Le Prométhée de 1816 : Frankenstein et ses compagnons littéraires

Autor(en): **Forsyth, Neil**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2003)**

Heft 3

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870187

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LE PROMÉTHÉE DE 1816 : FRANKENSTEIN ET SES COMPAGNONS LITTÉRAIRES

En 1816, trois écrivains anglais qui passent une grande partie de l'été au bord du lac Léman, s'intéressent particulièrement au mythe de Prométhée. Percy Shelley traduit par oral la pièce d'Eschyle et commence à concevoir son *Prometheus Unbound*, Mary Wollstonecraft Godwin (bientôt Mary Shelley) entame son roman *Frankenstein,* dont le sous-titre est «*or the Modern Prometheus*», et Lord Byron écrit un poème qui s'intitule « Prometheus ». Pourquoi cet intérêt soudain pour Prométhée ? Nous tentons de donner quelques réponses à cette question, et plus particulièrement d'explorer ce qu'entend Mary Shelley par « le Prométhée moderne ». On va découvrir que cette expression ne désigne pas seulement le Titan révolté et généreux d'Eschyle, mais cache aussi une critique implicite des proches de l'auteur et des idées qui les agitaient. En explorant ce que ces trois auteurs lisaient et écrivaient pendant ces quelques mois, nous allons voir que Mary Shelley s'inquiétait de ce que devenaient les idées prométhéennes du siècle des Lumières dans ce nouveau mode de pensée qu'est le Romantisme.

Avec le roman de Mary Shelley, le mythe de la fabrication de l'humain arrive à son stade moderne. Le titre complet du roman, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, le dit explicitement. On ne trouve pourtant aucune référence directe à Prométhée dans le récit. Afin de comprendre pourquoi l'auteur a ajouté ce sous-titre, il est nécessaire d'explorer le milieu fascinant dans lequel elle écrivait. En effet nous allons découvrir que toute l'ambivalence et l'ironie du roman se jouent entre les mots « Prométhée » et « moderne ». Et nous verrons également pourquoi l'histoire moderne de Frankenstein a pris la place des mythes anciens de Prométhée, du moins dans la conscience populaire.

Une nouvelle Amitié

Durant l'été pluvieux et sombre de 1816, passé en grande partie au bord du lac Léman, Prométhée devient un sujet de prédilection pour trois écrivains anglais : Lord Byron écrit un bref poème intitulé « Prometheus », Mary Wollstonecraft Godwin (qui deviendra bientôt Mary Shelley) commence son roman, tandis que Percy Shelley traduit la tragédie grecque attribuée à Eschyle et conçoit vraisemblablement l'idée d'un drame poétique, *Prometheus Unbound*[1], qu'il rédigera en Italie entre 1818 et 1819. Pourquoi cet intérêt soudain pour Prométhée ?

Il faut signaler d'abord que cela coïncide avec la première rencontre entre Byron et les Shelley, qui ne tardent pas à devenir très proches. Les Shelley, eux, se sont enfuis ensemble en 1814, mais devront attendre le suicide de Harriet Shelley, la femme de Percy, pour pouvoir se marier. Byron est en exil depuis qu'il s'est séparé de sa femme Annabella, événement qui faisait grand scandale en raison des rumeurs d'inceste entre Byron et sa demi-sœur Augusta. Arrivé à Genève au mois de mai, il loue la villa Diodati et continue la rédaction du troisième chant de *Childe Harolde's Pilgrimage*, devenant ainsi le prototype du voyageur moderne en exil permanent (il ne rentrera jamais en Angleterre et ne sait pas à ce moment de sa vie où il va). Il fait la connaissance des Shelley au bord du lac Léman par l'entremise de la sœur adoptive de Mary Godwin, Claire Clairmont, qui poursuit Byron sans relâche et porte déjà son enfant.

Ces comportements peu conventionnels sont pourtant assez typiques de ce milieu. Le père de Mary, William Godwin, est l'un des penseurs progressistes les plus connus d'Angleterre, et l'auteur de l'*Enquiry Concerning Political Justice* (*Enquête sur la justice*

---

[1] Pour la conception de *Prométhée Délivré* en 1816, voir Richard HOLMES, *Shelley : The Pursuit,* London, Weidenfield and Nicolson, 1974, p. 415 ; et Kelvin Everest et Geoffrey Matthews (eds.), *The Poems of Shelley*, vol. II 1817-1819, Harlow, Pearson, 2000, p. 456. Dans son introduction à l'édition française de *Frankenstein* (Paris, Garnier Flammarion, 1979), p. 36, Francis LACASSIN donne la date erronée de 1814 pour le poème de Percy Shelley, et de ce fait se trompe complètement sur l'origine du sous-titre du roman de Mary Shelley. C'est en partie pour corriger cette information, largement répandue dans le monde francophone, que je rédige cet article en français. Je suis reconnaissant envers ma collègue Martine Hennard Dutheil de la Rochère pour sa relecture patiente et attentive. Pour l'argument que la pièce ne serait pas d'Eschyle, voir Mark GRIFFITH, *The Authenticity of the* Prometheus Bound, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

politique, 1793), où il condamne l'institution du mariage; sa mère, Mary Wollstonecraft, est célèbre pour sa *Vindication of the Rights of Woman* (*Défense des droits de la femme*, 1792). Ces deux ouvrages témoignent de réactions positives et même ferventes à la révolution française. Et tous deux représentent l'esprit de la révolution comme prométhéen[2]. Mary Godwin a grandi dans ce milieu libertaire et Percy Shelley est un disciple de William Godwin. Ainsi Mary, Percy et Byron fuient tous les trois le monde conventionnel, répressif et autoritaire de l'Angleterre de l'époque. Il n'est dès lors pas étonnant que cet été de 1816 s'inscrive sous le signe de la résistance à la tyrannie et de Prométhée, héros mythique de la résistance. Et il ne s'agit pas seulement de la tyrannie des conventions sociales. Percy Shelley a conservé sa ferveur révolutionnaire malgré l'évolution de la politique européenne depuis la Terreur, la guerre entre la France et l'Angleterre et le coup d'état du 18 Brumaire. Byron, lui, deviendra bientôt le défenseur héroïque de la guerre de libération des Grecs contre les Turcs. Leur rencontre au bord du Léman va renforcer ces idéaux révolutionnaires.

Ce n'est toutefois pas seulement le Prométhée révolutionnaire qui les attire. Prométhée est, bien sûr, celui qui a tenté de venir au secours des humains tyrannisés par Zeus[3], mais il devient rapidement, dans la tradition classique, le créateur même de la race

---

[2] Pour Wollstonecraft, le lien est explicite entre Prométhée et celui qui s'oppose à l'ordre politique héréditaire ; pour Godwin, c'est plutôt le Satan de Milton qu'il présente comme révolutionnaire, souvent mis en parallèle avec Prométhée. Mary WOLLSTONECRAFT, *Vindication of the Rights of Woman* [1792], New York, Norton, 1988, p. 13. William GODWIN, *Enquiry Concerning Political Justice,* ed. I. Kramnick, Harmondsworth, Penguin, 1976, vol. I, p. 309, et vol. IV, v, Appendix. Ces textes sont rassemblés dans l'excellente édition de *Frankenstein*, de D.L. MACDONALD et Kathleen SCHERF, Peterborough, Ont., Broadview, 1999, p. 254-68. Voir aussi Roger SHARROCK, "Godwin on Milton's Satan," *Notes and Queries*, New Series 9 (1962), p. 463-465.

[3] L'analogie n'est pas exacte, car selon la *Théogonie* d'HÉSIODE, le régime de Zeus n'était pas l'ancien mais le nouveau. Voir Neil FORSYTH, *The Old Enemy : Satan and the Combat Myth,* Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 76-89. Dans la version d'Eschyle, qui reprend et réécrit celle d'Hésiode, Zeus est également un parvenu (voir le *neon* de 35 ou le *neos gar* de 310). Selon Mark Griffith, éditeur de la pièce d'Eschyle, nous sommes constamment rendus attentifs au contraste entre le voleur et « trickster » minable d'Hésiode et le Titan qui a sauvé l'humanité de la destruction que projette Zeus (Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 6). Ces deux Prométhées contrastés sont présents chez Victor Frankenstein, et confèrent au roman une partie importante de son ambivalence.

humaine. Pour ces esprits romantiques, le temps est désormais venu de créer un nouvel homme, que Byron invoque dans son hommage à Dante (1819), en déclarant que le poète est « the new Prometheus of new men[4] ».

Notons que la figure de Prométhée en tant que poète-artiste remonte, selon les historiens des thèmes littéraires, à 1710 et au philosophe anglais Lord Shaftesbury[5]. Mais l'écrivain le plus important est sans doute Goethe. En effet, dans un fragment dramatique de 1773, ainsi que dans son ode de l'année suivante (*Prometheus*), il fait de Prométhée le prototype de l'artiste romantique. Toute l'Europe allait bientôt lire Goethe, au point que *Die Leiden des jungen Werthers* de 1774 est l'un des livres que lira le monstre de Mary Shelley. Mais l'on ne sait pas si les Shelley ou Byron avaient lu les textes de Goethe sur Prométhée[6].

On voit bien ce que Hazlitt appelle « the spirit of the age » quand on remarque que la deuxième moitié du 18e siècle voit se développer un grand intérêt dans plusieurs pays d'Europe pour Eschyle, et surtout pour son *Prometheus Desmotes*, largement ignoré jusque-là[7]. Deux tendances semblent en effet se dessiner pendant le siècle des Lumières : à côté d'un Prométhée mis en scène par Voltaire (*Pandore*, 1740), dont la punition (la boîte de Pandore) pour avoir volé le feu céleste et donné la vie à sa création marque « le divorce éternel de la terre et des cieux », on trouve des Prométhée d'inspiration chrétienne[8], obtenant le pardon de Zeus par leur promesse de ne plus apprendre aux hommes que ce qui leur est permis.

---

[4] Byron, *The Prophecy of Dante*, IV 14 : « le nouveau Prométhée des nouveaux hommes ».

[5] Raymond TROUSSON, *Le Thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*, Genève, Droz, 1976, p. 223.

[6] Quant au *Faust* de 1808, et vu le thème de la « science défendue », il est intéressant de savoir que Mary Shelley a lu *De l'Allemagne* de Mme de Staël en 1815, où elle a pu trouver une louange de Goethe et un résumé de *Faust* (*The Journals of Mary Shelley, 1814-44*, ed. Paula Feldman et Diana Scott-Kilvert, Oxford, Clarendon Press, 1987, vol. 2, p. 89). 'Monk' Lewis a traduit par oral *Faust* pour Byron et Percy Shelley à Diodati en 1816 (*Byron's Letters and Journals*, ed. Leslie A. Marchand, London, John Murray, 1976, vol. V, p. 206, 268), mais apparemment Mary n'était pas présente. Percy en a sans doute parlé, et il en traduira même quelques passages en 1821-2.

[7] Paul M. WEIBE, « Prometheanism » in *Encyclopedia of Romanticism*, London, Routledge, 1992, p. 471, note que la première traduction anglaise date de 1773, mais que vers 1825, on trouvait déjà 7 éditions complètes.

