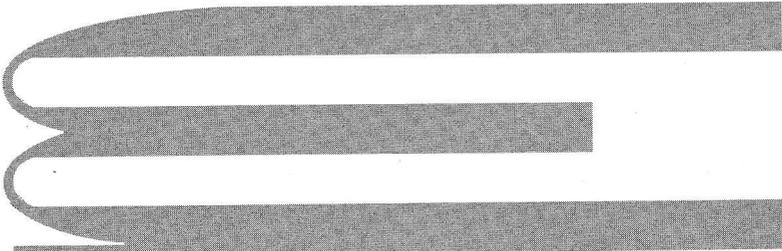
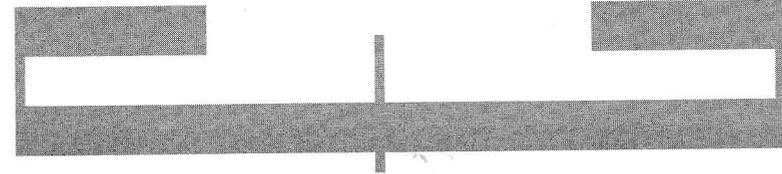


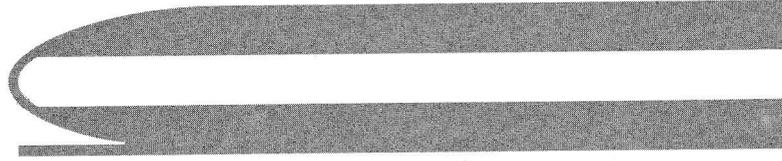
rites et mythes



contemporains



**LES VICTIMES DANS LE CINÉMA FANTASTIQUE
LES APPRENTISSAGES AU CINÉMA**



ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES, SCIENCES RELIGIEUSES

1 9 9 1



**13
14**



UN SACRIFICE POUR DEUX

HELENE PUISEUX

UNE TRILOGIE

Frankenstein, James Whale, USA, 1931, *La fiancée de Frankenstein*, du même James Whale, USA, 1935, et *Le fils de Frankenstein* de Rowland Lee, USA 1938 : dans une production abondante et non close autour des personnages créés au cinéma à partir du roman de Mary Shelley, ces trois films sont suffisamment homogènes pour qu'on les examine comme une première trilogie, prélevée sur les dizaines de films eux-mêmes centrés sur les aventures tragiques de la créature fabriquée par celui qui, dans cette trilogie, s'appelle Henry Frankenstein (Victor Frankenstein dans le roman).

Homogène sur le plan stylistique.

Certes, ils ont des différences, qu'une étude "à la file" ne doit pas masquer, les deux premiers, oeuvres de James Whale, ont une concision, une science des ellipses, une économie de séquences et de paroles et donc une meilleure utilisation du visuel, que l'oeuvre de Rowland Lee, plus bavarde. Mais leur unité est non moins réelle : leur thème, (la saga des Frankenstein), leur emploi d'un même comédien dans le rôle de la créature, leur réalisation par deux auteurs sur moins de huit ans, dans un même pays (les Etats-Unis), l'emploi du noir et blanc, l'utilisation d'un parlant et d'un son encore assez proches de leurs débuts, des effets spéciaux très travaillés.

Ces trois films sont liés entre eux par un mode assez particulier : chacun d'entre eux = une boucle, puisqu'ils content à chaque fois l'apparition (ou réapparition), la passion et la mort de la créature, mais ils introduisent une progression par le moyen de personnages secondaires nouveaux qui enrichissent et précisent le cadre où évoluent les héros, dont les rapports restent, eux, d'une grande fixité. Où l'unité est flagrante, c'est par l'utilisation alternée du style expressionniste et d'un style classique dans les espaces des trois films :

- classiques sont les techniques (caméra frontale, lumière adoucie, prédominance des scènes de jour) et les décors (mobiliers de style, village aux balcons fleuris) utilisés pour la famille et son extension seigneuriale, le village, les caractérisant en "norme" par le moyen de l'expression filmique.
- l'expressionnisme (lumière, diagonales, décor biaisé) employé pour la science, laboratoires, amphithéâtres, ou bureaux des savants, les caractérise en hors-norme, en bizarre.

Dans les trois films, ces styles esthétiques et visuels affrontés sont utilisés pour présenter les affrontements de personnages et de valeurs inconciliables, en les liant étroitement avec l'espace. Si bien que le matériau de base du discours filmique, l'espace de l'écran et l'espace diégétique, se donnent la main d'un film à l'autre pour montrer les effets catastrophiques de la synthèse opérée par et sur la créature entre ces inconciliables. Car ces deux styles "coulent" bientôt l'un vers l'autre, l'un dans l'autre : en effet, l'invasion des espaces de la famille par les personnages en contact avec la science se lit dans l'invasion progressive de la demeure familiale et du village par le style expressionniste. Alors que le château dans le premier film est traité sur le mode classique, - caméra frontale, mobilier des siècles passés, - et que le petit village de Frankenstein qui le jouxte étroitement est un décor d'opérette bavaroise, le laboratoire d'Henry, sur sa montagne torturée, est, de la cave au toit, filmé et organisé comme un exemple d'expressionnisme (construction et lumière). Au cours du 2e film, avec l'intrusion répétée des êtres liés à la science - le savant Pretorius - l'entrée et l'escalier du château se tordent et se biaisent, notamment par l'emploi des lumières. Dans le dernier film, *Le Fils de Frankenstein*, de R. Lee, le laboratoire est, en contradiction avec les films de Whale, mis en relation géographique et physique avec le château; il en est tout proche, on le voit depuis les fenêtres du château, et les deux lieux

communiquent par une crypte et un souterrain; le château est alors totalement gagné par cet expressionnisme galopant, l'escalier majestueux est remplacé par des planches tout de guingois, le salon classique est devenu un espace aux courbes et aux diagonales immenses, l'architecture intérieure et le mobilier des chambres sont des modèles d'étrangeté etc. L'expressionnisme est un choix esthétique : on connaît ses caractéristiques, l'aplatissement des volumes, l'alternance violente ombre/lumière, la force des lignes obliques, qui peuvent ouvrir ou fermer l'espace, l'abstraction donnée par cette stylisation particulière ainsi que la corporéité de l'acteur expressionniste, sa gestuelle raide et saccadée.

Mais l'expressionnisme n'est pas seulement un choix esthétique; en Allemagne le cinéma l'a trop souvent utilisé pour mettre en scène, visuellement, sensiblement, la folie et le malaise : *Le Cabinet du Dr Caligari*, *De l'aube à Minuit*, *Raskolnikoff*, en sont des exemples éclatants¹. Se référer ainsi à eux, stylistiquement, tisse un lien évident entre espace de science et espace d'inquiétude et de folie. Faire couler les deux styles l'un vers l'autre montre le grignotage des normes, leur contagion par le hors-norme. (Cf. les progressions des styles dans les espaces du récit dans l'annexe située à la fin de l'article).

L'homogénéité se retrouve aussi dans les problèmes éthiques abordés : la création et l'existence même de "créatures" de laboratoire opposent dans les trois films la famille et la science. Sont mises en scène les mêmes interrogations sur la "nature" des créatures, sur leur appartenance à l'humanité; les situations et leur solution dessinent les normes de comportement et d'origine, le problème de "race"; enfin, la question de l'incompatibilité de la vie et de la mort, de leur éventuelle liaison, et du pouvoir médical en ce domaine, marient les perplexités de la création à celles de la mort et de la survie.

