

Sous la direction de

Jean-François Chassay et
Elaine Després

Frankenstein et sa créature, d'hier à aujourd'hui

La puissance d'une double figure



JEAN-FRANÇOIS CHASSAY est professeur associé au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et auteur d'une trentaine de livres (fictions, essais, anthologies, direction de collectifs), dont *La monstruosité en face. Les sciences et leurs monstres dans la fiction* (2021) aux Presses de l'Université de Montréal.

ELAINE DESPRÉS est professeure associée et coordonnatrice de Figura, Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire à l'Université du Québec à Montréal. Elle a notamment publié *Le posthumain descend-il du singe? Littérature, évolution et cybernétique* (2020) aux Presses de l'Université de Montréal.

Avec les textes de :

Sylvie Bauer

Isabelle Boof-Vermesse

Emmanuel Buzay

Jean-François Chassay

Louis Daubresse

Elaine Després

Antonio Domínguez Leiva

Jean-Paul Engélibert

Régis-Pierre Fieu

Gaïd Girard

Quentin Le Pluard

Hélène Machinal

Denis Mellier

Anthony Morin-Hébert

Jessica Ragazzini

Arnaud Regnaud

Sylvano Santini

Anne Ullmo

Alain Vézina



Cet ouvrage s'intéresse aux adaptations du roman de Mary Shelley, qui est sans doute l'œuvre ayant subi le plus de transformations dans l'histoire. Cinéma, théâtre, littérature, bande dessinée, jeu vidéo, musique et art visuel ne cessent d'en proposer des versions différentes. Comment expliquer ce succès, jamais démenti ?

Sans équivalent dans la francophonie, avec ses analyses étoffées très variées qui touchent plusieurs formes génériques, le livre s'interroge également sur l'idée même d'adaptation : à partir de quel moment peut-on affirmer qu'une œuvre s'inspire de l'original ? Les amateurs de fiction comme les professionnels, en plus de tous les fans de Frankenstein, apprécieront les interprétations des œuvres étudiées dans ce collectif, qui offre en bonus une médiagraphie imposante des productions inspirées par le savant et son double monstrueux.

34,95 \$ • 28 €

Les Presses de l'Université de Montréal

ISBN 978-2-7606-4922-4



9 782760 649224



La collection propose des titres qui défendent l'idée que la fiction – d'abord littéraire – est une forme de connaissance du monde. Balisée à la fois par la sociocritique et l'épistémocritique, elle cherche à comprendre comment la fiction s'approprie les savoirs, les récupère et les recycle. Elle reste ouverte à un spectre très large de textes, allant des plus canoniques aux plus populaires.

Sous la direction de Jean-François Chassay

Couverture : Photos colorisées tirées du film *Frankenstein* de James Whale (1931 © Universal Pictures).
Montage par Gianni Caccia.

Disponible en version numérique
www.pum.umontreal.ca

FRANKENSTEIN ET SA CRÉATURE, D'HIER À AUJOURD'HUI

DANS LA MÊME COLLECTION

Sous la direction de Claire Barel-Moisan et Jean-François Chassay,
Le roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)

Sous la direction de Isabelle Boof-Vermesse et Jean-François Chassay,
L'âge des postmachines

David Boucher, *Le futur antérieur. Regard sur le nouveau roman d'anticipation francophone*

Jean-François Chassay, *La monstruosité en face. Les sciences et leurs monstres dans la fiction*

Elaine Després, *Le posthumain descend-il du singe ? Littérature, évolution et cybernétique*

Bertrand Gervais, *Un imaginaire de la fin du livre. Littérature et écrans*

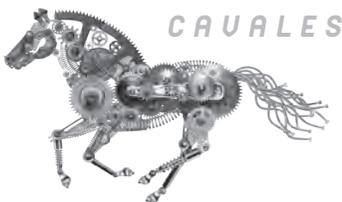
Myriam Marcil-Bergeron, *Le chant des sirènes. Récit d'exploration sous-marine en France (1950-1960)*

Sous la direction d'Olivier Parenteau, *Houellebecq entre poème et prose*

Dominique Raymond, *Échafaudages, squelettes et patrons de couturière. Essai sur la littérature à contraintes au Québec*

Alain Vézina, *Godzilla et l'Amérique. Le choc des titans*

Bernabé Wesley, *L'oubliothèque mémorable de L.-F. Céline. Essai de sociocritique*



Sous la direction de
JEAN-FRANÇOIS CHASSAY
et ELAINE DESPRÉS

Frankenstein
et sa créature,
d'hier à aujourd'hui
La puissance d'une double figure

Les Presses de l'Université de Montréal

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Frankenstein et sa créature, d'hier à aujourd'hui: la puissance d'une double figure / Jean-François Chassay, Elaine Després.

Noms: Chassay, Jean-François, 1959- auteur. | Després, Elaine, 1983- auteur.

Collection: Cavales (Presses de l'Université de Montréal)

Description: Mention de collection: Cavales | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20230066771 | Canadiana (livre numérique)

20230066798 | ISBN 9782760649224 | ISBN 9782760649231 (PDF) | ISBN 9782760649248 (EPUB)

Vedettes-matière: RVM: Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851 Frankenstein. | RVM: Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851—Adaptations. | RVM: Shelley, Mary Wollstonecraft, 1797-1851—Influence | RVM: Films de Frankenstein—Histoire et critique.

Classification: LCC PR5397.F738 C53 2023 | CDD 823/.7—dc23

Mise en pages: Folio infographie

Dépôt légal: 4^e trimestre 2023

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2023

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Conseil des arts du Canada, le Fonds du livre du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).



Conseil des Arts
du Canada

Financé par le gouvernement du Canada

| Canada

SODEC

Québec

NOTE SUR LES TRADUCTIONS

Toutes les citations d'ouvrages, de textes ou d'œuvres sont proposées dans cet ouvrage en français. À moins d'indication contraire, les auteurs et les autrices des chapitres où elles apparaissent ont réalisé les traductions, parfois assistés par Ketzali Yulmuk-Bray, Aglaé Boivin et Elaine Després. Toutes les citations du roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley sont tirées de la même traduction française. Il s'agit de celle d'Alain Morvan (Paris, Gallimard, 2014), que nous considérons comme la meilleure à ce jour, même si elle n'est pas la plus récente. Cette traduction s'appuie sur la seconde édition du roman revue par Mary Shelley et parue en 1831.

Introduction

L'ombre de *Frankenstein* ou le pouvoir d'une œuvre

Jean-François Chassay et Elaine Després

Frankenstein serait un grand mythe moderne, qui fait vibrer une corde au plus profond de notre humaine nature, qui est donc bien vite devenu intemporel et s'est débarrassé des contingences historiques de sa naissance, tout comme Victor Frankenstein tente de se débarrasser de sa créature à peine créée. Mais comme chacun sait, la créature revient, et persécute son créateur¹.

L'année 1818 aura vu surgir une œuvre (et deux personnages) dont la persistance dans la culture ne s'est pas démentie depuis : *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [*Frankenstein, or the Modern Prometheus*] de Mary Wollstonecraft Shelley. Dès les années 1820, on en propose des adaptations théâtrales, alors que le cinéma s'empare du sujet peu de temps après sa naissance, en 1910, et n'a jamais semblé l'épuiser. Un siècle plus tard, au cours de la décennie 2010, on retrace encore plus de quinze films qui s'inspirent du roman, comme les titres en témoignent la plupart du temps². Au cinéma et au théâtre, mais aussi en littérature,

1. Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: mythe et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1988, p. 7.

2. On retrouvera dans le chapitre 18 la liste des adaptations que Anthony Morin-Hébert a pu retracer, selon une division en fonction des genres.

en bande dessinée, à la télévision, en jeu vidéo, en musique, en art visuel, en culture numérique, on ne cesse de proposer des versions plus ou moins fidèles de l'original. À cela s'ajoute le fait que la publicité, le journalisme (les crimes horribles qu'on rapproche de ceux de la créature), la philosophie et la science (les questions éthiques autour de la liberté que se donnent les scientifiques au nom de la recherche) s'emparent régulièrement de sujets et de thèmes traités par le roman. Comment penser ce réseau complexe et transmédiatique ? Surtout, comment expliquer ce succès de la primo-romancière, jamais démenti ?

