Représentations dans le monde anglophone
ISSN : 2552-1160
Publisher : UGA éditions

19 | 2018
Frankenstein, 200 ans après...

Frankenstein, *200 Years Later* ...

Edited by Caroline Bertonèche

https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=1401

Electronic reference
« *Frankenstein*, 200 ans après… », *Représentations dans le monde anglophone* [Online], Online since 15 décembre 2018, connection on 28 février 2026. URL : https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=1401

Copyright
CC BY-SA 4.0

DOI : 10.35562/rma.1401

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

Ce numéro anniversaire consacré au bicentenaire de *Frankenstein* (1818-2018) souhaite, avant tout, rendre hommage à l'une des œuvres les plus marquantes du romantisme anglais qui a fait l'objet d'un nombre infini d'adaptations et de représentations, au cinéma, au théâtre, dans la culture scientifique ou populaire. Il souhaite également rendre hommage à la créatrice de *Frankenstein*, Mary Shelley, pour sa poésie, sa fougue et son génie révolutionnaire ; un « génie féminin », celui de la créativité, qui a su se positionner, avec la force et l'intelligence de la passion — l'art du *gusto*, dirait Hazlitt —, dans un siècle en pleine mutation. Depuis toujours, Mary Shelley est une Prométhéenne décomplexée, une survivante qui se régénère au fil des années et qui, déjà en 1816, avait su faire face à la catastrophe et au mauvais temps avec une posture de géante. Son œuvre est toujours bien présente dans nos esprits… 200 ans après.

ISSUE CONTENTS

Caroline Bertonèche
Préface

Jean-Jacques Lecercle
Tous les monstres n'ont pas la chance d'être orphelins

Anne Rouhette
Elizabeth Lavenza in *Frankenstein* (I): From the Beast to the Blonde? (1818–1831)

Anne Rouhette
Elizabeth Lavenza in *Frankenstein* (II): "The Image of Her Mind" (1818)

Fabien Desset
Ekphrasis et lieux architecturaux dans *Frankenstein* (1818)

Audrey Souchet
Comment (se) représenter l'émotion : l'influence du roman sensible anglais sur *Frankenstein*

Caroline Bertonèche
Staging *Frankenstein*: Jean-François Peyret's 2018 Adaptation

Préface

Caroline Bertonèche

DOI : 10.35562/rma.1405

Copyright
CC BY-SA 4.0

TEXT

1 Ce numéro anniversaire consacré au bicentenaire de *Frankenstein* (1818-2018) souhaite, avant tout, rendre hommage à l'une des œuvres les plus marquantes du romantisme anglais qui a fait l'objet d'un nombre infini d'adaptations et de représentations, au cinéma, au théâtre, dans la culture scientifique ou populaire. Il souhaite également rendre hommage à la créatrice de *Frankenstein*, Mary Shelley, pour sa poésie, sa fougue et son génie révolutionnaire ; un « génie féminin », celui de la créativité, qui a su se positionner, avec la force et l'intelligence de la passion — l'art du *gusto*, dirait Hazlitt —, dans un siècle en pleine mutation. Depuis toujours, Mary Shelley est une Prométhéenne décomplexée, une survivante qui se régénère au fil des années et qui, déjà en 1816, avait su faire face à la catastrophe et au mauvais temps avec une posture de géante. Monstrueuse, Mary Shelley, peut-être ? Mais alors au sens d'une extravagance sans bornes, d'un imaginaire qui vous dévore, comme celui du Vieux Marin de Coleridge dont elle lisait les rimes en cachette. Il y a bien ce goût pour les fantômes et cette mythologie morbide qui l'habite depuis l'enfance jusqu'à lui déchirer les entrailles, entre monstres et merveilles. Si sa lucidité est étonnante, on se demande bien d'où vient cette violence qui fait l'effet d'un éveil électrique à l'expérience, aux expériences étranges et multiples dont on peine à retracer l'origine, pour le dire avec Percy Bysshe Shelley, autre grand nom de la famille : « the peculiar experiences […] which conduced, in the author's mind, to the astonishing combinations of motives and incidents » (Hindle 18-19). D'accord, Mary Shelley est aussi géniale que bizarre, et c'est pour cela qu'on aime lire son histoire. Mais tentons d'abord d'être pragmatiques, s'il est possible de l'être dans ce contexte, un tel envol — n'oublions pas que Mary Shelley est une jeune femme, à

l'époque, une romancière de dix-neuf ans quand elle écrit *Frankenstein* — est inédit dans l'histoire du romantisme, l'élevant volontiers au rang de ce que Julien Green nomme, dans son roman éponyme, « la jeunesse immortelle ». Il y a dans les portraits de ce panthéon au masculin que Green dresse à la mémoire de John Donne et de Samuel Taylor Coleridge, ces mêmes valeurs d'atemporalité que partage la figure de Mary. Si la jeunesse éduquée, exilée (et radicale, qui plus est) de Mary Shelley serait presque une arrogance, parfois même une insulte, comme celle que subit le monstre tout au long du roman, sa plume est vieille de plusieurs siècles, lourde et dure, comme les sciences qu'elle invoque pour donner de l'ampleur à son lyrisme : un « gisement d'images » « *enfouies* », selon les mots de Jean-Michel Maulpoix (Maulpoix 270). Mary Shelley fait partie de ces écrivains qui s'écartent de la norme et nous « montre » (*monstrare*) le chemin de l'invention, entre la « vigueur » d'une *poiesis* en proie aux débordements, hors du cadre, ainsi qu'elle a été définie par Sir Philip Sydney dans son *Apology for Poetry* (1595) et l'énergie productrice du mal et de ses sources. Chez Shelley, rien n'est jamais tout à fait maîtrisé ou contenu, la faute à un jaillissement simultané des contraires. Nous pourrions citer Jacob Boehme autant que Nietzsche. Mary Shelley se situe dans une philosophie de l'entre-deux et bien souvent, son œuvre, une prolepse en soi, fonctionne comme un avertissement, l'autre versant étymologique du monstre (*monere*, « avertir »). Dans *Frankenstein*, tout est affaire d'à venir et de devenir. La Créature *devient* un monstre, le mal *devient* un bien nécessaire, le récit *devient* un socle privilégié du renversement, puis du dépassement, des valeurs morales et artistiques. Parce que Mary Shelley est la fille d'un philosophe et d'une féministe réputés, nous serions même tentés d'écrire : on ne naît pas Mary Shelley, on le *devient*. Mary Shelley apprend, dès lors, à naviguer librement, de Milton (Satan est partout dans le roman) à Blake, elle qui ne s'est clairement jamais remis de sa lecture de *Paradise Lost*. And why should she ? Si Victor Frankenstein est désormais indissociable de sa Créature, Mary Shelley est à jamais associée à son Œuvre. Elle en *est* l'incarnation parfaite. Son identité, sa vie, sa métaphysique, sa fiction expérimentale interpellent tant elles sont inscrites dans le corps de l'œuvre. La Genèse se mue alors en épigénèse sans rien perdre de son ancrage fortement biblique comme tout conte, « effroyable » ou

gothique, qui s'attaque aux failles (Deleuze lui préférerait sûrement le terme de « fêlures ») de la création :

> Her novel is an exploration of the consequences of *being* a monster, and it is not a comedy but a tragedy, as her choice for the book's epigraph makes clear:
>
> Did I request thee, Maker, from my clay
> To mould me Man? Did I solicit thee
> From darkness to promote me?
>
> It's the cry of protest that Adam makes to God in *Paradise Lost*, John Milton's tough, often bitter, retelling of the Biblical account of human creation. (Sampson 3)

2 Mary Shelley sera-t-elle donc à jamais « la fille qui a écrit *Frankenstein* » ? Nous reprenons ici le sous-titre marqué à l'encre noire sur la couverture du livre et présenté comme une gloire, une fatalité (ou un fardeau ?) par Fiona Sampson dans sa récente biographie de Mary Shelley, *In Search of Mary Shelley. The Girl Who Wrote Frankenstein* (2018). Dans sa quête, celle d'une énième redécouverte, Sampson, qui est tout sauf aveugle, y croise autant de rêveries que de spectres, les siens autant que ceux de Mary Shelley. Elle se pose surtout la question, et c'est en cela que ses travaux nous intéressent, de l'après-*Frankenstein* :

> Frankenstein is not unconnected to what comes after it in Mary's life. On the contrary, it changed her life just as it changed our cultural imagination. But that's the thing: Mary's first novel informs her future; her last does not inform her past.
> When Mary's silver ghost steps away from her and comes towards us it's the future, not the past, that it is on its way to haunt. We are all haunted by our own childhoods, with their particular dreams and nightmares. The Frankensteins of the schoolyard that haunt my dreams—or yours—aren't quite the monsters that haunted Mary's. But they are kissing kin (Sampson 7).

3 Il ne s'agit plus seulement de s'intéresser au passé de Mary Shelley, mais de mettre en lumière son avenir, et, par extension, celui de ses lecteurs et admirateurs. Il s'agit enfin d'y voir la hantise comme une spectographie familiale qui prônerait l'inclusion — *Mary* en chef de famille recomposée devenue tellement familière que l'on peut se

permettre de l'appeler par son prénom — jouant ainsi sur l'ironie d'un sort qui avait jadis abandonné la Créature sur le banc des exclus. Sur le banc de l'école désormais (« the Frankensteins of the schoolyard »), le spectre du monstre, instrument du peuple comme de l'élite, est alors dépossédé de ses laideurs, de son statut de menace et de parasite social, suffisamment proche pour que tout le monde l'embrasse, installé confortablement dans nos foyers comme un membre à part entière de la famille qui toujours fera partie de la fête (à Halloween, par exemple). Le projet *Frankenreads*, de portée mondiale, en témoigne. Après tout, avant d'anticiper le pire et être l'artisan, par ses faiblesses, d'une folie meurtrière, Victor avait bien conçu un gentil monstre. Alors, pour faire honneur au romantisme godwinien, de père en fille, restons attentifs à ce lien qui nous lie tous, d'une manière ou d'une autre, à *Frankenstein*, à la lumière de cette bienveillance retrouvée, benevolence regained, et avec l'aide de nos auteurs et contributeurs de talent, Jean-Jacques Lecercle, Anne Rouhette, Fabien Desset, Audrey Souchet, penseurs et architectes d'un romantisme vieux de *seulement* 200 ans que nous lègue Mary Shelley aujourd'hui, comme si le temps n'avait rien effacé des « séductions de [sa] science ».

BIBLIOGRAPHY

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.

Green, Julien. *Jeunesse immortelle*. Paris : Gallimard, 1998.

Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris : José Corti, 2000.

Sampson, Fiona. *In Search of Mary Shelley. The Girl Who Wrote Frankenstein*. Londres : Profile Books, 2018.

Shelley, Percy Bysshe. "On Frankenstein". *Athenaeum*, 10 November 1832, in Maurice Hindle (ed.), *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Londres : Penguin Books, 1992.

Sydney, Sir Philip. *A Defence of Poetry*. Edited by J. A. Van Dorsten. Oxford : Oxford University Press, 1966.

AUTHOR

Caroline Bertonèche

A graduate from Oxford University in British Romantic Studies and a Fulbright scholar, Caroline Bertonèche is Professor of British Literature at Grenoble Alpes University and president of the SERA (*Société d'Études du Romantisme Anglais*). She holds a doctoral degree from the Université Sorbonne Nouvelle–Paris 3, a doctoral and a postdoctoral fellowship from Harvard and Yale University and was the recipient, in 2001, of the *Keats-Shelley Second Essay Prize Award*. She has published, since then, several articles on British Romanticism and literary criticism, on the modes of influence in poetic and medical discourse, on lyrical health and on the rewriting of scientific myths in the nineteenth century. She is the author of two books on John Keats: *Keats et l'Italie. L'incitation au voyage* (2011) and *John Keats. Le poète et le mythe* (2011). She also edited a selection of essays, dedicated to Susan Sontag, on *Bacilles, phobies et contagions. Les métaphores de la pathologie* (2012) and, more recently, co-edited a book on Romantic madness, *« Is that Madness? » : les organes de la folie romantique* (2016).

IDREF : https://www.idref.fr/115314903
ISNI : http://www.isni.org/0000000080727808
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16206013

Tous les monstres n'ont pas la chance d'être orphelins

Frankenstein's Monster's Misfortune: Not to Be an Orphan

Jean-Jacques Lecercle

DOI : 10.35562/rma.1406

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

1. Pourquoi le monstre de Frankenstein est-il monstrueux ?
2. Un événement mort-né
3. Phénoménologie de l'exclusion
4. La contre-interpellation du monstre
5. Conclusion

TEXT

1. Pourquoi le monstre de Frankenstein est-il monstrueux ?

1 Je pose (ce n'est pas la première fois — Lecercle, 1998) une question naïve. À question naïve, réponse immédiate. C'est parce qu'il est laid, bien sûr, d'une laideur spectaculaire, qui remplit d'horreur tous ceux qui l'aperçoivent, de la famille de Lacey, lorsqu'enfin il ose se présenter à elle, à l'homme dont il vient de sauver la fille de la noyade, et qui le remercie à coup d'escopette. Et cela commence très tôt, avec Victor son créateur, à peine a-t-il ouvert l'œil pour la première fois, en cette sinistre nuit de novembre. « Breathless horror filled my heart » (Shelley 56) : voilà la réaction de Victor au moment de son triomphe scientifique.