TROIS REMARQUES AVANT D'OUVRIR
LE DOSSIER "VICTIME"
D'HENRY ET DE SA CREATURE :

1. Les titres des trois films reprennent le nom de Frankenstein; FRANKENSTEIN, dans les trois films, désigne à la fois un espace socialisé (le château de la famille et le village, reste d'un système seigneurial encore esquissé), une famille en tant que système généalogique, et les hommes de

cette famille : le vieux baron, Henry, fils du baron et héros-titre, Wolf, fils d'Henry et Peter fils de Wolf. Frankenstein est un nom d'hommes, une affaire d'hommes, les femmes soit sont carrément inexistantes (Henry n'a plus de mère), soit toujours délaissées par les recherches scientifiques de leurs maris. Le public des années Trente, et tous les spectateurs depuis cette époque fondatrice, en faisant un lapsus collectif, en accordant le nom du fils de famille, à la créature mâle qu'il élabore au cours de ses recherches, a achevé d'enrichir, de masculiniser et d'épaissir le nom. Voici donc un patronyme à la fois lourd et flottant, puisque sujet à de multiples équivalences identitaires, entre créateur et créature, entre père et fils, entre maison et membres de la famille, entre maison et village.

2. L'analyse est ici réduite aux deux seuls personnages qui traversent les trois films, soit la créature, et son créateur Henry, pour d'évidentes raisons de place et surtout parce que ce sont ceux qui montent le système de crimes et d'expiation de crimes. Ce sont donc eux qui portent et posent le statut de coupable et le statut de victime. Cependant, pour faciliter la lecture, où je fais intervenir parfois d'autres personnages, je renvoie à l'annexe où ils sont énumérés.

Henry, le héros, est vivant dans les deux premiers films, et mort, mais non absent dans le troisième : il y est même terriblement présent parce que sans lui, ce film, numéro 3 d'une série, n'existerait pas; ensuite parce qu'il y est visuellement présent grâce à son portrait en pied et à ses papiers placés dans la bibliothèque du château; enfin, parce que ces papiers permettent la poursuite de ses recherches par son fils Wolf, qui se comporte comme la respectueuse démarque de son père, et se multiplie pour réanimer la créature. La ressemblance entre Henry et Wolf est complétée par celle du prénom de leurs épouses, Elisabeth pour Henry, Elsa pour Wolf.

La créature naît (ou renaît) et meurt, incarnée par Boris Karloff, à peu près identique, dans les trois films. Dotée par Whale en 1931 d'un corps très grand, rendu plus grand encore par des vêtements trop courts, marquée de coutures ou de traces d'électrodes visibles, elle se déplace avec raideur et brusquerie, toujours au bord du déséquilibre. Dans le second film, elle apprend à parler, grâce à l'amitié d'un ermite aveugle. Faculté qu'elle a perdue au troisième film, où le bon ermite a cédé la place à un paysan criminel au nom et à l'allure de moujik, Igor, qui l'utilise dans ses desseins asociaux; la créature a changé de vêtements et apparaît dans un ensemble, encore trop

court, de style "berger", avec un gilet en peau de mouton; il semble qu'elle ait légèrement vieilli de traits, mais sa raideur et sa brusquerie ne l'ont pas quittée.

Henry et la créature ont un destin à la fois identique et inversé;

- dans leur situation de famille, car tous deux ont une mère dont le statut est marqué par l'absence et l'insaisissable. En effet, dans l'ascendance d'Henry figure un trou généalogique : sa mère, la baronne Frankenstein, est totalement absente du dialogue; sans doute morte, elle apparaît juste un fragment de seconde sur une minuscule photo de mariage exhibée par le vieux baron. Quant à la créature, à qui le troisième film désigne Henry pour père et l'Electricité pour mère, son ascendance le dote bien de deux parents, mais le place hors norme humaine, le rend hybride. On retrouvera ces deux traits, l'absence pour l'un et l'hybridité pour l'autre, un peu plus bas.

- dans leur situation au regard de la culpabilité : l'un, Henry (ou son fils Wolf) commettant des fautes et des crimes qu'il ne paie jamais, et sauvant donc toujours sa peau, coupable sans expiation. L'autre, la créature, commettant aussi des crimes et toujours condamnée, victime-bouc émissaire.

3. Enfin, dernière remarque, on prend, pour mesurer la qualité de victime, l'aune du passage de la vie à la mort. Des crimes jalonnent cette histoire, mais de la quantité de meurtres dont la créature est coupable au premier degré, puisqu'elle les a exécutées, la responsabilité incombe à Henry, l'auteur de la créature : Henry est le seul auteur du projet initial de création et c'est parce qu'il a pris un aide maladroit, Fritz, que la créature se retrouve dotée bien malgré elle d'un cerveau criminel. Il faut donc examiner en premier lieu le dossier d'Henry.

LA TRIPLE FAUTE D'HENRY

Ce que la famille Frankenstein attend, au début du premier film, c'est le mariage d'Henry Frankenstein et au-delà de cet événement, la naissance d'un nouvel héritier grâce au jeune couple formé par Henry et Elisabeth. Le discours du vieux baron, dans le premier film, installe Henry Frankenstein comme reproducteur dans un temps cyclique et généalogique. Le baron se désole de l'absence de son fils : "Que fait-il dans ce vieux moulin" (en quoi le baron fait une erreur, le moulin n'est pas le laboratoire de son fils mais

deviendra le bûcher de la créature) et se demande pour quelle femme Henry peut bien délaissier "un beau brin de fille" comme sa future belle-fille; car le vieux baron pense aux femmes mais il ne les pense que dans leur rapport avec le mariage et la procréation : sa part dans le dialogue, ses rapports méprisants avec le bourgmestre, sa manière antique de se vêtir, les portraits de famille au mur, sont un constant rappel et une constante évocation des générations précédentes, l'avenir n'existe qu'en termes de générations; il a hâte que son fils se marie, ait un enfant, qui lui-même dans trente ans se mariera, comme se sont mariés ses propres grands parents etc., et les villageois ne sont pensés par lui qu'en forme de décor pour ces festivités familiales.

Mais lorsque le premier film commence, Henry n'est pas au château. Elisabeth y est seule, à côté de la photo du visage du fiancé absent, dans le plus pur style Harcourt. Photo doublement symbolique : par elle, Henry est encadré, donc bloqué en effigie dans le salon de famille, aux murs duquel figurent les portraits peints des ancêtres; mais il n'y est qu'en photo, sur une table : en tant que vivant, il n'a pas encore accès aux murs du passé, qu'il gagnera dans le troisième film; photo symbolique également par le cadrage choisi, car il y est réduit à sa seule tête, et en effet, il n'utilise que sa tête, toute dévouée à son travail scientifique, laissant hors-jeu et inutilisé le reste de son corps vainement promis au mariage et à la transmission de la vie et du nom (cette transmission a lieu hors champ, hors film, entre le deuxième et le troisième film).

