métaphore avec les puissances du cinéma, alors en pleine effervescence, trouve ici son entière raison d'être : le cinéma et la créature de Frankenstein n'auront pas été, *a contrario* de la décadence fin-de-siècle (dont l'émergence technique du cinéma aura été contemporaine), une image qui « classe, répertorie, inventorie les membres disjoints d'un savoir déjà constitué, au lieu de créer elle-même et du dedans ce

³⁰ Il y a du Golem dans cette créature. Dans le roman de Mary Shelley, Frankenstein, imité de Johann Conrad Dippel, attribue ses malheurs à ses lectures de Paracelse, de Cornelius Agrippa, etc., en même temps que les découvertes récentes sur l'électricité (les travaux de Benjamin Franklin, la galvanisation des cadavres) ont profondément marqué l'esprit de l'écrivain. Pour en revenir aux couleurs brunes et orangées, je rappelle qu'*elektros* en grec ancien désigne l'ambre.

savoir³¹ », mais il peut générer ses propres images idiotiques. Cela dit, à ce moment-là de l'histoire du cinéma, ce corps parfaitement inédit ne pouvait déboucher sur aucune proposition perceptive neuve. Mieux, dans ce premier *Frankenstein*, toute proposition alternative à la perception humaine est (involontairement ?) neutralisée : la créature n'est que la matérialisation du côté sombre (*evil*) de Frankenstein – le scénario lorgne du côté de Stevenson et de *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* – et disparaîtra purement et simplement, quand Frankenstein se mariera (et donc s'apaisera...), dans un miroir (Shelley la qualifiait de « *fantôme* » de Frankenstein)³². Quant aux couleurs – celles des teintures – elles n'échappent pas, comme on pouvait s'y attendre, aux consensus symboliques du cinéma muet (ocre car le monstre est né du feu, bleu pour les scènes de nuit, etc.).

7

Vaincre la mort, mais pas en prolongeant la vie : en la redonnant depuis la mort (les méthodes sont diverses : décharge électrique, transfert d'âme...). C'est là l'objectif du baron Frankenstein, lequel passera par les différentes étapes d'un tel programme, du secours de l'humanité (brièvement) au délire démiurgique, de l'ambition personnelle à la délectation pulsionnelle, ne reculant devant rien, meurtre, chantage, cynisme, etc. : le paroxysme est atteint dans *Le Retour de Frankenstein*. Le geste est fort différent d'un film précédent de Fisher comme *Four Sided Triangle* (1953) dans lequel deux scientifiques épris de la même jeune femme décident de la cloner, mais le double tombe amoureux du même homme que l'original. Dans ce film, il n'est encore question que de créer de la vie à partir de la vie. Dans *Frankenstein s'est échappé*, Frankenstein engendrera la vie non seulement à partir de la mort mais après la mort de sa propre mère (le père, déjà mort et enterré, est à peine mentionné), *depuis* la mort d'une mère dont il prolonge en tore, « en tore et à travers », pourrait-on dire, le pouvoir de donner la vie. Chez Fisher, ce n'est pas la vie qui surmonte la mort, mais le savant révèle la mort comme pouvant se donner la vie, hanté par ce qui s'impose comme une évidence : que la vie est « un accident de la mort », qu'il n'y a pas la vie et la mort mais « la-vie-la-mort³³ ». C'est ainsi qu'il faut entendre le

³¹ Vladimir Jankélévitch, « La décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 55 n° 4, octobre-décembre 1950, p. 337.

³² « Involontairement ? » : la question se pose en effet. Ce film est celui où l'activité de Frankenstein est le plus assimilée à celle de Dieu, qui crée précisément *ex nihilo*. Ne faire du monstre qu'une espèce de projection psychique permettait d'atténuer la charge blasphématoire du film pour des spectateurs puritains.

³³ J'emprunte les deux formules *supra* à Jacques Derrida, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1980, p. 377 et *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1993, p. 235 – ainsi que le concept de survie, *ibidem*. En revanche, chez Derrida, la question de la survivance se

« surhomme » que veut Frankenstein : comme l'homme de la *survie*, de ce qui est à la fois vivant et mort, en deçà de la mort et de la vie.