Sans développer longuement une réflexion conceptuelle qui ne concerne qu'indirectement le sujet de ce livre, rappelons qu'à l'origine le mythe s'impose comme un récit fondateur, perçu à la fois comme anonyme et collectif. Comme l'écrit Mircea Eliade, pour les sociétés archaïques, le mythe désigne « une "histoire vraie" et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative³ ». Ce mythe ethno-religieux s'est métamorphosé au fil du temps, en se coupant de son histoire et de sa géographie, gagnant, selon Paul Ricœur, en « portée exploratoire et compréhensive [...]. Aussi paradoxal qu'il paraisse, le mythe, ainsi démythologisé au contact de l'histoire scientifique et élevé à la dignité de symbole, est une dimension de la pensée moderne⁴. » Et bien sûr, la littérature de fiction s'en est emparée depuis longtemps pour l'intégrer dans son imaginaire conjectural et proposer des mythes proprement littéraires, qui n'ont plus l'ambition d'être tenus pour vrais, mais pour vraisemblables. *Frankenstein* a ceci de singulier qu'il mobilise ces trois définitions du mythe : *ethno-religieux*, puisqu'il se situe en aval de nombreux mythes grecs (Prométhée, comme modèle du savant) et judaïques (le Golem, qu'évoque la créature) ; *moderne*, marquant le passage de l'alchimie et des créations divines vers la modernité scientifique ; et *littéraire*, puisqu'il propose un récit et des personnages qui seront ensuite constamment réécrits et réimaginés par d'autres⁵.

3. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978 [1963], p. 9.

4. Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988 [1960], p. 169.

5. Ajoutons que si le roman est à la frontière de types de mythes différents, il est aussi à la croisée de courants littéraires et philosophiques, entre le gothique et le

L'œuvre peut aussi se lire comme une fiction fondatrice en ce qu'elle consacre un type particulier de personnage qui fera florès, celui du savant fou. Par ailleurs, si la fabrication d'une créature n'est pas nouvelle (outre l'exemple idoine de la Bible, on pense à Héphaïstos dans l'*Illiade*, Dédale, Simon le magicien dans les *Recognitiones*, Pygmalion, le Golem encore une fois...), jamais la réalisation d'une création artificielle n'avait été ainsi mise en scène à travers les capacités d'un être humain, sans l'aide des dieux ou du hasard et avec des moyens strictement scientifiques. S'imposent alors pour la première fois à travers la fiction des questions d'éthique scientifique qui ne cesseront jamais d'être saisies dans le discours social. Jusqu'où la science devrait-elle aller ou devrait-elle avoir le droit d'aller ? Par exemple, au lendemain de l'explosion de la bombe nucléaire sur Hiroshima, de très nombreux journaux à travers le monde soulignaient alors un « syndrome Frankenstein ». Quelle boîte de Pandore la science venait-elle d'ouvrir ? Shelley offre un scénario concentré, une ossature simple malgré la complexité de la narration — un scientifique parvient à mettre au point un être artificiel qu'il ne sait contrôler, conduisant à des effets tragiques — qui s'ouvre alors à de multiples possibilités. Un mythe littéraire offre aussi une « saturation symbolique » comme l'écrit Philippe Sellier : « [L]e mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux⁶. » Or, il existe dans ce roman une quête pathétique de dépassement des frontières de la vie, pour l'un, et d'identité, pour l'autre, qui crée des effets d'empathie. La créature est devenue, au fil des dernières décennies, un modèle particulièrement poignant d'altérité, de marginalité et de différence.

À ces éléments, on pourrait en ajouter un autre que Philippe Sellier résume par l'expression d'« éclairage métaphysique⁷ ». S'il n'y a pas de

romantisme, auquel on ajoutera l'esprit des Lumières et le modèle du récit épistolaire qui a marqué cette époque.

6. Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 118.

7. *Ibid.*, p. 124.

« face-à-face avec l'au-de-delà⁸ » chez Shelley, le roman ne peut faire l'économie d'interrogations d'ordre métaphysique, à commencer par le droit d'aller « contre la nature », et même de créer un être contre nature. Ce qui nous ramène d'ailleurs à une définition plus ancienne et anthropologique du mythe telle que formulée par Claude Lévi-Strauss : « L'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction (tâche irréalisable, quand la contradiction est réelle)⁹. » Et quoi de plus contradictoire que cette histoire de faux père et de vrai fils ? De création qui échappe aussi bien aux dieux qu'à la nature ? D'homme qui en est et n'en est pas un ? De figuration du progrès qui en est sa parfaite critique ? On peut y déceler également un sous-texte religieux qui hante encore aujourd'hui les débats sur la morale de la science. Pensons aux altercations acrimonieuses sur les cellules souches, par exemple, dont certains conservateurs religieux refusent l'utilisation au nom du caractère sacré des germes mêmes de la vie embryonnaire. Le roman de Shelley ne peut que renvoyer implicitement aux droits (ou non) de l'espèce humaine à manipuler la nature.

Évidemment, les figures issues de mythes littéraires conduisent, par définition, à de nombreuses adaptations, sous des formes génériquement variées, qu'on songe à Don Juan, Emma Bovary, Don Quichotte, Robinson Crusoé, Dracula ou Sherlock Holmes. Malgré tout, le cas de *Frankenstein* n'a pas d'égal, au moins pour trois raisons. D'abord, à cause de la quantité phénoménale des adaptations, au point qu'on le lit parfois à travers d'autres œuvres qui créent un effet de médiation. Pensons, par exemple, au film de James Whale¹⁰ dont la représentation de la créature (jouée par Boris Karloff dans son rôle le plus célèbre) est restée dans les esprits, au point qu'elle est encore souvent identifiée à celle-ci. Et pourtant, Whale n'adapte pas le roman dans son film, mais une pièce de théâtre qui était déjà une adaptation.

Ensuite, s'il est vrai que certaines œuvres, certains personnages littéraires comme Dracula ou Sherlock Holmes ont également eu droit

8. *Ibid.*

9. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale 1*, Paris, Agora, 1985, p. 264.

10. James Whale, *Frankenstein*, États-Unis, 1931, 71 min.



Boris Karloff dans *Frankenstein*, Whale, 1931.

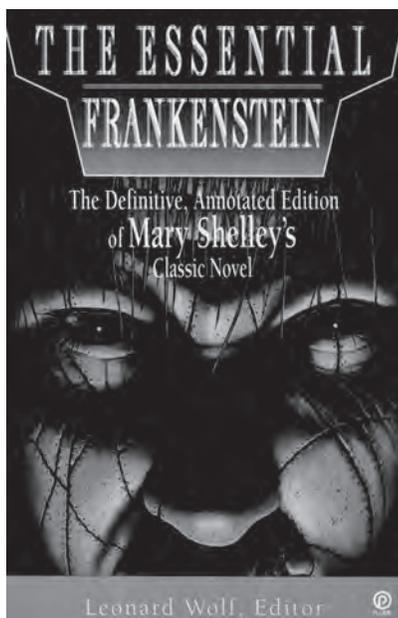
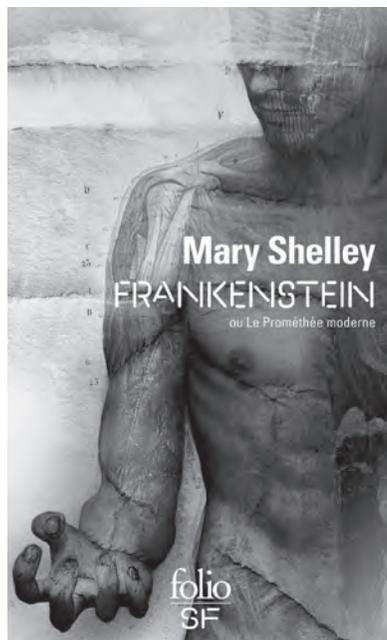
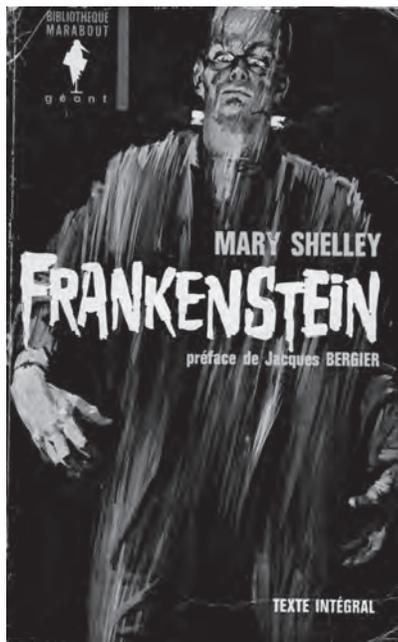
à un nombre impressionnant d'adaptations, *Frankenstein* reste cependant un cas incomparable à cause de sa longévité (plus de 200 ans, déjà) et du fait que les reprises sont constantes. À chaque époque, les figures incandescentes du savant et de sa créature surgissent, au point où l'on pourrait parler d'une saturation culturelle dans le discours social : culturelle au sens restreint (œuvres littéraires, artistiques), mais aussi politique et scientifique.

