LE FEU ET LE COMPLEXE DE PROMETHÉE CHEZ MARY SHELLEY

Dr. Soumahoro Sindou
Département d'anglais,
Université F. Houphouët-Boigny
soumahorosindou@gmail.com

Résumé

Frankenstein de Mary Shelley est un roman gothique complètement abîmé; nous en voulons pour preuve sa texture multi-tentaculaire dont la monstruosité rappelle la difformité du monstre auquel le pseudo-scientifique de Frankenstein donne la vie. Victor Frankenstein, qui croyait percer le mystère de la vie à travers l'emprise sur la mort se retrouve aux prises avec sa créature. La course-poursuite qui s'engage entre eux ne conduit pas que les deux protagonistes de la création au fond du gouffre : elle dévoile les ébats d'une conscience occidentale romantique devenue l'ombre d'elle-même, si ce n'est le parcours catabatique d'un Icare en perte de vitesse. A travers l'espace agonistique dans lequel ils se donnent en spectacle agonise l'Homo rationalis souffrant d'agnosie et, avec lui, par homophonie, le monstre de la science: Einstein.

Mots clés : rationalité, déclin, science, romantisme, monstre.

Abstract

Frankenstein by Mary Shelley is a completely damaged Gothic novel, as evidenced by its multi-tentacular texture whose monstrosity recalls the deformity of the monster created by Frankenstein's pseudo-scientist. Victor Frankenstein, who believed he was unraveling the mystery of life through his grip on death, finds himself grappling with his creature. The chase between them does not only lead both to the bottom of the abyss, but it also reveals the hustle and bustle of a romantic Western consciousness that has become a shadow of its own, in addition to the catabatic journey of a lost Icarus. Through the agonistic space in which they stage the agony of the Homo Rationalis in agnosia and, through homophony, that of the monster of science: Einstein.

Keywords: rationality, decline, science, romanticism, monster.

Introduction

Notre rencontre avec l'étrangeté de la créature de Victor Frankenstein eut lieu au hasard d'un cours auquel Dr. Kouakou Roger nous invita en tant qu'américaniste pour porter un regard autre sur la littérature anglaise. La première constatation à laquelle nous sommes arrivé est que pendant que la littérature américaine dix-neuvièmiste présente l'essor du capitalisme à travers le culte de l'exception américaine avec des héros jeunes et pleins d'espoir, la littérature anglaise nous donne à voir un Ancien monde en déclin. *Frankenstein* est un roman gothique complètement abîmé, taillé qu'il est dans une étoffe dont la monstruosité rappelle la difformité de la créature à laquelle le héros éponyme donne vie. Victor Frankenstein, surnommé par nous Frank-Einstein, entendons par là l'homonyme du monstre de la science, créé un être étrange qui déstabilise tous ceux qui le rencontrent. La laideur du monstre nous invite à revoir notre rapport à l'étrange, notre rapport à nous et aux autres dans le miroir de la rencontre.

Les deux monstres (le monstre créateur et le monstre crée) mettent en crise les certitudes prométhéennes des Européens. Cette critique se décline, selon nous, en trois temps : il y a d'abord la fascination pour l'exception en Occident, ensuite la naissance d'un héroïsme de type prométhéen ; il y a, enfin, le parcours d'un personnage icarien en perte de vitesse.

I. La fascination pour l'exception en Occident : un désir délirant

Le roman alterne deux histoires qui ne sont différentes qu'en apparence : celles du capitaine Robert Walton en route pour le Pôle Nord et de Victor Frankenstein, le scientifique qui cherche à découvrir le secret du souffle de vie.