2 Pourtant Victor avait essayé de le faire beau (« I had selected his features as beautiful » — Shelley 56), d'une beauté féminine (« His hair was of lustrous black, and flowing; his teeth of pearly whiteness » —

Shelley 56). Il suffit pour le comprendre de comparer avec la description de Safie, quelques chapitres plus tard : « Her hair was of a shining raven black, and curiously braided: her eyes were dark, but gentle, although animated » — Shelley 113). Là est la difference, dans le regard vitreux du monstre (« His watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set » — Shelley 56), qui fait que, si beauté il y a, c'est celle du mort-vivant (le texte mentionne « his straight black lips » — Shelley 56). Le regard de ce nouveau-né est déjà un regard mort. Et si le regard est la manifestation de l'âme, il semblerait que la créature de Victor n'a pas d'âme. Mais cette explication ne tient pas : je ne sais si le monstre a une âme, mais un esprit il a, et des émotions qu'il sait exprimer avec éloquence, au point d'attendrir et son créateur et les lecteurs.

3 Il y a une autre cause physique de la monstruosité du monstre : c'est qu'il est anormalement grand. Victor, qui ne maîtrise pas encore suffisamment les techniques de la microchirurgie, a dû augmenter l'échelle. Il évoque, lorsque, dans la tempête, il aperçoit le monstre aux portes de Genève, « its gigantic stature, and the deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity » (Shelley 73). Il semble que j'aie ma réponse : la monstruosité du monstre est l'effet combiné de sa taille et de sa laideur.

4 Toutefois, il nous reste un problème, qui est traditionnel : celui de la contradiction entre l'épouvantable énormité du monstre et sa grandeur morale, car ce monstre est animé des meilleurs sentiments et ne demande qu'à être aimé, étant rempli de *benevolence* godwinienne. Tout au moins avant le renversement miltonien de ses valeurs (« Evil, be thou my good », comme dit Satan au quatrième livre de *Paradise Lost*), lequel renversement est provoqué par la méchanceté des hommes et non par la nature intrinsèquement mauvaise du monstre. Il y a donc peut-être plus dans cette monstruosité qu'une apparence physique : il y a un devenir monstre, qu'il nous faut analyser.

2. Un événement mort-né

5 La thèse que je souhaite défendre ici est que la monstruosité du monstre est due à l'avortement de l'événement dont il est la

matérialisation, avortement provoqué par son créateur, Victor, qui donc crée non seulement le monstre, mais sa monstruosité. Encore faut-il que je dise ce que j'entends par événement.

6 J'emprunte le concept au grand œuvre d'Alain Badiou (Badiou, 1988). À l'aide de ce concept, Badiou cherche à penser l'absolument nouveau, ce qu'on appelle une révolution. Selon lui, des événements dans ce sens fort se produisent dans quatre champs : la politique, la science (il y a des changements de paradigme), l'art (il y a des révolutions artistiques) et les relations entre les sexes (cela s'appelle un coup de foudre). En arrière-plan, bien que non dit, il y a un cinquième champ, celui de la religion, car l'exemple le plus typique d'un événement au sens de Badiou est la rencontre sur le chemin de Damas.

7 L'événement Badiou a les caractéristiques suivantes. L'événement est rare : ce n'est pas tous les jours que l'on fait la révolution, et l'histoire des champs telle qu'il la conçoit est une histoire en pointillés, des phases de stase interrompues par des points d'événement. L'événement est bouleversant : il subvertit la situation dans laquelle il éclate, et fait du régime ancien un Ancien Régime. L'événement est brusque : il surgit comme un éclair, mais il ne perdure pas. Mais il laisse des traces, de trois types. Premièrement, il produit des vérités qui, elles, sont éternelles (nous sommes les fils de la Révolution française, et nous tenons encore aux vérités qu'elle a produites, de la déclaration universelle des droits de l'homme au devoir de se révolter contre la tyrannie). Deuxièmement, il rend caduc le langage de la situation et réclame un nouveau langage (toute révolution artistique se marque par un changement des moyens d'expression). Enfin, et c'est le plus important, il produit des sujets, fidèles à l'événement et qui vont s'en faire les militants : c'est par eux que les vérités produites par l'événement perdurent. Et ces sujets sont toujours multiples et non individuels : cela va du parti politique révolutionnaire au couple fusionnel qui succède au coup de foudre.

8 La création du monstre est la représentation littéraire d'un tel événement. Sa rareté ne fait pas de doute : Victor a réussi ce que jusqu'ici seul Dieu avait su faire. Son caractère bouleversant est lui aussi évident : la vie de Victor en est bouleversée et pour lui rien ne sera plus comme avant (il ne cesse de le répéter en racontant son

histoire à Walton) ; et au-delà de Victor et de sa famille, massacrée par le monstre, il y a l'humanité toute entière dont l'apparition d'une race de monstres menacerait l'existence, car ces être nouveaux sont plus agiles, plus résistants, et probablement plus intelligents que nous. L'événement monstre surgit comme un éclair, au moment où Victor a l'intuition épiphanique de ce qu'il va créer (« I paused, examining and analysing all the minutiae of creation, as exemplified in the change from life to death, and death to life, until from the midst of this darkness a sudden light broke upon me—a light so wondrous and brilliant… » (Shelley 51). La fabrication du monstre est alors la matérialisation de l'événement, sa première conséquence fidèle, qui incarne la vérité scientifique que l'événement a produite dans un sujet qui n'est pas seulement un individu, le savant génial, mais un couple fusionnel, que seule la mort séparera, le créateur et son monstre (le monstre n'a-t-il pas promis à Victor d'être auprès de lui lors de sa nuit de noces ?). Et Victor, pendant de longs mois, se comporte bien en sujet fidèle : il consacre toute son énergie, toute sa vie à sa création.

9 Mais ici nous avons un problème, car à peine est-il arrivé au bout de ses peines que le créateur, comme on l'a vu, est pris d'une révulsion immédiate à l'égard de sa création : à la vue du monstre vivant, l'horreur le dispute au dégoût, et Victor s'enfuit, abandonnant le monstre nouveau-né. Il attribue ce changement à la frivolité de la nature humaine (« The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature » (Shelley 56), mais nous ne sommes pas obligés d'adhérer à ce bon sens un peu épais (souvent créateur varie…). L'affect est trop fort pour marquer un simple caprice : Victor trahit l'événement dont il était le sujet. Il a travaillé d'arrache-pied pour matérialiser l'événement (cette expression doit être prise au pied de la lettre, car Victor s'est fourni en pièces détachées dans les charniers et les abattoirs), et brusquement, dans une sorte de contre-événement, il renonce à tout, dénie la vérité qu'il avait produite, brise le couple que l'événement avait créé : curieux sujet pour un événement Badiou. Mais notre philosophe est conscient du fait que tous les sujets ne sont pas fidèles. Dans le second tome de son grand œuvre (Badiou, 2006), il nous livre une phénoménologie du sujet, qui en distingue trois variétés : le sujet fidèle est maintenant accompagné par le sujet obscur, qui nie que l'événement a eu lieu, et

le sujet réactif, qui l'accepte mais n'est pas à la hauteur des vérités et de la fidélité que l'événement demande, et qui donc les trahit. Voilà ce qu'est Victor : un sujet réactif qui trahit l'événement qu'il avait porté, provoquant ainsi la catastrophe (« How can I describe my emotions at this catastrophe… » (Shelley 56), faisant par là de sa créature un monstre.

3. Phénoménologie de l'exclusion

10 Il nous faut décrire ce devenir monstre. Car le monstre n'est pas naturellement monstrueux. Il est certes très laid, et beaucoup trop grand. Mais ces tares physiques devraient en tout justice être plus que compensées par sa rectitude morale, par la *benevolence* qui l'anime. C'est ce qu'il se dit quand il se résout à apparaître aux yeux de la famille de Lacey, avec le résultat que l'on sait (et qui engage le renversement de ses valeurs). Le monstre n'est donc pas monstrueux par nature, il le devient parce qu'il est interpellé en tant que tel. Et il faut prendre ce concept althussérien (Althusser) au pied de la lettre : il s'agit dans le cas du monstre d'une appellation non contrôlée.

11 Cela commence à peine le monstre a-t-il ouvert l'œil, et la célèbre scène de création, « on a dreary night of November » (Shelley 56-57), est en réalité (Victor n'est pas très bavard quant à ses procédés de fabrication) une scène de baptême. Cela commence par une hésitation : Victor n'arrive pas à décider si le monstre est, ou n'est pas, un être humain. Cela se marque, bien entendu, par l'utilisation des pronoms. À la fin du premier paragraphe, le monstre, quoique déjà vivant, est un « it » (« It breathed hard… »). Dès le second, il devient un « he » (« His limbs were in proportion »). Et il n'y a pas là seulement l'inscription linguistique du succès scientifique de Victor, la matière inanimée devenant vivante, et humaine de surcroît. Cela se voit à la rose des noms que Victor donne à sa créature. En l'espace de quelques paragraphes, Victor passe de « creature » (« the dull yellow eyes of the creature ») à « wretch » (« the wretch whom with such infinite pains… »), à « being » (« the being I had created… ») et enfin à « monster » (« the wretch—the miserable monster whom I had created »). À ce point, le baptême est achevé, la catégorie juste a enfin été trouvée, le monstre a un nom, ou plutôt une appellation, et à la fin du quatrième paragraphe, le monstre redevient un « it » : « It became

a thing such as even Dante could not have conceived ». À partir de ce moment, l'identité du monstre est fixée : il est devenu, définitivement, un monstre, et cette appellation lui assigne une place. Écoutons Jacques Lacan : « Si j'appelle celui à qui je parle, par le nom quel qu'il soit que je lui donne, je lui intime la fonction subjective qu'il reprendra pour me répondre, même si c'est pour la répudier » (Lacan 299).

12 Pour comprendre le fonctionnement de cette « fonction subjective », autrement dit pour comprendre quel type de sujet est le monstre, il suffit de prêter attentions aux occurrences du mot « monster » dans le roman. Il y en a plus d'une vingtaine. Toutes, sauf deux concernent le monstre. Le mot est surtout utilisé par Victor, treize fois : c'est bien le nom qu'il a donné à sa créature. Mais il est aussi utilisé quatre fois par le monstre lui-même, qui a donc intériorisé ce nom de baptême. Lorsqu'il se voit pour la première fois dans le miroir d'une eau dormante, il s'exclame : « When I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification » (Shelley 110) : si l'on prend ce dernier terme au pied de la lettre, ce baptême est en même temps, et indissolublement, une condamnation à mort. Il est utilisé trois fois par Walton, à la fin du conte, qui en cela suit l'exemple de son nouvel ami. Et il est utilisé par les autres hommes, par exemple ces habitants d'un petit village de pêcheurs, très loin au Nord, qui informent Victor qu'un « monstre gigantesque » est passé la veille par leur village et leur a demandé son chemin (Shelley 199). De façon plus intéressante, il est utilisé par William, lorsqu'il se débat (« Hideous monster! Let me go », Shelley 138), ce qui n'est pas fait pour calmer le monstre, d'autant plus qu'il ajoute que son père est M. Frankenstein, le syndic, ce sur quoi le monstre l'étrangle. Et c'est le mot utilisé par le magistrat que Victor consulte après le meurtre d'Elizabeth : il reprend visiblement les mots du dément pour ne pas l'irriter davantage (Shelley 193). Le mot est donc utilisé d'abord par Victor, le créateur, puis par le monstre, la créature, et enfin par la communauté des hommes, qui reprennent le terme : il s'agit donc bien d'une procédure de nomination, et le monstre est condamné à porter ce nom, comme le furent les animaux après qu'Adam, dans la *Genèse*, les ait nommés sous la surveillance de Dieu.

13 Le problème est que « monstre » est bien un nom, mais un nom commun, pas un nom propre. Qui plus est, ce n'est pas un nom d'espèce, comme le mot « tigre », mais un mot d'exclusion, quasiment une insulte. Il s'agit bien non d'une dénomination (qui pourrait être un raccourci pour une série de descriptions définies, « le monstre est celui qui a étranglé William, qui a promis d'être auprès de Victor lors de sa nuit de noces, etc. ») mais d'une appellation, un exemple de la fonction déictique du langage qui consiste à établir un lien direct et quasi physique (au moins par un geste d'indication) avec l'interlocuteur. Lorsque William s'écrie « Hideous monster! Let me go », le plus important est le point d'exclamation.

14 Cette appellation est donc une interpellation, au sens originel du terme, c'est-à-dire en son sens policier : la scène primitive de l'interpellation althussérienne évoque un policier qui interpelle un quidam, lequel se retourne, comprenant immédiatement que c'est de lui qu'il s'agit ; et, nous dit Althusser, par cette rotation à 180 degrés, il devient sujet (Althusser). Mais cette interpellation a au moins deux fonctions : elle a pour fonction d'assigner à l'individu interpellé une place dans un système de domination, par placement ou par exclusion (le sujet ainsi produit est alors assujetti à l'autorité), mais elle remplit aussi la fonction sociale d'identité, le sujet interpellé trouvant une place dans la société et devenant un sujet de plein exercice, c'est-à-dire un centre de conscience, d'activité (*agency*) et de responsabilité. Althusser joue sur les deux sens du mot « sujet » : d'un côté le Roi règne sur des sujets, de l'autre le sujet d'énonciation est pleinement responsable de ses énoncés.

15 Le problème du monstre est que, se voyant attribuer un nom qui n'est pas un nom propre, mais plutôt un sale nom, une insulte (« Sale monstre ! »), il est soumis à la première forme d'interpellation, mais non à la deuxième, et qu'il ne devient pas un sujet de plein exercice.