Enfin, un troisième point qui démontre la particularité de ce roman mérite d'être souligné : l'instabilité des signes qui l'entourent. C'est un aspect qu'on verra se manifester dans certains textes de ce livre. Contrairement aux autres mythes littéraires, les signes qui pointent vers Frankenstein ne sont pas stables et ne forment pas forcément

un récit parfaitement identifiable avec des personnages récurrents et reconnaissables. Il y a bien sûr de très nombreuses adaptations explicites, mais on notera une grande fragmentation du mythe en signes épars qui percolent dans la culture et qui ne font pas forcément référence au récit original, ou du moins pas en entier, mais uniquement à des aspects particuliers de celui-ci — et qui ne sont pas toujours les mêmes. Parfois, des œuvres voient jaillir un individu suturé sans la présence centrale d'un savant, un lien matérialiste à la mort associée à une création artificielle, une science qui dérape, un monstre, une créature étonnante, un savant fou, une reproduction asexuée, un sujet qui se construit lui-même, la volonté de ressusciter des proches, des pilleurs de tombe, etc. Ces éléments, même quand ils apparaissent isolés, et sans produire un récit proche du roman, font souvent référence à *Frankenstein* (soit par des jeux de mots sur le titre, des métaphores, etc.) ou sont lus dans cette perspective par le public ou la critique. Sans compter tous les marqueurs visuels qui circulent dans la culture populaire. D'où cette impression que l'ombre de *Frankenstein* est omniprésente, ainsi que la difficulté d'intégrer parfois certaines œuvres à une liste d'adaptations. Il y a beaucoup de créations qu'on pourrait qualifier de périphériques, en ce qu'elles rappellent les personnages ou les situations mises en scène par Shelley, sans qu'on formule clairement les références. Pourtant, le lecteur voit se profiler le savant fou de la romancière ou sa créature. Effet de lecture ? Sans doute, mais dont on peut justement tenir responsable la place majeure occupée par *Frankenstein* dans le discours social. Il y a fort à parier, à l'inverse, qu'un enquêteur solitaire ne renvoie pas automatiquement dans l'esprit des gens à Sherlock Holmes.

À propos de cet éloignement parfois étonnant de l'œuvre originale, on notera qu'une des particularités des adaptations de *Frankenstein* tient à ce que la distorsion par rapport à l'original s'impose déjà par l'élément publicitaire premier d'un livre: son titre. Les variations à partir de celui-ci sont suffisamment nombreuses, et en ce sens singulières, dans l'histoire de la littérature pour qu'on prenne la peine de s'y arrêter.

Si le titre renvoie au personnage éponyme, on le confond souvent avec celui de sa créature sans nom, mais qui possède toutefois une



Pages couverture de trois éditions courantes : *Frankenstein*, Vervier, Marabout-Gérard, coll. « Bibliothèque Marabout – géant », 1964, illustrateur non mentionné ; *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2015, illustration d'Aurélien Police ; *The Essential Frankenstein : The Definitive, Annotated Edition of Mary Shelley's Classic Novel*, Leonard Wolf (dir.), New York, Plume, 1993, illustration de Christopher Bing.

multitude de surnoms : *monster* (le plus fréquent), ainsi que *daemon*, *creature*, *wretch*, *devil*, *being*, et même *ogre*¹¹. Cette erreur rend compte d'une méconnaissance du roman, puisque cette absence de nom constitue le symbole même d'une impossible quête d'identité. Cependant, cette confusion rappelle qu'on peut percevoir le savant et sa créature comme le double l'un de l'autre¹². Par ailleurs, les différentes éditions du livre présentent souvent en couverture un dessin du monstre traversé par le titre, ce qui rend ce rapprochement presque naturel.

Il existe de nombreuses explications sur l'origine du nom « Frankenstein ». Parmi celles-ci, il y a celle qui consiste en l'amalgame de deux personnages tirés des *Romantic Tales* (1808) de Matthew Gregory Lewis : « Frankheim » (qu'on retrouve dans *Mistrust, or Blanche and Osbright*) et « Falkenstein » (dans *The Lord of Falkenstein*), ce qui accentue l'inspiration gothique du roman¹³. Au fil des ans, nombreux sont ceux qui, à la manière de Shelley elle-même, ont scindé, recomposé, trituré, sinon ridiculisé le nom du savant, l'adaptant aux besoins des histoires qu'il s'agissait de mettre en scène.

Les trois maigres syllabes se réduisent parfois à deux, sinon à une seule¹⁴, de *Dr Franken* (un jeu vidéo) au personnage du médecin Victor Frank (dans le roman *Mutation* de Robert Cook, 1989), en passant par « The Temptation of Dr Stein » (la nouvelle de Paul McAuley, 1996) ou les films *Doctor Franken* (Marvin Chomsky et Jeff Lieberman, 1980)

11. Si nous évoquons ici les termes anglais, c'est que les traductions françaises ont justement tendance à réduire grandement cette variété de surnoms, pour n'utiliser que « créature » ou « monstre ».

12. Ce qu'a montré l'intelligente adaptation théâtrale de Nick Dear au National Theatre de Londres en 2011 : Benedict Cumberbatch et Jonny Lee Miller, qui jouaient le savant et sa créature, s'échangeaient les deux rôles chaque soir.

13. Cette hypothèse est d'abord proposée par Walter Edwin Peck en 1927, alors qu'il analyse les journaux du couple Shelley et y découvre que Mary a lu l'œuvre de Lewis quelque temps avant d'écrire la première version de son roman, sans compter que le maître du gothique se trouvait justement avec le couple en Suisse en 1816. (Walter Edwin Peck, *Shelley: His Life and Work. 1. 1792-1817*, Cambridge, The Riverside Press, 1927, p. 55.)

14. Tous les noms qu'on lira dans l'introduction sont visibles dans un titre qui se trouve dans le chapitre 18. Lorsque le nom n'est pas visible dans le titre, ce dernier est donné ici en référence.

et *Fearless Frank* (Philip Kaufman, 1967), quand le nom n'est pas simplement aboli au profit du seul prénom, comme s'il s'agissait d'un intime (la nouvelle « Victor » de Karen Haber, 2008). Le patronyme conduit parfois à des rapprochements inattendus. *Frank* de Ralph Berry (2005) raconte les mésaventures de Frank Stein, cousin de l'autrice américaine Gertrude Stein et étudiant en littérature américaine à Harvard. Explorant son domaine d'étude de manière approfondie, il en vient à créer un roman expérimental dont il finira par comprendre l'horrible portée. Il tentera de le « fuir », avant de passer sa vie à vouloir le détruire, rachetant tous les exemplaires en librairie et en entrepôt. La dimension fortement métatextuelle passe par l'homonymie — et la filiation fictive — entre les deux Stein. Quant au court métrage d'animation onirique de Georges Schwizgebel intitulé *Le ravisement de Frank N. Stein* (1982), le titre très durassien (*Le ravisement de Lol. V. Stein*) provoque un étrange effet intertextuel qui rapproche Shelley de l'autrice de *Moderato cantabile*.

La scission du nom peut aussi être une manière de lier et de séparer le savant et sa créature ou de dédoubler le premier. Ainsi de l'apparition, dans la bande dessinée *Creatures of the ID* (1990) de Jeffrey Lang, Michael Allred et Bernie Mireault, du personnage de Frank Einstein. Mort dans un accident de voiture, un homme est rapiécé puis ramené à la vie par deux scientifiques qui le nomment en l'honneur de leurs héros artistique et scientifique : Frank Sinatra et Albert Einstein. *Vic and Frank: Necromancers* présente plutôt deux scientifiques, Victor Fritz et Francis « Frank » Whale, travaillant sur un projet visant à trouver une méthode pour ranimer les morts.

Il y a aussi « Frankenstein » au pluriel, le cauchemar du Victor Frankenstein original, lui qui détruit la version féminine de la créature de peur de voir l'espèce proliférer. On comprendra que dans ces titres le savant se confond largement avec la créature, que ce soit dans les films *The Frankensteins Are Back in Town* (1980), *Army of Frankensteins* (2013) ou *Frankenstein's Army* (2013).

Si Victor ne veut pas voir sa créature se multiplier, on a cependant souvent perçu l'ouvrage de Shelley comme un roman familial. Après une suite au film de Whale intitulée *Bride of Frankenstein* (encore une

confusion entre créature et créateur) dès 1935¹⁵, il naîtra à l'écran des *Frankenstein's Daughters* (2013), une *Tante de Frankenstein* (1984), un *Frankenstein's Nephew on His Father's Side* (1973) au théâtre, en plus d'une famille Frankenstones qui revient quelques fois dans la série animée des *Flinstones*.