Robert Walton, cherche seul contre tous, à découvrir la zone la plus septentrionale de notre planète terre. Il en parle d'une façon très ampoulée : « There the sun is forever visible there. » (M. Shelley 1994 : 13) L'Arctique est une zone illuminée à l'excès, comme l'adverbe « forever » semble l'insinuer. Plus loin, il dit ceci : « It is the country of eternal light. » (Shelley : 13) Dans ces deux citations, le Pôle Nord est un espace où le soleil ne se couche jamais ; il ne peut connaître la nuit car le jour y est éternel. On pourrait même ajouter que le temps semble s'y arrêter. C'est un espace unique en son genre pour Robert Walton, parce qu'aucun humain ne l'a encore foulé ; c'est ce qui ressort de ces propos-ci : « The world never visited / a land never before imprinted by the foot of man » (M.Shelley : 14) Le pays de la lumière éternelle n'a jamais été foulé par l'homme et s'il réussit, Walton sera le premier homme à le faire ; il aura poursuivi

ainsi l'œuvre des grands explorateurs de l'humanité. C'est une entreprise dangereuse et son exploit sera à la mesure des risques de son aventure. En plus, Robert est seul à y croire vu que tout son entourage, les membres de sa famille y compris, considèrent que son désir de distinction frise le délire.

Pour un esprit libre et en quête de nouvelles frontières, l'entreprise de Robert peut paraître louable ; l'opiniâtreté d'un personnage qui lutte seul contre tous pour donner vie à un idéal est héroïque. L'héroïsme brode bien souvent sur le dépassement de limites jugées infranchissables par l'homme ordinaire. Jusqu'à sa mort, le père de Robert s'opposa à sa quête : « My father's dying injunction had forbidden my uncle to allow me to embark in a seafaring life. » (M.Shelley : 23) Mais, l'esprit romantique de Walton le pousse à défier tout le monde lorsqu'il hérite de son cousin.

En effet, avec son héritage, il se met en route pour la Russie, point de départ de son projet solitaire de découvrir l'Arctique. On comprend pourquoi Elisabeth, sa sœur et confidente, ne répond pas du tout aux premières lettres du personnage. L'absence de réaction de sa part accroit la solitude de Robert. Le voyage vers le Pôle Nord est une quête initiatique faite d'épreuves presqu'insurmontables, comme en témoigne l'escale de S^{t} Petersburg. La solitude du personnage est amplifiée par la révolte des matelots, qui refusent de lutter contre les glaciers flottant qui menacent de couler le bateau. S'ils se révoltent, c'est parce que les matelots considèrent l'aventure létale, malgré l'assurance que Robert leur donne quant à leurs émoluments. C'est à ce moment qu'ils seront transformés en témoins de la course-poursuite de Frankenstein et de sa créature monstrueuse.

Les matelots en colère aperçoivent le monstre d'abord, puis Frankenstein. Lâché par ses chiens, Frankenstein échoue sur un bloc de glace près du bateau de Walton. L'espace vient ainsi de réunir deux destinées qui, jusque-là, semblaient distinctes. Elles brodent toutes sur une matrice commune : le délire de distinction inhérent au procès héroïque. L'un explorateur, l'autre homme de science. La rencontre entre les deux, dans une zone perdue au milieu de l'océan Arctique, met ces deux héros en parallèle. Leur quête est commune, elle pose les problèmes découlant de la rencontre de l'Autre, de l'étrange qui inquiète les gens qui pensent avoir le monopole de la normalité.

L'exception chez le héros Frankenstein, c'est la découverte du secret de la création en chimie et en biologie et le fait de l'appliquer à l'homme. Frankenstein est déjà doué dès son jeune

âge : à treize ans, il lit toute la collection d'Albert le Grand, d'Henri Corneille Agrippa, et de Paracelse. Il est émerveillé par les alchimistes à la recherche de la pierre philosophale. Victor Frankenstein fait figure d'enfant exceptionnel qui émerveille les adultes.

Fils d'une riche famille genevoise et en avance sur son âge, ce monstre des sciences voyage tout le temps avec ses parents et vit une enfance heureuse. Il le dit à Walton en ces termes : « no human being could have passed a happier childhood than myself. » (Shelley : 36). Sa passion et son tempérament sont plutôt orientés vers des questions réservées aux adultes: les mystères des cieux et de la terre. Une fois à l'université, il a une prédilection pour la philosophie de la nature, mère des sciences naturelles. Lorsque Frankenstein présente les volumes d'Agrippa à son père, ce dernier lui répond : « Ah ! Cornelius Agrippa! My dear Victor, do not waste your time upon this; it is sad trash. » (M.Shelley : 37)

Son père lui explique ensuite que Cornelius n'est pas un homme de science ; il insinue qu'il est un mystificateur. Contrairement aux idées des alchimistes, la science nouvelle est pratique, travaille sur la matière selon des principes rigoureux et ne cherche pas de chimères (M.Shelley :37). Les avertissements du père n'ont pas suffi à dissuader Frankenstein. L'entêtement conduit à l'hybris, c'est-à-dire, à la démesure. Cette démesure héroïque révèle une soif de distinction sous la forme d'une héroïsation exagérément luminescente.