[8] Notamment Lefranc de Pompignan, le premier traducteur de toutes les pièces d'Eschyle en français (1770), et auteur d'une tragédie intitulée

Révolution

Cette querelle entre théologiens et penseurs des Lumières révèle l'enjeu du mythe de Prométhée pour les penseurs de la fin du XVIIIe siècle, et cet enjeu va avoir un impact sur toute l'Europe contemporaine, puisque même la révolution française a rapidement été comprise en ces termes[9]. Pour les jeunes radicaux regroupés autour de Godwin en Angleterre, tels Tom Paine et William Blake, la révolution signifie la libération de la créativité promise par ce siècle de réflexion et de progrès : mais le peuple révolté (« the mob ») devient vite, pour un philosophe conservateur comme Edmund Burke, un monstre politique mal formé issu de la pensée des Lumières[10]. L'abbé Augustin de Barruel écrit à propos des Illuminati, mouvement fondé par Adam Weishaupt en 1776 à Ingolstadt, qu'ils ont « engendré le monstre désastreux appelé Jacobin[11] ». Ce conflit d'idées, qui oppose une nouvelle

---

Prométhée (c 1771 ; voir l'édition critique de Theodore E. D. BRAUN et Gerald R. CULLEY, dans *Aeschylus, Voltaire, and Le Franc de Pompignan's « Prométhée », Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 160 (1976), p. 137-226). Rappelons aussi l'œuvre du pasteur suisse Georg Christophe TOBLER, *Der befreyte Prometheus* de 1792, traducteur de Sophocle et d'Eschyle. Goethe avait déjà fait sa connaissance à Genève, et lisait probablement ses traductions, dont celle du *Prometheus Desmotes* d'Eschyle, qu'il mentionne en 1781 : voir R. Trousson, *Le Thème de Prométhée*, p. 208, 241.

[9] Stuart CURRAN, « The Political Prometheus », *Studies in Romanticism* 25 (1986), p. 429-55.

[10] Edmund BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, ed. Conor Cruse O'Brien, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 333. Burke attaque aussi l'intérêt scientifique des radicaux (Paine, Benjamin Franklin et Marat) comme une espèce de sorcellerie ou d'alchimie : *Letter to a Noble Lord* dans *The Works of the Right Honourable Edmund Burke,* Oxford, Clarendon Press, 1907, vol. VI, p. 73n. Sur le sujet de ces guerres de pamphlets auxquelles participaient les parents de Mary Shelley, voir Chris BALDICK, *In Frankenstein's Shadow,* Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 10-29 ; Fred BOTTING, *Making Monstrous :* Frankenstein, *Criticism, Theory,* Manchester, Manchester University Press, 1991, p. 139-63 ; voir aussi, pour la première citation du roman dans un contexte politique (1824 : opposition à l'émancipation des esclaves noirs aux Antilles), Anne MELLOR, *Mary Shelley : Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, London, Routledge, 1988, p. 112, et Saba BAHAR, « Monstruosity and *Frankenstein* », in *The European English Messenger* iv, (1995), p. 12-15.

[11] Abbé BARRUEL, *Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme* (tr. Robert Clifford ; London, 1797, vol. III, p. 414.) Ce livre fut d'abord publié à Londres, où l'abbé était en exil. Voir Lee STERRENBURG, « Mary Shelley's

compréhension de la créativité humaine et le risque de produire un monstre, est au cœur du roman de Mary Shelley. Elle lit ce même Abbé Barruel en 1814, et Percy Shelley en est un lecteur enthousiaste de longue date : il l'a lu déjà pendant ses études à Oxford, mais à contre-sens. Ce que Barruel dénonce — ce cercle d'initiés qui se consacrent à la mise en œuvre des idées antinomiennes et révolutionnaires — Shelley, lui, le célèbre. C'est pour cette raison que Mary Shelley choisit l'université d'Ingolstadt comme lieu d'études de Victor Frankenstein et de la fabrication du monstre, et que les dates des événements dans le roman, cachées sous les 17— du texte, sont probablement les dates de la révolution. On pourrait même argumenter que le monstre est créé en 1789, car dans la structure temporelle du roman, Frankenstein se trouve à Oxford en 17[92], c'est-à-dire 150 ans après Charles 1er, pendant la révolution anglaise. Si l'on veut pousser l'allégorie aussi loin, on se souviendra que dans une lettre du 1er juin 1816, écrite à Montalègre juste avant de commencer son roman, Mary Shelley estime, avec une ambivalence révélatrice, que la révolution, « malgré l'effusion de sang momentanée et l'injustice qui l'a souillée, a tout de même bénéficié à l'humanité[12] ». On voit dans ces choix de date et de lieu l'ambivalence — créativité contre monstruosité, révolte libératrice contre orgueil puni, nouveau paradigme contre l'ancien — qui traverse le roman tout entier[13]. À un moment clé du récit, Frankenstein commente le résultat de son travail en ces termes : « I had desired it with an ardour that far exceeded moderation ; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart[14] ». Et ce n'est là que le plus frappant des paradoxes qui résultent de la transformation du mythe de Prométhée en une histoire moderne.

Monster : Politics and Psyche in *Frankenstein* », in George Levine et U.C. Knoepflmacher eds, *The Endurance of Frankenstein,* Berkeley, University of California Press, 1979, p. 156-7. Le livre de Barruel circule toujours dans les cercles d'extrême droite aux États-Unis.

[12] *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley,* ed. Betty T. Bennett (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, vol. 1, p. 20).

[13] Jean-Jacques LECERCLE, *Frankenstein : mythe et philosophie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1988, examine en détail cet aspect contradictoire du roman. Voir aussi son « "A melancholy that resembled madness" : folie et fantastique dans *Frankenstein* », in *Autour de* Frankenstein, Université de Poitiers, Cahiers Forell 1999, p. 117.

[14] *Frankenstein*, éd. J. Paul Hunter, New York, Norton, 1996, p. 34. Pour le texte anglais, nous utilisons la première édition de 1818 : non seulement elle

Ces mots-clés du roman représentent également de la façon la plus extrême l'opposition entre le beau et le sublime (avec la terreur qui l'accompagne) qui fait partie de la théorie esthétique de l'époque[15]. Mais pour expliquer cette transformation si rapide des émotions de Frankenstein, il faut citer les mots de Percy Shelley dans sa préface à *Laon and Cythna (The Revolt of Islam)* de 1817-18 sur les effets de la révolution : « The revulsion occasioned by the atrocities of the demagogues and the re-establishment of successive tyrannies in France, was terrible ... [It] appeared to show as the melancholy desolation of all their cherished hopes. ... a disappointment which finds relief only in the wilful exaggeration of its own despair[16]». C'est le même langage que Mary Shelley utilise pour décrire la réaction de son créateur face au monstre.

Napoléon

Qui donne le coup d'envoi de cette réflexion autour de Prométhée en 1816 ? Probablement Byron, et ceci à cause de sa fascination pour Bonaparte. L'attitude de Byron face à Napoléon, comme celle de Beethoven, est complexe. En avril 1814 déjà, dans « Ode to Napoleon Bonaparte », rédigé immédiatement après la nouvelle de l'abdication de l'empereur, Byron se demande si Bonaparte va bientôt mourir en prison à l'île d'Elbe :

---

est la version que Mary Godwin rédigeait déjà en 1816, mais elle est plus explicite sur plusieurs points. Voir la discussion de Anne Mellor, « Choosing a Text of *Frankenstein* to Teach », in Hunter, p. 160-66. La traduction est celle de Germain D'HANGEST, qui se fonde en revanche sur l'édition de 1831, Paris, Garnier Flammarion, 1979, p. 119-20: « Mon désir avait été d'une ardeur immodérée, et maintenant qu'il se trouvait réalisé, une horreur et un dégoût sans bornes m'emplissaient l'âme ».

[15] Voir le texte de référence d'Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, 1757. Pour l'adaptation de cette théorie esthétique au monde de la révolution, voir Peter DE BOLLA dans son *The Sublime : a reader in British eighteenth-century aesthetic theory,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 265. Voir aussi Wendy Steiner, « Introduction » à l'édition de *Frankenstein*, New York, Random House (Modern Library), 1999, pour l'opposition entre le Rhône et les Alpes dans le roman.

[16] K. Everest et G. Matthews, *The Poems of Shelley,* vol. II, p. 36-7. « La révulsion suscitée par les atrocités des démagogues et le rétablissement d'une succession de tyrannies en France était terrible ... Elle reflétait la dévastation mélancolique de tous les espoirs que [les révolutionnaires] avaient chéris ... une déception qui ne trouve de soulagement que dans l'exagération délibérée de son propre désespoir ». Notre traduction.

Or like the thief of fire from heaven,
Wilt thou withstand the shock ?
And share with him, the unforgiven,
His vulture and his rock ![17]

Cette comparaison avec Prométhée est aussitôt suivie d'une autre, elle aussi caractéristique de ce mode de pensée, avec Satan :

Foredoom'd by God—by man accurst,
And that last act, though not thy worst,
The very Fiend's arch-mock ;
He in his Fall preserv'd his pride,
And if a mortal, had as proudly died. (st xvi)[18]

Byron avait traduit un bref passage d'ode chorale du *Prometheus Desmotes* lorsqu'il était écolier à Harrow, et ces quelques vers ont été inclus dans son premier recueil, *Tales of Idleness*. Mais son intérêt récent pour la pièce grecque trouve son origine chez John Cam Hobhouse, un proche ami de Byron. Hobhouse écrit dans son journal du 10 mars 1814 qu'il vient de terminer la lecture de la pièce, et dix jours plus tard qu'il en a copié un extrait. Hobhouse passait alors ses soirées en compagnie de Byron, et il est probable que le poète se soit inspiré de ces conversations pour établir le lien entre Napoléon et Prométhée dans son ode[19].

En 1815, Bonaparte est désormais en exil à Sainte-Hélène. Dans le 3e chant de *Childe Harolde*, que Byron rédige pendant son voyage de 1816, il raconte sa visite à Waterloo et médite à nouveau sur Napoléon, en des termes qui évoquent à la fois la région du Léman et la pièce d'Eschyle :

He who ascends to mountain-tops, shall find
The loftiest peaks most wrapt in clouds and snow ;
He who surpasses or subdues mankind,

---

[17] « Ou si, comme le voleur de feu du ciel, il pourra résister au choc et partager avec lui, le condamné, son vautour et son rocher ». Sauf autres indications, les traductions sont celles d'Amédée PICHOT, *Œuvres de Lord Byron*, 6 vols, Paris, Furne, 1830, avec quelques corrections.

[18] « Puni par Dieu, maudit par l'homme, et ta dernière action, quoiqu'elle ne soit pas la plus coupable, raillée par Satan lui-même. Il savait, lui, conserver son orgueil dans sa chute ; et s'il eût été mortel, il serait mort avec fierté ».

[19] Voir John CLUBBE, « "The New Prometheus of New Men": Byron's 1816 Poems and *Manfred* », *Nineteenth Century Literary Perspectives : Essays in Honor of Lionel Stevenson*, ed. Clyde de L. Ryals, Durham, Duke University Press, 1974, p. 22.

Must look down on the hate of those below.
Though high above the sun of glory glow,
And far beneath the earth and ocean spread,
Round him are icy rocks, and loudly blow
Contending tempests on his naked head,
And thus reward the toils which to those summits led. (III.xlv)[20]

Cette image revient plusieurs fois dans la poésie de Byron : le héros solitaire et troublé qui gravit les sommets alpins, symboles de ses conquêtes, mais qui paie le prix de son ambition, en partie égoïste, par la haine des autres. On retrouvera bientôt cette image dans *Manfred*. Elle apparaît aussi dans la rencontre entre Frankenstein et sa créature dans le contexte sublime de la Mer de Glace qui domine Chamonix.