16 J'ai montré ailleurs que le monstre ne pourrait pas, s'il en faisait la demande, obtenir une carte d'identité (Lecercle, 1998). En ceci, sa situation est encore pire que celle de son collègue, le comte Dracula. Le comte en effet ne peut pas fournir de photographie (les vampires n'ont pas d'image dans le miroir) et sa date de naissance (il est né au Moyen Âge) ferait mauvais effet sur un formulaire. Mais il peut fièrement inscrire un nom, un prénom, une nationalité et une

adresse. Tandis que le pauvre monstre, s'il peut produire une photo (d'une extraordinaire laideur), ne peut indiquer ni nom, ni prénom (l'administration tolère les prénoms les plus exotiques, mais « monstre » n'en fait pas partie), ni nationalité ni adresse. Ce monstre sans domicile fixe peut bien donner une date de naissance, mais elle non plus n'est guère convaincante, puisqu'il est né adulte. Bref, voilà un monstre à qui la société refuse de donner une identité. En termes althussériens, ce défaut d'identité, qui est la véritable source de la monstruosité du monstre, est dû à un défaut d'interpellation. L'un des membres du couple de sujets produits par l'événement scientifique et amoureux ayant trahi en adoptant la position de sujet réactif, le second membre du couple se voit dénier la place de sujet de plein exercice, faute de reconnaissance sociale. Marx l'avait bien dit, dans la sixième thèse sur Feuerbach, « L'essence humaine n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux » (Marx-Engels 61). Le monstre se voit dénier toute essence humaine parce qu'il est exclu de tout rapport social.

17 Au fond, le meilleur exemple d'un sujet produit par une interpellation réussie, c'est-à-dire un sujet assujetti à ce qu'on appelle des « contraintes capacitantes » (*enabling constraints*), qui le rendent autonome au moment même où elles l'assujettissent, c'est le sujet d'énonciation. L'individu passe du statut d'*infans* à celui de locuteur en s'appropriant le système de la langue, c'est-à-dire en se soumettant à ses contraintes, qui fixent les limites du dicible. Mais ce faisant, il apprend non seulement à accepter un système extérieur et antérieur à lui, mais à le plier à ses besoins expressifs, à jouer avec la langue et éventuellement à se jouer d'elle — cela s'appelle un style.

18 À ce stade, on pourra faire une objection à mon analyse. Car le monstre victime d'un manque d'interpellation ou d'une interpellation faussée, est un remarquable sujet locuteur, dont l'éloquence et la force persuasive sont capables d'attendrir et Victor et les lecteurs lorsqu'ils écoutent sa lamentable histoire (c'est là une différence majeure avec le comte Dracula, à qui il n'est jamais donné de s'expliquer). Racontant sa propre histoire, le monstre devient pleinement sujet, sujet précisément de cette histoire, par laquelle il acquiert un passé qui lui est propre, un présent et l'espoir d'un avenir (si toutefois Victor consent à lui fabriquer une fiancée). Et de fait ce

monstre, qui est beaucoup plus intelligent que vous et moi, a appris à parler en observant la famille de Lacey à travers le trou dans le mur. Il a appris une langue, lui qui est dépourvu de langue maternelle, faute d'avoir un père, en partageant les leçons données à Safie. Et il a appris le monde à travers Volney, que Félix lit avec Safie, et à travers *Paradise Lost* et *Les souffrances du jeune Werther*, que la providence a placés sous ses pas. Bref, le monstre est le résultat heureux d'une expérience de pensée empiriste, qui fait passer cette table rase des impressions aux sensations et des sensations aux idées, qui s'expriment dans un langage. Comment donc peut-on soutenir que son interpellation est faussée et qu'il n'est pas un sujet de plein exercice ?

19 On le peut néanmoins, car à cette subjectivation par interpellation il manque l'essentiel : la société des hommes, les rapports sociaux qui seuls peuvent mener le processus de subjectivation à son terme. Certes, le monstre est plus intelligent que vous et moi qui, placés dans les mêmes conditions, aurions fini comme Victor de l'Aveyron, Kaspar Hauser, ou ces enfants-loups qui, privés de la société humaine, n'accèdent jamais au langage. Mais il fait lui-même l'expérience douloureuse de l'échec de son interpellation lorsqu'il voit son image dans le miroir d'un étang :

> How was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was I indeed who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am… (Shelley 110)

Nous sommes devant un exemple classique de ce que Lacan appelle le stade du miroir (Lacan 93-100). Le nourrisson, vers les six mois (c'est à peu près l'âge du monstre) voit son image dans le miroir et comprend que cette image est *son* image et acquiert par là le statut de sujet. Mais pour que cette scène réussisse, il ne suffit pas d'un miroir : il faut qu'elle inspire au néo-sujet un sentiment de jubilation et il faut qu'un adulte soit présent, qui garantit que la reconnaissance a bien eu lieu (autrement dit, il faut que cette scène se produise au sein de la société des hommes). Ce sont ces deux aspects qui manquent au monstre et font rater et la scène du miroir et le processus de subjectivation : elle est accompagnée d'un affect non de jubilation mais d'horreur (le monstre parle de « mortification ») et elle

est accomplie dans la solitude, sans la garantie d'un regard extérieur. On comprend pourquoi le monstre, dans cette scène, proclame lui-même sa monstruosité : pas seulement parce que « monstre » est le nom que lui a donné son père (baptême dont, dans la diégèse, il n'a pas encore eu connaissance) mais parce que ce père (ni aucun autre adulte) n'est présent pour garantir son accès au statut de sujet.

20 Là est le contenu et la conséquence directe de la trahison de l'événement-monstre par Victor, sujet réactif. C'est une trahison bourgeoise : Victor préfère les plaisirs ternes du lit conjugal à l'exaltation de la passion dans le couple créé par l'événement. Il préfère à la vérité de l'événement scientifique et amoureux dont il a accouché la banale situation dont il est lui-même issu, la ville de Genève où jamais rien ne se passe, sauf parfois un meurtre sordide, et l'appareil idéologique de la famille. On comprend pourquoi le monstre, dont la position est symétrique dans le couple événementiel, veut lui aussi le bonheur bourgeois d'une famille et d'une progéniture. La différence est que la famille qu'il souhaite est grosse d'une race de surhommes, qu'elle est un pari sur l'avenir de l'humanité et en cela fidèle à l'événement.

4. La contre-interpellation du monstre

21 La théorie althussérienne de l'interpellation court un risque, celui du déterminisme. Sa scène primitive étant une scène d'interpellation policière, le sujet interpellé risque d'être plus assujetti que sujet. Mais le sujet par excellence, le sujet d'énonciation, comme nous l'avons vu, n'est pas seulement assujetti, c'est un véritable sujet. C'est pourquoi j'ai proposé d'ajouter aux thèses qui constituent la théorie althussérienne de l'idéologie une thèse supplémentaire : il n'est pas d'interpellation qui ne suscite une contre-interpellation (Lecercle, 1999, 2004).

22 Voilà où nous en sommes. Interpellé par un nom qui n'est pas un nom propre, et qui donc n'est pas son propre nom, mais plutôt une insulte, le monstre est assujetti mais pas véritablement sujet. Et il intériorise cette interpellation délétère avant même de s'entendre traiter de monstre. Althusser nous dit en effet que l'individu est toujours-déjà

sujet, avant même sa naissance. Sa place est fixée dans la famille et donc dans la société par les attentes de ses parents, incarnées dans le choix du prénom. Tout le monde n'est pas prénommé Désiré, mais en toute justice le monstre devrait l'être. Mais monstre il se nomme, dans les deux sens du terme (il est nommé et il se nomme lui-même) et il est donc contraint d'assumer la position subjective que cette nomination implique.

23 Mais, on l'a vu, le monstre est très intelligent : il a appris le langage tout seul, chose par principe impossible (mais l'impossible est le milieu naturel du monstre). Il va donc tenter d'infléchir le résultat de l'interpellation délétère en contre-interpellant, c'est à dire en tentant d'entrer en contact avec la société des hommes par le biais du dialogue. Naïf et optimiste, il croit que ses qualités morales vont annuler la nomination délétère et il se présente aux de Lacey. L'échec flagrant de cette tentative (qui les amène à fuir le pays et qui l'amène à mettre le feu au cottage de son enfance) ne le décourage pas : il a compris que le seul être qui peut l'entendre et redresser l'interpellation mauvaise est celui qui l'a baptisé monstre, son créateur. Il le contraint donc à l'écouter et à entendre l'histoire de sa vie. Et il parvient presque à le convaincre (comme il parvient à nous convaincre que s'il est méchant, c'est uniquement parce qu'il est malheureux). Mais Victor s'obstine dans sa trahison de l'événement, et ce non pour des raisons individuelles mais pour des raisons sociales, parce qu'il craint qu'une race de monstres ne détruise la société des hommes : au lieu d'être un sujet fidèle, militant de l'événement, il se fait militant de la situation pré-événementielle, représentant des ayant-droits, un réactionnaire au sens littéral, qui refuse des lendemains qui auraient pu chanter pour préserver le statu quo. Et ce au prix de sa propre annihilation et de celle de ses proches — le conflit entre le monstre et son créateur n'est donc pas un conflit personnel mais un conflit politique (et il nous rappelle le retournement de la première génération des romantiques anglais, enthousiasmés par la prise de la Bastille avant d'être terrorisés par la Terreur).

24 La contre-interpellation dialogique ayant échoué, le monstre passe de ce qu'Habermas appelle l'agir communicationnel à l'agir stratégique (Habermas) : il entreprend la destruction systématique de la famille Frankenstein, et jusqu'à Clerval, l'ami proche. Voilà un

monstre somme toute althussérien : il a compris que l'individu est interpellé en sujet non dans une relation intersubjective mais par un Appareil idéologique d'État, en l'occurrence la famille, qui assigne sa place au futur nouveau-né en le nommant et qui l'accueille dans son sein pour l'élever, par une série continue d'interpellations bénéfiques (en anglais, cela se dit *nurture*). C'est donc à la famille qu'il en veut, et cela lui permet de mentir à Victor en lui disant la vérité, lorsqu'il annonce qu'il sera à ses côtés lors de sa nuit de noces : Victor, pris dans les rets de l'ancien langage, et qui n'a pas la claire conscience théorique du monstre, s'éloigne d'Elizabeth pour la protéger en attirant sur lui le danger. Ce faisant, il la livre au monstre vengeur, ce tueur en série spécialisé dans la famille (William a déjà provoqué sa propre perte en mentionnant son nom de famille) : puisque cette famille lui refuse et un nom propre et un nom de famille, elle mérite de disparaître, et Victor n'aura pas d'issue.

5. Conclusion

25 On a traditionnellement considéré le monstre comme une métaphore politique : la foule révolutionnaire et terroriste, *the mob*, bref un monstre sans-culotte. J'ai naguère montré que l'Histoire n'était pas tant absente du conte (ce roman gothique n'est pas un roman historique) qu'absentée, c'est-à-dire présente dans son absence (Lecercle, 1988). Une lecture attentive du texte nous indique en effet que l'intrigue se passe entre 1792 (Victor visite Oxford « plus de cent cinquante ans » après que Charles I y ait fui le Parlement, ce qu'il fit en 1642) et 1800 (les lettres de Walton à sa sœur sont datées « 17- - »), c'est-à-dire *pendant la Révolution française*. Mais le texte ne contient aucune allusion à ces événements, qui ne sont guère ordinaires (la prise de la Bastille est un événement au sens de Badiou). Je pense que cette absence présente s'explique par le fait que le roman ne décrit pas tant une crise politique (une crise révolutionnaire) qu'une crise idéologique, une crise de croissance de la famille, qui passe d'un état ancien (la famille patriarcale traditionnelle) à son état moderne (la famille nucléaire bourgeoise, dont Mary Shelley rêve), avec ses contradictions internes. Car l'individualisme bourgeois, qui interpelle des sujets en tant qu'individus libérés de tout lien, tel le prolétaire « libre » de vendre « librement » sa force de travail au capitaliste, est déjà gros d'une

dissolution de la cellule familiale. L'acte de Victor, qui donne la vie hors de tout cadre familial, seul dans son laboratoire, est l'incarnation de cette contradiction.

26 Une ironie de l'histoire a fait que le monstre privé de nom a fini par voler celui de son créateur, puisqu'aujourd'hui, pour tout un chacun, Frankenstein est le nom du monstre. Mais il ne s'agit pas tant d'ironie dramatique que de justice poétique. Frankenstein n'est pas le véritable nom du monstre parce que c'est le nom du véritable monstre.

BIBLIOGRAPHY

Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *Positions*. Paris : Éditions Sociales, 1976, p. 67-126.

Badiou, Alain. *L'Être et l'événement*. Paris : Seuil, 1988.

Badiou. *Logique des mondes*. Paris : Seuil, 2006.

Habermas, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel* (2 vol.). Paris : Fayard, 1987.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

Lecercle, Jean-Jacques. *Frankenstein. Mythe et philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 1988.

Lecercle, Jean-Jacques. « Le monstre de Frankenstein n'avait pas de carte d'identité », dans Gilles Menegaldo (éd.), *Frankenstein*. Paris : Autrement, 1998, p. 77-87.

Lecercle, Jean-Jacques. *Interpretation as Pragmatics*. Londres : Macmillan, 1999.

Lecercle, Jean-Jacques. *Une philosophie marxiste du langage*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.

Marx, Karl et Engels, Friedrich. *Études philosophiques*. Paris : Éditions Sociales, 1961.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Londres : Penguin, 1992.