II. L'héroïsation et la naissance du complexe de Prométhée

La naissance du complexe de Prométhée est liée, en partie, au vol du feu ; le feu, apanage de Zeus est subtilisé du dieu par Prométhée pour être confié aux mortels. Grâce à Prométhée, les humains apprennent la distinction entre le cru et le cuit. Au sens métaphorique, le feu renvoie aux premiers instants de la culture, de la technique et de la connaissance. La quête du savoir chez les héros romantiques de Shelley n'est pas dissemblable de ce phénomène complexuel de type prométhéen. Chez Robert Walton et Frankenstein, le feu a une dimension métaphorique. Ils sont avides de savoir et veulent étancher leur soif épistémique en se lançant dans des quêtes qui feront avancer l'humanité. Cela se voit dans l'attitude du capitaine Robert Walton qui parle de son voyage exploratoire en terme luminescent. Frankenstein travaille à la lumière d'une bougie dans une ville noyée dans l'obscurité. Seuls contre tous, ils veulent s'engager dans des labyrinthes olympiens non encore découverts par aucun humain.

Robert Walton veut être le premier à fouler une contrée qui fait peur à tous et suscite peurs et rêves en même temps ; le Pôle Nord est la demeure d'Apollon. La rigueur du climat et les risques de naufrage dus aux glaciers ne découragent pas Walton, dont le nom semble rimer avec « walk on » qui signifie le fait de continuer sa marche. Il se prend pour Ulysse, le grand navigateur, symbole de la conscience occidentale viatorique et conquérante. Elle est viatorique, au sens où Gérard Haddad[1] l'entend ; pour ce psychanalyste, est viatorique la pulsion qui pousse l'individu à éprouver du plaisir à marcher, à se déplacer. Le « viol » de l'interdit familial chez Robert Walton pousse le héros vers l'avant, et le rend solitaire. On retrouve le principe du « viol » chez Frankenstein aussi.

Chez ce personnage romantique, la quête reste épistémique et a lieu au mépris des avertissements du professeur Waldman et de son père. Le viol de l'interdit est sous cet angle un meurtre des Pères: son professeur et son géniteur. (G.Mendel 1972) En s'éloignant de la famille, le héros romantique la sacrifie parce qu'il est obnubilé par son désir. Frankenstein « tue » son père et dépasse son maître, Waldman. Certes ce dernier le fascine, mais il n'a jamais rien créé. Il reste donc une créature intelligente. Frankenstein veut laisser quelque chose à la postérité scientifique. La conscience prométhéenne est réservée à quelques personnes exceptionnelles : on se rappelle encore le passage où le monstre ramasse la braise et se brûle, puis la laisse tomber ; elle n'arrivera jamais à la postérité vu qu'il la laisse à la merci des intempéries. Ingolstadt est le lieu où il réalise cette coupure épistémique.

C'est le lieu de l'acquisition des outils de la compétence modale du scientifique-héros. Le personnage y allie alchimie et chimie : une synthèse de métaphysique et de physique pour recréer la vie, c'est-à-dire qu'il devient l'oxymore de la créature qui crée. La référence au triomphe de la créature humaine et sa rivalité avec le Dieu-créateur qui se définit comme monopôle sont présentes dans plusieurs intertextes que le roman convoque : d'abord *Paradise Lost* de Milton, ensuite *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, et enfin *Les Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque.