Henry travaille au loin, en secret, dans son laboratoire, situé sur un piton difficile d'accès et pourvu, dans le film, d'un climat épouvantable, pluie, tempête, orages. (Ce climat est lié au monde scientifique et comme tel, il est transposé au château dans le troisième film, lorsque celui-ci sera devenu le siège des expériences de Wolf). Ayant abandonné la faculté de médecine, en compagnie d'un assistant borné, Henry fait passer ses recherches scientifiques originales avant la satisfaction des espérances de son père et de ses proches. Sur le plaisir de la chair et le devoir familial confondus par la cérémonie du mariage en un seul et même acte, le plaisir de la recherche prend le pas. Or, cette première faute, à l'égard de la famille, se double d'une erreur scientifique. Au lieu de faire l'enfant qui assurera le passage des générations, Henry ne crée pas pour autant l'oeuvre scientifiquement parfaite mais il

fabrique une créature bizarre, différente, née tout adulte, trop grande, trop raide, tout habillée (trop court), pas capable d'articuler, pourvue d'un cerveau criminel.

Enfin, de scientifique, la faute gagne le terrain du sacré : pour fabriquer sa créature, Henry viole le repos des morts en pillant les cimetières pour y prendre ses matériaux de base (les deux premières séquences du premier film), il viole et force également le feu céleste en attirant la foudre dans son laboratoire, en la canalisant, en se voulant et en se faisant plus fort qu'elle.

N A I T R E M E U R T R I E R : D E S M E U R T R E S E N G U I S E D E C L E S

Dans les premières séquences du premier film, le meurtre est intégré dans la créature, par un cerveau greffé, provenant d'un bocal étiqueté "abnormal brain" et sur lequel on a appris dans la leçon d'anatomie qui précède, qu'il s'agissait du cerveau d'un criminel.

Dans la perspective juridique, et dans le monde interne des films, la créature est incontestablement coupable de plusieurs meurtres. La liste en est longue.

1931, elle tue Fritz, Waldmann, Maria;

1935, elle tue le père et la mère de Maria, la petite Frieda, les gardiens de prison, sa propre "fiancée" attirée par Henry, le Dr Pretorius, les aides de ce dernier, pour enfin se suicider;

1938, elle tue (pour le compte d'Igor) un artisan et un pharmacien et exécute le valet de chambre Benson, l'équivalent de Fritz, qui sert d'assistant à Wolf.

Si l'on analyse les lieux des crimes de la créature, on s'aperçoit que ces meurtres fonctionnent comme clé de passage entre des espaces séparés :

1931, le meurtre de Fritz permet la sortie hors de la cave, celui de Waldmann ouvre le laboratoire, la mort de Maria marque le passage du no man's land de la science vers l'espace social du village;

1935, la mort des parents de Maria permet à la créature de sortir de la tombe provisoire du moulin, le meurtre des gardiens la font sortir de la prison, celui de Frieda (en miroir de celui de Maria) correspond à la sortie du village vers les bois, le suicide collectif de la scène finale ouvre la porte du retour à la mort, que cherche la créature dans ce film-là, après l'échec de sa socialisation;

1938, le meurtre de Benson, aide de laboratoire de Wolf, ouvre le passage vers la chambre de Peter; en revanche, les meurtres des villageois, commis sous influence et pour régler les propres comptes d'Igor, n'ont plus la valeur de passage pour la créature, ils signalent au contraire, tous exécutés dans le village, le blocage mortel dans lequel elle est prise.

Ainsi les personnes qu'elle a tuées à l'exception de celles désignées par Igor, fonctionnent comme de vraies victimes, c'est-à-dire comme des clés de passage mettant en contact des espaces physiques du film et les valeurs abstraites qu'ils représentent.

En restant dans la perspective de la circulation, et de l'ouverture d'espaces, la mort sacrificielle de la créature, à la fin de chaque film, assure la remise en place d'Henry. En effet, à la fin des deux premiers, par son exécution volontaire ou non, la créature remet Henry dans le monde matrimonial redevenu, jusqu'au prochain film, un monde fermé à la science; en 1931, il est remis au château : la dernière séquence le laisse dans sa chambre nuptiale. La deuxième fois (1935), l'incendie du laboratoire déclenché par le suicide de la créature, met Henry et Elisabeth sur le chemin de la vie de couple, mais en voyage, le château de Frankenstein n'est pas montré en clôture comme dans le premier film. En 1938, le château de Frankenstein est définitivement offert à la créature qui en reste seul occupant : Wolf coupable, comme son père, de mettre à l'écart de sa famille légitime au profit de la créature, pousse celle-ci dans les souterrains qui relient le laboratoire au château, et où se trouve opportunément un lac de soufre en fusion; Wolf quitte alors le château, reprend le train à la gare de Frankenstein pour regagner sans doute les espaces américains d'où il venait avec sa famille, Elsa et Peter. Ce faisant, le troisième film décale définitivement le monde familial hors du lieu même de Frankenstein, occupé (devenu sacré, puisqu'offert au monde des morts) par la créature dont il est devenu le tombeau alors que dans les deux précédents films, elle était mise à mort (1931) ou choisissait de mourir (1935) hors du château, restant dans l'espace extérieur.

NAITRE DIFFERENT : LE MONSTRE

La créature elle-même se perçoit comme différente et horrible : quand elle se voit dans un miroir (la scène du miroir est un des topoi des films sur Frankenstein), elle crie et tente de s'effacer de la surface.

Après avoir crié "Le monstre, le monstre", après avoir organisé des chasses au monstre ou parlé de lui sous ce seul vocable dans les trois films, les paysans, dans *le Fils de Frankenstein*, ont inscrit, sans appel, sur la tombe d'Henry et en guise d'épithaphe, *Henry Frankenstein, maker of monster*. Qu'elle parle (2e film) ou non (1er et 3e), la créature est monstre au yeux du village et sa présence, renforcée par les crimes commis ou redoutés, provoque, dans la trilogie, une inflation de l'appareil répressif ou judiciaire : dans le premier film, le seul bourgmestre est chargé de la justice et excite la foule à la chasse à la créature; dans le second, il y a une prison, des gendarmes, et toujours le bourgmestre entraînant la foule contre la créature; enfin, dans le troisième, le village est devenu entièrement hostile, une masse de paysans en armes contre Wolf, Igor et la créature unis dans une même haine de l'étranger et de l'étrange; un tribunal y siège en permanence et 4 scènes de tribunal rythment le récit, à propos du retour prochain de Wolf, de la reprise des travaux scientifiques et de la réanimation de la créature, et enfin à propos d'Igor et de sa présence au château. Le village finit par s'élancer à l'assaut du château-laboratoire et par crier "à mort Frankenstein", confirmant le lapsus qui fait du créateur et de la créature un même danger, celui de l'étrangeté, celui du hors norme. Affirmant aussi que la différence mène à l'exclusion sociale et à la mort.