ABSTRACTS

Français

Pourquoi le monstre de Frankenstein est-il monstrueux ? Parce qu'il est très laid et de taille gigantesque, bien sûr. Mais on propose ici une autre explication : parce qu'il est appelé monstre. Résultat d'un événement

scientifique et amoureux au sens d'Alain Badiou, il est victime d'un rejet par son créateur, qui refuse la position de sujet fidèle pour adopter celle de sujet réactif. Le résultat est une interpellation délétère, qui assujettit le monstre à la position monstrueuse mais ne fait pas de lui un sujet de plein exercice. Il n'est pas étonnant que sa contre-interpellation prenne la forme de la liquidation de la famille Frankenstein, qui a refusé de l'accueillir en son sein.

English

Why is Frankenstein's monster monstrous? We must go beyond the obvious answer (his spectacular ugliness, his gigantic size). This essay suggests that he is a monster because he is called so. The result of a scientific and amorous event in the sense of Badiou, he is betrayed by the initiator of the event, Victor, who rejects the position of a faithful subject to adopt that of a reactive subject. The consequence is a flawed interpellation of the monster, deprived of social relationship and excluded from society. No wonder he counter-interpellates such interpellation by destroying the family that refuses to accept him as a member.

INDEX

Mots-clés

Althusser, Badiou, carte d'identité, contre-interpellation, événement, famille, interpellation, nom, stade du miroir, sujet fidèle, sujet réactif

Keywords

Althusser, Badiou, counter-interpellation, event, family, identity card, interpellation, mirror stage, name, subject (both faithful and reactive)

AUTHOR

Jean-Jacques Lecercle

Jean-Jacques Lecercle est professeur honoraire des universités. Il a enseigné aux universités de Nanterre et de Cardiff. Spécialiste de littérature victorienne et de philosophie du langage, il est l'auteur, entre autres, de *Frankenstein. Mythe et philosophie* (PUF, 1988), *Interpretation as Pragmatics* (Macmillan, 1999), *Une philosophie marxiste du langage* (PUF, 2004), *Badiou and Deleuze Read Literature* (Edinburgh University Press, 2010).
IDREF : https://www.idref.fr/02697648X
ISNI : http://www.isni.org/0000000121287694
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11911927

Elizabeth Lavenza in *Frankenstein* (I): From the Beast to the Blonde? (1818–1831)

Elizabeth Lavenza dans Frankenstein : *de la bête à la blonde ? (1818-1831)*

Anne Rouhette

DOI : 10.35562/rma.1429

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Dark hair, golden hair
Earthly “woman”, divine “being”
Surface and depths

TEXT

1 The alterations made by Mary Shelley to her first novel in 1831 for Colburn and Bentley’s “Standard Novels” series have been well documented and received a great deal of critical attention (e.g. Mellor 170–176; Baldick 61–62; Poovey 133–142; O’Rourke).[1] However, one of those alterations, the rather drastic change undergone by the character of Elizabeth Lavenza, Victor’s betrothed and the monster’s last direct victim, has not to my mind been sufficiently remarked on. As is well known, 1831 Elizabeth is an adopted child, noticed by Victor’s parents while holidaying in Italy, whereas her 1818 namesake happens to be Victor’s first cousin, the daughter of Victor’s father’s sister. As is less well known, her physical appearance changes with her circumstances, as Mary Shelley’s original dark-eyed, dark-haired protagonist becomes an angelic blue-eyed blonde, which, as I will argue here, has an impact on the reading of the novel, and not merely from an ideological point of view, although it is hard not to see the 1831 Elizabeth as blander, more proper and less outspoken than her predecessor. If the socio-political implications of 1831 Elizabeth’s new origin and lack of opinions have been studied (I will return in particular to the silencing of 1831 Elizabeth), as far as I am aware, the significance of her physical makeover has only been addressed by

H. L. Malchow and James O'Rourke. Malchow interprets it from a post-colonial perspective, arguing that the starker contrast between the "master-race maiden" and "her racial negative" (i.e. the monster) highlights "the classic threat of the black male" (112–113), while O'Rourke's reading convincingly locates it within the fairy tale tradition. According to him, Elizabeth's transformation "is the most elaborate use of the conventions of the fairy tale as the oblique vehicle through which Mary Shelley examines both her own ugliest prejudices and her participation in structures of privilege" (381). O'Rourke analyses Shelley's resort to the fairy tale conventions here and elsewhere in the 1831 version in light of the "moral dilemmas" raised by the novel (379). In this two-part essay, I would like to look at the evolution between the two Elizabeths from a different perspective, replacing it within its social, cultural, and literary contexts to reveal a shifting conception of femininity which, when considered in terms of its varying association with Victor's creature, questions the very notion of "reading" as a concept grounded in the legibility of the female (or of the monstrous) face and body, an issue of paramount importance in a novel which revolves so much around (mis)interpretation. Building in particular on the writings of Thomas Dutoit, Scott J. Juengel and Ashley J. Cross, I will try to show how the differences between 1818 Elizabeth and 1831 Elizabeth can further critical reflection on epistemological matters such as the transparency or opacity of faces, the possibility of accessing meaning and truth, and the hermeneutical limits of awareness relying on classical polarities of interiority and exteriority, surface and depth, all matters of considerable instability especially if understood from the perspective of a comparative reading of the two versions of Shelley's novel. The first part of this paper (both parts can be read independently) will consist of a descriptive analysis of these differences, highlighting the alternative representations of femininity they convey, while in Part II I will turn my attention more specifically to the 1818 version and to the critical epistemological issues that are raised by it. Shelley's depiction of her heroine's transparency will be my guiding thread.

2 My analysis here will rely mostly on a comparison between the following three sets of excerpts dealing with the presentation of Elizabeth's appearance and character, with a few references to the

rest of the novel(s): the first introduction of Elizabeth (A), her brief description when Victor meets her again after his time in Ingolstadt and the murder of William (B), and her reaction at Victor's departure for the British Isles (C). The obvious differences in Elizabeth's looks, with which I will begin, are the outward signs of a profound shift in the conception of a character who morphs from an earthly woman to a celestial being, losing her depth in the process.

A 1818	A 1831
From this time Elizabeth Lavenza became my playfellow, and, as we grew older, my friend. She was docile and good tempered, yet gay and playful as a summer insect. Although she was lively and animated, her feelings were strong and deep, and her disposition uncommonly affectionate. No one could better enjoy liberty, yet no one could submit with more grace than she did to constraint and caprice. Her imagination was luxuriant, yet her capability of application was great. Her person was the image of her mind; her hazel eyes, although as lively as a bird's, possessed an attractive softness. Her figure was light and airy; and, though capable of enduring great fatigue, she appeared the most fragile creature in the world. While I admired her understanding and fancy, I loved to tend on her, as I should on a favourite animal; and I never saw so much grace both of person and mind united to so little pretension. (20)	She appeared of a different stock. The four others were dark-eyed, hardy little vagrants; this child was thin and very fair. Her hair was the brightest living gold, and despite the poverty of her clothing, seemed to set a crown of distinction on her head. Her brow was clear and ample, her blue eyes cloudless, and her lips and the moulding of her face so expressive of sensibility and sweetness that none could behold her without looking on her as of a distinct species, a being heaven-sent, and bearing a celestial stamp in all her features [...]. When my father returned from Milan, he found playing with me in the hall of our villa a child fairer than pictured cherub—a creature who seemed to shed radiance from her looks and whose form and motions were lighter than the chamois of the hills. The apparition was soon explained [...]. Elizabeth Lavenza became the inmate of my parents' house—my more than sister—the beautiful and adored companion of all my occupations and my pleasures. (79–80)

B 1818	B 1831
We were soon joined by Elizabeth. Time had made great alterations in her form since I had last beheld her. Six years before she had been a pretty, good-humoured girl, whom every one loved and caressed. She was now a woman in stature and expression of countenance, which was uncommonly lovely. An open and capacious forehead gave indications of a good understanding, joined to great frankness of disposition. Her eyes were hazel, and expressive of mildness, now through recent affliction allied to sadness. Her hair was of a rich, dark auburn, her complexion fair, and her figure slight and graceful. (51)	We were soon joined by Elizabeth. Time had altered her since I last beheld her; it had endowed her with loveliness surpassing the beauty of her childish years. There was the same candour, the same vivacity, but it was allied to an expression more full of sensibility and intellect. (123)

—

C 1818	C 1831
It was in the latter end of August that I departed, to pass two years of exile. Elizabeth approved of the reasons of my departure, and only regretted that she had not the same opportunities of enlarging her experience, and cultivating her understanding. She wept, however, as she bade me farewell, and entreated me to return happy and tranquil. “We all”, said she, “depend upon you; and if you are miserable, what must be our feelings?” (110)	It was in the latter end of September that I again quitted my native country. My journey had been my own suggestion, and Elizabeth therefore acquiesced, but she was filled with disquiet at the idea of my suffering, away from her, the inroads of misery and grief. It had been her care which provided me a companion in Clerval—and yet a man is blind to a thousand minute circumstances which call forth a woman’s sedulous attention. She longed to bid me hasten my return; a thousand conflicting emotions rendered her mute as she bade me a tearful, silent farewell. (195)

Dark hair, golden hair

3 So the hazel-eyed (1818 A and B), dark auburn-haired (1818 B) woman has turned into a blue-eyed one with hair of “the brightest living gold” (1831 A). In this respect, 1831 Elizabeth resembles her fellow blond Shelleyan heroines in the three novels published prior to the revision of *Frankenstein*: Euthanasia in *Valperga* (1823), Idris in *The Last Man* (1826), and Katherine Gordon in *Perkin Warbeck* (1830). This evolution, and the predominance of the blond female protagonist in Shelley’s fiction after 1818, can be explained by several cultural and literary sources, which I will briefly retrace and describe in order to single out salient points which will be developed afterwards. Shelley’s first and most direct source of inspiration comes from the contrast between dark and blond heroines in Romantic prose fiction, more precisely in Walter Scott’s novels. Shelley expressed many times her admiration for Scott and as her reading list shows, [2] she read *Waverley* (1814) in 1815 and again in 1817 and 1821, *Ivanhoe* (1819) in 1820 and 1821, *The Pirate* (1821) in 1822, etc. The 1831 version of *Frankenstein* probably owes a lot to Scott’s influence, separating as it does its female characters along stereotypical traits: Elizabeth, the blond domestic woman, and Safie, the dark adventurous one, to whose appearance 1818 Elizabeth was closer, with dark eyes, dark hair, and light skin—a fair complexion for Elizabeth (1818 A) and a “wondrously fair” one for Safie (1818 81). Shelley resorts to the same contrast most remarkably in two of her subsequent novels, *Valperga*, where the blond, blue-eyed, sensible aristocrat Euthanasia is paired with the equally beautiful but passionate Beatrice, a prophetess with

"deep black eyes" and "jet hair" (143); the same contrast occurs in *Perkin Warbeck* between a princess with blond hair and blue eyes, Lady Katherine Gordon, and the daughter of a Moor, Monina de Faro. In Scott's novels, the passivity of the blond (e.g. Rose Bradwardine in *Waverley*, Rowena in *Ivanhoe*, Brenda Troil in *The Pirate*) contrasts with the activity of the brunette (e.g. Flora McIvor, Rebecca and Minna Troil in *Waverley*, *Ivanhoe* and *The Pirate* respectively). [3] The distinction between the two types of heroines usually rests on a social basis as well, the blond one being of noble origin, like Idris in *The Last Man*, born into the royal family of England, while the dark-haired one springs from more humble stock and often has foreign blood, like Safie and Monina.

4 According to Alexander Welsh (48–49), this duality derives from the contrast between the two female protagonists of another novel re-read by Shelley shortly before her writing of the original *Frankenstein* (and again after, in 1818 and 1820): Madame de Staël's *Corinne* (1807), where the passionate, dark-haired and dark-eyed Corinne, who is half Italian, is spurned by her English lover who eventually marries the sweet, blond and bland (and younger) Lucile Edgermond. The latter's name corresponds to her blondeness, connoting both light (lux) and near-otherworldliness, edge-of-the-world-ness. This trans-linguistic pun is made by Ellen Moers (233), who explains that Lucile, Corinne's blond rival and stepsister, is "the ideal woman" for an Englishman of the time, the "ideal of English womanhood, English culture, and English Romanticism. Lucile is young, pale, innocent, and silent", all points to which we will return further down—one might add that this ideal will be taken to its extreme during the Victorian period. "[Lucile's] very nullity as a person is the source of her charm", adds Moers (239); a non-person, Lucile is a void waiting to be filled, sexually and intellectually, or perhaps more precisely, she and characters like her are mere surfaces onto which one—Lord Nelvil, Victor Frankenstein—can project whatever image one wishes. As a result, transparent heroines of this type come across as two-dimensional, lacking the depths and complexities of human beings, which is the case with 1831 Elizabeth, as we will see later. [4]

5 In this respect, they strongly resemble the female protagonists of a more traditional and less direct source of inspiration for 1831

Elizabeth, a source where princesses abound: fairy tales, where "[g]olden hair tumbles through the stories in impossible quantities", in Marina Warner's words (365). Indeed, 1831 Elizabeth's "crown of distinction" likens her to the real aristocrats Idris, Katherine Gordon, and Euthanasia (a countess if not exactly a princess like the other two). In *From the Beast to the Blonde*, from which I borrow the title of this first part, Warner examines the role played by blond hair in those tales, writing that "the colour fulfils a symbolic function, not a practical or descriptive purpose", standing for light, goodness, and purity (364). It might be worth mentioning at this point that when Mary Shelley was eight, in 1805, William and Mary Jane Godwin set up the Juvenile Library to publish children's books, among which Charles and Mary Lamb's *Beauty and the Beast* (1806), subtitled "A Rough Outside with a Gentle Heart"—the creature in *Frankenstein* refers to himself as a "beast" (1818 95; 1831 177) and the Beast is also called a "Monster" in the Lambs' poem, where Beauty, although not explicitly endowed with golden hair, is repeatedly characterized as "fair", like 1818 Elizabeth's complexion and 1831 Elizabeth in excerpts A. [5] Furthermore, 1831 Elizabeth is compared to "a garden rose" (1831 79), the rose being "the emblem" of Beauty in the tale and in the Lambs' poem (11). The change in Elizabeth's origin between the two versions assimilates her to that archetypal fairy tale hero or heroine, the foundling: half Swiss on the Frankenstein side, half Italian in 1818, she retains her Italian father in 1831 but acquires a German mother, which distances her from Victor and from the rest of the Frankensteins—and of course from the swarthy Italian family she is found in to begin with. The symbolism of light and purity associated with blondeness explains why female saints and the Virgin Mary generally possess halo-like golden hair (Warner 362–369). These religious connotations are found in another source for 1831 Elizabeth, Dante's Beatrice, particularly as she is described in *La Vita Nueva*, read by Shelley in 1821: in this work, the poet falls in love with the angelic child Beatrice, who comes to represent the spiritual and divine aspect of life. The love was unconsummated and the lady died at a young age, which reinforces the parallels with Victor's unravished bride. Although not explicitly blonde, the *donna angelicata*, whose light is a reflection of Divine Love, leads Dante through Heaven in *Il Paradiso* (on Shelley's reading list for 1819) and constitutes a model to which Elizabeth, Euthanasia, Idris and Katherine Gordon all conform,

according to Jean de Palacio (391). This leads me to focus more narrowly on a major distinction between the two Elizabeths: the shift from the woman to the angel.