Il existe ainsi une foule de variations sur le nom du brillant scientifique, du *Frankenweenie* de Tim Burton (1984) au *Scooby-Doo! Frankencreepy* (2014), l'une des nombreuses itérations de la série d'animés des studios Hanna-Barbera mettant en scène un grand chien danois, en passant par *Frankenollie* (1995), *Frankenthumb* (2002), *Jockenstein* (2012) sur les petits et grands écrans, en plus d'un *Blackenstein* (1973), version « *Blaxploitation* » du film d'horreur datant de 1973, précédant de quinze ans le film *Dr. Hackenstein* de Richard Clark, sombre histoire d'un savant qui garde la tête de son épouse dans un coma artificiel dans l'espoir de pouvoir lui greffer un jour un corps de jeune femme. Beaucoup plus tôt, en 1952, sortait en France un court métrage de Paul Paviot intitulé *Torticola contre Frankensberg* qui a laissé peu de souvenirs dans la mémoire des cinéphiles, mais dans lequel on retrouve pourtant des acteurs de la trempe de Michel Piccoli, Roger Blin, Pierre Brasseur et Daniel Gélin. Une curiosité qui mériterait peut-être d'être redécouverte.

L'apparition, explicite ou non, du savant surgit dans quelques films qui ont fait date. Il y a le cas du docteur Frank-N-Furter dans *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Le « *sweet transvestite from transsexual Transylvania* » se crée un amant, un grand blond bronzé tout en muscles et passablement idiot, ce qui permet aux créateurs de ridiculiser au passage l'homoérotisme paradoxal des corps idéaux nazis dans leur délire de sélection eugéniste. Mais ce n'est pas le premier film à faire de la créature un étalon sexuel que savants et assistants, tous genres confondus, attirent dans leur lit. On peut également penser à *Young Frankenstein* de Mel Brooks¹⁶ : à la fois grand hommage au film

15. James Whale, *Bride of Frankenstein* [*La fiancée de Frankenstein*], États-Unis, 1935, 75 min.

16. Mel Brooks, *Young Frankenstein* [*Frankenstein Junior*], États-Unis, 1974, 105 min.



Affiche du court métrage *Torticola contre Frankensberg*, Paul Paviot, 1952.

de Whale et merveilleuse parodie, où le savant ne cesse de reprendre ses interlocuteurs en disant qu'il se nomme « Fronkensteen » pour ne pas être confondu avec son illustre ancêtre. Un nom à la fois proche et différent, une fausse étrangeté, comme celui de *Frankissstein*, titre du récent roman de la Britannique Jeannette Winterson.

Le cinéaste Ken Russell, dont la sobriété n'a jamais été le trait distinctif, offre une variante spectaculaire du nom du savant dans *Lisztomania* (1975). Richard Wagner, dans son laboratoire, y donne vie à un robot viking nommé Siegfried. Il l'anime grâce au son de sa musique et à sa philosophie, reproduite sur des machines à écrire automatisées. Lors de la procédure, on hurle des noms juifs dans un haut-parleur : « Goldstein, Silverstein, Edelstein, Eckstein... » Le robot prend vie en s'écriant « Stein! Stein! ». Wagner se révèle être un vampire que Liszt exorcise et tue en jouant du piano. Puis, il ressuscite grâce à la foudre sous forme d'un Franken-Hitler pour exterminer les Juifs grâce à une guitare électrique-mitraillette.

À ces diverses occurrences parfois célèbres, parfois méconnues, choisies parmi bien d'autres, s'ajoute la catégorie étonnamment féconde des films pornographiques. Si le nom du savant reste souvent tel qu'en lui-même, enfin l'éternité le change, même si accolé à un mot qui le ridiculise un peu comme dans *Bikini Frankenstein* (2010), il en va autrement avec des titres aussi ingénus que *Frankenhooker* (1990), *Wankenstein* (2001) et *Fuckenstein* (2012). Les films pornographiques qui parodient des œuvres cinématographiques célèbres sont certes monnaie courante. Cependant, dans ce domaine également, la quantité de celles qui concernent *Frankenstein* est impressionnante : plus d'une vingtaine ! Il faut croire que si la créature est considérée comme un monstre, elle provoque une grande attirance sexuelle sur le plan fantasmatique. Comme l'écrivait Pierre Ancet : « La perception du monstre n'a pas [toujours] été envisagée dans toute son extension : il n'a été question que d'angoisse, et jamais de plaisir. Or l'objet monstrueux peut être perçu avec plaisir, sans perdre pour autant sa dimension traumatique¹⁷. »

On ajoutera une dernière variation, plus sérieuse et qui en dit beaucoup encore aujourd'hui, mais d'une autre manière, sur le pouvoir d'attraction du roman de Mary Shelley. Il s'agit du *Frankenbook*, produit dans le cadre du Arizona State University's Frankenstein Bicentennial Project (2018). Le roman complet y est présenté sur une plateforme qui favorise les échanges et le partage de connaissances grâce à un système d'annotations. Des collaborateurs et des collaboratrices provenant de différents milieux, ainsi que les simples quidams intéressés qui s'inscrivent peuvent l'annoter. Les annotations apparaissent au fil du texte dans les marges et sont regroupées au bas de la page dédiée à chaque chapitre. On peut répondre à chacune des annotations de manière à amorcer échanges et discussions. Un système de classification permet d'indiquer les thèmes de chacune d'entre elles : *Equity & Inclusion*, *Health & Medicine*, *Influences & Adaptations*, *Mary Shelley*, *Motivations & Sentiments*, *Philosophy & Politics*, *Science* ainsi que *Technology*. Le lec-

17. Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Science, histoire et société », 2006, p. 39.

teur peut filtrer les annotations pour ne lire que celles qui abordent des sujets qui l'intéressent. Le site dispose aussi d'une section dédiée aux essais, et une autre à des vidéos qui traitent du rapport de *Frankenstein* à la science.

Ainsi, la créature ne fait pas qu'envahir l'Europe à la manière de la Révolution française, pour paraphraser Jean-Jacques Lecercle¹⁸, elle envahit aussi Internet, et pour des raisons pédagogiques : ici et ailleurs, la plupart du temps sans variation sur le nom, *Frankenstein* sert à réfléchir sur l'éthique, sur la science, sur le monde qui nous entoure. Devenu matière malléable, « Frankenstein », passé dans le langage courant, transformé en nom commun, se conçoit comme une métonymie des nombreuses adaptations du roman lui-même.

Au-delà de « Frankenstein », il existerait donc une « pensée-Frankenstein », un objet culturel qui n'est pas sans rappeler ce que Georges Didi-Huberman, inspiré par Walter Benjamin, nomme un objet auratique, à savoir une production qui « déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer ses images, [...] en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en *ouvrir* l'aspect autant que la signification¹⁹ ».

La notion de transfictionnalité, développée par Richard Saint-Gelais²⁰ pour analyser la circulation entre plusieurs œuvres d'éléments fictionnels (la plupart du temps des personnages), permet d'approfondir davantage les réflexions que nous avançons dans ces pages. « [L]es ensembles transfictionnels [sont] autant de totalités provisoires et hétérogènes, [...] le résultat en mouvement d'interventions scripturales qui ne sont pas toujours concertées [...] et qui placent les lecteurs devant des polytextes de plus ou moins grande ampleur²¹. » Parmi les grandes figures de l'imaginaire populaire, il désigne justement

18. Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: mythe et philosophie*, op. cit.,

19. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 105.

20. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

21. *Ibid.*, p. 304.

Frankenstein comme un exemple particulièrement intéressant en ce qu'il continue d'entretenir une forte relation à l'œuvre qui lui a donné naissance, tout en s'émancipant de celle-ci, dans une forme de double vie transmédiatique et polyphonique.

Être polymorphe, *Frankenstein* (et son double, la créature) s'ancre donc dans une foule de représentations culturelles qui offre un spectre très large de réflexions autour de l'éthique scientifique et de l'altérité, de la nature et de la culture, de la violence et du pouvoir, et même du végétarisme et du rapport au monde animal. C'est en fonction de ce foisonnement que nous avons pensé ce livre, au contenu nécessairement interdisciplinaire, qui se décline en six parties.

La première, « Une figure qui se joue du temps », permet de rappeler la dimension intemporelle de *Frankenstein*. Emmanuel Buzay ouvre cet ouvrage avec une réflexion autour de livres d'Alberto Manguel, situant le roman de Shelley dans l'orbe d'autres grands mythes littéraires, pour analyser ce que cette figure nous apprend encore sur l'imaginaire scientifique contemporain. À partir de *Pride and Prometheus* de John Kessel, Anne Ullmo entremêle des XIX^{es} siècles au cours de ce récit improbable qui permet de faire se rencontrer l'héroïne de Jane Austen et le héros de Mary Shelley. Ce faisant, c'est une étude de la subversion de différents codes génériques, à l'aune de la transfictionnalité, qui devient l'enjeu de l'analyse. Régis-Pierre Fieu, enfin, s'attache à un film récent, *Depraved*, qu'il pense en écho du roman en remontant jusqu'au XIX^e siècle pour montrer l'ambivalence de *Frankenstein* au sujet de la modernité.