Le cercle de la science ne réagit pas mieux. Ce cercle est tracé par plusieurs savants dont la créature affronte successivement le regard : le professeur Waldmann dans le film de 1931, le Dr Pretorius dans le film de 1935, Wolf Frankenstein, fils d'Henry, dans le film de 1938. Par eux, les trois films présentent une sorte de triptyque d'attitudes scientifiques qui établissent les normes internes de la trilogie :

- Du côté de la créature, mais de manière instable et oscillante, car ambivalente, les Frankenstein, Henry et Wolf, font de la recherche pour l'amour de la recherche, caractérisé comme dangereux (utilisation de l'expressionnisme, dialogues sur leur folie), pour l'amour de la création; mais

ils fuient la créature parce qu'elle est "manquée" et veulent l'effacer comme preuve de leur échec; Henry pratique et transmet à son fils des éléments issus de la théorie de l'électrisme en grand honneur au XVIIIe siècle (sans doute en référence au roman de Mary Shelley). Sans abandonner, par respect filial, le labo et son installation électrique, dont il sait mal tirer profit, Wolf introduit des techniques modernes (1938), il étudie la créature en faisant des mesures, des analyses de sang, d'hypophyse, des radios, des électrocardiogrammes et, concluant à une autre nature que la nature humaine, se décide à la tuer.

- Le professeur Waldmann, universitaire en poste à Goldstadt, se conduit comme celui qui veille à la transmission du savoir dans les normes; si Henry n'avait pas commencé sa carrière scientifique par une absence (il a abandonné ses études entreprises à Goldstadt), il aurait pu apprendre de Waldmann la différence entre "normal brain" et "abnormal brain", fragment d'anthropométrie ou d'anthropologie criminelle, plus ou moins grappillée, semble-t-il, mais sans référence, aux travaux de Lombroso². Waldmann porteur de la norme enseignée et transmise, vient à la rescousse de la famille pour extraire Henry de son laboratoire, pour lui montrer la "folie" de son entreprise (séquence de discussion dans le laboratoire) et le rappeler à ses devoirs matrimoniaux; constatant l'origine criminelle du cerveau de la créature, et ses effets (la créature vient de tuer l'aide de laboratoire, Fritz, qui le torturait), Waldmann considère que la créature est une anomalie et propose à Henry de la supprimer; ce faisant, il la traite comme un animal de laboratoire, commençant une vivisection qu'il note sur son carnet d'expériences; on sait qu'il est devancé et tué par la créature.

- Le Dr Pretorius, circulant en fiacre dans sa redingote du début du siècle, travaille avec le passé, l'irrationnel et la déviance magique de la science; il a créé et emprisonné dans des bocaux de petits personnages du XVIe siècle et pour s'assurer un pouvoir sur l'avenir, emprunte les théories d'Henry pour fonder une nouvelle race; la créature l'intéresse en tant que monstre. Avec Henry, il lui fabrique une "fiancée", qu'il nomme imprudemment, lors de son animation, "The bride of Frankenstein"; en prononçant ces mots, il utilise la force du nom de famille, et la fiancée se détourne de la créature pour ne plus avoir d'yeux que pour Henry malgré la présence d'Elisabeth. Contrairement à Waldmann, qui travaille à la victoire du monde familial, Pretorius travaille à sa dislocation. Sa présence dans un plan avec Elisabeth est d'ailleurs rarement compatible ; il est le seul des savants à vouloir épargner la créature, ce qui ne

l'empêchera pas d'en être la victime, brûlé dans le foudroiement volontaire du laboratoire par la créature auteur d'un nettoyage par le feu céleste qui anéantit les projets raciaux de Pretorius.

Ces trois films, ces trois figures de savants et leurs méthodes, surviennent dans un contexte historique auquel les événements postérieurs ont donné une unité et une clôture tragiques (faut-il rappeler que les lois raciales de Nuremberg datent de 1935, et la Nuit de Cristal de 1938). Les mots race, norme et nature, par lesquels se définissent ou s'opposent les recherches d'Henry, du Dr Waldmann, du Dr Pretorius et de Wolf Frankenstein, cimentent les "créatures". Lorsque Frankenstein, Waldmann et Pretorius, apparaissent sur les écrans, dans leurs laboratoires et leurs universités, avec leurs notions de cerveau criminel (1er film) de nouvelle race (2e film), d'interrogation sur les seuils de nature humaine (les études de sang du 3e film) ils ne sont pas seuls à fouiller dans les dangereuses poubelles du biologisme sociologique : les doctrines médicales et scientifiques nazies sont en train d'élaborer d'un côté les Lebensborn, et de l'autre les solutions finales pour des "races", des "fous" et des "déviant", sacrifiés à leurs normes. La série des trois Frankenstein entrent en résonance avec elles et l'étude de la créature, à supprimer parce que non normée, parce que différente, y gagne en importance.

HENRY OU L'ALIBI

Henry n'a nulle excuse pour s'être dérobé à ses fonctions matrimoniales, puisqu'il a échoué dans ses fonctions de chercheur. Dans les deux mondes opposés par le film, famille et science, et soulignés stylistiquement, Henry est coupable; et il l'est par son absence; cet art de l'absence s'appuie sur des dizaines de situations et de plans d'absence, de délégation (c'est Fritz qui exécute les tâches de viol de cadavres à sa place) et d'évanouissement qui engendrent des drames et des meurtres; citons pour exemple, son absence de l'université, son absence de la cave lors du meurtre de Fritz, son absence du laboratoire lors du meurtre de Waldmann par la créature (1931), son absence du château lors de l'enlèvement d'Elisabeth par cette même créature (1935), Wolf redoublant ce système d'absence dans le troisième film, étant toujours au laboratoire quand il devrait être au château et réciproquement, notamment lorsque la créature enlève le petit Peter (1938).

Car la cause de la faute - l'absence- est en même temps l'alibi du coupable; n'oublions pas qu'alibi veut dire ailleurs, et que l'on n'est pas coupable si l'on est ailleurs. On ne paie pas si on a un alibi, même si c'est le fait d'être d'ailleurs, l'alibi, qui constitue la faute. Coupable d'être ailleurs, il n'est pas condamné, engendrant ainsi un tour de passe-passe : ce n'est pas lui qui meurt, ce sont les savants Waldmann et Pretorius, ce sont les assistants, ce sont des villageois, qui se trouvent sous la main de la créature et finalement, au sommet de la pyramide des morts, c'est la créature elle-même, qui prend la place d'Henry.

On voit le lien à la fois puissant et pervers, de la faute et de l'alibi, qui fait de la créature, ratée selon les critères scientifiques ici invoqués, la victime désignée pour payer la triple erreur, la triple faute, scientifique, familiale, et religieuse, qui préside à sa création. La triple faute d'Henry se coagule, se condense, dans la créature elle-même. La triple faute incarnée devient animal sacrificiel et l'on pourrait même dire, dans une contraction de temps et d'intentions, qu'en fabriquant la créature (ce qui constitue la première faute), Henry avait fabriqué du même coup ce qui paierait à sa place.

NAITRE VICTIME : PORTEUR DE VALEURS INCONCILIABLES

Non seulement meurtrière, non seulement étrange aux yeux des hommes et ratée aux yeux des scientifiques, non seulement condamnée parce qu'Henry a toujours un alibi sous la main, la créature attire le sacrifice comme un aimant car elle est physiquement une somme, une synthèse, de valeurs, de catégories, de désirs ou d'espaces antagonistes, dont plusieurs couples relèvent du domaine du sacré, et qui trouvent contact et corps en elle. Ceci éclaire d'un ton particulier le sacrifice final de la créature et en fait autre chose que la mise à mort villageoise d'un meurtrier ou d'un cas de laboratoire.