Les *Frankenstein* se distinguent des *Dracula* ou de *La Malédiction des Pharaons* en ce qu'il n'y est pas question du simpl(ist)e conflit polaire entre la vie et la mort, le bien et le mal, mais – à l'instar de *La Nuit du loup-garou* ou du *Fantôme de l'Opéra* – de la souffrance d'exister : les innocents souffrent (pauvres mutilés, jeune femme outragée, fiancée blessée), les créatures – qui n'ont rien demandé non plus – souffrent, le baron souffre³⁴. En un mot : le mal physique (la douleur) et ontologique (la mort), suspendus à l'état de ce qui *est* (notre condition), plus que le mal moral (le péché), corrélatif à ce qui *doit être* (notre destination). La mort du prêtre au début de *La Revanche de Frankenstein*, prenant contre son gré la place de l'ignoble savant sur l'échafaud, avertit que l'homme est désormais abandonné à lui-même – telle est la tragédie de Frankenstein : la morale n'est plus qu'une convention quand « les dieux aussi se putréfient³⁵ » – dans un monde où Dieu, par le truchement de son ministre, est décapité comme un vulgaire assassin et n'aura droit, pour tous ses crimes, qu'à une mort infâme. Ce Dieu, n'est-ce pas avant tout un incorrigible tueur en série, tout aussi entêté à fabriquer de l'homme à la chaîne et en regard de la perfection duquel tous tant que nous sommes, nous ne valons guère plus que les créatures magouillées dans son laboratoire par un savant *stricto sensu* enthousiaste, s'octroyant un pouvoir exclusivement divin (pas tant le triomphe sur la mort que la *résurrection une fois la mort advenue*) et frappé d'une étrange faculté d'immortalité (la guillotine dans *Frankenstein s'est échappé*, le lynchage dans *La Revanche de Frankenstein*, l'incendie dans *Le Retour de Frankenstein*) ?

8

La Revanche de Frankenstein comporte un épisode essentiel, quasi möbien : *Frankenstein y devient – à distance³⁶ – sa propre créature*, sa propre œuvre d'art, son cerveau étant transplanté par son assistant (selon ses dispositions protocolaires) de son cadavre dans un composite corporel identique (à un tatouage près). Cet épisode est rappelé, indirectement, à l'ouverture du *Retour*

connecte sur celle de la *revenance* (du fantôme, du deuil, etc.) totalement absente chez Fisher. On me pardonnera cette aventureuse infidélité.

³⁴ Assez pathétique, en fin de compte, comme les « nihilistes incomplets » dont parle Nietzsche qui, ayant mis l'homme à la place de Dieu, et donc conservant le même fondement des valeurs que le nihilisme réactif des religions (hostile à la vie), uniquement rapatrié de la transcendance suprasensible à la sphère humaine (la raison, le progrès), « sont “ratés”, “manqués”, et ne savent ni rire, ni jouer, ni danser » (Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, coll. « Philosophes », 1965, p. 46).

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 125, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1982, p. 150.

³⁶ Comme Marcel Duchamp parlait de l'activité créatrice de l'art à distance (lettre à sa sœur Suzanne du 15 janvier 1916, in Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, coll. « Beaux Arts », 1999, p. 64-65).

de Frankenstein où ce dernier porte un masque hideux pour ne pas être reconnu : pourquoi hideux – n’importe quel masque aurait fait l’affaire – si ce n’est pour rappeler qu’il est lui-même devenu un « monstre » ? Mieux : qu’il est devenu le *monstre du monstre*, le mort du mort, puisque le précédent film, *Frankenstein créa la femme*, avait proposé, ponctuellement, un beau retournement de paradigme en faisant du baron plus un chirurgien plastique qu’un trifouilleur de chairs en ce qu’il y corrigeait les malformations d’une jeune suicidée défigurée et boiteuse pour la transformer en une beauté captivante³⁷ ? Mais est-ce vraiment le *même* homme ? Au-delà du paradoxe philosophique – on peut y voir une variante du fameux bateau de Thésée de Plutarque³⁸ – qu’il est impossible d’expédier en quelques lignes tant ses implications sont complexes, on peut néanmoins préciser un point.