> The rain was pouring in torrents, and thick mists hid the summits of the mountains, so that I even saw not the faces of those mighty friends. Still I would penetrate their misty veil, and seek them in their cloudy retreats. [...] I determined to go without a guide, for I was well acquainted with the path, and the presence of another would destroy the solitary grandeur of the scene. [...] It was nearly noon when I arrived at the top of the ascent. [...] I remained in a recess of the rock, gazing on this wonderful and stupendous scene. [...] I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. [...] I perceived, as the shape came nearer (sight tremendous and abhorred !) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror [...] rage and hatred had at first deprived me of utterance, and I recovered only to overwhelm him with words expressive of furious detestation and contempt. (p. 63-64)[21]

---

[20] « Celui qui gravit la cime des montagnes verra que la neige ou les nuages enveloppent surtout les plus élevées. Le mortel qui soumet les hommes à son sceptre ou qui les surpasse tous par son génie, doit s'attendre à la haine de ceux qu'il laisse au-dessous de lui. Quoique le soleil de la gloire brille sur sa tête, et qu'il voie sous ses pas la terre et l'océan, des rochers armés de glaces l'entourent ; les tempêtes grondent et le menacent : tel est le prix des travaux qui conduisent à ces hauteurs »: *Le chevalier Harold-Childe Harold* de George Gordon Byron, traduit par Roger Martin, Paris, Aubier, 1949.

[21] « La pluie s'abattait en torrents, et des brumes épaisses cachaient le sommet des montagnes, au point que je ne pouvais même pas apercevoir le visage de ces puissantes amies. Et pourtant, je voulais m'enfoncer dans leur voile de brume, et les chercher jusqu'au fond de leur retraite de nuages [...]. Je résolus de partir sans guide, car je connaissais bien le sentier, et la présence d'un autre être eût aboli la majesté solitaire du spectacle [...]. Il était

Bien que les deux auteurs soient sous l'influence de Percy Shelley (qui rédige son « Mont Blanc » pendant ces mêmes semaines de 1816[22]) et de la poésie de Wordsworth — le sublime est à la mode —, Mary Shelley et Byron partagent eux aussi ce sentiment d'horreur gothique, et conçoivent tous deux leurs héros avec l'ambivalence qui caractérise le Napoléon prométhéen de Byron.

Contrairement à Byron, Percy Shelley déteste Napoléon, comme il le dit dans un sonnet écrit en 1816, intitulé « Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte », et qui commence abruptement par ces mots : « I hated thee, fallen Tyrant ! » (« Je vous détestais, Tyran tombé ! »). L'opportunisme de Napoléon a contribué à l'échec de l'espoir révolutionnaire. Par conséquent, quand Percy Shelley évoque la figure de Prométhée, on peut y lire une critique implicite de l'admiration byronienne pour Napoléon. Le héros de son *Prometheus Unbound* est un révolutionnaire exemplaire qui refuse la tentation et la corruption du pouvoir et reste le symbole de l'espoir selon lequel les monarques et les tyrans peuvent être renversés.

Quant à Mary Shelley, son opinion sur Napoléon est plus mitigée. Lors de son détrônement, la famille Godwin craignait, en tant qu'anti-monarchiste, le retour des Bourbons. Et Mary était présente par hasard lors de l'arrivée de Bonaparte en captivité sur une frégate anglaise à Torbay : le public qui assistait au spectacle était bien disposé à son égard à cause de son courage et de sa décision de se rendre aux Anglais plutôt qu'à ses autres ennemis. Par un autre hasard, Mary était à Paris en 1839 lors de son enterrement aux Invalides. Dans un essai publié cette même année, elle dénonce Napoléon qui « had but one idea with regard to liberty, which was a free scope to the exercise of his own will[23] ».

---

près de midi quand j'arrivai au sommet. [...] Je restai dans un recoin du rocher à contempler ce spectacle merveilleux et stupéfiant. [...] Je m'aperçus à l'approche de cette silhouette (spectacle effrayant et abhorré !) que c'était là le monstre que j'avais créé. Je tremblais de rage et d'horreur [...] la rage et la haine me privèrent d'abord de la parole, et je ne me ressaisis que pour l'accabler sous l'expression de ma haine furieuse et de mon mépris » (p. 168-70).

[22] À ce moment de son récit Mary Shelley cite, par la bouche de Frankenstein, un passage de « Mutability », poème de son mari écrit en 1816. Pour une analyse de cette bizarre confusion d'auteurs comme réaction au sublime, voir Maggie KILGOUR, *The Rise of the Gothic Novel,* London, Routledge, 1995, p. 198-99.

[23] « n'avait qu'une seule conception de la liberté : le plein exercice de sa

Curieusement, on peut lire dans un compte-rendu de *Frankenstein* publié en 1818 dans *The Edinburgh Review* que « l'aspect bizarre ou grotesque du roman est justifié puisque les événements de l'époque ont été si merveilleux et extraordinaires que même Shakespeare n'aurait pu les rendre cohérents, et que l'évènement le plus excentrique, [...] c'est l'ascension et la chute de l'aventurier privé qu'est Napoléon Bonaparte[24] ».

Le « Prométhée » de Byron

Revenons plus directement à l'été 1816. Pendant le séjour de ces écrivains à Genève, le temps exécrable inspire à Byron l'un de ses meilleurs poèmes, « Darkness » (« Ténèbres »). Le poème présente un rêve apocalyptique de fin du monde — l'envers de l'idée d'une nouvelle création et d'un homme nouveau :

> I had a dream, which was not all a dream.
> The bright sun was extinguish'd, and the stars
> Did wander darkling in the eternal space,
> Rayless, and pathless, and the icy earth
> Swung blind and blackening in the moonless air.
> Morn came and went — and came, and brought no day,
> And men forgot their passions in the dread
> Of this their desolation.[25]

---

propre volonté » (notre traduction): Mary Shelley, « The Life of Vincenzo Monti » in : *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal,* vol. 2, cité par Miranda SEYMOUR, *Mary Shelley,* London, Picador, 2001, p. 435. Pour les autres références, voir p. 87-8, 135-6, 150, 478.

[24] Cité par Maurice HINDLE dans son étude critique *Frankenstein*, Harmondsworth, Penguin Critical Studies, 1994, p. 4-5.

[25] « J'ai fait un rêve où tout n'était pas un rêve./ Le brillant soleil s'était éteint et les étoiles / erraient, s'obscurcissant, dans l'éternel espace,/ sans rayons, égarées ; et la terre glacée / se balançait aveugle et noire dans l'air sans lune./ L'aube vint et s'en fut, et revint, et n'apporta point de jour./ Et les hommes oublièrent leurs passions dans l'horreur / de leur désolation ». Traduction d'O.V. de L. MILOSZ dans *Chefs d'œuvre lyriques du nord : Angleterre-Allemagne,* Paris, A. Silvaire, 1968, avec quelques modifications. Le poème rappelle le « Rime of the Ancient Mariner » de Coleridge par les « vipères [qui] rampaient s'enlaçant l'une l'autre parmi la multitude », et « les vaisseaux sans nochers [qui] pourrissaient sur la mer ». Byron avait relu ce poème quelques temps auparavant (avec le « Kubla Khan » qu'il avait encouragé Coleridge à faire publier cette année-là, 1816). Mary Shelley, elle aussi, cite le poème deux fois dans *Frankenstein*: p. 74 / 11 et 121 / 36. Selon Polidori, un ami de Byron présent avec eux à la villa Diodati, Byron aurait recité le « Christabel » de Coleridge, pas encore publié, la nuit

D'où viennent ces idées apocalyptiques ? On sait que l'année précédente une éruption volcanique de grande ampleur, celle du Tambora en Indonésie (les Antilles Néerlandaises à l'époque), a projeté dans l'atmosphère des poussières qui ont perturbé la météo partout dans le monde. L'horreur suscitée par cette catastrophe naturelle globale, qui rappelle les malédictions bibliques, s'exprime d'une façon indirecte dans le poème. Quelques créatures ont survécu à la catastrophe :

> they lifted up
> Their eyes as it grew lighter, and beheld
> Each other's aspects — saw, and shriek'd, and died —
> Even of their mutual hideousness they died.[26]

Ce poème extraordinaire ressemble fort à une prophétie de l'hiver nucléaire. Et c'est dans ce contexte apocalyptique que *Frankenstein* a été conçu. Selon l'histoire bien connue que Mary Shelley a racontée plus tard, Byron a proposé que son cercle d'amis, retenu par une tempête à la villa Diodati, occupe le temps en inventant des histoires de fantômes. Nous savons que les premiers mots que Mary Shelley a rédigés étaient : « It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils[27]» (p. 34). Le climat du mois de juin de 1816 ressemblait en effet à celui de novembre. Mais cette confusion est à l'origine d'une erreur significative : le lendemain, Frankenstein se lève à l'aube, que l'auteur situe à six heures du matin — un horaire approprié pour l'été au bord du Léman, mais pas pour l'hiver à Ingolstadt.

Pour occuper ces journées sombres, le groupe d'amis prend le texte grec du *Prometheus Desmotes* et Percy Shelley, polyglotte achevé, le traduit spontanément[28]. La relecture de la pièce passionne

---

qui suivit la lecture des histoires de fantômes. Percy Shelley, très ému, aurait couru hors de la pièce et raconté qu'il venait d'avoir une hallucination sous la forme d'une jeune femme avec des yeux pour mamelons : voir Hunter ed., *Frankenstein*, p. 182. M. Seymour, *Mary Shelley*, p. 408, met en relation l'histoire de l'origine de « Kubla Khan » avec celle de l'origine de *Frankenstein*.

[26] « Puis ils levèrent / les yeux, tandis que l'air s'éclairait, et se regardaient / l'une l'autre — voyaient, et hurlaient, et mouraient / — À la vue même de leur hideux aspect mutuel elles mouraient ».

[27] « Ce fut par une lugubre nuit de novembre que je contemplai mon œuvre terminée », p. 119.

[28] « Shelley a traduit le "Prométhée" pour moi avant que j'aie écrit mon ode » : Thomas MEDWIN, *Conversations of Lord Byron*, ed. Ernest J. Lovell Jr., Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 156. Il y a une note curieuse

tout le monde. Quelques jours plus tard, Byron écrit son « Prometheus ». Dans ce poème, contrairement à celui de Goethe, Prométhée n'est pas le créateur de l'homme, mais plutôt le défenseur de ses droits — et c'est aussi Byron lui-même. On y retrouve en effet « A silent suffering, and intense ;/ The rock, the vulture, and the chain,/ All that the proud can feel of pain[29]» (6-8). Dans la troisième strophe du poème, Prométhée est celui qui, par ses conseils, a diminué le fardeau des malheurs humains. Il est celui qui souffre pour l'humanité, et la figure du Christ se mêle aux autres héros byronniens[30]. Prométhée ne fait pas ici don du feu, pas même mentionné dans le texte, mais de la faculté de « rendre l'homme plus fort par la vigueur de son propre esprit », et à la fin du poème, Prométhée devient le symbole de l'humanité tout entière : « Like thee, Man is in part divine,/ A troubled stream from a pure source[31]».

---

dans le journal de Mary Shelley pour l'année suivante, datée du 13 juillet 1817 : « S[helley] tra[n]slates Prometheus Desmotes and I write it » (« Shelley traduit Prometheus Desmotes et je l'écris »), *Journals,* vol. 2, p. 177.

[29] « un supplice affreux, supporté en silence ;/ le rocher, le vautour et les chaînes ;/ tout ce que les fiers peuvent endurer de peine ».