Elle naît par un court-circuit électrique géant, d'une captation du feu cosmique, de la foudre, dans l'espace scientifique du laboratoire. Les préparatifs puis la naissance de la créature (ou de la créature femme du 2e film) sont rendus au moyen de longues panoramiques verticales entre ciel et

table d'opération, qui donnent aussi l'occasion de montrer les scientifiques, Henry, Fritz, Pretorius et ses acolytes, en train de parcourir les escaliers vertigineux. De cette intense circulation humaine et cosmique, mettant en contact le haut et le bas, le ciel et la terre, naît en effet la vie, l'étincelle qui anime le corps composite qui gît sur la table d'opération (On remarque que tous les participants à cette folle mise en contact meurent, sauf Henry qui se défaisse sur la créature).

Or ce corps est composé de telle sorte qu'il met déjà en relation deux autres mondes opposés, celui de la vie, apportée par la foudre du ciel, et celui de la mort et de la terre, la terre dans son sens chthonien, puisque la créature est bricolée à partir de morceaux de cadavres exhumés :

séquence du cimetière, séquence du gibet, séquence de l'amphithéâtre, autant d'endroits d'où proviennent les morceaux de la créature pour le premier film; séquence du cimetière et de la crypte villageoise d'où provient le corps d'une jeune fille, séquence du meurtre commis pour obtenir un cerveau pour *La fiancée de Frankenstein* ;

séquences de la crypte familiale et du lac souterrain dans le troisième film, sans parler de la dépendance de la créature à Igor, ancien pendu dépendu.

Enfin, non content de lier en lui le ciel et la terre, la vie et la mort, ce corps fait d'organes provenant de plusieurs corps différents déplacés, dérangés dans leur repos *post-mortem*, est porteur des désirs contradictoires d'Henry. Henry assis entre les deux chaises de la science et de la famille, unifie en quelque sorte ce tiraillement, ce dédoublement et tente de les contenir dans le corps unique d'un "enfant" hybride, scientifiquement créé, hors norme familiale. La maladie et le déséquilibre déjà signalés du corps de la créature, peuvent être lus comme un symptôme du déséquilibre du créateur. Trop grand et maladroit comme le sont les désirs d'Henry, l'"enfant", fait avec la mort et la foudre, permet à son créateur Henry de se maintenir, lui, en apparence dans l'étage de la norme humaine, parce qu'il délègue à sa place la créature dans le hors normes. La créature et Henry permutent, en sens inverse l'un de l'autre, dans les espaces clos et opposés que les mises en scène et les traitements stylistiques rangent dans les colonnes du sacré et du profane, par la manière dont ils s'ouvrent les uns aux autres, à coups de meurtres qui sont comme autant de sacrifices. Assurant tous les meurtres et tous les passages,

combinant les oppositions dans sa personne, la créature est un condamné de naissance, un sacrifié vivant et permanent, fabriqué par Henry.

F A C T U R E S

La créature est donc prise comme monnaie unique dans deux règlements de compte.

1. D'abord le compte socio-familial; la famille - et le village qui fonctionne comme son prolongement - présente la note, éternellement, parce que la créature est la preuve vivante de la trahison d'Henry, comme les enfants naturels dans les familles du siècle dernier. Dans le 3^e film, la créature est explicitement désignée comme le demi-frère de Wolf, "le fils d'Henry et de l'électricité". On pourrait dire que les fils de famille (Henry, Wolf ou Peter) sont épargnés par leur légitimité de fils de famille, l'enfant 'naturel', figure incarnée de la faute, étant brûlé, payant pour le géniteur inconséquent. Dans les films 1 et 3, la créature est tuée, et sa mort est masquée en un châtement personnel pour ses crimes, mais dans le deuxième, où elle est douée de parole et donc, de pensée, elle se suicide, en anéantissant du même coup le laboratoire et la créature femme qui venait d'être fabriquée, pour laisser la place au couple d'Henry et Elisabeth, à qui ses derniers mots sont "You, live". Le lapsus collectif, qui nomme Frankenstein le jeune savant et sa créature (et même la créature de préférence au jeune savant) fonctionne comme une sorte de réparation populaire à une exclusion sociale et une reconnaissance au comportement somme toute familialiste de la créature, qui, chaque fois, rend un fils Frankenstein dévoyé à sa famille. En effet, en 1931, la créature épargne Elisabeth et Henry (celui-ci, quatre fois), en 1935, les mêmes. En 1938, Wolf et Peter. Aucune des victimes qui lui servent à se frayer un passage jusqu'au château, n'appartiennent donc à la famille Frankenstein; mieux, la créature protège au prix de sa propre vie, au prix de son propre sacrifice, cette famille pourtant auteur de ses maux. Cette attitude de la créature sacrifiée à la famille, de son plein gré (1935) ou malgré elle (1931, 1938) est un montage propre à la trilogie des années trente; elle est à l'opposé du parti pris par Mary Shelley, ou par d'autres films postérieurs comme ceux de Terence Fisher ³.

2. Mais la créature est prise dans un autre compte : celui de l'humanité vis-vis de ses propres pouvoirs scientifiques. Car la trahison d'Henry et de Wolf ne se fait pas pour une femme, ils n'abandonnent pas Elisabeth ou Elsa pour une "créature" féminine, mais bien pour la recherche, ses tentations et ses erreurs, que les films présentent comme liées. Il y a chez les fils Frankenstein, échange de la *libido sexualis* au service de la famille, contre la *libido sciendi* au service de la recherche. Or la *libido sciendi* les fait accoucher d'une créature non belle, non aimable, non intégrable dans la société, malgré le "repentir" de Whale dans le second film, où il lui accorde la parole (comme Mary Shelley dans son roman) : en un mot, pour cette démonstration du rôle dangereux de la science, on utilise un monstre. D'où l'intérêt du personnage de Pretorius, qui, doublant cette monstruosité, figure le savant diabolique, et occupe la pointe extrême de la science dangereuse qu'Henry, trop ambivalent, n'occupe pas, grâce à ses tiraillements familiaux. Chaque fois que le "monstre" est appelé à reprendre du service, c'est pour une même "démonstration" contre la science, ainsi rendue facile parce qu'escamotée, le monstre servant péremptoirement d'argument.

La créature, depuis son origine cadavérique jusque dans son comportement meurtrier, est donc vouée à la mort, pour payer ses propres dettes vis-à-vis de la société dont elle a troublé l'ordre en tant qu'auteur de meurtres (victime de la peine de mort, sacrifice social); et pour payer les dettes d'Henry qui a lui-même troublé l'ordre familial scientifique et sacré (et la créature est alors victime d'un sacrifice antique). En combinant la dette et la faute :

1. La créature est le bras qui tue tous ceux qui ont aidé Henry dans la réalisation de ce désir qui vise à dépasser les bornes de la famille, les bornes de la science et les bornes du sacré
2. Elle est l'incarnation permanente de la souillure que constitue le viol du sacré par Henry (ou Wolf, qui est la reproduction de la situation à la génération d'en-dessous), et condamnée en tant que porteuse de cette souillure.

Ces perspectives se mêlent dans les films, marquées par la co-existence anachronique d'appareils répressifs "modernes", prison, tribunal, gendarmes, d'une part, et la mise à mort antique par le feu, bûchers sacrificiels ou bûchers réservée aux monstres⁴ ou aux sorciers, d'autre part.