La deuxième partie, « Corps multiples, corps éthiques », propose quatre textes qui s'arrêtent au corps monstrueux associé à la créature et, dans chaque cas, offre l'occasion de le lier à une réflexion éthique. Isabelle Boof-Vermeesse s'intéresse à deux romans de Gaston Leroux, montrant comment l'auteur reprend la prémisse de Shelley d'un corps fabriqué pour l'inclure dans le registre policier. En utilisant les fictions *Patchwork Girl* de Shelley Jackson et *Galatea 2.2* de Richard Powers qu'il fait dialoguer avec *Frankenstein*, Arnaud Regnauld interroge notre positionnement éthique face à l'altérité et à la vulnérabilité. Dans *American Desert* de Percival Everett, Theodore Street, dont le

corps est détruit lors d'un accident, ressuscite de manière inattendue (évidemment!). Comme le montre Sylvie Bauer, la fureur médiatique qui suit transforme le personnage en victime d'un véritable *freak show* qui fait apparaître la créature de Victor Frankenstein en palimpseste. Ballotté entre la fiction et la réalité, le XIX^e siècle et l'époque actuelle, *Frankissstein: A Love Story* de Jeannette Winterson, roman sur lequel se penche Hélène Machinal, fait flèche de tout bois et met en scène un original chirurgien transsexuel qui fournit à Victor Stein des morceaux de cadavres. L'éthique scientifique est alors revue dans un espace postmoderne.

Frankenstein a engendré de nombreuses fictions et c'est bien l'objectif de cet ouvrage de le montrer. La troisième partie, au centre du livre, «Écrire à partir de Frankenstein», prend justement le risque de la fiction. D'abord avec le texte de Quentin Le Pluard, qui réfléchit sur le cas Victor Frankenstein à la lumière du droit français dans un récit épistolaire entre le savant et son assistant. Quant à Sylvano Santini, il *novellise* le film *The Revenge of Frankenstein* de Terence Fisher avec la collaboration de quelques écrivains français contemporains pastichés, dans une joyeuse réflexion à la fois méta- et intertextuelle.

Si le cinéma est un des genres qui a le plus servi aux adaptations de *Frankenstein*, la quatrième partie, «Variations picturales: entre photographies et bandes dessinées», comme son titre l'indique, s'intéresse plutôt aux images fixes. À travers différents albums de bandes dessinées, Denis Mellier cherche à montrer quelles solutions les dessinateurs et les dessinatrices apportent lorsqu'il s'agit de représenter la figure grotesque du monstre. De manière moins directe, la série d'albums *Cybersix* emprunte à divers mythes et le texte de Jean-Paul Engélibert montre quel est l'ancrage de *Frankenstein* parmi ceux-ci et à quel point, au bout du compte, c'est l'importance de cette dernière référence qui prédomine. Un troisième texte, celui de Jessica Ragazzini, s'arrête plutôt cette fois à la photographie contemporaine et analyse comment la déformation des corps et diverses «monstruosités» disséminent une part méconnue de l'influence de *Frankenstein*.

La cinquième partie revient sur le cinéma, mais le titre, «Une évolution cinématographique», rend compte d'un phénomène singulier. Il

s'agit de s'intéresser à un motif, un thème, un phénomène qui évolue et se transforme au fil des ans. Alain Vézina considère l'ensemble des films mettant en scène la figure de Godzilla tournés au Japon et révèle, dans son analyse, la prégnance de l'œuvre de Mary Shelley sur plusieurs plans. Louis Daubresse s'intéresse de son côté à un cycle de films particuliers, celui de la Hammer, et se penche sur les transformations éthiques qui se manifestent d'une version à l'autre, entre 1957 et 1974. Antonio Domínguez Leiva tourne plutôt son regard vers la sexualisation de la créature dans différents films érotiques peu connus, en particulier au cœur des *swinging sixties*. Puis, Gaïd Girard boucle en quelque sorte la boucle. Si elle s'arrête sur un seul film, *The Prestige* de Christopher Nolan, elle utilise le concept de « Frankenfilm » de Jean-François Baillon et ce que celui-ci permet comme réflexion sur le cinéma lui-même.

La sixième partie, enfin, qui fait office de conclusion, permet à Anthony Morin-Hébert de poser à l'aide de nombreux exemples la question des limites de l'adaptation. À quel moment l'influence de *Frankenstein* est-elle suffisante pour qu'on puisse parler d'une véritable adaptation, d'un intertexte affiché? Cette réflexion est suivie d'une longue liste extensive, mais non exhaustive (comment cela pourrait-il être possible?), des œuvres marquées par le texte initial de Mary Shelley, dans des genres forts variés. Anthony Morin-Hébert lui-même l'a conçue au fil des dernières années, et nous lui sommes redevables de cet apport important à notre livre.

Cette liste impressionnante des œuvres adaptées montre à quel point ce qui est offert dans cet ouvrage ne représente que la pointe de l'iceberg. Néanmoins, par la diversité des genres et des manières, il offre un spectre fort représentatif et riche de « l'effet *Frankenstein* », encore aujourd'hui, plus de deux siècles après la publication du roman.

Ce livre est issu d'un colloque qui a eu lieu à l'Université du Québec à Montréal du 17 au 19 novembre 2021. Certaines communications n'ont pas été transformées en textes, d'autres contributions se sont ajoutées, mais l'ouvrage trouve là ses assises. Nous voudrions d'abord remercier

les organismes qui ont permis l'existence de ce colloque international: le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada à travers le programme Connexion, Figura, le Centre sur les théories et les pratiques de l'imaginaire, le groupe de recherche Archiver le présent, la Faculté des arts et le Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Lors de la période entourant le colloque, la Cinémathèque québécoise a proposé à notre initiative seize films, courts et longs métrages, adaptés de *Frankenstein*. Nous voulons aussi la remercier (et plus particulièrement Guillaume Lafleur, directeur de la diffusion, de la programmation et des publications) pour ce qui constituait un apport et un complément au colloque.

Sans le soutien constant d'Aglaé Boivin et de Ketzali Yulmuk-Bray, à la fois lors du colloque et à toutes les étapes de la préparation de ce livre, notre travail aurait été beaucoup plus compliqué. Leur aide a été fondamentale. Qu'elles en soient ici vivement remerciées.

Nous aurions voulu lors du colloque la présence de ce grand chercheur et spécialiste de *Frankenstein* qu'est Jean-Jacques Lecercle. Malheureusement, il n'a pas pu être parmi nous. Ses travaux stimulants ont nourri au fil des ans notre intérêt pour ce roman essentiel. Nous lui dédions ce livre.

PREMIÈRE PARTIE

Une figure qui se joue du temps

Chapitre 1

Mythologies de l'écriture, argile et électricité

La figure du monstre de Frankenstein chez Alberto Manguel

Emmanuel Buzay

En quoi la créature de Frankenstein représente-t-elle un « monstre fabuleux¹ » et qu'est-ce que cette figure littéraire inspirée de mythes et légendes continue de nous apprendre sur l'imaginaire scientifique contemporain ? Outre l'essai éponyme que lui a inspiré en 2008 le film de James Whale *La fiancée de Frankenstein*², Alberto Manguel a également abordé l'étude de cette figure dans deux autres essais : *La bibliothèque, la nuit* (2006) et *Monstres fabuleux : Dracula, Alice, Superman, et autres amis littéraires* (2019) afin d'expliquer en quoi le « monstre » de Frankenstein occupait une place singulière dans les œuvres de science-fiction qui se réfèrent à un mythologique pouvoir de l'écriture pour mettre en scène « le mystère de l'homme tentant de sortir de lui-même

1. Expression extraite du livre d'Alberto Manguel : Alberto Manguel, *Monstres fabuleux : Dracula, Alice, Superman, et autres amis littéraires*, trad. par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2020.

2. James Whale, *Bride of Frankenstein* [*La fiancée de Frankenstein*], États-Unis, 1935, 75 min.

pour se comprendre, jusqu'à imaginer une créature qui s'organiserait et échapperait ainsi à son créateur³ ». Dans le cadre de ce chapitre, j'interrogerai la façon dont ces trois essais de Manguel repensent les ambivalences d'un devenir médiatique monstrueux propre à la créature de Frankenstein, tendu comme un miroir à une humanité en proie à la réification et aux métamorphoses dans les mythologies et légendes qui, passant de l'argile à l'électricité, restent toujours en quête d'« un récit global qui [verrait] de l'humain dans l'artifice⁴ ». Pour ce faire, mon étude portera sur la figure tutélaire du Golem au regard des mythologies de l'écriture, puis sur la fonction qu'Alberto Manguel assigne au livre et à la bibliothèque dans un portait littéraire et réflexif du monstre que poursuit le mythe de Frankenstein dans la sphère cinématographique et comme métaphore du film lui-même.