[30] Byron avait peut-être trouvé l'idée de Prométhée comme rédempteur de l'humanité dans les œuvres de Schlegel, qui offrait cette interprétation dans ses *Conférences sur l'art dramatique et la littérature* de 1809 : « L'idée d'un dieu qui se sacrifie a été mystérieusement inculquée dans plusieurs religions [...] mais ici [chez Prométhée] il contraste avec la révélation chrétienne [...] car sa désobéissance consiste à tenter de perfectionner l'homme. Il est ainsi une image de la nature humaine elle-même, douée d'un malheureux sens de la prophétie, et enchaînée dans une existence étroite, sans ami ni allié, n'ayant rien à opposer aux pouvoirs combinés et inexorables de la nature sauf sa volonté ferme et la conscience de ses aspirations glorieuses. Les autres productions des tragédiens grecs sont autant de tragédies, mais celle-ci est la Tragédie par excellence » (Notre traduction). Auguste Wilhelm SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, cité par Louis AWAD, *The Theme of Prometheus in English and French Literature,* Cairo, Ministry of Culture, 1963, p. 212. Byron rencontre Schlegel en personne à Coppet en 1816. Mais Byron s'est lassé de lui assez vite : voir Leslie MARCHAND, *Byron : A Biography*, London, John Murray, 1957, vol. 2, p. 636. Percy Shelley, qui au contraire de Byron lisait l'allemand, et a même lu Schlegel, ne semble pas l'avoir côtoyé. Dans une lettre à son ami Thomas J. Hogg du 18 juillet 1816, Shelley remarque « la présence de Mad [sic] de Staël et un bon nombre de personnalités littéraires que je n'ai pas vues, et que je ne suis pas très curieux de rencontrer, ne voulant pas payer le prix désagréable que tout le monde exige, à savoir choisir son parti ». Voir *Shelley and His Circle 1773-1822*, ed. Kenneth N. Cameron, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970, vol. IV, p. 719.

[31] « Comme toi, l'homme est en partie divin ; un fleuve troublé sorti d'une source pure ».

On voit ici l'ébauche de Manfred, le héros d'une des pièces dramatiques les plus connues de Byron. La rédaction de *Manfred* va débuter à Genève quelques semaines plus tard, toujours pendant cet été fécond de 1816[32]. En refusant l'autorité des êtres surnaturels qu'il invoque au début de la pièce, Manfred proclame à l'un d'entre eux :

> The Mind, the spirit, the Promethean spark,
> The Lightning of my being, is as bright,
> Pervading and far darting as your own,
> And shall not yield to yours, though coop'd in clay. (I i 154-7)[33]

L'identification entre le héros byronien et Prométhée est maintenant complète. Mais puisqu'il évite tout contact avec les hommes, son défi aux pouvoirs surnaturels n'offre aucun bénéfice à l'humanité : il reste un « Prometheus manqué[34] ».

Ces références au « Promethean spark,/ The Lightning of my being » font écho au roman de Mary Shelley. Mais dans *Frankenstein*, l'étincelle est bien plus qu'une métaphore de l'esprit ou de l'intelligence de l'artiste prométhéen : l'éclair qui étonne le jeune Frankenstein (p. 98-99 / p. 22-23) est vraisemblablement le principe même qui va animer les fragments de corps rassemblés dans son « workshop of filthy creation » (« atelier d'immonde création », p. 32 / p. 116)[35]. Le Prométhée de Byron est héroïque, malgré sa souffrance vaine ; chez Mary Shelley, la situation est encore plus ambiguë. Quand Frankenstein fait « passer l'étincelle de la vie » dans la créature inerte étendue à ses

---

[32] En répondant à une question sur *Manfred*, Byron dira un peu plus tard de la pièce d'Eschyle que « même si elle ne faisait pas partie de mon projet, elle a toujours été présente dans ma tête, et elle a sans doute influencé tout ce que j'ai écrit », *Byron's Letters and Journals*, vol. V, p. 268.

[33] « L'Intellect, l'esprit, l'étincelle prométhéenne,/ L'Éclair de mon être est aussi brillant,/ Et elle ne cèdera pas devant la tienne,/ Bien qu'elle soit enfermée dans la glaise ».

[34] Andrew RUTHERFORD, *Byron : A Critical Study*, Edinburgh and London, Oliver and Boyd, 1962, p. 89-91.

[35] Bien sûr, le *Frankenstein* de Mary Shelley s'abstient de nous expliciter ce lien, contrairement à toutes les adaptations cinématographiques, mais on peut supposer que c'est pour cela que l'auteur décrit longuement la tempête, et qu'elle mentionne le galvanisme dans l'édition de 1831. Voir John SUTHERLAND, « How does Victor make his monsters ? », *Is Heathcliff a Murderer ? Great Puzzles in Nineteenth Century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 24-34.

pieds, il remarque qu'il est « already one in the morning ; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open[36]» (p. 34). Tout se passe comme si l'étincelle de la vie était déjà contaminée par la lueur ambiguë de la lumière à laquelle Frankenstein achève son œuvre.

On observe une même ambivalence dans le passage qui traite explicitement de la découverte du feu dans le roman. Quand le monstre, errant dans les bois, voit pour la première fois un feu, il découvre tout d'abord avec joie sa chaleur, mais y plongeant aussitôt les mains, s'y brûle et pousse un cri de douleur : « How strange, I thought, that the same cause should produce such opposite effects ![37]» (p. 69). Cette phrase résume bien le problème du roman et de toute la tradition prométhéenne : d'une part le feu est bénéfique pour l'humanité, de l'autre il est un vol qui implique un châtiment, et même, dans l'apocalypse, la destruction de l'humanité. Comme l'écrit Bachelard : « Parmi tous les phénomènes, [le feu] est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires ; le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse[38]». Et quand le monstre commence à utiliser le feu, on retrouve la même dualité. Il apprend à domestiquer le feu pour bénéficier de sa chaleur, de sa lumière la nuit, et pour y faire cuire les noix qu'il ramasse. Il dépose aussi pendant la nuit des bûches pour la famille Lacey. Mais, rejeté par ces derniers et plein d'amertume, il s'enrage et met le feu à leur maison.

Manfred et *Frankenstein* sont écrits en même temps et conçus au même endroit. Il n'est dès lors pas surprenant qu'il y ait des ressemblances : « Sorrow only increased with knowledge », p. 81

---

[36] « il était déjà une heure du matin ; une pluie funèbre martelait les vitres et ma bougie était presque consumée, lorsque à la lueur de cette lumière à demi éteinte, je vis s'ouvrir l'œil jaune et terne de cet être » (p. 119).

[37] « Comme il est étrange, pensai-je, que la même cause produise à la fois des effets si opposés », p. 177.

[38] Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du Feu,* Paris, Gallimard, 1949, p. 19. Il conclut en proposant que « le complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle ». Voir Neil FORSYTH, « Gaston Bachelard : From Psychoanalysis to Phenomenology », in *Quest for Imagination,* Cleveland, Case Western Reserve, 1971, p. 225-53, repr. in *Twentieth-Century Literary Criticism*, Volume 128, Detroit, Gale Publishing, 2003.

(« Mon chagrin ne faisait que s'accroître avec mes connaissances », p. 198), dit le monstre, reprenant ainsi les mots de Manfred (ou vice versa):

> Sorrow is Knowledge : they who know the most
> Must mourn the deepest o'er the fatal truth,
> The Tree of Knowledge is not that of Life. (*Manfred* I i 10-12)[39]

Chillon

Pour quelle raison, en ce mois de juillet 1816, le cercle d'amis décide-t-il de relire la pièce d'Eschyle ? Mon hypothèse, qui présente au moins un certain intérêt local, est la suivante. Un jour où le temps s'était amélioré quelque peu, Byron et Shelley s'embarquent pour un tour du lac Léman sur les traces de Rousseau. Ils visitent Chillon le 25 juin, et passent les deux jours de pluie qui suivent à l'hôtel de l'Ancre (devenu l'hôtel d'Angleterre) à Ouchy. Byron y rédige « Le Prisonnier de Chillon », poème présentant un pauvre prisonnier s'adaptant peu à peu à sa prison au point de perdre le goût de la liberté. De retour à Genève, Byron s'informe davantage sur l'histoire de François Bonivard et découvre qu'il était lui aussi un héros de la résistance contre la tyrannie. Ne voulant pas modifier le poème qu'il avait déjà terminé, Byron écrit alors le « Sonnet sur Chillon », sur un tout autre ton, qui figure en introduction au plus long poème. À mon sens, l'idée de Prométhée sous-tend au moins les premiers et les derniers vers du sonnet. « Génie éternel de l'esprit, que les chaînes ne peuvent atteindre, Liberté ! ton éclat est plus brillant dans les cachots, car tu y fais ta demeure du cœur — du cœur que ton seul amour enchaîne. » Le poète déclare que le triste pavé de Chillon est devenu « un lieu sacré », et, méditant sur l'usure des pas de Bonnivard [sic] dans la pierre, il ordonne dans les derniers vers « Que ces traces soient ineffaçables ; elles en appellent de la tyrannie à Dieu ! »

> Eternal Spirit of the chainless Mind !
> Brightest in dungeons, Liberty ! thou art,
> For there in thy habitation is the heart -
> The heart which love of thee alone can bind [...]
> Chillon, thy prison is a holy place

---

[39] « Le Chagrin est la Connaissance : ceux qui connaissent le plus / Devront se lamenter de la façon la plus profonde sur cette vérité,/ L'Arbre de la Connaissance n'est pas celui de la Vie ».

And thy sad floor an altar — for t'was trod,
Until his very steps have left a trace
Worn, as if thy cold pavement were a sod,
By Bonnivard ! May none those marks efface !
For they appeal from tyranny to God.

Il est plausible que Byron, en parlant avec Shelley, ait proposé de relire la pièce d'Eschyle suite à son enthousiasme pour ce héros genevois de la Réforme, lui aussi enchaîné à un pilier, mais, contrairement à ce que dit le poème plus long de Byron, ne se pliant pas à la tyrannie du Duc de Savoie, et ne perdant pas son esprit d'indépendance. Pour montrer qu'il est désormais conscient de l'histoire politique de son sujet, Byron ajoute une note dans laquelle il remercie « un citoyen de cette république [Genève ; probablement Victor de Bonstetten, qu'il a rencontré à Coppet] qui est toujours fière de la mémoire d'un homme à la hauteur de l'âge meilleur de la liberté ancienne[40] ».

Mary Godwin recopie ces poèmes rédigés par Byron pendant ces semaines productives pour les confier bientôt à l'éditeur John Murray, en Angleterre. On l'imagine volontiers élaborant à cette occasion sa propre réflexion sur ces idées élevées, apocalyptiques et politiques. Et si son point de vue diffère de celui de Byron, il serait peut-être pertinent de remarquer qu'elle n'a pas été invitée à accompagner les deux hommes sur les traces de Rousseau jusqu'à Chillon, malgré son admiration pour l'auteur d'*Emile* et de *La Nouvelle Héloise*. À part le ressentiment que cette exclusion aurait pu provoquer, pour elle le Chillon de Rousseau, ou du poème qu'elle copiait, n'est qu'une prison littéraire. Le héros qu'elle crée alors est, lui, le prisonnier de son imaginaire, de son obsession orgueilleuse et démésurée. Il y a certes un héroïsme chez son chercheur enchaîné dans son« atelier d'immonde création », mais un héroïsme pervers.