L'IDENTITE ET LA FILIATION : A QUI PERD GAGNE

La créature, non nommée, ni dans le roman de Mary Shelley, ni dans aucun des films, a pourtant gagné le nom de Frankenstein. Le baron doit se retourner dans sa tombe, en entendant, par ce lapsus collectif et réparateur que j'évoquais plus haut, se perpétuer cette confusion, qui va si loin qu'elle le dépossède carrément de son patronyme pour en faire celui de la seule créature. Le premier venu dans la rue, croit, dit, sait, affirme, que Frankenstein, c'est le monstre. N'en finissant pas de dire, très moralement, que nos oeuvres et nous-mêmes sont une seule et même chose. Davantage, que nos oeuvres nous survivent.

Mieux encore, en le désignant à chaque fois pour mourir et renaître, je me demande si les films n'ont pas transformé la créature a-familiale en emblème de la famille, résumant en ce "monstre" tout le procédé de la généalogie, en faisant de lui seul la figure complète du cycle, assurant sa propre reproduction, sa propre ouverture et sa propre fermeture : "normalement" tout individu Frankenstein meurt à la fin de sa vie mais "normalement" il est perpétué, comme le dit le vieux baron, au moyen d'êtres successifs, qui assureront la possession du château et du nom; la créature, toujours disparaissant dans les flammes, mais toujours renaissant, comme le phoenix, est à présent toute seule pour assurer ce phénomène de renouvellement de "la famille Frankenstein". Henry (qui retrouve dans d'autres films son prénom d'origine, Victor⁵), le baron, Wolf, sont des figures qui se fondent derrière elle et en elle. Une résurrection et une mort assurées dans chaque film, et au bout du compte, c'est bien la créature qui a le château et le nom.

Peu importe alors que la créature-monstre meure à la fin du film. Le cinéma l'attend au prochain coup, sous un autre aspect, éventuellement un autre visage, une autre tournure, souvent maladroite et parfois gracieuse, en consonance permanente avec la gamme de peurs et de pratiques anciennes et ambiantes, dont l'étendue est immense, qui peut aller de la "solution finale"

aux greffes d'organe, de l'électrisme à la génétique et la PMA (procréation médicalement assistée), peurs toujours prêtes à sauter dans la peau du sacrificateur et bouc-émissaire, répondant au nom unique de Frankenstein.

Hélène Puiseux

avril 1991

NOTES

1. Cf. *L'Expressionnisme allemand, Obliques*, n°6-7, 1976 et tout spécialement l'article traduit par D. Poncin, à partir de R. KURTZ, *Le style du cinéma expressionniste*, Zurich, Hans ROHR, 1926.
2. Cf. Cesare LOMBROSO (1835-1909), l'un des fondateurs de l'anthropologie criminelle, auteur de plusieurs ouvrages italiens, traduits en français sous les titres suivants : *L'homme criminel* (1875), *La sociologie criminelle* (1881), *L'homme de génie* (1888), *Le crime, causes et remèdes* (1899); il établit et défend un biologisme dérivé de l'évolutionnisme, et distingue, entre autres, cinq sortes de criminels, le criminel né, le criminel d'occasion, le criminel par passion, le criminel aliéné, et le criminel d'habitude.
3. Cf. la filmographie établie par Francis LACASSIN, dans l'édition du roman de Mary SHELLEY, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Garnier-Flammarion, 1979
4. Cf. Georges DUMEZIL, *La Religion romaine archaïque*, Payot, 1974, 2e éd. 1987, p. 656, citant un texte de Tarquitius énumérant les bois particuliers, dont la baie ou les fruits sont noirs, qu'il faut utiliser "pour faire brûler les monstres et prodiges mauvais."
5. L'attribution du prénom de Victor à l'ami fidèle, dans le premier film de Whale, fait de celui-ci, à l'évidence, un bon double d'Henry : il se trouve d'ailleurs, au début du film, là où Henry devrait être, au château, près d'Elisabeth.

ANNEXE

Découpage du récit film par film, A partir des espaces,
(en gras, les espaces traités en style inspiré de l'expressionnisme)

I. *Frankenstein*, J. Whale, USA, 1931 1 h 15

Personnages par ordre d'apparition : Des villageois et un prêtre, Henry Frankenstein, Fritz son assistant, le professeur Waldmann, des étudiants anonymes, Elisabeth, fiancée d'Henry, Victor ami d'Henry, la créature, le baron père d'Henry, le bourgmestre, amis et serviteurs de la famille, nombreux villageois, la fillette Maria et son père (bûcheron).

1. Prologue : le producteur de la Warner, sur une scène de théâtre, annonce que le film est fait pour mettre en garde les spectateurs contre le danger qu'il y a de vouloir égaler Dieu
2. Générique sur fond d'yeux tournoyants
3. Un cimetière : inhumation et exhumation

4. Gibet

5. La faculté de Goldstadt, l'amphi où Waldmann fait un cours sur les cerveaux (bocaux avec spécimens)

6. puis l'amphi vide, de nuit : le vol d'un cerveau ("abnormal brain") par Fritz, après qu'il ait cassé le bon exemplaire

7. Le château : Visite de Victor à Elisabeth

8. Laboratoire de Waldmann : alliance de la famille et d'un scientifique raisonnable

9. Laboratoire d'Henry ext (isolé sur un pic rocheux)

Laboratoire int. préparatifs de l'expérience (séquence scientifique)

1ere intrusion de la coalition familiale (Waldmann, Elisabeth,

Victor) animation de la créature (séquence scientifique)

10. Le château : Salon des Frankenstein, le père et le bourgmestre (alliance village/famille)

opposition à nouveau signalée de Elisabeth (sexé légalisé par la famille) et science (assimilée à une femme par le père)

11. Laboratoire d'Henry:

Discussion entre les deux savants (séquence scientifique)

Présentation de la créature (séquence scientifique)

La mort de Fritz, sacrifice (sortie de la cave)

La créature et Henry, 1ere bataille (causée par la présence de la famille à la porte)

Intrusion de la famille (baron, Elisabeth, Victor) dans l'espace de science

Henry s'évanouit, à son réveil, le baron le somme de regagner le château

Waldmann resté seul cherche à éliminer la créature (séquence scientifique)

Élimination de Waldmann par la créature (sortie de la tour)

12. Jardin et Salon des F les serviteurs (famille élargie) les relations amicales (3e cercle d'appartenance sociale)

puis la place du village en liesse

13. La forêt (nature) le meurtre de Maria, entrée de la créature dans l'espace social

14. Le village puis le château, le salon, la créature pénètre sans meurtre dans le château de famille (elle préserve au contraire Elisabeth qu'elle pouvait étrangler)

le père de Maria pénètre (avec le cadavre de sa fille dans ses bras) dans

l'espace du droit social et demande justice au bourgmestre

15. La poursuite de la créature par les villageois :

dans les rochers 3e rencontre Henry/Créature et 2e bataille

dans le moulin, 4e rencontre, 3e bataille de F et de sa créature (H. s'évanouit)

élimination de la créature par les alliés villageois

16. Le château : la chambre à coucher, triomphe (hors champ) de la sexualité ordinaire et procréatrice

II. *La Fiancée de Frankenstein*, J. Whale, USA, 1935, 1 h 15

Personnages par ordre d'apparition; dans le prologue, Byron, Shelley, Mary Shelley; dans le récit : villageois et serviteurs (dont quelques-uns individualisés, tels que le père et la mère de Maria, et les serviteurs Minnie et Albert), la créature, Henry, Elisabeth, le Dr Pretorius, des villageois chasseurs, des gitans, l'ermite, des gardiens de prison, le corps de la petite Frieda, la mère de Frieda, les bandits aides de Pretorius, "la fiancée".