Le geste frankensteinien, malgré sa « modernité » scientifique (du moins dans l’intention, c’est moins patent eu égard au matériel employé...), repose sur un présupposé extraordinairement désuet : celui de *l’extériorité de l’âme au corps* (d’où le fait que l’on puisse, comme, par exemple, dans *Frankenstein créa la femme* ou *Le Retour de Frankenstein*, transvaser l’âme ou l’esprit, le *moi*, d’un homme dans le corps d’un autre). L’âme est *dans* le corps, mais elle n’est pas le corps, et ce « dans » signale avant tout leur extériorité de principe, dans le concept : l’âme est comme un pilote dans un navire (la métaphore est aristotélicienne, puis cartésienne). Un pilote peut changer de navire sans modifier le pilote qu’il est. On peut donc bien ressusciter des âmes mortes, des esprits défunts dans d’autres corps puisque le corps n’est qu’un « sépulcre³⁹ » : d’un caveau l’autre, où est la différence ? Si Frankenstein échoue, c’est non seulement parce que ce présupposé est – comme on va voir – contestable, mais avant cela parce qu’il ne s’y tient pas lui-même : tout dans son comportement montre que nous avons affaire, en même temps, à un *matérialiste* convaincu pour lequel l’âme personnelle (hormis dans *Frankenstein créa la femme*) se tient uniquement dans le cerveau. Frankenstein est d’abord vaincu par son auto-contradiction.

Mais l’identité de l’âme, du *je* – peu importe la terminologie – se trouve-t-elle dans un principe séparé de *son* corps (et qui pourrait partant trouver à se loger dans tout autre) ? Tous les films du cycle font le même constat : pour une raison

³⁷ Le film reprend ici le motif d’un précédent film de Fisher, *Stolen Face* (1951) : un chirurgien donne à son épouse le visage de celle qu’il aime en secret.

³⁸ « Le vaisseau sur lequel Thésée alla et retourna, était une galiote de trente rames que les Athéniens gardèrent jusqu’au temps de Démétrius le Phalérien, en ôtant toujours les vieilles pièces de bois à mesure qu’elles se pourrissaient, et y remettant des neuves [identiques] en leurs places : [...] les uns maintenaient que c’était un même vaisseau, les autres, au contraire, soutenaient que non » (Plutarque, *Vies des hommes illustres*, « Vie de Thésée », trad. Jacques Amyot, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1937, p. 21). Ce problème est également celui de la restauration des œuvres d’art : même œuvre ou pas ?

³⁹ Platon, *Gorgias*, 493 a, *Œuvres*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 440.

ou une autre, la créature n'est pas viable. Dans *Frankenstein s'est échappé, exemplum gratia*, greffer le cerveau (et donc l'esprit) d'un savant brillant sur le corps d'une brute épaisse – une fois écartés les prétextes scénaristiques de l'endommagement pour cause de choc malencontreux puis d'une balle tirée dans la tête qui sont uniquement convoqués pour satisfaire la causalité narrative – ne peut qu'abrutir la créature *tout entière* (finissant par ne plus pouvoir qu'obéir à des ordres minimalistes). Les mains du plus grand sculpteur de l'époque deviennent des paluches à stranguler : on est loin du « *perfect man* » escompté... Et inversement, le nouveau corps ébranle la nature de l'âme greffée : dans *La Revanche de Frankenstein*, la créature finit par devenir anthropophage sous l'effet de l'opération. De nouveau, on nous ressert le *whodunit* rituel du choc : « la fracture de neurone » (*sic*). Autant dire qu'il ne faut pas prendre tout cela très au sérieux... C'est que l'extériorité de l'âme et du corps n'est que conceptuelle. Je vis dans le monde par *mon* corps, je suis un sujet incarné, je suis corps, toute conscience est en situation. Le corps ne peut pas être un objet pour l'âme, ou la conscience (mieux – rendons l'âme), parce qu'il est ce par quoi il existe des objets. Je n'ai pas à chercher mon corps, comme n'importe quel autre objet qui me serait extérieur, parce qu'il est toujours avec moi, qu'il *est moi*.