Lecture de Milton

Les œuvres qui s'élaborent lors de l'été 1816, on l'a vu, portent l'empreinte des lectures de textes classiques et philosophiques.

---

[40] La différence entre les deux poèmes est très grande, à mon avis, mais dans son analyse, John Clubbe ne la remarque malheureusement pas, ce qui l'amène à parler (à la suite de Marchand, *Byron*, vol. 2, p. 632) du poème « Le Prisonnier de Chillon », comme prométhéen également : « The New Prometheus », p. 25.

On ne saurait pourtant ignorer le rôle joué par John Milton dans la compréhension romantique de la figure de Prométhée. Pendant leur voyage de « noces » en 1814, Mary Godwin et Percy Shelley s'adonnent souvent, comme en témoigne le journal de Mary, à la lecture du *Paradise Lost*. Pour les Romantiques, le Satan du *Paradis Perdu* devient le type même du rebelle héroïque contre un dieu injuste. Bien qu'il s'agisse d'une interprétation très partiale du poème, il est vrai que Milton a humanisé son ange rebelle : il le transforme en un héros tragique — et donc souvent sympathique. Percy Shelley rédige un essai sur le diable (« On the Devil and Devils »), qu'il ne publiera jamais, peut-être à cause de son contenu hérétique[41], mais dont il s'est inspiré pour sa préface au *Prometheus Unbound* et à sa *Defense of Poetry*. Voici ce qu'il écrit sur le Satan de Milton :

> Implacable hate, patient cunning and a sleepless refinement of device to inflict the extremest anguish on an enemy, these things are evil ; and, although venial in a slave, are not to be forgiven in a tyrant [...]. Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God, as One who perseveres in some purpose which he has concieved to be excellent in spite of adversity and torture, is to One who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy[42].

Dans ces phrases éloquentes, Shelley nous incite à imaginer qu'il parle de Satan, avant de nous surprendre en désignant Dieu comme le tyran et le vainqueur sadique. Il continue :

> Milton has so far violated the popular creed (if this shall be judged to be a violation) as to have alleged no superiority of moral virtue to his God over his Devil. And this bold neglect of a direct moral purpose is the most decisive proof of the supremacy of Milton's genius[43].

---

[41] Marilyn BUTLER, « Romantic Manichaeism », in *The Sun is God,* Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 19-26.

[42] Voir Joseph Wittreich, ed. *The Romantics on Milton*, Cleveland, Case Western Reserve Press, 1970, p. 537-38. Le texte apparaît dans *A Defense of Poetry,* 1821, notre traduction : « La haine implacable, les ruses patientes, et la mise au point, lors de nuits sans sommeil, de procédés raffinés afin d'infliger une angoisse extrême à son ennemi, toutes ces choses sont le mal ; et bien que vénielles chez l'esclave, elles sont impardonnables chez le tyran [...]. Le Diable de Milton, comme être moral, est de loin supérieur à son Dieu ; comme celui qui persévère dans des buts conçus comme élevés malgré l'adversité et la torture, face à celui qui, dans la froide sécurité de son triomphe assuré, inflige la plus horrible revanche à son ennemi ».

[43] « Milton a violé la croyance populaire (pour autant que l'on juge qu'il

Le but de Shelley est de développer l'un de ses arguments favoris, à savoir que les grand poètes sont subversifs et contestent les idéologies orthodoxes de leurs époques. Ainsi Dante et Milton nous parviennent déguisés, et il incombe au lecteur de deviner leurs véritables sentiments derrière le masque de l'orthodoxie. *Paradise Lost*, dit Percy Shelley, « contains within itself a philosophical refutation of that system, of which, by a strange and natural antithesis, it has been a chief popular support[44] ». Shelley veut nous faire redécouvrir, caché sous l'idée populaire du diable, le vrai Satan de Milton, qu'il présente comme s'il était le Prométhée héroïque d'Eschyle.

Dans la préface au *Prometheus Unbound*, par contre, Shelley nous propose une interprétation plus nuancée du Satan de Milton. Comparant Satan à son propre héros, il estime que

> Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because [...] exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandizement [...]. But Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives, to the best and noblest ends[45].

C'est bien pour cette raison qu'il ne peut imaginer le héros de son drame se réconciliant avec Zeus / Jupiter à la fin de l'histoire — comme il le dit dans le même passage :

> But, in truth, I was averse from a catastrophe so feeble as that of reconciling the Champion with the Oppressor of mankind. The moral interest of the fable, which is so powerfully sustained by the sufferings and endurance of Prometheus, would be annihilated if we could conceive of him as unsaying his high language and quailing before his successful and perfidious adversary[46].

---

s'agit là d'une violation) au point de ne pas accorder à son Dieu la supériorité morale par rapport à son Diable. Et ce rejet audacieux d'un but moral clair est la preuve la plus décisive de la suprématie du génie de Milton ».

[44] « contient en lui-même une réfutation philosophique du système même dont, par une étrange et naturelle antithèse, il a été le principal support populaire ».

[45] *The Poems of Shelley*, ed. K. Everest et G. Matthews, vol. 2, p. 472-73, notre traduction : « Prométhée est un personnage plus poétique que Satan, parce que, [...] exempt des tâches que sont l'ambition, l'envie, le désir de vengeance, et l'auto-glorification [...]. Par contre, Prométhée représente, en quelque sorte, le type de la plus haute perfection morale et intellectuelle, poussé par les motifs les plus purs et les plus vrais pour atteindre les buts les meilleurs et les plus nobles ».

[46] « Mais, en vérité, je désapprouve une catastrophe aussi faible que celle

Bien qu'il soit capable de distinguer Prométhée de Satan, comme le montre ce dernier texte, Percy Shelley est fasciné par l'étude des mythologies comparées, née au siècle des Lumières. Shelley va situer son drame dans ce que l'on appelle à l'époque le Caucase indien, c'est-à-dire le « Hindu kush », parce qu'il veut insister sur l'origine orientale des mythes grecs et judéo-chrétiens. Pour la même raison, il donne à Prométhée une sœur — adaptée de l'Astarte de Byron, sœur de Manfred, et qu'il fait fusionner avec Vénus — qu'il appelle « Asia ». Comme Schlegel, il voit dans le mythe de Prométhée une version d'un archétype qui se manifeste aussi dans le mythe de la chute de Satan[47].

La lecture en commun de Milton est le ferment le plus riche dans le procédé extraordinairement créatif qui a commencé en cet été de 1816. Les poèmes de Byron sont eux aussi saturés de références explicites ou souterraines à Milton, même si Byron prétend ne pas l'avoir relu récemment[48]. Et l'on ne saurait ignorer la dimension personnelle qui unit le poète romantique au héros du poème de Milton : Byron s'imaginait comme un avatar de Satan. Quand il se rend pour la première fois à Coppet pour une soirée chez Mme de Staël, une femme (Elisabeth Hervey, elle-même romancière) s'évanouit à sa vue. Dans une lettre, Byron raconte ce

---

qui réconcilie le champion et l'oppresseur de l'humanité. L'intérêt moral de la fable, qui est si puissamment soutenu par les souffrances et l'endurance de Prométhée, serait réduit à néant si l'on pouvait concevoir qu'il efface ses paroles élevées, et qu'il fléchisse devant son adversaire perfide et victorieux ».

[47] Dans un texte apocryphe et apocalyptique, *Le Livre de Hénoch*, qui date peut-être du troisième siècle avant notre ère, le chef des anges rebelles est puni d'une façon qui rappelle le Prométhée enchaîné : *Hénoch* 10.4-6. Il était désormais difficile de dissocier Prométhée de l'ange rebelle, et leur relation fait partie de la mythologie de Satan développée par les pères de l'église (Voir Forsyth, *The Old Enemy*, p. 86-87, 141, 176-77). Milton lui-même connaissait ces parties du *Livre de Hénoch*, car elles avaient été conservées en grec et éditées par Scaliger au seizième siècle. Alors quand les Shelley voient dans le Satan du *Paradis Perdu* un héros prométhéen, ils ne sont pas les pauvres romantiques mal informés que certains défenseurs d'un Milton orthodoxe ont condamnés. Pour des références miltoniennes à Prométhée, voir R.J. Zwi WERBLOWSKY, *Lucifer and Prometheus : A Study of Milton's Satan*, London, Routledge, 1952, p. 49-52, thèse de doctorat à l'université de Genève, d'approche jungienne.

[48] « Depuis que j'ai eu vingt ans je n'ai jamais relu Milton, mais je l'avais lu si souvent auparavant qu'il est possible que cela ne fasse aucune différence », *The Poetical Works of Lord Byron* (London, Oxford University Press, 1945), p. 520.

petit incident et il ajoute qu'il se trouvait dans une pièce pleine de gens qu'il ne connaissait pas et qui le regardaient tous comme s'il était, lui, sa Majesté Satanique[49]. Il était toujours difficile, même pour Byron lui-même, de distinguer entre l'auteur et ses personnages — ou *personae*.

Frankenstein et Paradise Lost

Mais la réaction au *Paradise Lost* la plus intéressante se trouve dans le roman de Mary Shelley. La Villa Diodati appartenait à un descendant du Jean Diodati auquel Milton avait rendu visite en 1639[50]. Et Frankenstein abonde de références explicites à Milton. Vu l'intérêt des Shelley pour le Satan de Milton, on pourrait argumenter que ces références remplacent toute allusion explicite au Prométhée. Et toutes ces références tendent à rendre le monstre plus sympathique, car nous voyons son monde à travers sa subjectivité. La lecture de Milton (avec celles de Plutarque, Goethe et Volney) fait partie de l'« éducation » de la créature sans nom et provoque en elle des émotions profondes. Elle se réfère au *Paradise Lost* pour expliquer sa situation et même son identité, et son premier commentaire est révélateur : « It moved every feeling of wonder and awe, that the picture of an omnipotent God warring with his creatures was capable of exciting. I often referred the several situations, as their similarity struck me, to my own[51] » (p. 87). Bien que la scène mentionnée du *Paradise Lost* représente une grande guerre au ciel entre les anges (livre VI), la créature y fait référence pour s'expliquer le premier moment de sa vie, le moment de son rejet par son créateur : elle le comprend comme un moment qui lance une guerre sans fin. Elle poursuit en se comparant à Adam, mais ne voit bientôt plus que leurs différences : « He had come forth from the hands of a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator ; he was

---

[49] Medwin, *Conversations of Lord Byron*, vol. I, p. 12. Dans son introduction à « A Vision of Judgement » (1821), Robert Southey va dénoncer Byron comme membre d'une « école satanique » de poésie — mais les termes de l'accusation étaient déjà courants à Londres.

[50] Byron le savait quand il louait la maison : voir sa lettre à Hobhouse du 23 juin (*Letters and Journals*, p. 80).

[51] « Il m'inspira tous les sentiments d'admiration et de crainte qu'était susceptible d'exciter le spectacle d'un Dieu omnipotent en guerre avec ses créatures. Je comparais souvent les diverses situations à la mienne, selon les ressemblances qui me frappaient » (p. 209-210).

allowed to converse with, and acquire knowledge from beings of a superior nature : but I was wretched, helpless, and alone. Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition ; for often like him when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me[52]» (p. 87).