1. Prologue dans un château en 1816 Byron, Shelley, M. Shelley et leurs projets fantastiques

2. Résumé du film précédent par le choix de plans clés dont l'incendie du moulin
 3. Château 1816 "Ouvrez les vannes de l'enfer" dit Byron
 4. La résurrection de la créature au moulin (mort du père et de la mère de Maria
En montage parallèle, la "résurrection" simultanée d'Henry qui sort de son évanouissement dans le vestibule où le décor est devenu expressionniste
- Il reprend le film *avant* la fin du premier, et se retrouve donc seulement fiancé à Elisabeth.
5. Le château et La chambre nuptiale : la non compatibilité de Pretorius et d'Elisabeth
 6. Le laboratoire de Pretorius : le projet de créer une femme
 7. La forêt :
 La créature :
 scène du miroir
 rencontre avec une jeune fille épouvanté
 la capture par les chasseurs et villageois
 8. Le village : la prison (la conquête du dehors, mort des gardiens) la sortie du village a lieu hors champ et est signée par la mort de Frieda
 9. La forêt :
 les gitans : la cuisine
 l'ermite : la socialisation, l'apprentissage de la parole, de la morale et de l'ambivalence
 chasseurs et villageois pénétrant dans l'espace socialisé créé par la rencontre avec l'ermite
 10. (Espaces de mort) : Ext. la créature dans le cimetière puis int. dans la crypte (rencontre avec Pretorius, projet d'une femme exprimé à la créature)
 11. Le château : face au couple légitime Elis/Henry, le couple Pretorius/créature (introduite de manière raisonnée et par chantage): incompatibilité d'Elisabeth et de Pretorius, enlèvement d'E. par la créature (renversement de situation, de couple marié F et E, on arrive à la fin de la séquence au couple Pretorius / Henry et au couple Créature/Elisabeth) ce qui assimile Henry, comme valeur, à la créature.
 12. Espace sauvage : la grotte, couple créature/Elisabeth otage
 13. Le laboratoire d'Henry (première apparition dans le film)
 Les préparatifs de la création de la femme
 14. Le village : meurtre d'une jeune fille à l'extérieur pour procurer son cerveau à la créature femme, (alliance science/mort/bandits)
 15. Le laboratoire d'Henry : "The bride of Frankenstein" mais le couple nouveau ne se forme pas car la créature femme se détourne de la Créature et se jette vers Henry (la force du nom)
 la Créature fait exploser le laboratoire
 16. Le couple légitime : en plan moyen.

III. *Le fils de Frankenstein* R. Lee, USA 1938 1 h 40

Personnages : Igor, nombreux villageois, dont Lang et Neumuller, le gendarme Krogh, Wolf Frankenstein (fils d'Henry), sa femme Elsa, son fils Peter, Benson son valet de chambre et aide de laboratoire, Amélia la bonne d'enfant, la créature. Dans la mesure où ce film est basé sur la visualisation d'un échange constant d'alliance et de rupture d'alliance, j'ai signalé les plus importantes.

1. Toile peinte du château; puis fenêtre du Château occupé par Igor, d'en bas des paysans lui jettent des cailloux : l'opposition de deux mondes par l'emploi de la Pl et de la Cpl est fréquemment reprise au cours du film.
2. Village : le tribunal (déclaration d'hostilité et souvenirs des villageois)

3. Train (les deux compartiments, Peter et Elsa, Wolf et Elsa). **Paysage expressionniste** vu par la fenêtre. Arrivée de la famille dans la nuit à Frankenstein Bahnhof.
4. **La gare et une place du village** : opposition de la famille et du village (champ contre-champ)
5. **Le château (5 lieux principaux, le hall et son escalier, la salle à manger ou le salon, en tous cas pièces de réceptions, la bibliothèque, la chambre d'enfant, la chambre conjugale)** : la rencontre de Wolf avec Henry (coffret, portrait); éclatement (matériel et visuel) de la famille, la chambre de l'enfant surveillée par Igor, l'incompatibilité de la conjugalité et du château (attitude propre de Wolf et d'Elsa et disposition des lits conjugaux opposés par la tête)
6. **Les villageois manifestant** : opposition Village/Château confirmé
7. **Château** : tête à tête de Krogh/Elsa, tête-à-tête de Wolf et du portrait d'Henry
Chambre de Peter : Peter surveillé par Igor
Le petit déjeuner, Wolf part au labo vu de la fenêtre
8. **Le laboratoire** : opposition Igor et Wolf, Igor et Krogh,
9. **Crypte, le lieu des inconciliables conciliés** : la Famille Frankenstein/créature, Wolf/créature, lien Igor/Créature, lien Wolf/Henry non seulement par filiation mais en tant que savant
10. **Tribunal** : Krogh rend compte de l'activité du labo aux villageois siégeant
11. **Laboratoire** : préparatifs pour réanimer la créature. **Examens** (radio, prise de sang, analyses diverses) de la créature
12. **Tribunal** : interrogation d'Igor
13. **Laboratoire** : la tentative de réanimation
14. **Tribunal** : Krogh paye un villageois pour rester au château et y servir d'espion
15. **Le château** : Réception de Krogh, par Elsa W et Peter (pendant ce temps, la créature est réanimée hors champ)
la chambre de Peter (Peter mimant la créature)
16. **Laboratoire** : rencontre Wolf/créature, scène du miroir
17. **Château, bibliothèque** : alliance Benson-Krogh-Elsa (Peter) contre Wolf-Henry-Créature et opposition dite Igor/Wolf pour le contrôle de la créature
18. **Château** : Igor et la créature : projet de meurtre sur Neumuller
19. **Espace extérieur (rochers)** : la créature tue Neumuller
20. **Du château, Igor la charme avec une trompette** pour la faire revenir au château
21. **Château** : Dîner Krogh, Elsa et Wolf. Iruption du gendarme (pour le meurtre de Neumuller)
22. **Laboratoire** : affrontement entre Igor et Wolf, la créature choisit Wolf
23. **Village, intérieur** : l'autopsie de Neumuller
24. **Le village** : la pharmacie de Lang
25. **Château, La chambre conjugale, les deux lits** : le couple Elsa-Peter dans un lit, la solitude de Wolf dans l'autre; insomnie générale
26. **Château** : Igor jouant de la trompette
27. **Espace sauvage (brume et forêt)** : la créature
28. **Village** : boutique de Lang, ext et int. Meurtre de Lang (ombre chinoise) par la créature guidée par la trompette d'Igor
29. **Village** : tocsin, émeute sur la place, avec départ en armes
30. **Château int. hall** : Krogh, Wolf veut aller à la gare, arrivée des paysans, Igor joue de la trompette, Krogh met Wolf en état d'arrestation "Un crime est commis et c'est mon nom qui aurait tué" ;"Si un paysan entre, je l'abattrai comme un chien", (le nom et l'espace sacré)
31. **Village** : La femme de Lang sort de la pharmacie en criant
32. **Château** :
Chambre de Peter : interrogatoire de Peter par Krogh