Earthly "woman", divine "being"

6 In the two excerpts A, if 1818 Elizabeth's feelings are "uncommon", it is 1831 Elizabeth's appearance with the "crown of distinction" created by her golden hair which sets her apart as the blond, royal little girl among the "dark-eyed, hardy little vagrants" as Thomas Dutoit points out (851). Her nobility is that of the saint, "a being heaven-sent, and bearing a celestial stamp in all her features" (1831 A). The adjective "celestial" is repeated later in the revised version, in a passage which takes up the same religious theme: "[t]he saintly soul of Elizabeth shone like a shrine-dedicated lamp in our peaceful home […]; her smile, her soft voice, the sweet glance of her celestial eyes, were ever there to bless and animate us" (1831 82). The "woman" of 1818 has been replaced by a soul, a purely spiritual "being" (1818 B and 1831 A). No wonder then that the ethereal 1831 version of Elizabeth seems less subject to the passing of time, which has "*greatly* altered" her 1818 counterpart but merely "altered" her in the two excerpts B (emphasis added), maintaining her in a virginal child-like state which her blondeness also connotes (Warner 368). In the same line of thought, the symbolism of lightness associated with blond hair is to be taken in all the senses of the word "light"; as a matter of fact, if 1818 Elizabeth has a "light and airy" figure, she is also "capable of enduring great fatigue", while 1831 Elizabeth exhibits no such robustness and appears to be deprived of a body: "lighter than the chamois" (1831 A), this Elizabeth barely appears to touch ground. Like Richardson's Clarissa, "she seemed to tread air, and to be all soul" (949). The comparison with Clarissa (the 1748 novel was on Shelley's reading list in 1815, 1816, 1818 and 1819) and the saintliness of both heroines bode ill for 1831 Elizabeth, whose golden hair seems destined to become the crown of the martyr.

7 This comparison is reinforced by a remarkable echo between two of the most famous literary dreams, Victor's and Lovelace's, more perceptible in the 1831 version because of the Clarissa-like character of 1831 Elizabeth:

> I thought I would have clasped her in my arms: when immediately the most angelic form I had ever beheld, all clad in transparent white, descended in a cloud, which, opening, discovered a firmament above it, crowded with golden cherubs and glittering seraphs, all addressing her with Welcome, welcome, welcome! and, encircling my charmer, ascended with her to the region of seraphims; and instantly, the opened cloud closing, I lost sight of her, and of the bright form together, and found wrapt in my arms her azure robe (all stuck thick with stars of embossed silver) which I had caught hold of in hopes of detaining her; but was all that was left me of my beloved Clarissa. (1218)

> I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. (Shelley 1818 36; 1831 102)

8 Both men dream of embracing a woman alive at the time of the dream but soon to become a dead body, in the dream and in the diegesis; the woman disappears, leaving behind her the garb of a saint which the dreamer wraps in his arms (Lovelace) or transformed into a corpse which the dreamer holds in his arms (Victor). Clarissa ascends among the "golden cherubs", while Elizabeth was herself described as a golden-haired "cherub" a few pages before the second extract. The whiteness of the angel's dress finds a macabre echo in the "livid" hue of Elizabeth's lips and of course the shroud enveloping Caroline Frankenstein's body. In both cases the dream can be read as proleptic, announcing the death of the beloved woman, a death for which the two dreamers may be said to be at least partly responsible.

9 It might in fact be argued that unlike the original Elizabeth, the 1831 one is not even alive in the first place. If her predecessor's animation is stressed several times in excerpt 1818 A, with the repetition of "lively" and the occurrence of "animated", the life which characterizes her has been transferred to the colour of 1831 Elizabeth's hair, of "bright *living* gold" (emphasis added)—the only thing about her that seems endowed with life. Inanimate herself, 1831

Elizabeth animates others: “her smile, her soft voice, the sweet glance of her celestial eyes, were ever there to bless and animate us” (1831 82). The mineral of 1831 Elizabeth’s golden hair has replaced the natural, animal and vegetal, in the description of 1818 Elizabeth, with her “hazel eyes, […] lively as a bird’s”, whom Victor moreover likens to a “summer insect” and to “a favourite animal” (excerpt 1818 A); the “hazel” of her eyes is repeated in excerpt 1818 B. Even the one natural reference in 1831 Elizabeth, the chamois, sounds vaguely ominous retrospectively: the animal returns further on in the novel as a prey, when Victor explains that the monster “may be hunted like the chamois” (1818 144; 1831 239). His ability to tread lightly is not the only trait which the monster shares with 1831 Elizabeth, described for instance in excerpt A as “an apparition”, a term also used several times for the creature (e.g. 1818 13 or 146; 1831 69 or 243). In fact, the “being heaven-sent” that is 1831 Elizabeth is constructed as the exact opposite to the (dark-haired) hellish “being that [Victor] had created” (1818 36), an angel of light to his “fallen angel”, which is how the creature sees himself (1818 68; 1831 142), in a rather straightforward, Manichean opposition between the demonic and the angelic. Both are connected through their divine characteristics, [6] which by implication emphasises the Creature’s non-human nature.

10 The pairing of Elizabeth and the Creature has often been perceived and commented on [7] but it does not work in the same way and to the same effect in the two versions. Indeed, 1818 Elizabeth is related to the Monster not through the divine, but through the natural: the “nuts” which he eats are reminiscent of her hazel eyes (1818 72), and Elizabeth in excerpt A is compared to creatures which the monster is said to be, an “insect” (1818 67) and an “animal” (e.g. 1818 51). The same terms apply to the two of them, literally for the monster-beast and metaphorically for Elizabeth, a process which we will trace from another perspective in Part II. Another natural element connects them, this time a physical characteristic: they share the same dark hair. We know from her manuscripts that Shelley toyed with the idea of calling her character by the rather strange name of “Myrtella”, which of course evokes the myrtle, another vegetal, but also “derives from the name of a mistress and courtesan” (Ketteredge 273). [8] Although 1818 Elizabeth has nothing about her of the prostitute, this clearly reveals her bodily quality, brought out by the sensuousness of

her “rich, dark auburn hair” (1818 B), which conveys the idea of a woman made of flesh and blood, a very possible bride for Victor, far from the pure soul and eternal virgin that 1831 Elizabeth seems to be. Yet 1818 Elizabeth is also described as being “light and airy”, and angelic women already appear in the first version of *Frankenstein* with Caroline Frankenstein, the “angel mother” (1818 48); both earthly and airy, the image of femininity which emerges from the description of 1818 Elizabeth and from the novel as a whole is more complex than the idealisation of 1831, whose Elizabeth, as has been noted, prefigures the Victorian angel in the house (Mellor 176; Malchow 112). This complexity is the last point I wish to examine here.

Surface and depths

11 The portrait drawn of 1818 Elizabeth in excerpt A is fraught with contradictions: she is “docile and good tempered, *yet* gay and playful […]. *Although* she was lively and animated, her feelings were strong and deep […]. No one could better enjoy liberty, *yet* no one could submit with more grace than she did […]. Her imagination was luxuriant, *yet* her capability of application was great”, conveying an image far from the simplicity of the celestial vision offered by her 1831 counterpart. To the playfulness of the child, 1818 Elizabeth allies application and a “luxuriant” imagination; to her “affectionate” disposition she adds an “understanding” which Victor admires, whereas not much is said of 1831 Elizabeth’s interior life. If the sentence “she busied herself with following the aërial creations of the poets” occurs in both versions (1818 20; 1831 81), in 1831 it is followed by Elizabeth’s passive “admiration and delight” at the spectacle of nature, while in 1818 the paragraph ends with her vision of the world as a “vacancy, which she sought to people with imaginations of her own” (1818 20); the later character is deprived of the little agency that belonged to her predecessor, an agency poetic in essence, that of “imagining”, of forming images, mentioned in her very first introduction (1818 A). Smoothing the asperities within the feminine self in 1831, Shelley leaves her reader with an image of perfection so opposed to the monster as to become the other side of the same coin, the coin of femininity, as several critics have remarked. Envisaging Elizabeth (in the 1831 version) in connection not with the monster but his unfinished female mate, Barbara Johnson explains

the repression of female self-contradictions, i.e. complexity, thanks to the clear separation between femininity and monstrousness:

> It is thus indeed perhaps the very hiddenness of the question of femininity in *Frankenstein* that somehow proclaims the painful message not of female monstrousness but of female contradictions. For it is the fact of self-contradiction that is so vigorously repressed in women. While the story of a man who is haunted by his own contradictions is representable as an allegory of monstrous doubles, how indeed would it have been possible for Mary to represent feminine contradiction *from the point of view of its repression* otherwise than precisely in the *gap* between angels of domesticity and an uncompleted monsteress, between the murdered Elizabeth and the dismembered Eve? (9)

12 It seems to me that the shift between the two Elizabeths exemplifies the repression described by Johnson by accentuating this gap and limiting women to surfaces, like the surface of the painting and of the miniature in which the mother, Caroline Frankenstein, is contained. To put it bluntly, in 1818 the monster is partly within Elizabeth, because there *is* something within; in 1831, he is decidedly without because there is nowhere else he could be. 1831 Elizabeth appears devoid of depths, an outside without an inside. While her predecessor's "feelings were strong and *deep*" (1818 A, emphasis added), the later version is only described in terms of her expressions, i.e. of what is visible on her face—or surface: "her lips and the moulding of her face [were] expressive of sensibility and sweetness" (1831 A), "an expression more full of sensibility and intellect" (1831 B), whether or not that expression corresponds to the inside, whether or not there *is* an actual sensibility, sweetness or intellect to match. Of course, the reader is led to assume that this is the case, that she is so transparent that it is needless to specify that there exists an inside equal to that outside, but since the two are never differentiated, it hardly seems to matter. The completely transparent woman shows what she is, without any mediation: "the saintly soul of Elizabeth shone like a shrine-dedicated lamp in our peaceful home". She stands as a living embodiment of truth, incapable of deceit, like Katherine Gordon in *Perkin Warbeck* (1830), [9] published just before the revision of *Frankenstein*. As Thomas Dutoit puts it, "[h]er character is entirely a function of the facial features" (851).

To some extent, such was also the case with 1818 Elizabeth, whose "person was the image of her mind" (1818 A), but the word "image" suggests a comparison, not an assimilation; a representation, not a presentation, which allows for the existence of two distinct elements, a person (i.e. a body) and a mind which may or may not coincide. In other words, she possesses a character and facial features which happen to correspond, but in a more complex manner than in 1831 Elizabeth's, more human-like and less divine—hence the contradictions noticed above. If both characters can practice a form of self-effacement, 1818 Elizabeth being "forgetful of self" (26) while her 1831 version "forgot even her own regret in her endeavours to make [others] forget" (88), there is a strong hint that the selflessness of the second Elizabeth is precisely that: the absence of a self.