Mythologies de l'écriture : le Golem

L'histoire de Frankenstein imaginée par Mary Shelley sur les dérives et dangers d'une science trop ambitieuse et sans limites est très proche de la légende du Golem, et comme tout récit qui relate la conception, puis la fabrication de créatures à l'image de l'humain, elle s'inscrit dans une généalogie particulière. Entre la première édition de *Frankenstein* en 1818 et la deuxième qui date de 1831, Mary Shelley nous a laissé sur ce point une piste de lecture intéressante en supprimant une citation qu'elle avait mise en exergue et qui était extraite du *Paradis perdu* de Milton dans laquelle Adam s'adresse à son Créateur en ces termes : « T'ai-je enjoint, Créateur, à modeler / Mon argile en homme ? T'ai-je invité / À m'arracher aux ténèbres⁵ ? » En fin connaisseur des sources bibliques, Alberto Manguel éclaire, dans *Monstres fabuleux*, tout particulièrement le sens que pourrait prendre cette citation disparue dans l'édition du *Frankenstein* de 1831 en recontextualisant ce reproche de l'Adam primordial au regard du sort auquel ne peut se résoudre la créa-

3. Philippe Breton, *À l'image de l'Homme : du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995, p. 8.

4. *Ibid.*

5. Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, trad. par Maxime Le Dain, Paris, Bragelonne 2021 [1818], p. 5.

ture de Victor Frankenstein qui, tel « Adam l'infortuné, [...] n'est qu'un bout de glaise animée qui n'a jamais demandé à être mis au monde. [Précisant qu']au niveau le plus brut, le plus primordial, la créature est un golem, un pantin doué de vie⁶. » Manguel avait auparavant développé dans *La fiancée de Frankenstein* cette référence aux mythologies de l'écriture et au pouvoir démiurgique qui leur est associée en ces termes :

Selon la tradition cabalistique, le golem (signifiant « substance incomplète ») est une créature modelée dans la glaise et douée de vie grâce à l'application de certaines lettres qui épellent soit le nom de Dieu, soit le mot hébreu signifiant vérité. Le Psaume 139 dit, en des termes qui pourraient avoir été ceux du monstre de Marie Shelley : « Ma substance ne t'était pas cachée lorsque j'étais formé dans le secret, tissé avec art dans les profondeurs de la terre. Tes yeux me voyaient quand j'étais encore imparfait (imparfait étant ici la traduction de "golem") ; et *sur ton livre* [c'est moi qui souligne] étaient inscrits tous les membres qui me furent fabriqués en continuation, avant qu'aucun d'eux fût encore⁷. »

L'hypothèse que je formule à la lecture de ce verset 9 du Psaume 139 est donc qu'une double identité caractérise la figure du monstre dans le roman de Mary Shelley. Si ce roman se fonde en effet sur des extrapolations scientifiques ou technologiques, comme nous le rappelle John Cohen dans *Les robots humains, dans le mythe et dans la science*, lorsqu'il écrit qu'après avoir été influencé par la légende du Golem, le roman de Shelley l'a bien sûr été tout autant par « les discussions entre Byron et Shelley sur la portée des travaux d'Érasme Darwin et de Galvani concernant les propriétés chimiques et électriques de la matière vivante⁸ », l'histoire du monstre s'inscrit également dans une autre dynamique. Elle réactive ce que la linguiste et archéologue française Clarisse Herrenschmidt considère comme des mythologies qui représentent l'écriture comme un « double de l'humanité » à l'image du Golem, créé ici sur le modèle de l'Adam biblique. Sur ce point, le

6. Alberto Manguel, *Monstres fabuleux*, *op. cit.*, p. 186.

7. Alberto Manguel, *La fiancée de Frankenstein*, trad. par Christine Le Bœuf, Montmorillon, L'Escampette Éditions, 2008, p. 65-66.

8. John Cohen, *Les robots humains, dans le mythe et dans la science*, Paris, Vrin, 1968, p. 61.

plus célèbre récit de création du Golem renvoie pour l'essentiel à la légende du Maharal de Prague qui a inspiré à Gustave Mayrinck en 1915 un roman intitulé *Le Golem*. Dans cette fiction qui se déroule au XVI^e siècle, on y apprend que le rabbin Loew ben Bezulel a modelé pour le service de sa synagogue un serviteur en glaise sur le front duquel il a inscrit le mot « vérité » en hébreu. Et Manguel conclut, toujours dans *La fiancée de Frankenstein*, sur la portée linguistique de cette légende que le « rabbin annule [...] l'effet de sa magie en effaçant la première lettre du mot *emet* (vérité), qui devient *met* (mort)⁹ », sous la menace de cette créature devenue insoumise et en passe d'éliminer son créateur.

Par son recours à d'anciennes représentations mythologiques et les visions du monde qu'elles impliquent, le roman, considéré par beaucoup comme le premier de science-fiction, pourrait être lu comme une réécriture critique — plus qu'une véritable déconstruction — du pouvoir du « logos » ou de la structure téléologique de l'écriture. Ceux-ci sont exprimés traditionnellement dans la formulation de métaphores du livre (« livre de la vie », « livre de la nature », « livre du monde » et « livre de l'univers »), dont Alberto Manguel explicite la généalogie dès son premier chapitre consacré à la métaphore du « Livre du monde » dans son essai *Le voyageur et la tour : le lecteur comme métaphore* :

Bien que ses sources soient mésopotamiennes, la métaphore précise associant le mot et le monde fut arrêtée, selon la tradition juive, aux alentours du VI^e siècle avant notre ère. Les anciens juifs, auxquels manquait d'une manière générale un vocabulaire permettant d'exprimer des idées abstraites, préféraient souvent, plutôt que d'inventer de nouveaux mots pour de nouveaux concepts, utiliser des noms concrets en tant que métaphores de ces idées, prêtant ainsi à ces mots une signification morale et spirituelle. C'est ainsi que, pour l'idée complexe de vivre consciemment dans le monde en tentant d'obtenir de ce monde la compréhension du sens qui lui fut donné par Dieu, ils empruntèrent l'image du livre porteur de la parole divine, *la Bible* ou « les Livres¹⁰ ».

9. Alberto Manguel, *La fiancée de Frankenstein*, *op. cit.*, p. 66.

10. Alberto Manguel, *Le voyageur et la tour : Le lecteur comme métaphore*, trad. par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2013, p. 10.

Mythologies de l'écriture : les livres et la bibliothèque

Il est d'ailleurs question de livres quand Manguel décrit l'incapacité dans laquelle se trouve le monstre de Frankenstein, qui peine à trouver sa place dans le monde précisément par manque d'une bibliothèque qui puisse lui correspondre. Ainsi commence-t-il par observer dans son essai *La bibliothèque, la nuit* que ce monstre est un lecteur vierge, « *lector virgo*, [...] prêt à se laisser instruire par la page ouverte, visiteur de la bibliothèque du monde qui n'apporte avec lui ni préjugés ni expériences susceptibles de colorer ses lectures¹¹ » avant d'indiquer qu'en définitive le « monstre de Frankenstein ne possédant pas de bibliothèque, cherche son reflet dans tous les livres qu'il rencontre et ne réussit jamais, toutefois, à reconnaître sa propre histoire dans ces pages "étrangères"¹² ».

C'est par l'apprentissage de la lecture et la découverte des livres au chapitre 15 du roman de Mary Shelley que cet infortuné lecteur accède en effet à une nature réflexive qui le pousse à s'interroger sur sa condition et son identité. Après avoir lu tour à tour *Les souffrances du jeune Werther*, *Vies parallèles* de Plutarque et surtout *Le Paradis perdu* de John Milton, il tente de s'approprier une forme d'humanité à l'instar des personnages qui l'inspirent : « Tout en lisant, je faisais néanmoins bien des rapprochements entre ce que disaient ces livres et mes sentiments et ma condition à moi. Je me trouvais semblable aux êtres dont il était question dans mes lectures, et dont j'entendais les conversations, mais en même temps étrangement différent d'eux¹³. » Cependant, la découverte du journal intime de son créateur qu'accompagne la lecture du poème de Milton, qui l'avait laissé, pour un temps, penser qu'il pourrait enfin trouver un visage ami qui puisse lui ressembler, précipite le désespoir du monstre et lui inspire les propos suivants : « Cette lecture me souleva le cœur. [...] "Pourquoi avoir formé un monstre à ce point hideux que même toi, de dégoût, tu te détournas de moi"¹⁴ ? » , avant

11. Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit : essai*, trad. par Christine Le Boëuf, Arles, Actes Sud, 2011, p. 285.

12. *Ibid.*, p. 286-287.

13. Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, *op. cit.*, p. 188.

14. *Ibid.*, p. 190.

qu'il ne s'exclame : « J'eus la nausée en lisant vos notes et je m'exclamai dans mon désarroi [...] : “pourquoi avoir créé un monstre hideux au point que vous-même vous vous détourniez de lui avec dégoût¹⁵ ?” » C'est donc lorsqu'il découvre dans quelles circonstances il a été créé et qu'il fait pour ainsi dire l'objet d'un rejet qui en anticipe bien d'autres dans le roman que son sentiment se cristallise.

Le visage et la parole au cinéma

Le théâtre puis le cinéma se sont particulièrement attardés à mettre en scène ce triste sort et ce sentiment de désarroi éprouvé par le monstre en renforçant par le jeu des acteurs les traits d'une expressivité angoissée, au fur et à mesure que Frankenstein et sa créature tendaient à devenir sur scène comme à l'écran le double l'un de l'autre. Dans *Frankenstein, une biographie*¹⁶, Michel Fauchaux retrace cette fascinante évolution qui commence dès le 25 août 1823 à Londres, où Mary Shelley assiste à une première représentation théâtrale de son roman en compagnie de son fils. Cette première pièce de théâtre de Richard Brinsley Peake intitulée *Presumption or The Fate of Frankenstein* a recours aux effets optiques d'une lanterne magique¹⁷ pour faire alterner l'apparition d'un monstre qui ne parle pas — contrairement au roman — avec celle de fantômes qui conduisent à la disparition de la créature et d'une foule qui le combat sous une avalanche aux abords d'une montagne courroucée de tonnerre, lors d'un affrontement final.

Suivront d'autres pièces ; ce qui fait qu'à « la fin 1823, *Frankenstein* a donné lieu à cinq adaptations théâtrales, qui ont rendu le public londonien familier avec les personnages de Mary Shelley plus qu'avec le

15. *Ibid.*, p. 173.

16. Michel Fauchaux, « Frankenstein à l'affiche », dans *Frankenstein, une biographie*, Paris, Archipel, 2015, p. 159-187.

17. « Le même principe régit à la fois le théâtre d'ombres et la lanterne magique : des silhouettes sont projetées sur une toile ou sur une muraille blanche à l'aide d'une source lumineuse. Cependant, tandis que le théâtre d'ombres utilise des marionnettes ou des acteurs, la lanterne magique permet de projeter ou d'agrandir des silhouettes gravées ou peintes sur le verre » (Armel Marin, « Lanterne magique », dans *Encyclopædia Universalis*, consulté le 20 janvier 2023, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lanterne-magique/>).

roman lui-même¹⁸ ». Toujours à Londres, en février 1930 une autre adaptation théâtrale de *Frankenstein*, écrite par Peggy Webling, eut cette fois pour particularité de donner à la créature le nom de son créateur ; ce que le premier film réalisé en 1910 par J. Searle Dawley, d'une durée d'un peu plus de douze minutes et mettant en scène Frankenstein et son monstre, avait anticipé en plaçant « l'histoire là où elle [devait] être dans le registre psychique. Le monstre [représentant] le côté négatif de Frankenstein, la sauvagerie qui est déposée au plus profond de lui¹⁹. » Toutefois c'est grâce au *Frankenstein* de James Whale en 1931²⁰ que la figure du monstre s'impose véritablement à notre imaginaire sous les traits de l'acteur Boris Karloff. Dans le film et pour son plus grand succès, contrairement à la description minutieuse²¹ qu'en avait donnée Mary Shelley, la créature dotée d'un cerveau criminel s'éveille grâce à de l'électricité produite lors d'un orage sous les mains expertes d'un Frankenstein docteur et savant. Semblable au monstre trapu aux regards fixes qui se tient assis sur le corps d'une femme allongée vêtue de blanc dans le tableau *Le cauchemar* peint par Henry Fuseli en 1781, le monstre de Whale tire avantage de la physionomie de l'acteur en raison du travail effectué par le maquilleur du film, Jack Pierce : « Ce dernier [a fait] peu à peu émerger de Karloff la créature au visage balafré par des points de suture, au crâne plat, au cou rivé au tronc et à la démarche titubante qui exprime un désarroi tragique²². » Pour

18. Michel Faucheux, *Frankenstein, une biographie*, op. cit., p. 163.

19. *Ibid.* p. 169.

20. James Whale, *Frankenstein*, op. cit.

21. « Comment pourrais-je décrire les émotions que je ressentis devant un tel dénouement, ou dépeindre le misérable, auquel, au prix de peines et d'un soin infinis, je m'étais mis en tête de donner forme. Il avait les membres proportionnés et j'avais choisi ses traits pour leur beauté. Leur beauté — Dieu tout puissant ! Sa peau jaune couvrait à peine l'entrelacs de muscles et d'artères qui la sous-tendait. Ses cheveux étaient d'un noir luisant, et lui tombaient dans le cou. Ses dents avaient la blancheur des perles. Mais toutes ses luxuriances ne servaient qu'à produire un contraste plus atroce avec ses yeux délavés, qui paraissaient presque de la même couleur que les orbites grivelées où ils étaient logés, ainsi qu'avec son teint parcheminé et ses lèvres toutes droites et noires » (Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, op. cit., p. 86).

22. Michel Faucheux, *Frankenstein, une biographie*, op. cit., p. 172.

arriver à ce résultat iconique, Pierce a fait trois mois de recherches en anatomie et en chirurgie, ce qui l'a décidé à faire le choix d'une tête carrée et plate qui peut s'ouvrir comme une boîte à chaussures, afin de pouvoir y loger à l'essai plusieurs cerveaux et « donner une impression de chirurgie démoniaque²³ ». Contre toute attente, ce choix aura pour conséquence de consacrer le monstre en victime et de susciter la sympathie du public.

Dans le second volet que réalise James Whale en 1935, intitulé *La fiancée de Frankenstein*, l'intrigue gagne en dilemmes et inspire donc autrement la sympathie des spectateurs. De toutes les innovations dont ce film s'est enrichi, quatre retiennent tout particulièrement l'attention. Les deux premières tiennent au rôle des acteurs. Dès le début du film, Lord Byron (Gavin Gordon) sollicite le personnage de Mary Shelley (interprétée par Elsa Lanchester) pour qu'elle continue le récit de son histoire à la villa Diodati, ce qui a de quoi surprendre car, comme l'observe Michel Faucheux, cette ouverture « superpose le roman de 1818 et le film de 1931, comme si le personnage de Mary était la réalisatrice du premier film, ce qui a pour effet de faire télescoper deux genres artistiques mais aussi deux époques et confère un sens actuel aux personnages²⁴ ». À cette première mise en abyme s'en ajoute d'ailleurs une seconde tout aussi intrigante qui crée un effet de dédoublement et de jeu transfictionnel entre les personnages de Mary Shelley et de la créature féminine de Frankenstein, puisque la même actrice (Elsa Lanchester) les interprète toutes les deux. Comme « elle l'expliquera à un historien du cinéma, le réalisateur voulait souligner par là que les êtres les plus inoffensifs et doués de bonté peuvent avoir un côté obscur²⁵ ».

Dans ce second *opus*, on assiste à d'autres éléments narratifs qui renouvellent le récit original : par exemple le principe de vie²⁶ qui garde

23. *Ibid.*

24. *Ibid.* p. 174.

25. *Ibid.* p. 176.

26. « Après des jours et des nuits de labeur et de fatigue incroyables, je réussis à découvrir ce qui permet la génération et la vie ; bien plus, je devins moi-même capable d'apporter la vie à de la matière inanimée. [...] Mais cette découverte était si grande,

sa part de mystère dans le roman de Shelley ne tient plus qu'à la seule énergie de l'électricité; aussi, le personnage de Frankenstein s'assombrit quelque peu lorsqu'il est rattrapé par son succès et qu'un certain Dr Pretorius, créateur d'homoncules en bocaux, le faisant chanter, l'oblige à concevoir une compagne au monstre, dont il ne peut se défaire ensuite. Tel que l'analyse Alberto Manguel dans un chapitre consacré à l'importance de la parole et du langage²⁷ dans son essai *La fiancée de Frankenstein*, ce double maléfique de Frankenstein qu'est Pretorius contraste dès lors d'autant plus avec le personnage de nouveau joué par Karloff qui réussit «à exprimer, par l'élocution hésitante et les mots hachés du monstre, une impression d'innocence maltraitée encore plus forte que dans *Frankenstein* et un appel à la compréhension qui exigeait de son public sympathie et compassion²⁸».