Goethe parle d'amour et de mort tragique dans son premier roman ; il parle du déclin de la vie qui fait souffrir. Il annonce le déclin de la joie de vivre en Occident. Ce déclin, Milton et Plutarque le soulignent dans leurs œuvres. Milton revisite la Bible en faisant référence au péché

[1] Jean-Paul Dupuy, « A propos de Freud en Italie. Psychanalyse du voyage'', Antonietta et Gérard Haddad » in *Analyse Freudienne*, N°12, 1996, pp.71-75, p.74.

originel qui entraîne la perte du locus amoenus. Plutarque, quant à lui, fait l'apologie de l'héroïsme européen dans sa biographie des héros grecs et romains. Dans ces trois œuvres, il y a à la fois l'évocation de la grandeur et de la chute de l'Occident. Ce thème sera repris par Shelley à travers *The Ruins of Empires* de Volney.

Frankenstein semble constater que l'Europe a besoin de se renouveler ; il est émerveillé par la conscience héroïque prévalant dans la Grèce antique et aux États-Unis. C'est ce qu'il fait en concevant un être humain. Son université a un rôle prémonitoire en la matière : Ingolstadt renvoie à un espace épistémique (quête de la pierre philosophale, du secret de la production de l'or). La conscience prométhéenne rime avec la maîtrise du savoir scientifique dont le point culminant est le projet de création de spécimens humains par Frankenstein. Pour y arriver, le héros travaille d'arrache-pied. Le culte du travail acharné qui est l'un des secrets, selon M. Weber (1964), de la modernité européenne à succès est convoqué dans la description de Frankenstein : il ne dort pas, ne mange pas, ne joue pas, n'a pas d'ami, ne vit que pour son projet. L'œuvre de Shelley nous renvoie en définitive à « l'Aufklärung » : le siècle des lumières, c'est pourquoi la référence à la lumière y est obsédante. L'ère des explorations suivies de découvertes est passée avec la résolution de l'équation ptoléméenne, l'heure est maintenant à la maîtrise des espaces jadis découverts, mieux, à leur exploitation. Les maîtres de la science et de la technique sont les nouveaux demi-dieux.

Le principe démiurgique qui se cache dans l'action du monstre d'Ingolstadt s'affranchit des faiblesses du Pygmalion créateur qui met au monde un corps sans vie et supplie les dieux pour qu'ils y insufflent la vie. Frankenstein fait mieux en rassemblant les débris de ce qui constituera le corps du monstre et en y mettant le souffle de vie. Toutefois, la créature créatrice aura en face d'elle une créature réactrice. Frankenstein sait donner la vie, mais il ne peut se maintenir en vie. La chasse au créateur précipite les deux acteurs de la création dans le précipice, d'où la chute dans les catabases.

III. Le parcours catabatique d'un Icare en perte de vitesse

Le fait que certains hauts-faits conduisent l'homme vers le bas est une matrice oxymoronique ; elle se caractérise par le risque de descendre plus bas, à mesure qu'on s'élève. Ceci est un principe icarien. Qui est Icare ? C'est un personnage de la mythologie grecque qui a appris à voler, grâce à son père, au moyen d'une aile de cire. Il vole très près du soleil, contrairement aux injonctions de départ de son père. La fonte des ailes de cire le conduit dans les

profondeurs de la mer qui porte son nom. Ce principe icarien que Gilbert Durand assimilerait à un schème d'avalage, de chute, informe bien l'œuvre de Shelley.(G.Durand 1963)

En effet, Frankenstein tient son laboratoire dans une chambre d'étudiant qui se trouve au sommet du bâtiment. Il y assemble les restes humains qui vont devenir le corps du monstre. La chute relève de la dominante digestive chez Durand. Il existe plusieurs dimensions de la chute : elle peut être une descente dans l'intimité, une perte d'aplomb, ou peut prendre la forme d'un broyage. Dans le cas d'espèce, il s'agit d'un mouvement vertical à vectorialité négative, une attraction exercée sur celui qui s'élève par l'espace du bas. C'est une attraction mutuellement neutralisante entre le soleil et le sol. Plus tard. Lorsque le monstre ouvre les yeux, son créateur, pris de peur, s'enfuit en descendant les escaliers pour se retrouver au rez-de-chaussée. Il descend de ses hauteurs ouraniennes pour s'engager dans une fuite terrestre. Cette descente est encore moins catastrophique, parce qu'il n'a pas encore perdu pied sur la terre ferme. Pour rester dans l'actualité anglo-saxonne, les Américains diraient qu'il se retrouve à Ground Zero[2].