- Bibliothèque : scène de ménage Elsa/Wolf(sous portrait d'Henry)
 Hall : annonce du crime sur Lang (Krogh quitte le château pour le village, et Wolf pour le labo)
 33. Laboratoire : Wolf s'apprête à tuer la créature, opposition d'Igor contre Wolf puis Créature protégeant Wolf contre Igor (acmé de l'opposition de pouvoir de contrôle sur la créature)
 34. Ext Château : la foule en armes (faux et fourches)
 35. Int. Château Hall : Krogh organise la défense du château (Peter et sa mère sont au salon, Wolf dans la bibliothèque)
 36. Château :
 bibliothèque, Krogh/Wolf (scène des fléchettes)
 Krogh dans la chambre de Peter (sans Peter)
 37. Laboratoire Igor/Wolf : Wolf tue Igor
 38. Château, chambre de Peter, couloir secret, Krogh découvre le corps de Benson, puis referme le ressort du passage secret
 39. Laboratoire, Créature découvrant la mort d'Igor, son désespoir (gestes et cris)
 40. Château : dans le hall, couple Krogh-Elsa
 41. Château, bibliothèque, (suite des fléchettes) affrontement Wolf(Henry)/Krogh
 42. Crypte : la créature pleurant sur Igor mort
 43. Labo : holocauste des meubles du laboratoire à l'exception du livre de contes des fées appartenant à Peter
 44. Château en alternance :
 Fléchettes dans la bibliothèque (Krogh/Wolf)
 Amélia tricotant à l'entrée de la chambre de Peter
 Chambre de Peter La créature regardant Peter dormir
 puis se débarrassant d'Amélia qu'il étrangle à demi et qui s'évanouit
 montage parallèle avec le jeu de fléchettes continuant (Krogh/Wolf)
 45. Montage de la séquence finale en plans alternés très courts, soutenus par la musique, où interviennent tous les espaces du château prolongé par le labo, depuis le paller devant chambre de Peter, les couloirs secrets et du puits de soufre, le labo, jusqu'au meurtre de la créature (dans l'espace mystérieux entre labo et puits de soufre) tenté et manqué par Krogh étranger à la famille, mais réussi par Wolf en tant que demi-frère de la créature. (6 minutes sur les 100 minutes au total)
 Trio Wolf-Elsa-Peter (père et fils autour de la femme-mère)
 46. La gare : remise du château au villageois, départ du trio familial encadré dans la porte du wagon.

FILMS CITES

- Frankenstein*, James WHALE, USA, N&B, 1935
La Fiancée de Frankenstein, James WHALE, USA, N&B, 1931
Le Fils de Frankenstein, Rowland LEE, USA, N&B, 1938
Le Cabinet du Dr Caligari, Robert WIENE, All., N&B, 1920
De l'Aube à Minuit, Karl-Heinz MARTIN, All., N&B, 1920
Raskolnikoff, Robert WIENE, All., N&B, 1923

BIBLIOGRAPHIE

- Achim von ARNIM, *Isabelle d'Egypte*, éd.bilingue, introduction, trad. et notes de René Guignard, Paris, Aubier, 1977
- Georges CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF 4e éd. 1979.(1ere 1943)
- Colloque *Génétique, procréation et droit*, tenu les 18-19 janvier 1985, Maison de la Chimie, Paris, Actes Sud, 1985
- Conférence internationale de bioéthique de Rambouillet*, CESTA, Rambouillet, 1985
- Alphonse ESQUIROS, *Le Magicien*, Paris-Genève, L'Age d'homme, 1978
- L'expressionnisme allemand*, Obliques, n° 6-7, numéro spécial dirigé par Lionel RICHARD, Nyons, 1976.
- Radu FLORESCU, *In search of Frankenstein*, Boston, 1975
- Frankenstein*, livre tout en photos du film de James WHALE, édité par Richard ANOBILE, Darien House Book, 1974
- Junggesellenmaschinen, les machines célibataires*, catalogue de l'exposition tenue en Mai-juillet 1976, Musée des arts décoratifs, ed. Alfieri 1976
- Rudolf KURTZ, *Expressionismus und Film*, 1926 réd. en fac similé, Zurich, Hans Rohr, cité in Obliques, op. cit., 153-166 trad. par Daniel Poncin.
- Jean-Michel LABADIE, "Le corps criminel, un aujourd'hui du passé" in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 26 *L'Archaïque*, Gallimard, 1982, 121-134
- Jean-Michel LABADIE "La pensée mise à mal par le crime", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°38, *Le Mal*, Gallimard, 1988, 17-36
- Julien OFFROY DE LA METTIE, *L'homme machine*, 1748, réédité par Denoël Gonthier en 1981
- Jean-Jacques LECERCLE "Fantenstein" in *Tropismes 3*, Revue du Centre anglo-américain de l'Université de Paris X Nanterre, 1987
- Jean-Jacques LECERCLE, *Frankenstein, mythe et philosophie*, PUF, Coll. Philosophies, 1988
- The endurance of Frankenstein, essays on Mary Shelley's Novel*, edited by George LEVINE and U.C. KNOEPFLMACHER, Univ. of California Press.
- Mary SHELLEY, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979 (contient une importante filmographie établie par F. Lacassin)
- Michel SERRES, *Hermès V, le Passage du Nord-Ouest*, Paris, Minuit, 1980
- Christopher SMALL, *Mary Shelley's Frankenstein, Tracing the Myth?* Pittsburgh, University Press, 1973 (paru d'abord en G.B. sous le titre *Ariel as a Harpy : Shelley, Mary and Frankenstein*, Londres, Gollanz 1972
- Jacques TESTARD, *L'oeuf transparent*, Champs Flammarion, 1986
- Monette VACQUIN, *Frankenstein ou les délires de la raison*, F. Bourin, 1989
- Jean-Pierre VERNANT, "Figuration de l'invisible et catégorie psychique du double : le colossos", in *Mythe et pensée en Grèce ancienne*, 2e éd., Paris LD, 1988, 326-338
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Eve Future*, Paris, l'Age d'Homme, 1979

CINÉMA, RITES
ET MYTHES CONTEMPORAINS

LES VICTIMES DANS LES FILMS FANTASTIQUES

Présentation
HÉLÈNE PUISEUX

Un sacrifice pour deux
HÉLÈNE PUISEUX

Fiançailles impossibles
MIREILLE DURANDEU

Frankenstein must be destroyed
STÉPHANE KERBER

Redoublement dangereux
RAPHAËLLE MOINE

Les monstres attaquent la ville
JEAN-FRANÇOIS BOURDIC

Les artifices du naturel
MARC-FRANÇOIS DELIGNE

Le Passé et le Futur au Présent
FLORÉAL JIMENEZ

Les Prédateurs
CATHERINE BRUNET

Les Prédateurs
FRÉDÉRIQUE CHAPUIS

Naissance d'un personnage : *Baby Blood*
CHRISTOPHE SACCHETTINI

Filmographie et Bibliographie

LES APPRENTISSAGES AU CINÉMA

L'initiateur dans les films sur les apprentissages
ANNIE COMOLLI