13 This assimilation between surface and depths in 1831, resulting seemingly in a denial of depths, accounts for another alteration brought to the second Elizabeth: her silencing. By 1831, Elizabeth's voice has faded away, which, as Marina Warner points out (390–395), is another feature of many a fairy-tale heroine, like Donkeyskin after she flies from her father's palace, or the protagonists of the Grimms' "The Twelve Brothers" and "The Six Swans". When considered in the light of the character's transparency, this belongs to a well-known trope according to which "in wordlessness lies sincerity", a conventional manner of doubting the truthfulness of language, which explains why a character like Cordelia in *King Lear* partly derives from the silent heroines of fairy tales (Warner 390). 1831 Elizabeth has no need for words: her face expresses her feelings and Victor understands what she means by her tears ("she longed to bid me hasten my return" in excerpt C). However, this idealisation of the silent heroine—silent heroes do crop up in fairy tales but on a much less regular basis—results at least partly from ideological considerations, as shown in the various conduct books popular in England in the late 18th and early 19th century and derided by Mary Wollstonecraft in her *Vindication of the Rights of Woman* (1792). This ideology gained ground in the 19th century: in the course of the Grimms' editing of the tales from their first publication in 1812 to the final version of 1857, the female protagonists, at least the "good" ones, became more and more silent as the ideal of virtuous, silent and self-abnegating femininity came to meet "a certain particular socio-

cultural requirements of family equilibrium in the climate of early nineteenth-century Germany" and in England as well (Warner 394), culminating, as mentioned above, in the Victorian era. The two excerpts C above allow us to pinpoint more precisely the evolution in Elizabeth's character in the sense that the words she uttered in 1818 have disappeared from the later version, in which, "mute" and "silent", she can only express herself by her tears. Deprived of language, 1831 Elizabeth also seems unable to think for herself, approving of the journey because it was instigated by Victor ("My journey had been my own suggestion, and Elizabeth *therefore* acquiesced", emphasis added), not for reasons depending on her understanding as in 1818 ("Elizabeth approved of the reasons of my departure").

14 The mild regret expressed by 1818 Elizabeth at being prevented from leaving her home while men explore the world has also disappeared from the 1831 text, in which she no longer seems to hold any thought of her own. As has already been noticed (Mellor 175–176), two of Elizabeth's expressions of opinion were excised from the revised edition: the first consists in her fervent plea in favour of a farmer's career for Ernest in lieu of the judicial to which his father destines him (1818 41), thereby highlighting again her link with nature, as seen above; far from disagreeing with the patriarch Alphonse Frankenstein, just as she submitted readily to Victor's decision in excerpt C, 1831 Elizabeth expresses no particular idea on the subject and is content with merely relating Ernest's wish to enter the military (1831 108). More strikingly, Elizabeth's radical speech against the death penalty and the injustice of men has vanished from the later version:

> […] when one creature is murdered, another is immediately deprived of life in a slow torturing manner; then the executioners, their hands yet reeking with the blood of innocence, believe that they have done a great deed. They call this *retribution*. Hateful name! (1818 58)

15 The theme but also the *tone* of her speech are echoed by the creature who also sarcastically comments on Victor's desire to murder him: "you accuse me of murder; and yet you would, with a satisfied conscience, destroy your own creature. Oh, praise the eternal justice of man!" (1818 68). Not only are the Godwinian undertones of Elisabeth's diatribe done away with in 1831, but the sarcasm she

wields, perceptible notably thanks to the italics ("*retribution*"), the exclamation mark and the distance she puts between herself and the language of men ("They call it"), also disappears, although the monster's outburst remains. Whereas 1818 Elizabeth's eloquence likened her to the creature, indirectly hinting that there may be something human in his nature, 1831 Elizabeth's silence opposes her to him and reinforces the clear-cut separation between the two mentioned earlier. Moreover, the use of irony requires self-division, the ability to say one thing while meaning another; its suppression from the revised version again emphasizes 1831 Elizabeth's simplicity. The latter's transparency and truthfulness, however, avail her little and do not prevent her from dying like her more voluble precursor. While this might possibly represent an oblique criticism of the ideological requirements on which the idealisation of women relies, Shelley problematizes her society's conception of femininity in a more nuanced manner in 1818, offering a reflection on transparency and the access to knowledge and truth it may or may not grant. This is what I will explore in the second part of this essay.

BIBLIOGRAPHY

Baldick, Chris. *In* Frankenstein's *Shadow*: *Myth*, *Monstrosity*, *and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

Dutoit, Thomas. "Re-Specting the Face as the Moral (of) Fiction in Mary Shelley's *Frankenstein*". *MLN*, vol. 109, no. 5, December 1994, pp. 847–871.

Johnson, Barbara. "My Monster/My Self". *Diacritics*, vol. 12, Summer 1992, pp. 2–10.

Ketterer, David. "(De)Composing *Frankenstein*: The Import of Altered Character Names in the Last Draft". *Studies in Bibliography*, vol. 49, 1996, pp. 232–276.

Knoefplmacher, U. C. "Thoughts on the Aggression of Daughters", in George Levine and U. C. Knoefplmacher (eds), *The Endurance of* Frankenstein: *Essays on Mary Shelley's Novel*. Berkeley: University of California Press, 1979, pp. 88–119.

Lamb, Charles (and Mary). *Beauty and the Beast* [1806]. Intr. Andrew Lang. London: Field and Tuer, n.d. [1887].

Malchow, H. L. "*Frankenstein*'s Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain". *Past and Present*, vol. 139, 1993, pp. 90–130.

Mellor, Anne K. *Mary Shelley, Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York: Methuen, 1988.

Moers, Ellen. "Mme de Staël and the Woman of Genius". *The American Scholar*, vol. 44, no. 2, Spring 1975, pp. 225–241.

O'Rourke, James. "The 1831 Introduction and Revisions to *Frankenstein*: Mary Shelley Dictates Her Legacy". *Studies in Romanticism*, vol. 38, no. 3, Fall 1999, pp. 365–385.

Palacio, Jean de. *Mary Shelley dans son œuvre*. Paris: Klincksieck, 1969.

Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Richardson, Samuel. *Clarissa; or, The History of a Young Lady* [1748]. Ed. Angus Ross. Harmondsworth: Penguin, 1985.

Shelley, Mary *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus* [1831]. Ed. Maurice Hindle. Harmondsworth: Penguin, 1985 (rev. 1992).

Shelley, Mary. *The Fortunes of Perkin Warbeck*. Ed. Doucet Devin Fischer. London: Pickering, 1996.

Shelley, Mary. *Valperga* [1823]. Ed. Michael Rossington. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Shelley, Mary. *The Last Man* [1826]. Ed. Morton D. Paley. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1818]. Ed. J. Paul Hunter. New York: Norton, 2012.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*. London: Chatto and Windus, 1994.

Welsh, Alexander. *The Hero of the Waverley Novels. With New Essays on Scott*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

NOTES

1 I will here focus on the two best-known texts of *Frankenstein*, leaving aside the 1823 edition, which differs very little from the original one.

2 Compiled by Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert and first published in *The Journals of Mary Shelley: 1814–1844* (Oxford, Clarendon Press, 1987), the Shelleys' reading list is available online on the Romantic Circles website (<www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/MShelley/reading>, last accessed 8 May 2018).

3 For a more thorough analysis of the types of heroines in Scott's novels, see Welsh (48–55).

4 Another probable literary source, Richardson's *Clarissa*, will be evoked below and in Part II of this essay.

5 Even though "fair" does not necessarily connote blond hair, the two meanings of the word have almost come to merge in English since the 16th century (Warner 363). Emily Sunstein briefly examines the fairy tale elements in Mary Shelley's childhood and suggests that her interest in *Valentine and Orson* in particular, a tale involving two brothers, one of whom is a noble youth and the other was raised by bears, might have had an impact on the pair formed by Victor and his Monster in *Frankenstein* (31–32).

6 On the monster's divine characteristics, see Dutoit (858–859).

7 See for instance Knoepflmacher: "Yet the beautiful and passive Elizabeth and the repulsive, aggressive Monster who will be her murderer are also doubles—doubles who are in conflict only because of Victor's rejection of the femininity that was so essential to the happiness of his 'domestic circle' and to the balance of his own psyche" (109). Knoepflmacher's essay is based on the 1831 text.

8 Perhaps "Myrtella" owes her flowery name to *Waverley*'s Flora and Rose.

9 "Katherine is Truth", explains her cousin the king of Scotland (219).

ABSTRACTS

English

This essay deals with the evolution of Elizabeth Lavenza between the 1818 and the 1831 versions of *Frankenstein*. I look at the various sources for this change and for the literary heritage of the blond 1831 Elizabeth, a less complex, more ethereal character than her predecessor. I compare those two Elizabeths with the Creature, showing that a slightly different image of the Monster is conveyed, as well as a different vision of femininity. These changes impact the epistemological questions which will be tackled in part II.

Français

Cet article s'intéresse à l'évolution du personnage d'Elizabeth Lavenza dans *Frankenstein* entre les éditions de 1818 et de 1831. Je cherche à analyser les sources de ce changement et l'héritage littéraire qui est celui de la blonde Elizabeth en 1831, moins complexe et plus éthérée qu'en 1818. Je compare

ces deux Elizabeth à la créature, montrant qu'une image légèrement différente de celle-ci et surtout du féminin se dégage, ce qui a un impact sur les questions épistémologiques qui seront abordées dans la deuxième partie.

INDEX

Mots-clés
Shelley (Mary), Frankenstein, féminité, histoire littéraire, conte de fées, transparence, animalité, divinité

Keywords
Shelley (Mary), Frankenstein, femininity, literary history, fairy tales, transparency, animality, divinity

AUTHOR

Anne Rouhette
Anne Rouhette is Senior Lecturer in 18th and 19th Century British Literature at the University of Clermont-Auvergne, France. Her main field of interest is women's fiction from the late 18th and the early 19th centuries and she has published in particular on Mary Shelley, Frances Burney and Jane Austen. She also works on the theory and practice of translation.
IDREF : https://www.idref.fr/050824406
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/anne-rouhette
ISNI : http://www.isni.org/0000000022944337
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13555251

Elizabeth Lavenza in *Frankenstein* (II): "The Image of Her Mind" (1818)

Elizabeth Lavenza dans Frankenstein : *« l'image de son esprit »* (1818)

Anne Rouhette

DOI : 10.35562/rma.1445

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Frankenstein and physiognomical interpretation
Physiognomy, women and Elizabeth Lavenza
Paradise Lost

TEXT

1 In Thomas Dutoit's pithy and accurate phrase, *Frankenstein* is a "text about faces" (852), a novel whose plot arguably revolves around Victor's impossibility to see through the face of his creature. The correspondence between face and feelings, or between surface and the sensory illusion of depth, that is posited by the 1818 text when Victor says of Elizabeth that "her person was the image of her mind" (20),[1] is taken for granted thematically and never articulated in the revised version, as we saw in Part I. This identification of outer appearance with the interiority of thought and feeling is founded on the pseudo-scientific presumptions of physiognomical correspondence which, according to Scott J. Juengel (354), "functions as *the* governing epistemological model operating in Shelley's *Frankenstein*". This is the model that Victor Frankenstein is shown depending upon repeatedly in the course of his encounters with the monster. Unsurprisingly, since physiognomy mattered greatly to Victor's mentor, Albertus Magnus, who was himself influenced by Aristotle in this respect and others,[2] Shelley's protagonist demonstrates again and again his tendency to follow in his countryman Lavater's footsteps, firstly with Elizabeth, secondly with M. Krempe—whose "repulsive countenance [...] did not

prepossess [him] in favour of his doctrine" (28)—and thirdly and most strikingly with the monster. According to this epistemological model, if Elizabeth's loveliness corresponds to her moral worth, then it follows that the monster's hideous appearance would be the sign of a vicious mind. Yet, as any reader of *Frankenstein* knows, the correspondence or non-correspondence between the monster's physical appearance and his moral attributes invites considerable scepticism and encourages us to regard the epistemological model at work here with a critical distance that is both doubtful of Victor's assumptions and liable to problematize the act of reading, whether it be of texts or of the faces represented within them, that the model implies.

2 In this second part, I will argue that this model which determines the flawed character of Victor's perception is linked to a certain conception of femininity prevalent at Shelley's time; what I will suggest is that *Frankenstein* engages with the demand for transparency upon which this faulty conception relies and problematizes it yet stops short of wholly rejecting it.

Frankenstein and physiognomical interpretation

3 Although an interest in physiognomy can be traced in the 18th century English novel, its success in Shelley's time is largely due to the popularity of the theories of Johann Caspar Lavater (1775–1778), "practically a household name in Britain from the moment in 1789 when the first English translation of his *Essays on Physiognomy* appeared" (Tytler 293) up to the early 1810s. When the future Mary Shelley, born in 1797, was nineteen days old, her father asked his friend William Nicholson, a chemist and disciple of Lavater, to perform a physiognomic reading on his daughter. In the report preserved among William Godwin's papers, Nicholson wrote that he saw "considerable memory and intelligence […] quick sensibility," concluding: "her manner may be petulant in resistance, but cannot be sullen" (Sunstein 22). According to John Graham, the tendency to consider physiognomy as a science waned after the 1780s, but although Godwin himself was no enthusiastic follower of the face-reading Swiss pastor, Lavater had his devotees among Godwin's

circle, among whom Thomas Holcroft, and Shelley's father also claimed as late as 1831, the year that Frankenstein was revised, that "nothing can be more certain than that there is a science of physiognomy" (cited in Graham 568). Godwin's interest finds its way into the descriptions of his own fictional characters, for instance in the portrait he draws of Marguerite in *St Leon* which will be briefly discussed below. As for Mary Wollstonecraft, she translated and abridged Lavater's *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* in 1788 "with the liveliest interest" (cited in Graham 567) and met the author when he visited London in 1792. Wollstonecraft's position wavered, however; she expressed doubts about the soundness of Lavater's principles and methods, quipping in *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (1796) that Lavater must have found "lines in [Count Bernstorff's] face to prove him a statesman of the first order; because he has a knack at seeing a great character in the countenances of men in exalted stations, who have noticed him, or his works" (179). Whether or not Godwin, Wollstonecraft, Edgeworth, Lewis and others completely endorsed the principles on which Lavater based his analyses, "[e]ach of these writers used interpretations of facial details in presenting their fictional characters, indicating their absorption of a point of view sympathetic with that of Lavater" (Graham 567–568). It is thus not unreasonable to assume that Mary Shelley inherited an ambivalent vision of physiognomy from her parents. Furthermore, the success of Lavater's physiognomic treatise coincided with and contributed to the development of the novel of sensibility in the late 18th century, where meaning is conveyed by the body rather than by language, facial expressions being given pride of place. [3] The first decades of the 19th century pursued this exploration of the correspondence between the sensible and the spiritual, often formulated in terms of the relationship between the "inside" and the "outside" of the human body, with the publication of novels such as *Sense and Sensibility* by Austen and *Frankenstein*, in which Shelley echoes her parents' conflicting stance towards physiognomy and explores the dangers as well as the appeal of this approach.