La course-poursuite faisant suite à cette descente - dans laquelle Frankenstein est le poursuivant et le monstre, le poursuivi - conduira le premier à perdre pied sur la banquise. Cette situation l'oblige à arrêter de pourchasser le monstre et à s'asseoir sur un bloc de glace en fonte, en attendant un éventuel sauveteur.

C'est le hasard de cette infortune qui crée la rencontre entre les deux héros romantiques. Robert Walton et son équipage, bloqués pendant plusieurs jours en pleine mer ont eu le temps de l'envoyer quérir par quelques matelots. Ils arrivent avant la fonte totale du bloc de glace et le sauvent de la descente dans les catabases inhérente à la chute icarienne. Cette descente signifie que le sujet n'a plus prise sur rien puisqu'il perd pied dans le mouvant et disparaît dans l'eau. Si Frankenstein ne se noie pas, il est tout de même complètement trempé. Le sol ferme étant bien loin de Frankenstein, il prend la banquise pour la continuité de la terre ; il n'a pas encore compris

[2] Si le terme est utilisé pour faire référence à l'ancien emplacement du World Trade Center soufflé par plusieurs explosions terroristes le 11 septembre 2001, il renvoie, dans le cadre théorique de l'article, à un principe plus critique de « zéroïsation » , consistant, au plan électronique, à vider un périphérique de sauvegarde des informations qu'ils contient ; c'est donc une perte de substance. La zéroïsation s'entend aussi retour à zéros (Lire Hélène Strohl et Anne Petiau, *Dérive autour de l'oeuvre de Michel Maffesoli*, CEAQ, Paris : L'Harmattan, 2004, p.64-5. Dans ce livre, Maffesoli définit la critique du monopole de la pensée des lumières comme étant du zéroïsme, la zéroïsation étant alors le processus symbolique qui contribue à l'extinction des lumières.

qu'il est sur du solide flottant et potentiellement fluide. Frankenstein réalise qu'il est victime d'une ignorante sapience et n'a pas compris les principes élémentaires de la poussée d'Archimède et de l'hydrostatique. Dans ces conditions, on comprend mieux que le savant soit aux prises avec son poids pour se maintenir en équilibre sur le bloc de glace en dérive. Comment comprendre alors le sens de l'eau ici ?

L'eau est cette matière qui vient éteindre le feu, celui de la connaissance, de la démesure alchimique qui donne des ailes à la science. Elle est l'espace de la descente catabatique où le scientifique bat de l'aile. L'eau liquéfie ainsi ses certitudes devenues trop rigides et peu éclairantes. C'est pourquoi, l'on peut considérer que le comique de situation inhérent au fait que le monstre le conduise sur la banquise est un appel à l'humilité. Comme Frankenstein, la dérive glaciaire bloque l'avancée de Robert Walton, crée la peur chez ses matelots, puis la révolte. Walton dut se fendre de quelques excuses pour justifier son retour sans auréole à Londres. La critique du Siècle des lumières est évidente.

Dans le roman, le scientifique finit son Grand œuvre sous une pluie battante ; au moment où il achève son travail, la bougie qu'il utilise est pratiquement éteinte :

> I collected the instruments of life around me, that I might infuse a speck of being into the lifeless thing that lay at my feet. 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 life of the creature open. (M.Shelley 1994 :55)

Le rapport entre l'intensification de la pluie et l'extinction de la bougie fait penser à un effet de sablier. L'émergence de l'un des termes conduit à la mort de l'autre. Dans cette demi-clarté, le monstre ouvre les yeux et l'histoire de Frankenstein qui croyait être à la fin de son parcours démiurgique est relancée. Le chassé-croisé début/fin de la quête de Robert Walton/de Frankenstein relance la tensivité du récit : la création de la vie se liquéfie dans la lutte pour la survie sous un mode risible. Le scientifique devenu bouffon fuit le laboratoire, se réfugie dans la cour de l'église, erre dans la ville, dans le pays, et vagabonde à travers l'Europe, croyant se cacher du monstre ; toutefois, chaque pas loin du monstre est un pas vers lui.