Sur les lèvres du monstre, ce retour de la parole dans le film, que n'accompagnent pas toutefois la lecture de livres et la consultation d'une bibliothèque comme dans le roman de Shelley, est significatif à plus d'un titre puisqu'il ponctue chez lui, lorsqu'il parle, la volonté de rompre avec la solitude en identifiant les bienfaits du pain, du vin et de l'amitié dans sa rencontre avec un ermite aveugle ou en constatant, lors de la scène finale, que le monstre féminin qui lui était promis ne l'aime pas. Chacune à leur façon, ces deux tentatives associent successivement une certaine prédisposition au développement du langage à un désir d'humanité auquel le monstre aspire, mais de laquelle, par manque d'amour, il finira par se retirer. Aussi, dans le chapitre déjà cité, Alberto Manguel souligne toute l'importance de ce langage comme marque distinctive :

si bouleversante, que tous les degrés que j'avais franchis l'un après l'autre pour y parvenir s'effaçaient de ma mémoire et que je ne contemplais plus que le résultat. Ce qui avait fait l'objet des travaux et des désirs des plus savants depuis la création du monde était désormais à ma portée » (Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, *op. cit.*, p. 79).

27. Michel Faucheux, «Le monstre parle!», dans *La fiancée de Frankenstein*, *op. cit.*, p. 39-50.

28. *Ibid.* p. 47.

Pendant des siècles, l'Europe a débattu de la possibilité d'un langage primordial et universel, non point acquis mais inné, et parlé par Adam au Paradis. [...] La notion implicite à la fois dans le roman de Mary Shelley et dans les deux chapitres de la saga réalisée par Whale, c'est que le langage nous est inhérent, qu'il fait partie de notre condition humaine — que ce n'est pas un talent acquis, mais une fonction du cerveau. Ce que nous apprenons, ce sont les sons correspondant au sens, mais les structures platoniciennes de notre mémoire primordiale portent en nous dès avant la naissance le langage et sa pratique. Le monstre possède, dans son cerveau bricolé, la possibilité d'un dialogue élevé²⁹...

Illustrant les attentes déçues de ce langage primordial, la scène avec l'ermite et la scène finale se répondent. Même si elle a réduit cet épisode du roman, que l'on peut voir comme un drame de lectures anticipant le rejet d'une famille dont le monstre désirait l'accueil et la compréhension, à une scène qui le réunit avec un ermite aveugle lui enseignant les rudiments de la fraternité dans sa cabane, l'originalité de l'adaptation de Whale réside surtout dans la compréhension des enjeux de ce drame comme d'une absence de « livres-repères », résumée par l'incapacité d'établir un langage primordial. Pour filer la métaphore de ce dernier, le film rejoue la scène de l'ermite qui se solde, dans la scène finale, par la destruction d'une tour de Babel où tout espoir d'un langage commun et d'une reconnaissance disparaît en fumée. La fin choisie par James Whale consacre l'effondrement de cette entreprise dans les cris de frayeur ou d'acquiescement de la compagne qui était destinée au monstre de Frankenstein, lorsque ce dernier active un levier qui provoque l'explosion de la tour, ainsi que leur disparition par le feu.

Lors de cette scène finale, l'opprobre, qui marquait le visage du monstre à l'instar du mot hébreu vérité (*emet*) sur le front du Golem, semble ainsi changer de supports dans l'alternance des plans déformés par la perspective en plongée ou en contre-plongée sur le visage des savants Frankenstein et Pretorius jusqu'à ce que ce montage frénétique délivre une fiancée de Frankenstein apeurée qui, ayant rejeté le monstre, paradoxalement le révèle, grâce à un gros plan sur son visage en larmes, pour ce qu'il aurait voulu être.

29. *Ibid.*, p. 44-45.

Comment se fait-il dès lors que le mythe de Frankenstein ait survécu dans les décombres de cette tour de Babel en feu ? Comme pour le Golem, une énergie met Frankenstein en mouvement, celle du discours, dans le premier cas de figure, et celle de l'électricité, dans le second. De cet imaginaire alchimique qui commence avec la créature de glaise ou d'argile, Henri Atlan fait l'hypothèse, dans sa préface au livre de Moshe Idel *Le Golem*, que cette légende tardive survient au XVI^e siècle, « siècle charnière où se sont élaborées les sources de la modernité traversées de part en part par la révolution scientifique et technique en Europe³⁰ ». Elle apparaît d'ailleurs à un moment où nombre de penseurs étaient « attirés par cette idée curieuse — qui est restée commune à ces traditions présocratiques et par la suite aux démarches scientifiques proprement dites — d'une espèce de texture linguistique (ou abstraite, en tout cas formelle) de la réalité³¹ ». Michel Faucheux la perçoit comme une « métaphore de la création cinématographique³² » alors qu'Alberto Manguel l'assimile, dans *La fiancée de Frankenstein*, à la naissance du cinéma et à l'apparition d'un nouveau langage qui départage autrement créateur et créature :

On peut envisager les problèmes de la création — ceux du créateur et ceux de la créature — comme des problèmes de cinéma. Le « Je veux faire bouger des images » de Lumière fait écho au « Je veux que ces ossements respirent » du Dr. Frankenstein et la volonté d'apporter la lumière dans les ténèbres (ainsi que le fit Prométhée en volant du feu) est assurément l'une des définitions du cinéma³³.

Brian Selznick a tenu des propos similaires la même année (en 2008) pour expliquer la genèse de son roman graphique *L'invention d'Hugo*

30. Moshe Idel, *Le Golem*, trad. par Cyrille Aslanoff, Paris, Cerf, 1992, p. 6.

31. *Ibid.*, p. 7.

32. « Boris Karloff a donné au monstre de Frankenstein son apparence la plus marquante jusqu'à aujourd'hui. Cependant, si grâce à lui son personnage exprime le destin continu d'une humanité tragique, inversement, en un jeu complexe de miroirs, il a acquis la valeur d'une métaphore de la création cinématographique, faite de montage, d'assemblage, de sutures, visant à produire un spectacle d'images animées qui, grâce à l'électricité, donne l'illusion de la vie. Frankenstein, au cinéma, est la métaphore d'une forme nouvelle de création humaine » (Michel Faucheux, *Frankenstein, une biographie*, *op. cit.*, p. 179).

33. *Ibid.*, p. 67.

*Cabret*³⁴, popularisé par l'adaptation cinématographique de Martin Scorsese, *Hugo* (2011). Dans ce film, Scorsese retrace en effet la vie de Georges Méliès et lui rend hommage en associant étroitement la figure de l'automate à l'enfance du cinéma; ce qui fait de cette figure tout à la fois une merveille et un modèle qui détermine une succession de mises en abyme médiatiques étayées par le mouvement dans la formulation, puis la résolution d'une énigme qui permet à terme la projection de *Voyage dans la lune* (1902) de Méliès. Sous cet angle, le roman graphique de Brian Selznick apparaît à bien des égards comme un ouvrage singulier, puisqu'il se présente comme un livre ouvert au monde du cinéma et développe une intrigue inspirée d'un essai de Gaby Wood en histoire des sciences et des techniques intitulé *Le rêve de l'homme-machine: de l'automate à l'androïde*. Si cet ouvrage n'explore pas dans le détail la longue histoire de cet artefact qui commence dès l'Antiquité avec des horloges puis des statues animées avant de verser du Moyen Âge jusqu'au XVIII^e siècle dans la biomécanique, il émet cependant l'incroyable hypothèse que ce dispositif spectaculaire aurait pu donner naissance au cinéma, dans l'atelier de Méliès avec l'arrivée de l'électricité:

Dans la pièce qui lui servait normalement à réparer les automates, Méliès aménagea un petit atelier. Avec l'aide de deux mécaniciens, Lucien Korsten et Lucien Renlos, il y construisit plusieurs machines et parvint finalement, en recyclant les pièces détachées laissées par Robert-Houdin, à fabriquer une caméra sur le modèle du projecteur de Robert William Pard. Dans l'atelier de Méliès, les automates donnèrent naissance, pour ainsi dire, au cinéma³⁵.

Qu'est-ce qui réunit tour à tour le Golem, Frankenstein et les automates³⁶ dans cette filiation médiatique monstrueuse? Dans son étude

34. Brian Selznick, *L'invention de Hugo Cabret: Roman en mots et en images*, trad. par Danièle Laruelle, Paris, Bayard Jeunesse, 2011.

35. Gaby Wood, *Le rêve de l'homme-machine: de l'automate à l'androïde*, Paris, Autrement, 2005, p. 201-202.

36. Citons également « la pièce *The Mechanical* écrite par Michael McGuigan et interprétée par le Bond Street Theatre à New York en 2009, qui mêle le récit de Mary Shelley et l'histoire du Turc mécanique, l'automate fabriqué par von Kempelen. Dans la pièce le maître d'échecs caché dans le faux automate est le monstre créé par Frankenstein. Cette nouvelle métamorphose permet de poser une nouvelle fois la