C'est cette condition du corps propre que Frankenstein ignore. À ce titre, son échec chez Fisher, mieux que chez Whale, et très différemment de chez Shelley (où le monstre vit), est un plaidoyer, bien peu volontaire, pour la phénoménologie de la perception visuelle pris entre deux facticités antagonistes : les créatures ne peuvent vivre car le corps où leurs esprits trouvent place n'est pas *leur* corps (dans *La Revanche de Frankenstein*, l'esprit de Karl essaie de modifier son nouveau corps tout neuf pour qu'il ressemble à l'ancien, paralysé et bancal), mais simultanément une jonction, même éphémère, prend de ce curieux hendiadyin, d'où sourd pour un temps un mode de perception original *morbide* dont les images des films se font le relais. Fisher – qui est notre contemporain, à la différence du baron – le comprend avec ses propres moyens : des images.

9

Je donnerai de ce travail sur la perception un dernier exemple. Dans *Frankenstein créa la femme* (qui est la *Fiancée de Frankenstein* de Fisher), l'opération que subit le cadavre de Christina fait d'elle une sorte d'hermaphrodite : corps de femme, âme d'homme. Cette dénomination n'est pas tout à fait exacte, non plus que celle d'androgynie, car elles désignent une duplicité anatomique (sexuelle) alors que le corps de Christina reste celui d'une femme pleine et entière : on peut même dire qu'elle y gagne en féminité (elle devient une sorte de *femme fatale*...) par rapport à la jeune fille défigurée et

difforme qu'elle était auparavant⁴⁰. Cette hybridation a été préparée dans le film par tout un travail sur le corps originel de Christina reposant sur l'asymétrie (maquillage, jeu d'acteur) : un côté de son visage est rongé, une de ses jambes est plus courte que l'autre – comme si, dans ce corps, il était déjà question de deux corps en un seul, comme si le travail de Frankenstein consistait plus, pour une fois, à *en découdre* avec le corps, avec la matière rebelle, à désassembler qu'à ravauder et ourler d'après le schéma d'une forme idéale, comme s'il s'agissait plus de dissoudre une effroyable *méprise* qu'à *repriser* une créature effarante (en même temps, la belle Christina est une aberration et deviendra une meurtrière : les apparences sont toujours trompeuses...).

On pourrait alors parler de corps *gynandromorphe*, du nom que l'on donne aux spécimens d'animaux mâles dans une partie du corps et femelles dans l'autre. De nombreux insectes, lépidoptères notamment (d'autant qu'on trouverait aisément de la chenille et du papillon dans la métamorphose de Christina : le masque-cocon) mais aussi scarabées ou sauterelles, ont des caractéristiques physiques – la couleur des ailes, des élytres, la taille – changeant fortement en fonction du sexe, et la nature est parfois facétieuse... L'astuce, dans *Frankenstein créa la femme*, tient en ce que le principe du gynandromorphisme est pris à contre-pied – au moment où Christina devient pour moitié femme (son corps) et pour moitié homme (son âme), ses travers anatomiques sont résolus – et Frankenstein se révèle finalement moins cruel que le faussaire décrit par le naturaliste Eugène Le Moulton : « Il avait pris un mâle et une femelle vivants, et coupé délicatement, et obliquement, avec un scalpel, le mâle d'abord, la femelle ensuite ; une fois l'opération terminée, il avait joint la moitié du mâle à la moitié de la femelle⁴¹. »

Qu'est-ce que le gynandromorphisme sinon, dans un seul et même objet, déjà une sorte d'image composite, de montage interne au plan privilégiant à l'amalgame (la reproduction sexuée) la *collure* (le lapsus morphologique) ? Comment Fisher, à partir de là, filme-t-il Christina, avant et après ? La première Christina n'a droit qu'à des plans dans laquelle elle est constamment *objectivée* : jamais la caméra ne la prend comme émettrice de perception ni ne prend en charge son point de vue, que ce soit directement ou indirectement. Ainsi, n'accédant jamais au statut de sujet des images, Christina est-elle enfermée dans sa condition de victime née : objet de la risée des jeunes hobereaux arrogants, source de honte pour son père, baladée sans succès d'un médecin à l'autre... jusqu'à son suicide. Même Hans, son amant, ne voit en elle que l'image extériorisée – variante physiologique – de son propre ostracisme social (mal et hérédité : il est *persona non grata* parce son père était un assassin). Avec Christina, il n'est plus seul : ils sont deux. Par la suite, la situation va se retourner : ils ne seront plus deux mais un seul. Et c'est précisément là que, très

⁴⁰ Le film se ressent aussi l'influence de *Et Dieu... créa la femme* de Roger Vadim avec Brigitte Bardot (1956).