4 Time and again, the dangers of judging a situation on the "face" of it are underlined in *Frankenstein*. Justine is sentenced to death because

of her behaviour and of false evidence while Victor finds himself wrongly accused of Clerval's murder because of appearances: "they observed that it *appeared* that I had brought the body from another place, and it was likely, that as I did not *appear* to know the shore, I might have put into the harbour [...]" (126, emphasis added). Situations prove misleading, and so may faces: Victor reconsiders his physiognomic interpretation of M. Krempe, overcoming his initial distrust and separating Krempe's "repulsive" appearance from his character. In Krempe's case, Victor distinguishes between inside and outside: "I found even in M. Krempe a great deal of sound sense and real information, combined, it is true, with a repulsive physiognomy and manners, but not on that account the less valuable" (30). Victor here applies caution, although belatedly, as recommended by Lavater who advocated critical distance. No such distance benefits his creature though. As Scott J. Juengel observes, quoting Lavater, "Victor's interpretations of the creature's countenance are invariably consistent with the most fundamental of physiognomical tenets, that 'beauty and deformity of the countenance is in a just and determinate proportion to the moral beauty and deformity of the man'" (360). Whereas Victor's first impression of Krempe was belied by a better acquaintance with him, his first impression of the creature, which fills him with "breathless horror and disgust", serves as an unalterable basis for all ulterior readings of his behaviour. When Victor sees "one hand [...] stretched out", he interprets this gesture as made "seemingly to detain [him]" (36), so as threatening since he runs away —the adverb "seemingly" making explicit the fact that Victor interprets the monster's appearance. Nowhere in the novel will he revise this judgment or envisage that he may have misread this gesture or his creature's face. As we know, the monster's account of himself differs, and so may the reader's, who can interpret this outstretched hand for instance as an infant's reaching out to the "father" that Victor, after all, purported to be. Victor reacts like everyone else on seeing the monster, that is, according to the latter, on a prejudice (or judgment formed *a priori*):

> they are prejudiced against me. I have good dispositions; my life has been hitherto harmless, and, in some degree, beneficial; but a fatal prejudice clouds their eyes, and where they ought to see a feeling and kind friend, they behold only a detestable monster. (93)

5 Plainly, according to the monster, his "inside", or moral sensibility, does not match his "outside", or physical appearance. So why is Victor able eventually to see through Krempe's "repulsive" face but not to read correctly the creature he has fashioned? In the next part of this essay, I would like to take up an analogy frequently made by critics that the creature is but a "woman in disguise" (Gilbert and Gubar 237) and suggest that behind the monster, Shelley examines a certain representation of femininity in her society and in fiction.

Physiognomy, women and Elizabeth Lavenza

6 The ideology of physiognomic correspondence finds its way into the fictional representations of the 18th and 19th centuries with various aims and effects, concerning both male and female characters. Smollett's Roderick Random possesses flaming red hair which matches all too well his fiery personality, for instance. In *Frankenstein*, Victor's thoughts and emotions can be visible on his face, as when "Elizabeth read [his] anguish in [his] countenance" (63). But the construction in the course of the 18th century of the morally transparent body as an ethical constraint on women rendered this a particularly crucial issue for them and affected the descriptions of female characters. This process, started well before the publication of Lavater's theories, was already explored for instance in Burney's *Evelina* (1778), but during the lifetime of Mary Wollstonecraft and in that of her daughter, [4] the success of physiognomy must have buttressed what rested hitherto on an ideological and religious basis. Sentences like this one, from James Fordyce's *Sermons to Young Women* (1766):

> This breach of her most sacred law [chastity], the justice of Nature has generally branded with a look and manner particularly characteristic and significant; as, on the other side, she has always (I think, always) marked the genuine feelings of modesty with a look and manner no less correspondent and impressive (I 50),

or this: "Having no bad passions to conceal, your thoughts and manners will be transparent" (II 145), from the same source, must

have taken on an additional meaning; the advice and guidelines given in the many conduct books of the period, whose weight on female writers is analysed in particular by Mary Poovey (3–47), received a scientific veneer which arguably made their message even more difficult to resist. The presentation of female characters, particularly in female-authored novels, bears witness to this difficulty.

7 Such is the case with the description of Elizabeth Lavenza in 1818, or rather with the two descriptions provided in Part I, which do not rest on quite the same epistemological premises. The second one works in the traditional manner of Lavater's physiognomy (and of conduct books), from the outside to the inside, from the physical trait to the intellectual one which it signifies: "An open and capacious forehead gave indications of a good understanding, joined to great frankness of disposition. Her eyes were hazel, and expressive of mildness" (51). Limited to a surface reading, this passage, which is reminiscent of what we saw regarding 1831 Elizabeth in Part I, focuses on "indications" and "expression" that are signs but no assurance of a "good understanding", "frankness" and "mildness". Here Victor limits his description to the surface, never telling us (or rather Walton) what Elizabeth's personality is really like. Since this is a retrospective narrative, and since, besides, Victor has been acquainted with Elizabeth since childhood, he is supposed to be well aware of Elizabeth's character: he should not have to read on the surface what he already knows, all the more so as this jars with the sense of depth conveyed by the first description of Elizabeth in 1818 (excerpt A in Part I). Short as it is, this first portrait stands out when compared to the heroines of previous novels, especially male-authored, in the sense that Shelley has Victor present his cousin *from the inside out*. Victor begins by portraying Elizabeth's moral and intellectual worth ("docile", "good-tempered", "playful", with "strong and deep feelings", etc.) before turning to her appearance with the sentence "[h]er person was the image of her mind". Elizabeth's "person" confirms what he knows of her "mind", it does not signify it, or not only. Instead of appraising her personality based on her appearance, he finds confirmation in her looks of what he knows of her character; to put it differently, his knowledge of Elizabeth's feelings and understanding comes before his account of her face, in the way he presents it, working from the depths to the surface, if I may use this

metaphor. This reverses the order of presentation found in many novels, where "appearance" precedes "essence", even in the case of characters supposedly known to the narrator. The first introduction of Fielding's Sophia Western by the omniscient narrator of *Tom Jones* begins with "the outside of Sophia", shifting to the inside a few paragraphs later with a phrase whose wording almost literally reverses Shelley's: "[h]er mind was every way equal to her person" (136). Closer chronologically to *Frankenstein*'s Elizabeth, another omniscient narrator, that of Scott's *Waverley* (1814), concludes Flora McIvor's physical description with the following sentence: "[h]er sentiments corresponded with the expression of her countenance" (107), before moving to the depiction of said sentiments. Or again, in *St Leon* (1799), which Shelley had re-read in 1814 and again in 1815, Godwin's first-person narrator describes his future wife thus: [5]

> Marguerite Louise Isabeau de Damville was, at the period of our first meeting, in the nineteenth year of her age. Her complexion was of the most perfect transparency, her eyes black and sparkling, and her eyebrows dark and long. Such were the perfect smoothness and clearness of her skin, that at nineteen she appeared five years younger than she was, and she long retained this extreme juvenility of form. Her step was airy and light as that of a young fawn, yet at the same time firm, and indicative of strength of body and vigour of mind. Her voice, like the whole of her external appearance, was expressive of undesigning, I had almost said childish, simplicity. Yet, with all this playfulness of appearance, her understanding was bold and correct. Her mind was well furnished with every thing that could add to her accomplishments as a wife or a mother. […] (33–34)
> The purity of her mind seemed to give a celestial brilliancy and softness to the beauties of her person. (35)

The "transparency" of the "celestial" Marguerite's complexion functions as the visible sign of her purity; having no "bad passions to conceal", her "thoughts and manners" are transparent, to paraphrase Fordyce.

8 I would like to suggest that in this respect, Shelley has Victor describe Elizabeth, in this first passage at least, in a manner which corresponds better with the logic found in certain contemporary female authors when presenting similarly transparent characters,

although her reading list does not include them. Here is Adeline in Ann Radcliffe's *Romance of the Forest* (1791):

> The observations and general behaviour of Adeline already bespoke a good understanding and an amiable heart, but she had yet more—she had genius. She was now in her nineteenth year; her figure of the middling size, and turned to the most exquisite proportion; her hair was dark auburn, her eyes blue, and whether they sparkled with intelligence, or melted with tenderness, they were equally attractive: her form had the airy lightness of a nymph, and, when she smiled, her countenance might have been drawn for the younger sister of Hebe: the captivations of her beauty were heightened by the grace and simplicity of her manners, and confirmed by the intrinsic value of a heart
> "That might be shrin'd in crystal,
> And have all its movements scann'd." (29)

The narrative voice moves from an estimate of Adeline's character, based on her behaviour to Madame de La Motte in the previous paragraph, to direct characterization of her mind ("she had genius") to a description of her physical appearance, before returning to the "intrinsic value" of a heart which "confirm[s]" Adeline's beauty: the outside confirms the inside and vice-versa. The unidentified quotation resorts to the image of the crystal and its transparency to highlight the heroine's purity and the perfect correspondence of her mind and body.

9 Mind and body correspond but are completely separated in the case of Jane Austen's ironically transparent Marianne Dashwood. [6] Her disposition is described at the end of the first chapter of *Sense and Sensibility* (1811): "She was sensible and clever; […] generous, amiable, interesting" (6), some thirty pages before her physical appearance in Chapter X:

> Her form, though not so correct as her sister's, in having the advantage of height, was more striking; and her face was so lovely, that when in the common cant of praise, she was called a beautiful girl, truth was less violently outraged than usually happens. Her skin was very brown, but, from its transparency, her complexion was uncommonly brilliant; her features were all good; her smile was sweet and attractive; and in her eyes, which were very dark, there

> was a life, a spirit, an eagerness, which could hardly be seen without delight. (35–36)

10 This portrait seems included as an afterthought, merely to explain the impression made by Marianne on Willoughby while the distance between the description of inside and outside in effect breaks the link between them, even though the character is endowed with "transparent" skin. No ethereal creature belonging to a different species like 1831 Elizabeth, Austen's lively and dark-eyed heroine also shares 1818 Elizabeth's "strong and deep" feelings (20) and sharply problematizes the cost of transparency, since the correspondence between her feelings and her body—she makes a point of showing what she feels—leads her to the brink of death. In fact, from Richardson's Clarissa to the early 19th century, transparency has become a trope used by novelists such as Burney, Austen or Shelley to describe a certain type of female characters who have an unfortunate tendency to die young; Elizabeth Lavenza comes after a long series of heroines, often, like Godwin's Marguerite, similarly ill-fated. Even a survivor like Sophia Western in a comic novel is indirectly but explicitly linked with death since Fielding's narrator resorts to a few lines taken from an elegy, Donne's "Elegy on Mistress Elizabeth Drury", to describe Sophia's metaphorical transparency: "Her pure and eloquent blood / Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought / That one might almost say her body thought" (135).

11 Furthermore, despite her transparency, Marianne Dashwood long remains a mystery to her sister and to the reader since it is impossible to know whether or not she is engaged to Willoughby until the novel is more than half way through. Austen articulates a dialectics between the opacity and the transparency of her female protagonist which greatly resembles what Shelley does with her monster in *Frankenstein*.[7] It might seem paradoxical to speak of transparency with regard to the creature, whose face, as Thomas Dutoit points out, is "opaque" (853). But this opacity is an ironical one since "[h]is yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath" (35). His literally transparent skin is the first trait mentioned in Victor's famous description of his creature, and it echoes Elizabeth's metaphorical one a few pages before (we saw in Part I how closely the monster and Elizabeth are connected, among

other things thanks to the shift between the literal and the metaphorical registers). With his visible arteries, the monster's complexion grotesquely evokes a desirable feature in a woman's appearance which Lovelace for instance dwells on in his description of Clarissa: "this lady is all glowing, all charming flesh and blood; yet so clear, that every meandring *vein* is to be seen in all the lovely parts of her which custom permits to be visible" (399, emphasis added). Precisely because of its transparency, the monster's hideous surface prevents potential interpreters from accessing his inside, from reading him properly; they all stop at the outside, with the obvious exception of the blind De Lacey. *Frankenstein* thus questions the very basis on which Victor's knowledge rests. Far from allowing one access to the inside, to the depths, the surface becomes an obstacle when reading it is posited as the only mode of access to truth, largely because the subjectivity of the interpreter, his or her prejudices, may not be taken into account—a pre-determined interpretation thus being understood as objective. Once again, the monster literalizes what remains metaphorical for the other characters, here especially Victor: when he looks into a "transparent pool", he views not the depths of the pool, not its bottom, but the reflection of himself on the "mirror"-like surface (78). The image of the mirror makes clear the risk of seeing one's self in the other, and it does so, in this seminal passage of the novel, at the very moment when self-awareness begins, when subjectivity is constituted, revealing that it is built into human beings' access to the world. Physiognomists obviously run the same risk. Analysing the physiognomical readings performed by the virtuous heroes of sentimental novels, Barbara Benedict draws the following conclusion: "[b]oth physiognomists and sentimental heroes see virtuously because they see naively: locked in a Lacanian mirror stage, they see themselves in the other" (320). The face-reader, from this perspective, can only see himself or herself in the other's countenance, consciously or not, just as the text-reader may be tempted to interpret a novel based on his or her mind-set; the mirror suggests that it is his own ugliness which Victor sees in the monster.