Dans sa fuite, il rencontre Clerval, venu prendre une inscription à Ingolstadt. Il sera forcé de remettre les pieds à l'Université qu'il avait abandonnée pour l'inscription de Clerval. C'est un message symbolique. Il faut que le savant retourne à l'école pour réapprendre ce qu'il a déjà

appris. Cette insinuation de l'ignorance du savant est un appel au réexamen de la validité de la rationalité scientifique.

Au vu de ce qui précède, il est important de noter que lorsque Frankenstein crée le monstre et s'enfuit, ce dernier sort de la chambre par la fenêtre ; une fois dehors, sous la pluie, il est ébloui par l'éclat des réverbères et tourne son regard vers son créateur. A ce moment, le narrateur-personnage dit : « He muttered some inarticulate sound …. he might have spoken but I did not hear » (Shelley: 56) . Le monstre, dit-il, murmura quelque chose d'inarticulé. Il se peut qu'il ait parlé, mais Frankenstein n'a rien entendu. Nous constatons qu'en plus de l'obscurcissement de la chambre par des bougies à moitié allumées, il y a un dialogue de sourd entre la créature et son créateur. Le créateur ne comprend pas la langue de l'Autre et veut que ce dernier parle comme lui pour que la communication soit transparente.

L'on note aussi que le monstre est immédiatement rejeté par la société humaine : il sort par la fenêtre. Il ne supporte pas la lumière, il n'aime pas le vin et est végétarien. Il évite la démesure dionysiaque qui donne le tournis. En outre, il répète chaque fois à son créateur ceci : « who was I ? What was I ? When did I come ? » (M.Shelley 1994 :124) . Ces propos-ci ont une charge identitaire. Le monstre revendique sa place sur la scène de la vie. Il explique plus loin que Satan au moins à des fidèles, contrairement à lui. Même les humains qu'il aime le rejettent; ceci est un clin d'œil à De Lacey et sa famille pour qui le monstre éprouve de la pitié et qu'il assiste dans les travaux champêtres chaque jour. Il apprend le langage des hommes et leur histoire à travers le texte de Volney intitulé *The Ruins of Empires*. Le monstre se familiarise avec la faiblesse humaine tant dans les livres que dans la réalité, à travers les De Lacey. La faiblesse des De Lacey qui fait pleurer le monstre et nous fait comprendre l'importance des expériences sensorielles pour lui : pleurer, rire sont des réflexes naturels que la culture européenne a détruits.

Dans la même veine, l'Europe n'accorde pas d'intérêt aux autres cultures. L'attachement de l'Europe pour les autres cultures n'est possible que dans l'éventualité de mieux les contrôler. Contrairement à Frankenstein, Clerval apprend les langues et les littératures orientales. Le Monstre nous révèle la dimension idéologique de l'attrait de Clerval pour l'Orient : « His design was to visit India…in the view to he had taken of its society, the means of materially assisting the progress of European colonization and trade. » (M.Shelley 1994: 153) Il ne va pas vers l'Orient pour un dialogue des cultures, mais parce que le déclin de la société occidentale est perceptible

par lui, déjà au 18e siècle. La connaissance de la culture de l'Autre vise à le dominer pour permettre au vieux continent, l'Europe, de se renouveler.

Par ailleurs, avant de rencontrer les humains, le monstre rentre en contact avec la civilisation humaine de façon douloureuse : il essaie de se procurer du feu dans un village. Il échappe au lynchage de tout le village. Le monstre voulait d'abord revendiquer sa place en tant qu'humain en apprenant la culture, la langue, et le mode d'existence des hommes ; il réalise à son moi défendant sa différence. En tant que créature proche et pourtant loin des humains, il n'arrive pas à comprendre pourquoi les hommes ne respectent pas la différence. Son mode d'existence en dit long sur sa nature : le monstre appréhende les données de l'expérience en développant le sens sensible, c'est-à-dire la capacité à voir, entendre, sentir, pendant que les hommes cultivent en plus la capacité à comprendre et connaître avec un grand degré d'abstraction.