Ce récit fait référence à deux épisodes très poignants du *Paradise Lost*. Dans l'un d'eux, Satan observe Adam et Ève dans leur bonheur, et réalise qu'il vit toujours en enfer car il est seul et sans amour (IV 505-11). Et dans l'autre, quand Satan se trouve pour la première fois sur terre, il prononce un soliloque dans lequel il se dit « miserable » et regrette sa situation, tout en admettant qu'il n'aurait pas pu faire autrement que se révolter contre Dieu (IV 32-113). Le monstre reprend la même idée ailleurs, toujours en s'adressant à Frankenstein : « Remember that I am thy creature. I ought to be thy Adam ; but am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good ; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous[53]» (p. 66). On retrouve ici les idées de Rousseau et de Godwin à travers lesquelles Mary Shelley interprète le poème, et sa réflexion sur l'origine du mal. Le rebelle — monstre, Satan, Prométhée — devient, dans son malheur, beaucoup plus sympathique que son créateur avec tout son pouvoir[54].

---

[52] « Il était sorti des mains de Dieu, créature parfaite, heureuse et prospère, protégée par la sollicitude particulière de son Créateur ; il pouvait s'entretenir avec des êtres d'une nature supérieure [les anges], et s'instruire auprès d'eux. J'étais au contraire misérable, sans secours et seul. Maintes fois, je considérai Satan comme représentant le plus exactement ma condition ; car souvent, comme lui, en voyant le bonheur de mes protecteurs, je sentis la morsure amère de l'envie » (p. 209-10).

[53] « Souviens-toi ! je suis ta créature ; je devrais être ton Adam ; mais je suis bien plutôt l'ange déchu que tu chasses loin de la joie, bien qu'il n'ait pas fait le mal. Partout je vois le bonheur, et j'en suis irrévocablement privé. J'étais bienveillant et bon ; la misère a fait de moi un démon. Rends-moi la joie, et je redeviendrai vertueux » (p. 171).

[54] Le moment où la créature se voit dans l'eau, comme l'Ève de Milton mais avec un effet contraire (répulsion, et non pas amour), est aussi un moment qui suscite notre sympathie : « How was I terrified when I viewed myself in a transparent pool ! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror ; and when I became fully convinced that I was indeed the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondency and mortification », p. 76 (« quelle ne fut pas ma terreur lorsque je me mirai dans une eau claire ! Je reculai d'abord,

Mais les références au Satan de Milton ne sont pas toutes du même ordre de valeur morale. On observe en effet un dédoublement de Satan dans Frankenstein et sa créature. Dans deux épisodes distincts, les personnages se réfèrent au soliloque de Satan où celui-ci admet qu'il vit toujours dans l'enfer intérieur de ses sentiments : « Me miserable ! which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair ?/ Which way I fly is Hell, myself am Hell[55] » (IV 73-75). Le monstre remarque que « I, like the arch fiend, bore a hell within me ; and, finding myself unsympathized with, wished to tear up the trees, spread havoc and destruction around me, and then to have sat down and enjoyed the ruin[56] » (p. 92). Et Victor Frankenstein, poursuivant sa créature à la fin du roman, pense qu'il était « cursed by some devil, and carried about with me my eternal hell[57] » (p. 141). Chez Milton, ces paroles de Satan le rendent encore plus sympathique dans son malheur : c'est en effet un grand moment dans l'histoire de l'intériorité littéraire[58]. Mais dans le roman de Mary Shelley, on réalise que le monstre n'est qu'un double de son créateur, un représentant de son intérieur caché, et que tous deux sont des êtres voués à la destruction. Bien que la fonction principale des références miltoniennes soit de rendre le monstre sympathique, dans des passages comme celui-ci, on perçoit toute l'ambivalence du roman.

Même si le roman de Mary Shelley est saturé de références à Milton, il faut se souvenir que c'est un *Paradise Lost* sans anges ni diables ou dieux, sauf dans la mesure où le dieu et le diable sont confondus dans le démiurge qu'est Victor Frankenstein.

---

ne pouvant croire que ce fut moi que le miroir reflétât ; et quand je me rendis compte que j'étais, en réalité, le monstre que je suis, je fus la proie des sensations les plus douloureuses de découragement et d'humiliation », p. 189).

[55] « Ah ! moi misérable ! par quel chemin fuir la colère infinie et l'infini désespoir ? Par quelque chemin que je fuie, il aboutit à l'Enfer ; moi-même je suis l'enfer »: John MILTON, *Le Paradis Perdu*, traduction de Chateaubriand, Paris, Gallimard [1836] 1995, p. 119.

[56] « semblable au plus maudit des démons, je portais un enfer en moi-même ; voyant que nulle créature ne compatissait à mes maux, j'aurais voulu arracher les arbres, répandre autour de moi la ruine et la destruction, pour m'asseoir ensuite et savourer le spectacle du mal accompli » (p.217).

[57] « maudit par quelque esprit mauvais, et je portais avec moi mon enfer éternel » (p. 297).

[58] Voir Neil FORSYTH, *The Satanic Epic,* Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 147-66.

Ainsi, l'épigraphe du livre n'est rien moins que le reproche fait par Adam à Dieu après sa chute :

> Did I request thee, Maker, from my clay
> To mould me man ? Did I solicit thee
> From darkness to promote me — ? (Pl X 743-45)[59]

Les références dans ces vers miltoniens sont évidemment bibliques. Au texte de la Genèse 2.7 (« Le Seigneur Dieu modela l'homme avec la poussière prise du sol. Il insuffla dans les narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant ») on devrait ajouter Esaïe 45.9 : « L'argile dira-t-elle à celui qui lui donne forme : "Que fais-tu ?" ». Mais il est clair que le parallèle établi par la citation de ces vers a pour effet de rapprocher le monstre et l'homme et, vu l'idée de la création de l'homme à partir de l'argile, de faire débuter le roman avec une référence indirecte à Prométhée. L'épigraphe annonce, en effet, que tout le *Paradise Lost* est lu dans *Frankenstein* à travers l'optique des mythes de Prométhée.

Les exégètes miltoniens de ce passage du livre X n'ont pas noté ce lien, mais Mary Shelley, bonne lectrice, l'a fait très nettement. Et ces liens ne renvoient pas seulement aux versions grecques de Prométhée. En effet, entre mars et mai 1815 déjà, Mary Shelley écrit régulièrement dans son journal intime qu'elle lisait *Les Metamorphoses* d'Ovide en Latin[60]. On pourrait argumenter que c'est le texte classique le plus important pour l'idée de son roman, car c'est chez Ovide que le héros civilisateur des grecs, Prométhée *pyrphoros*, le porteur de feu, devient aussi le créateur, Prométhée *plasticator*, qui modèle l'homme dans l'argile. On peut déceler un lien thématique avec l'histoire de Pygmalion dans le texte d'Ovide[61]. Et en 1816, quelques semaines

---

[59] « T'avais-je requis dans mon argile, ô Créateur, de me mouler en homme ? T'ai-je sollicité de me tirer des ténèbres — ? »

[60] Mary Shelley, *Journals*, vol. 2, p. 73-89.

[61] Voir dans ce volume l'article de Jacqueline Fabre-Serris. En effet, d'autres écrivains avant Ovide, comme Héraclide et Erinna, ont parlé de la création de l'homme par Prométhée (et non seulement de sa fonction civilisatrice). Mais c'est chez Ovide que le feu volé fusionne avec l'étincelle de la vie, et que cette fusion est transmise au monde moderne. À la Renaissance, Boccacce parle « de Prometheo Iapeti filio, qui fecit Pandoram & genuit Isidem & Deucalionem », *De Genealogia Deorum* xliiii (Basel 1532), p. 100, et il élabore aussi une tradition dans laquelle le feu volé par Prométhée égale la connaissance interdite des Assyriens et des Chaldéens

avant de commencer son roman, Mary Shelley lit une esquisse dramatique de Mme de Genlis, « Pygmalion et Galatée[62] ». Ce qui confirme que *Frankenstein* est aussi l'inversion tragique du mythe du Pygmalion.

Frankenstein, critique du Prométhée romantique

Ainsi, pendant ces longues journées passées ensemble, l'échange entre ces écrivains et leurs prédécesseurs est très productif. Les deux poètes se parlent beaucoup, et Mary écoute, passionnée, leurs échanges sur la vie, la mort, et la science moderne, comme elle le raconte dans l'introduction de l'édition de 1831 à son roman. Mais une tout autre idée de Prométhée se forme en elle.

En effet, la relation entre la nouvelle science et Prométhée fait partie des conversations qu'elle a entendues dès son plus jeune âge. Un des membres du cercle qui gravitait autour des parents de Mary était le chercheur et chimiste Joseph Priestly (1733-1804). Il avait écrit un livre en 1767 intitulé *L'histoire et état présent de l'électricité*, dans lequel il évoque « ceux qui désarment le tonnerre de son pouvoir destructeur et qui sans appréhension du danger pour eux-mêmes, tirent des nuages l'éclair dans un salon privé et s'amusent en faisant avec lui toutes les expériences que permettent les machines électriques[63] ». Parmi les expériences les plus connues figurent celles de Benjamin Franklin, auxquelles la démonstration pratique du père de Victor Frankenstein après une

---

(IV, iv p. 101). Pour l'idée de l'alchimiste dans ce contexte, voir l'essai « Prometheus » (dans *The Wisdom of the Ancients*, 1619) de Francis Bacon et la discussion de L. Awad, *Theme of Prometheus,* p. 34-40, 80-93. Pour Mary Shelley et Bacon, voir Patrick J. CALLAHAN, «*Frankenstein,* Bacon, and the "Two Truths"», *Extrapolation* XIV (1972), p. 39-48, et J.E. SVILPIS, « The Mad Scientist and Domestic Affections in Gothic Fiction », in Kenneth W. Graham, ed., *Gothic Fictions : Prohibition / Transgression,* New York, AMS, 1989, p. 65-66, et M. Kilgour, *Rise of the Gothic Novel,* p. 101-3, 194-96.

[62] Madame de GENLIS, *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, Paris, Maradan, 1802. Voir Burton R. POLLIN, « Philosophical and Literary Sources of *Frankenstein*,» *Comparative Literature* XVII (1965), p. 97-108.

[63] Voir Simon SCHAFFER, « Natural Philosophy and Public Spectacle in the Eighteenth Century », *History of Science,* xxi (1983), p. 1-43 (8-9), cité dans Crosbie SMITH, « Frankenstein and Natural Magic », in *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, ed. Stephen Bann, Londres, Reaktion Books, 1994, p. 39-59 (46-7).

tempête impressionnante fait allusion : « he also made a kite, with a wire and string, which drew down that fluid from the clouds[64]». Ces expériences se terminaient parfois tragiquement : en 1753, le Russe G.W. Richmann est mort lors de telles expériences avec le tonnerre, et le *Gentleman's Magazine* de l'époque commente le tragique incident en ces termes : « nous sommes arrivés finalement à toucher le feu céleste, qui pourrait, si nous en usions d'une façon trop libre, comme on nous le raconte du vieux Prométhée, nous amener à nous repentir trop tard de notre témérité[65]». Mary nous raconte que le jour même où elle a conçu l'idée de son roman, Byron et Percy Shelley avaient parlé de « galvanisme » et de la possibilité de réanimer un cadavre par cette méthode[66]. Comme le dit Percy Shelley lui-même dans la préface en citant les expériences d'Erasmus Darwin, « The event on which the interest of the story depends is exempt from the disadvantages of a mere tale of spectres or enchantment[67]» (p. 5). Tel est l'aspect moderne de son Prométhée : son abandon de l'alchimie pour la chimie et des superstitions populaires pour la science.