⁴¹ Eugène Le Moulton, *Mes chasses aux papillons*, Paris, Pierre Horay, 1955, p. 231.

habilement, et à contre-courant du déroulement narratif, Fisher va donner à son montage un caractère gynandromorphe : ici, dans la lecture que j'en propose, *sujet/objet*. Toujours objectivée – maintenue en observation par Frankenstein, choyée comme une fragile petite chose par son associé, etc. – Christina semble accéder désormais au statut de *sujet*. Ainsi aura-t-on droit aux deux seuls plans « personnalisés⁴² » de tout le cycle, quand elle se réveille et que la caméra épouse pour la première fois son point de vue, qui de flou devient net, mais aussi s'aventure de l'autre côté de la vision d'un cadavre ressuscité. Mais est-ce bien son point de vue ? Car si ce sont les yeux de Christina qui voient *organiquement parlant*, c'est l'âme de Hans qui voit *perceptuellement parlant*. Les plans « personnalisés » (Hans voit) signalent donc bel et bien un montage gynandromorphe avec les plans où Christina est filmée (l'objet), que la suite, avec l'existence stroboscopique de la jeune femme confirmera : son corps et l'âme de Hans s'en partagent à tour de rôle le gouvernement. (La question de l'âme de Christina reste ouverte : d'un côté, Frankenstein lui-même reconnaît que l'âme d'un mort quitte son corps au bout d'un court temps et l'âme de Hans a été implantée dans le corps de Christina, mais, d'un autre côté, si Christina n'est qu'alternativement possédée par l'âme de Hans, comme c'est le cas, quelle âme peut la posséder le reste du temps *sinon la sienne* (comme, par exemple, lors de la dernière scène) ? Seul sauve le film de la contradiction ce que je rappelais un peu auparavant : à savoir que corps et âme, corps et conscience sont nautés l'un dans l'autre et que le corps de Christina retient donc vive une partie de la *mémoire* de la conscience qu'elle fut, et reste (par le truchement de son corps).) Finalement, Christina se suicidera une seconde fois, et une seconde fois par noyade⁴³, parce qu'elle n'est pas parvenue à accéder à la pleine subjectivité, la dépossession de soi de la première partie du film ayant cédé la place à la possession de soi mais par un autre⁴⁴.

On voit donc l'importance de ces parcimonieux plans « personnalisés », qui pourraient passer très facilement inaperçus et ne payent pas de mine, mais qui constituent dans le corpus fishérien des singularités dignes de la plus grande attention. Ils constituent, dans la continuité de l'esthétique chromatique, un essai pour prendre le film à partir d'une perception macabre. À ce titre, les *Frankenstein* de Fisher ne se contentent pas de mettre en scène le récit d'un

⁴² Au sens où Marc Vernet propose cet adjectif en lieu et place du mal venu « subjectif ». Voir M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1988, p. 33.

⁴³ La conviction que Hans prend possession de Christina *définitivement* n'est alimentée que par le fait que les moments où Christina est elle-même, extérieurs à la causalité de la vengeance, et donc à l'économie narrative du film, ne sont plus filmés par Fisher à partir d'un certain moment donné au profit de la seule élimination un par un des responsables de la mort de Hans.

⁴⁴ Le blocage répétitif de la vie de Christina est très bien rendu par le motif de la promenade : privée de sortie par un père qui avait honte d'elle (c'est ce qu'elle explique à Hans dans sa chambre), elle est plus tard, même toute en beauté, interdite de sortie par Frankenstein.

homme qui veut retourner la mort en vie, comme on retourne un gant, pas du tout : ils proposent un périple esthétique dans des images dont le site perceptuel est – pour autant que cela soit envisageable – un site vivant de sa belle mort.