Alors que le monstre est dans le percept, les hommes sont dans les concepts et ont oublié les sens. Seul le monstre apprécie la musique que joue le vieil aveugle et pleure. Il pleure aussi pour Safie, l'Arabe chrétienne qui est amoureuse de Félix ; elle ne pouvait l'approcher à cause de son père, un riche Turc fondamentaliste. Le monstre est ému par la musique et passe progressivement du percept au concept pour devenir un sujet cognitif, qui voit, parle, mémorise et raisonne. En regardant les De Lacey depuis sa cachette, il apprend à contrôler son regard et à s'adapter. Les De Lacey n'ont pas cette capacité d'adaptation ; ils chassent celui qui les soutenait dans leur état de désaide parce qu'il est différent.

Le monstre n'est pas monstrueux, c'est l'homme qui l'est. La créature de Frankenstein devient monstrueuse parce que les humains la regardent ainsi et lui attribuent une essence parce que son étrange paraître la rend étrangère à la civilisation humaine. Le monstre devient le mal, l'anti-homme. On comprend pourquoi il ressent un complexe d'anti-narcisse. Si narcisse s'éprend d'amour pour son image dans le miroir de l'eau, la pluie qui tombe le jour de sa naissance et les étangs qu'elle crée lui renvoient son hideur. Cela le choque au point qu'il ne s'aime plus. L'image des flaques d'eau crée le choc d'un sentiment d'incomplétude narcissique parce que l'homme-narcisse a mis la certitude de l'existence dans le monde sous l'empire de la mêmeté. C'est ce qui explique que le monde de l'homme se construise par identification, donc par métaphore. Dans la métaphore ce qui prime c'est la progrédience qui oriente la marche de l'Homme vers un lieu lointain, un ailleurs, pour ainsi dire; le mouvement qui projette l'Homme vers des modèles donne forme à son champs conscientiel. Contrairement aux humains, le monstre

est obligé de construire son monde par anti-métaphore ; l'anti-métaphore est dés-identification, donc régression. Il se laisse aller au sommeil de la mort voulue, une autre forme de regrédience, marquant son empressement à suivre dans la mort celui qui lui insuffla la vie. Il entre dans la nuit profonde par le feu qui l'a vu naître. L'anti-métaphore est toute belle : il meurt par le feu alors que c'est la même lumière qui lui donna la vie. La posture du scientifique au-dessus du corps sans vie du monstre a pour réplique la posture du monstre incliné sur le corps sans vie de Frankenstein et lui parlant à la fin du roman. L'on perçoit l'idée que le monstre se pique de culture psychanalytique et met son créateur en écoute sur un divan. Au-delà, c'est toute la civilisation de l'Ancien monde qui est mise en patience et est invitée à faire son autocritique.

Conclusion

Le succès de l'Europe a reposé sur son passage par la modernité, un paradigme lié à la promotion de l'individu, au goût du travail et à l'essor de la Raison. Mary Shelley décrit cette quête exceptionnelle et souligne par la même occasion les limites de la rationalité scientifique. L'attachement au savoir, à la découverte, est une quête honorable, mais il court le risque de déshumaniser l'Homme. L'auteure soumet la rationalité scientifique aux feux de la critique en montrant comment, à mesure que Frankenstein accroît son capital épistémique, il se coupe du monde et devient ridicule. L'éclat de la science a donné des ailes aux savants qui sont devenus aveugles et ont perdu tout contact avec les réalités de leur milieu. Shelley décrit le déclin de la civilisation européenne, déclin consécutif à l'incapacité de la science à faire le constat de sa dérive face à d'autres civilisations montantes.

Bibliographie

- Shelley, Mary. *Frankenstein: or The modern Prometheus*, The Pennyroyal Edition, University of California Press, 1994.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* : introduction à l'archétypologie générale, Paris, PUF, 1963.
- Dupuy, Jean-Paul. « A propos de ‘’Freud en Italie. Psychanalyse du voyage’’, Antonietta et Gérard Haddad » in *Analyse Freudienne*, N°12, 1996, pp.71-75.
- Hélène Strohl et Anne Petiau, *Dérive autour de l'oeuvre de Michel Maffesoli*, CEAQ, Paris : L’Harmattan, 2004.
- Mellor, Anne Kostelanetz. *Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters*, London : Routledge, 1988.
- Mendel, Gérard. *La Révolte contre le Père*, Paris, Payot, 1972.
- Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Jacques Chavy, Paris, Plon, 1964.