Mais si nous avons examiné dans le détail ce que l'entourage de Mary Shelley a fait de ce mythe, c'est afin de dégager la spécificité de cette dernière — le fait qu'elle voit les idées progres-

---

[64] « il fabriquait aussi un cerf-volant, avec un fil d'acier et un cordon, qui tirait ce fluide des nuages », notre traduction. Ce passage est supprimé dans l'édition de 1831, et par conséquent manque dans la traduction française. On notera que, selon M. Hindle (p. 30), Immanuel Kant avait déja appelé Franklin « le nouveau Prométhée ». Le « fluide électrique subtil » est une idée aussi très répandue : Mary Wollstonecraft l'utilise, par exemple, dans un passage de sa *Vindication* (p. 115-6) en référence à la fois à l'imagination et à l'opposition entre les vitalistes et les matérialistes, où elle se réfère aussi à Prométhée comme « celui qui vole le feu céleste de la raison » (p. 151). Voir D.L. MacDonald et K Scherf, eds., *Frankenstein,* p. 266-68.

[65] Voir C. Smith, dans S. Bann, ed., *Frankenstein,* p. 46-7. De la même façon, un chercheur français, Mazéas, cité dans le même article, décrivait l'électricité comme « cette matière remarquable que la Nature nous a cachée depuis la Création du Monde. La fable de Prométhée est ainsi vérifiée — après ceci, qu'est-ce que les mortels peuvent trouver difficile ? »

[66] Le mot « galvanisme » n'apparaît pas dans le texte de 1818. On le trouve cependant au chapitre 2 de la version que Mary Shelley a retravaillée pour l'édition de 1831 (p. 85 dans l'édition de Maurice HINDLE (Harmondsworth, Penguin, 1992), et dans l'introduction (p. 54); p. 98 et 343 de la traduction française.

[67] « L'événement auquel est suspendu l'intérêt n'a pas les inconvénients des simples contes de revenants ou de magie » (p. 333).

sistes de son époque dans une optique différente, plus ambiguë: elle en formule une critique implicite au travers de son héros masculin. Byron s'identifie à Prométhée, nous l'avons vu, et à ses propres glorieux héros coupables, comme Manfred. Dans un sens, c'est Byron, le Prométhée moderne paradoxal. Mais, de manière plus large, c'est toute l'idéologie romantique qui est mise en question dans *Frankenstein*[68], soit l'idée du poète comme symbole et incarnation d'un nouvel homme quasi divin (comme chez Blake), soit l'idée d'un homme perfectible, comme chez Godwin et son disciple Percy Shelley. Dans cette optique, la dédication du roman à Godwin ne peut être qu'ironique. Les efforts de Victor Frankenstein pour régénérer la vie humaine rappellent à la fois les théories de Godwin et la critique conservatrice de ses idées dans l'*Anti-Jacobin*[69]. Mary Shelley déplace et transpose toutes ces grandes idées du plan politique et utopique au plan psychologique et subjectif — et la monstruosité elle-même en est une critique dévastatrice. La question de savoir dans quelle mesure l'auteur en est consciente en 1816, ou en 1818 lorsqu'elle publie la première édition de *Frankenstein*, serait un sujet de spéculation intéressant. Il est, par contre, fort probable qu'elle l'était, nous allons le voir, au moment de la publication de la seconde édition de 1831.

Percy Shelley et Victor Frankenstein

Quand Mary Shelley rassemble et édite les œuvres de son mari après sa mort, elle ajoute quelques notes. Voici ce qu'elle dit du *Prometheus Unbound*. Elle se montre bienveillante vis-à-vis d'un texte qui prend une tout autre tournure que son propre récit. Mais on voit poindre l'ironie dans certaines phrases. Par exemple :

---

[68] Harold BLOOM, «Frankenstein, or the New Prometheus», *Partisan Review* 32 (1965), p. 611-18, repris dans *Mary Shelley: Modern Critical Views*, New York, Chelsea House, 1985, p. 1-10. L'introduction au livre influent de BLOOM, *The Visionary Company* (Ithaca, Cornell University Press, 1971, p. 238-55), intitulée «Prometheus Rising: the Backgrounds of Romantic Poetry», p. xiii-xxv, popularisa l'idée que l'on devrait lire le romantisme tout entier (au moins britannique) comme prométhéen.

[69] La revue appelée l'*Anti-Jacobin* fut inaugurée par le politicien conservateur George Canning, en 1797, pour contrer les publications pro-révolutionnaires. Voir aussi M. O. GRENBY, *The Anti-Jacobin Novel: British Conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

> Shelley believed that mankind had only to will that there should be no evil, and there would be none. It is not my part in these notes to notice the arguments that have been urged against this opinion, but to mention the fact that he entertained it, and was indeed attached to it with fervent enthusiasm. That man could be so perfectionized as to be able to expel evil from his own nature, and from the greater part of the creation, was the cardinal point of his system[70].

L'ironie réside non seulement dans la présentation de l'idéalisme de son mari, mais aussi dans le mot « perfectionized », inventé pour l'occasion ; elle est présente encore quand elle indique un peu plus loin que « Shelley develops, more particularly in the lyrics of this drama, his abstruse and imaginative theories with regard to the Creation. It requires a mind as subtle and penetrating as his own to understand the mystic meanings scattered throughout the poem[71] ».

Dans son roman, par contre, bien que le monstre ne devienne maléfique qu'après son rejet par les hommes (la partie rousseauiste de l'histoire), Victor Frankenstein, lui, porte déjà par nature l'ambition égoïste qui motive son projet orgueilleux :

> A new species would bless me as its creator and source ; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve their's[72] (p. 32).

On voit ici la douce ironie, quant à l'idée d'être parent, d'une mère qui a déjà perdu un enfant prématuré mort-né, et qui a actuelle-

---

[70] *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley,* ed. Mrs Shelley, London, Edward Moxon, 1839, vol. II, p. 133-5. La traduction est la nôtre : « Shelley croyait que la race humaine n'avait qu'à vouloir qu'il n'y ait plus de mal, et il n'y en aurait point. Il n'est pas de mon ressort dans ces notes de citer les arguments qui ont été avancés contre cette opinion, mais de mentionner le fait qu'il le pensait, et qu'il y était même attaché avec un enthousiasme fervent. Que l'homme puisse être perfectionné [« perfectionized »] au point de pouvoir éradiquer le mal de sa propre nature, et de la plus grande partie de la création, était le point cardinal de son système ».

[71] « Shelley développe, plus particulièrement dans les parties lyriques du drame, ses théories abstruses et imaginatives à l'égard de la Création. Il faut un esprit aussi subtil et pénétrant que le sien pour comprendre les significations mystiques éparpillées dans le poème ».

[72] « Une espèce nouvelle bénirait en moi son créateur et sa source ; c'est à moi que devraient l'existence des quantités de natures heureuses et bonnes : nul père ne pourrait mériter la reconnaissance de son enfant comme je mériterais la leur » (p. 115).

ment un petit garçon de quelques mois[73]. Victor est l'homme trop sensible qui recule devant le nouveau-né, car celui-ci apparaît souvent comme laid ou même malformé. C'est cette hypersensibilité qui motive le rejet de sa créature et qui devient, par conséquent, l'ultime source du mal, de l'esprit destructeur du monstre. C'est lui, bien sûr, qui est le premier de tous ceux qui fuient devant « my hideous progeny[74]» (« ma progéniture hideuse »).

Ce qui nous amène à noter, avec quelques chercheurs récents, que la plupart des aspects ambivalents ou même négatifs de Frankenstein ne renvoient pas à Byron, mais à Percy Shelley[75]. C'est lui, en effet, le principal Prométhée moderne. Son ami, Thomas Jefferson Hogg, relate dans sa biographie avec quel enthousiasme le jeune Percy, alors étudiant à Oxford, avait expérimenté les miracles de l'électricité et du galvanisme ; comment, par exemple, « il s'[était] placé sur un tabouret et me demandait de faire tourner la machine jusqu'au moment où il était chargé d'électricité et ses cheveux longs et sauvages s'[étaient] dressés sur sa tête ». Il avait aussi essayé de fabriquer une série de cerfs-volants, suivant l'exemple de Benjamin Franklin, « pour attirer du ciel une charge énorme d'électricité[76]». On ne sait pas dans quelle

---

[73] Le 22 février 1815, Mary a donné naissance à une fille prématurée mort-née. Cet accouchement tragique lui inspire le rêve du 19 mars qu'elle raconte dans son journal : « rêve que mon petit bébé revient à la vie ; qu'il avait seulement froid, et nous l'avons frotté devant le feu, et qu'il vivait — je me réveille et ne trouve pas de bébé » (*Journals*, p. 70). William, lui, est né le 24 janvier 1816. Il porte le nom du père de Mary, auquel est dédié le roman, mais aussi celui du jeune frère de Victor, qui est tué par le monstre.

[74] C'est la phrase qu'utilise Mary Shelley pour son roman dans l'introduction de 1831 en tirant un parallèle entre l'écriture du roman et la création du monstre. On pourrait ajouter, par rapport à l'idée de naissance, que, selon la femme de Byron, Annabella, trois heures avant son accouchement, Byron avait exprimé son dégoût profond, et avait dit qu'il espérait qu'elle mourrait, ainsi que l'enfant : L. Marchand, *Byron,* vol. 2, p. 553.

[75] Anne Mellor, *Mary Shelley*, p. 72-3, résume les points principaux de cet argument. Voir surtout William VEEDER, *Mary Shelley and* Frankenstein*: The Fate of Androgyny*, Chicago, University of Chicago Press, 1986. Christopher SMALL, *Ariel Like a Harpy : Shelley, Mary and Frankenstein* (London, Victor Gollancz, 1972, p. 100-104) est apparement le premier à avoir noté ces ressemblances, mais il les voit plutôt sous un angle positif. Il résume bien les mythes prométhéens et leur impact sur Mary Shelley, p. 48-67.

[76] Thomas Jefferson HOGG, *The Life of Shelley,* London, Edward Moxon, 1858, vol. I, p. 33.

mesure ce récit a été influencé par le roman, car il n'a été publié qu'en 1858, mais il montre au moins ce que pensait un ami des scènes du roman et de leurs origines. En 1816, justement, Percy avait assisté avec Mary aux expériences du savant français Garnerin au cours desquelles un courant électrique passait entre deux personnes se tenant par la main[77].

On trouve aussi d'autres ressemblances entre le héros et le mari. Le nom de Victor est le nom de plume de Percy Shelley pour sa première publication de 1810. Leurs deux familles sont similaires : un père marié à une femme beaucoup plus jeune, une sœur favorite qui s'appelle Elizabeth (sa relation avec le héros rappelle la sœur de Byron). Ils sont tous deux d'excellents linguistes et étudient les arts occultes comme l'alchimie, les sciences modernes comme la chimie. Plus important encore, ils vivent l'un et l'autre dans un monde d'idées abstraites et de principes théoriques. Pour Percy, le feu ou l'étincelle de Prométhée représente l'imaginaire de l'homme, et c'est dans ce sens qu'il est un créateur ; mais Victor Frankenstein va plus loin : porté par son ambition égoïste, il travaille activement dans « son atelier d'immonde création ». Le monstre est la concrétisation de la malédiction d'être un artiste.

Par ailleurs, Mary stigmatise peut-être, au travers de son personnage, l'égoïsme et l'immaturité sexuelle de son compagnon. Pour lancer une réflexion sur la possibilité de jalousie sexuelle

---

[77] Voir Hindle (*Frankenstein,* p. 171); il cite les expériences de Giovanni Aldini, neveu de Luigi Galvani, qui pensait trouver dans les tissus des animaux la source du « fluide électrique » qui courait dans les nerfs et nous maintenait en vie. Aldini prétendait réanimer par le courant électrique le corps d'un criminel une heure après sa mort à la prison de Newgate. À l'époque se déroulaient aussi à Londres les démonstrations publiques de Humphrey Davy, qui croyait que l'électricité et l'affinité chimique étaient les manifestations d'une seule et même force vitale ; Davy avait rendu visite aux Godwin pendant l'enfance de Mary, et était impliqué dans la controverse de 1816 entre les idées « vitalistes », soutenues par Davy, et celles des « matérialistes » comme William Lawrence, nouveau professeur d'Anatomie et de Chirurgie, et médecin de Percy Shelley en 1815. Voir Marilyn BUTLER, « Introduction » à son édition de *Frankenstein,* London, William Pickering, 1993, p. xvii. Mais dans leur excellente introduction au texte de 1818, D.L. MacDonald et Kathleen Scherf donnent des raisons de se méfier de l'argument de Butler (p. 20). Il ne faut pas oublier, dans ce contexte scientifique, les hommes automates de Neuchâtel, que Percy et Mary ont vus en 1814 : l'un d'entre eux pouvait écrire « je pense donc je suis » dans une calligraphie du 18e siècle.

dans ce monde libertaire, il suffit de lire le poème de Percy Shelley, « À Constantia Chanteuse », qu'il écrit pour Claire Clairmont, toujours avec eux à Marlow en 1817, qu'il publie sous un pseudonyme, et que Mary ne lira qu'après la mort de Percy, en 1822 : dans la version manuscrite, le poème se conclut avec les « joues en flammes » et le « cœur déchiré et sanglant » du poète[78]. Anne Mellor va jusqu'à suggérer que le rejet du monstre par Frankenstein représente aussi l'attitude de Percy à l'égard de ses proches et de ses enfants[79]. Je dirais plutôt que ce rejet représente son attitude trop esthétisante et sensible à l'égard du monde. C'est parce que le monstre est laid — et bouge — que son créateur le rejette.

Percy, cependant, a encouragé sa femme à écrire le roman, lui a écrit une préface pour la première édition où il fait référence aux expériences d'Erasmus Darwin sur l'électricité, et il est même intervenu activement pour « améliorer » le texte. Dans un chapitre très éclairant de son livre, Anne Mellor nous donne plusieurs exemples de ses « améliorations » du texte par rapport au manuscrit. Selon elle, c'est lui qui est responsable du style raffiné, complexe et ampoulé, car Mary utilise un style plutôt anglo-saxon, direct et simple. Et Percy voit la créature comme plus mauvaise qu'elle ne l'est pour Mary. Quand Frankenstein détruit la créature femelle qu'il vient de créer pour son monstre masculin, Mary le fait se retirer « avec un cri de désespoir diabolique »: Percy ajoute « et de vengeance », et enlève ainsi une partie de notre sympathie pour la créature solitaire. C'est également Percy qui introduit le mot « avortement » dans la description du monstre. Mary avait désigné le créateur comme sa créature par le même mot « wretch », mais Percy a changé celui qui se rapportait à la créature en « diable ».

Il est dès lors difficile de croire le biographe de Percy Shelley, Richard Holmes, quand il dit que Shelley s'identifiait au monstre créé par sa femme[80]. Percy impose plutôt une interprétation toujours sympathique de Victor. Il est la victime du mal dans le compte-rendu que Percy écrit en 1817. Et c'est Percy qui, selon

---

[78] *The Poems of Shelley,* ed. K. Everest et G. Matthews, vol. II, p. 335-38.
[79] Anne Mellor, *Mary Shelley*, p. 80, mais c'est un peu cruel ; c'était le juge Lord Eldon qui avait refusé à Percy la garde de ses deux enfants après le suicide de sa femme Harriet.
[80] R. Holmes, *Shelley,* p. 334.

Mellor, a introduit toutes les références à Frankenstein comme « auteur » du monstre : est-ce parce qu'il sentait une sorte d'identification avec lui — déjà inscrite dans le récit —, et intensifiait ainsi la relation implicite entre le poète et le Prométhée moderne ? Dans son propre drame, *Prometheus Unbound,* le héros est aussi le poète du sublime : comme le Prométhée de Goethe, il s'est libéré du service des dieux, et se réjouit de ses propres pouvoirs de création. Et pourtant, le libérateur dans ce poème dramatique, ce n'est pas vraiment Prométhée, mais Demogorgon, étrange créature adoptée pour l'occasion par Shelley[81]. Pour les gnostiques, le « demiourgos » est le créateur plus ou moins incompétent du monde, qui prétend qu'il n'y a pas d'autre dieu au-dessus de lui. Par un petit changement de lettres, le *demiourgos* devient Demogorgon : retraduit en grec, ce mot signifierait « peuple-gorgone », c'est-à-dire le peuple-monstre[82]. Percy Shelley pense-t-il toujours à l'invention ambiguë de sa femme ? Voit-il dans le monstre sans nom, qui est le double de son créateur et ne se détache jamais d'une façon définitive de son « père », la force nécessaire pour renverser le régime tyrannique de Jupiter ? A-t-il compris la critique implicite dans la figure du monstre, et veut-il racheter ses idées radicales en rendant plus positif le mythe d'un monstre imaginaire ?

Dans la deuxième édition du roman, publiée en 1831 et donc longtemps après la mort tragique de Percy, Mary nous donne sa version de la conception du roman. On trouve ici sa réflexion d'adulte sur ce roman de jeunesse, et elle se pose la question que l'on se pose si souvent à son sujet : comment une jeune fille a-t-elle pu inventer « une idée aussi hideuse »? Elle tente d'y répondre en dressant un parallèle entre la création du monstre et les circonstances de l'écriture du roman[83]. C'est pourquoi elle nous raconte la fameuse proposition de Byron, suite à la lecture d'un livre d'his-

---

[81] Dans une note de Thomas Love Peacock rédigée pendant son séjour à Marlow avec Percy Shelley, il fait mention de l'allusion de Milton à Demogorgon (*Paradise Lost* II 965) et donne ce qu'il savait de l'origine du nom. Demogorgon est le père de tous les dieux comme le Ciel, la Terre et l'Enfer, ainsi que les Destins : *The Poems of Shelley,* K. Everest et G. Matthews, p. 467-8. Les vers de Shelley renvoient à la description de La Mort chez Milton (II 666-73).

[82] Voir Everest et Matthews, p. 469, et J.-J. Lecercle, *Frankenstein,* p. 69. On explique son origine également dans une erreur de transcription médiévale pour « demiourgos ».

[83] Selon Muriel SPARK, romancière contemporaine également auteur d'une

toires de fantômes, de passer une soirée à inventer des contes de fantômes, de sa propre difficulté à trouver une idée, et de son rêve ou de sa vision de l'étudiant à son travail[84]. Elle ajoute que « supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world » (« la chose la plus terrifiante serait l'effet d'une tentative humaine de se moquer du mécanisme stupéfiant du Créateur du monde »). Mais Percy Shelley, lui, est un athée militant. Il a même été expulsé de l'université d'Oxford pour avoir écrit un pamphlet sur « la nécessité de l'athéisme ». Dans ces conditions, il n'est pas concevable que Mary ait pu écrire ces mots sur les dangers de se moquer du Créateur du vivant de Percy. Mais pour la plupart de ses lecteurs, c'est bien l'idée que suggère son roman, malgré les réticences de la première édition[85]. Il est assez surprenant que Percy Shelley ne l'ait pas vu, ou ait refusé de l'admettre.

---

biographie de Mary Shelley, Mary aurait réussi tout autant sinon plus que n'importe quel artiste à comprendre les racines de son œuvre : *Child of Light,* London, Tower Bridge Publications, 1979 [1951], réédité dans *Mary Shelley : Modern Critical Views,* ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1985, p. 12. La remarque de Muriel Spark est à mettre en relation avec l'essai de Sylviane Dupuis ailleurs dans ce volume. Voir aussi Mary POOVEY, «'My Hideous Progeny' : The Lady and the Monster », chapitre de son livre *The Proper Lady and the Woman Writer,* Chicago, University of Chicago Press, 1984, réédité dans *Mary Shelley's* Frankenstein, ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1987, p. 100-103.

[84] Selon le journal de Polidori, contemporain des événements (et non pas écrit quelques 15 ans plus tard), Mary Shelley se remémore mal certains détails : cinq personnes étaient présentes et non quatre, dont Claire Clairmont, que Mary supprime dans sa version ; la contribution de Mary au jeu proposé par Byron n'est pas la dernière, contrairement à ce qu'elle écrit dans sa préface de 1831. Il est intéressant de voir que l'histoire de la genèse de *Frankenstein*, roman et non monstre, appartient au même monde mythique que le récit, et c'est Mary Shelley elle-même, en parlant de sa « progéniture hideuse », qui avait lancé ce genre de reflexion. Pour le roman comme représentation de l'expérience de l'écriture, voir l'article de Barbara JOHNSON, « My Monster/ My Self », *Diacritics* 12 (1982), p. 2-10, réédité dans *Frankenstein*, ed. Hunter, p 241-51. Le livre qu'ils ont lu ce jour-là était une traduction française d'une collection allemande d'histoires de fantômes : *Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histoires d'Apparitions de Spectres, Revenans, Fantomes, etc.;* traduit de l'allemand, par un Amateur [en fait Jean Baptiste Benoit Eyries (1767-1846)], Paris, Lenormant et Schoell, 1812 ; les histoires allemandes ont été publiées dans les deux premiers des cinq volumes de *Gespensterbuch,* ed. Friedrich Schulze et Johann Apel, Leipzig, G. J. Goeschen, 1811-1815.

[85] Voir *contra* Anne Mellor, *Mary Shelley,* p. 170-76, qui pense que

Finalement, les questions posées par le roman ne sont pas résolues, et ne sauraient l'être. Le héros représente l'aspect faustien de notre civilisation rationnelle, la recherche du savoir sans limites : la créature représente la peur que nous la réalisions. Et elle symbolise aussi, comme nous indique le mot « moderne » ajouté au titre, la possibilité que ce ne soit pas un dieu qui en soit responsable, mais nous : que le manque d'amour dans notre monde est la cause des plus grandes terreurs. Les aspects prométhéens de cette histoire mythique sont partagés entre le scientifique et sa créature. Frankenstein, lecteur de textes alchimiques et scientifiques avant tout, est celui qui vole le feu, l'étincelle de la vie, et l'installe dans l'argile. Et il souffre de ce qu'il a fait, tout comme le Prométhée grec. Le monstre, lui, est le résultat d'expériences mal conçues et mal exécutées, mais avec lesquelles il nous faudra vivre. Et c'est lui, lecteur de Goethe et de Milton, qui en souffre le plus.

Neil FORSYTH
Université de Lausanne

---

l'auteur avait tellement changé sa philosophie entre les deux éditions du roman que ces mots sur le Créateur n'auraient pas été appropriés en 1818. Les exemples de changements entre les deux éditions que donne Mellor sont convaincants, mais je trouve que même la première édition contient une ambivalence : l'idée d'une violation de la création est déjà implicite, et pas seulement une réaction conservatrice. Voir aussi Marilyn BUTLER, «*Frankenstein* and Radical Science », dans *Frankenstein*, ed. Hunter, p. 303, 313, qui parle de « changements hantés de remords ».