12 Is it his own virtue that he sees in Elizabeth then? The failure of Victor's reading of his creature does not necessarily entail that the legibility of the human body is an illusion or that a correspondence between outside and inside may never exist; nothing in the novel

leads us to believe that his interpretation of Elizabeth's character is incorrect, or for that matter that Elizabeth is wrong when reading anguish in Victor's countenance in the excerpt quoted above. Because of the many links uniting the monster and Elizabeth, it does however question the stress on feminine transparency so prevalent at Shelley's time in literature and in society, which appears so often in conduct books and in the description of idealized female characters like Godwin's Marguerite because, as in the 1831 version of Elizabeth, it amounts to a denial of the human characteristics associated with a sense of depth, feelings, understanding, etc. If the monster really is a female in disguise, then by implication there is nothing beneath the surface and no need for Victor to reconsider his first judgment, as he does with Krempe. The difference between the two brief descriptions of Elizabeth mentioned above may help us understand the extent of Shelley's critique. When Victor sees Elizabeth as a "playfellow", a "friend", a "companion", a "future wife" only in a distant future, his depiction of her mingles surface and depth (20). But when he returns home after six years at Ingolstadt, the "girl" has become a "woman", a very possible bride in a very near future (53). Victor's focus on the surface in his second reading of Elizabeth can be said to be motivated by his fear of female desire, obvious in the dream in which Elizabeth's warm body becomes his mother's corpse or when he tears the female monster's body to pieces; this has been the subject of many feminist readings of the novel. Beyond Victor, it is her society's reduction of women to surfaces that Shelley questions by showing the dramatic consequences that may result from it. The superficiality of a woman's upbringing was denounced in particular by Mary Wollstonecraft, who explained how the stress on a woman's appearance led that woman to become mere surface: "Taught from their infancy, that beauty is woman's sceptre, the mind shapes itself to the body" (*Vindication* 58). [8] Victor's impossibility of going beyond his interpretation of the monster's surface, his refusal to allow that there might be a beautiful inside behind the horrible outside makes blatantly visible, on a literal level, what women were confronted with in Shelley's time and the dangers and potential destructiveness of such an approach to the feminine for men and women alike. Working from another starting-point, Joyce Zonana reaches a similar conclusion:

> Because he is regarded as pure flesh, the monster's fate is comparable to that of women in patriarchal society: no matter how hard he tries, his status as "creature" blinds his creator (and all other humans who can see) to his status as "rational being". (176) [9]

13 However pertinent and convincing this analysis may be, it does not account for the ambiguous manner in which the access to knowledge through physiognomy is represented; *Frankenstein* does not contain simply a criticism of the cult of transparency and of its face-reading preachers, if only because, as mentioned above, Victor seems to be right in his assessment of Elizabeth's character (at least, nothing contradicts it within the diegesis). In the last part of this essay, I would like to examine the appeal that such an approach may have for a Romantic writer like Shelley.

Paradise Lost

14 *Frankenstein* exposes the attempt at equating "inside" and "outside", at seeking for a perfect correspondence between what one shows and what one thinks or feels as dangerous and destructive ideology. Yet physiognomy also represents an ideal in several respects, and it seems to me that its appeal lingers on in the novel. First, it pretends to offer a world of meaning and community, a hermeneutic system where with the requisite skill and a little caution, the interpreter supposedly possesses a key to understand others and to connect with them, since he or she also has human features which in turn may be read. As Barbara Benedict explains, "[t]he reciprocity of […] physiognomist and face […] suggests a world of ideal unity and legibility" (323). This unity is also that of the individual human being, who thus finds a way out of the dichotomy which opposes matter and spirit; the utopia of "a morally transparent anatomy" (Juengel 357) so prevalent in the 18th century [10] rests on a doctrine postulating the unity of the human being, a fundamental coherence, a connectedness between body and soul. Beyond, it postulates coherence between words and reality, as when Victor insists—in vain, which should alert us to the flawed nature of his system—on the "connected" aspect of his story to the magistrate (142). It thus professes to offer a world of truth where deceit would be impossible; looking at a person, male or

female, would suffice to know exactly who he or she is, in terms of identity and of character, as is the case with Burney's Evelina, the living image of her mother, or with Richard of York in *Perkin Warbeck*, who asks a gypsy to "read" him: "read my palm; read rather my features, and learn indeed who I am", i.e. the son of Edward IV and another doomed transparent character in Shelley's fiction (187). [11] Transparency is a fundamentally ethical stance according to which appearance should correspond to essence, a stance which Austen's erring but sometimes admirable Marianne chooses in defiance of the hypocritical world she lives in. Austen certainly denounces Marianne's standpoint and the character serves as a counterexample, but the profound ambiguities of *Sense and Sensibility* and its notoriously unsatisfactory ending make this a difficult position to maintain unequivocally. It would be just as difficult in my view to assert that Shelley simply rejects the dream of transparency and the ideal of unity it relies on, a Romantic ideal where opposites can be reconciled, like the world Walton dreams of, where "the seat of frost and desolation" that is the pole can be converted into "the region of beauty and delight" (7), or a world where the boundaries between life and death would be "ideal", i.e. imaginary, as in Victor's visions (33). Of course, such an ideal is destructive: several members of Walton's crew die and the Frankenstein family is nearly annihilated. But its ultimate attraction lies in its claim to unite human beings to the divine. That Lavater should have been a pastor is no coincidence; he was looking for God in human faces and devised a system relying on "a faith in the sign, the unity of signifier and signified, [12] God and man, appearance and reality" (Benedict 312). In other words, he was looking for a lost paradise, the place where, as Jean Starobinski explains in his work on Rousseau, "c'était la transparence réciproque des consciences, la communication totale et confiante" (19). For many writers of the late 18th and early 19th century, however aware they may have been that they did not live in such a world, that quest found its embodiment in the transparent female character. The vision of woman constructed in the course of the 18th century, that of a child-like being who can retain that child-like transparency, a dream of immediacy that 1831 Elizabeth, in her celestial simplicity, embodies more than her predecessor, testifies to the lingering power of that myth. That this type of character usually met with an untimely death shows how conscious those writers were of the lethal character of

the transparency myth, but that did not prevent them from being attracted to Lavater's theories, as we saw above, perhaps precisely for no other reason than to debunk them.

15 It seems to me that the 1831 text provides a more damning condemnation of this myth and of the epistemological process it relies on because its Elizabeth, limited to a mere mirror-like surface, reflects whatever Victor wishes to see. The sense of depth in the portrait of 1818 Elizabeth, however fleeting, hints at a different approach and begs the question that sophisticated readers may scoff at: if Elizabeth's person *is* "the image of her mind", could the same be said for the creature's? Is Victor's reading of the creature really erroneous? After all, the monster is the ultimate unreliable narrator. We literally only have his word for it that he helped the De Laceys (how could Safie and Felix's letters prove that?) or saved a young girl. [13] We are led to believe him because of his eloquence, but what prevents us from seeing him, for instance, as a forebear of Frederick Clegg in Fowles' *The Collector* (1963), making up excuses for himself, pleading the purity of his intentions and blaming society for his isolation while kidnapping and letting a young woman die? If we confront his words with his actions, what emerges is that he murdered a young boy and framed an innocent woman, thereby condemning her to death. He relates that his first action was to steal food from a poor old man (72–73), while his last act before venturing on the Arctic sea was to "carr[y] off their store of winter food" from villagers and steal their dogs (148). What if the features selected by Victor for his creature were really "beautiful" (35), but the monster's evil mind shone through them? As readers, we are confronted with two possible types of interpretation. In the first one, we are to take everything at "face value", transparently: the monster's person is ugly because his mind is ugly. In the second one, opacity reigns and nothing can be taken for what it seems. Because they rely on completely opposed epistemological modes, the two interpretations should be mutually exclusive and yet they co-exist in the novel. This partly accounts for the hundreds of readings which *Frankenstein* has received, rather fittingly for a novel which interrogates the dream of an unequivocal reading.

BIBLIOGRAPHY

Austen, Jane. *Sense and Sensibility* [1811]. Ed. James Kinsley, intr. Margaret Anne Doody. Oxford: Oxford University Press, 2004 (rev. 2008).

Benedict, Barbara M. "Reading Faces: Physiognomy and Epistemology in Late Eighteenth-Century Sentimental Novels". *Studies in Philology*, vol. 92, no. 3, Summer 1995, pp. 311–328.

Brooks, Peter. "What Is a Monster? (According to *Frankenstein*)". *Body Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, pp. 99–220.

Brooks, Peter "Godlike Science/Unhallowed Arts: Language and Monstrosity in *Frankenstein*". *New Literary History*, vol. 9, no. 3, Spring 1978, pp. 591–605.

Cross, Ashley J. "'Indelible Impression': Gender and Language in *Frankenstein*". *Women's Studies*, vol. 27, no. 6, 1998, pp. 547–580.

Dutoit, Thomas. "Re-Specting the Face as the Moral (of) Fiction in Mary Shelley's *Frankenstein*". *MLN*, vol. 109, no. 5, December 1994, pp. 847–871.

Godwin, William. *St Leon* [1799]. Ed. Pamela Clemit. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Graham, John. "Lavater's *Physiognomy* in England". *Journal of the History of Ideas*, vol. 22, no. 4, Oct.–Dec. 1961, pp. 561–572.

Heymans, Peter. "A Problem of Waste Management: *Frankenstein* and the Visual Order of Things". Dans Peter Heymans, *Animality in British Romanticism: The Aesthetics of Species*. New York / Abingdon: Routledge, 2012, pp. 118–133.

Juengel, Scott J. "Face, Figure, Physiognomics: Mary Shelley's *Frankenstein* and the Moving Image". *A Forum on Fiction*, no. 33, Summer 2000, pp. 353–376.

Lipking, Lawrence. "*Frankenstein*, the True Story; or, Rousseau Judges Jean-Jacques". Dans Paul Hunter (ed.), *Frankenstein*, New York: Norton, 2012, pp. 416–434.

Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Radcliffe, Ann. *The Romance of the Forest* [1791]. Ed. Chloe Chard. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Richardson, Samuel. *Clarissa; or, The History of a Young Lady* [1748]. Ed. Angus Ross. Harmondsworth: Penguin, 1985.

Scott, Sir Walter. *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* [1814]. Ed. Peter Garside. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1831]. Ed. Maurice Hindle. Harmondsworth: Penguin, 1985 (rev. 1992).

Shelley, Mary. *The Fortunes of Perkin Warbeck*. Ed. Doucet Devin Fischer. London: Pickering, 1996.

Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1818]. Ed. J. Paul Hunter. New York: Norton, 2012.

Sunstein, Emily W. *Mary Shelley: Romance and Reality*. Boston: Little, Brown and Company, 1989.

St Clair, William. *The Godwins and the Shelleys. The Biography of a Family*. London: Faber, 1989.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971.

Tytler, Graeme. "Lavater and Physiognomy in English Fiction, 1790–1832". *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 7, no. 3, April 1995, pp. 293–310.

Wollstonecraft, Mary. *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* [1796]. Ed. Richard Holmes. London: Penguin, 1987.

Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman* [1792]. Ed. Miriam Brody. London: Penguin, 2004.

Zonana, Joyce. "'They Will Prove the Truth of My Tale': Safie's Letters as the Feminist Core of Mary Shelley's *Frankenstein*". *The Journal of Narrative Technique*, vol. 21, no. 2, Spring 1991, pp. 170–184.

NOTES

1 All references are to the 1818 edition.

2 For an account of physiognomy and of its importance in the history of the novel, see Graeme Tytler, *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1982, pp. 3–34.

3 See Benedict (326–327).

4 As William St Clair rather bluntly but aptly puts it, "women were a problem in Britain throughout the revolutionary and romantic period" (506).

5 For a thorough analysis of the role played by physiognomy in Godwin's fiction, see Scott J. Juengel, "Godwin, Lavater, and the Pleasures of Surface", *Studies in Romanticism*, vol. 35, no. 1, Spring 1996, pp. 73–97. Of course my choice of male authors and of novels here may seem limited and biased. Nevertheless they are fairly representative of works read and sometimes

re-read by Shelley shortly before or during the conception and writing of *Frankenstein* (*St Leon* and *Waverley*, two novels which greatly influenced her) or no doubt read by her during her childhood or early teenage years; Godwin had called *Tom Jones* "one of the most admirable performances in the world" in "Of English Style" (*The Enquirer*, 1797 [462]). According to the Shelleys' reading list, Mary Shelley had read (most probably reread) *Amelia* in 1817. Incidentally, Sophia Western may very well be an inspiration for Shelley's Eastern Safie, both characters being dark-haired, dark-eyed orphans who escape their tyrannical fathers' commands to join the all-worthy man they love.

6 Austen was very probably aware (and wary) of Lavater's theories, according to Graeme Tytler (307), which arguably plays a role in her presentation of Marianne.

7 I am not suggesting that Shelley was in any way directly influenced by Austen since to my knowledge there exists no trace of her reading *Sense and Sensibility* or *Pride and Prejudice* (1813), whose first title was "First Impressions" and which interrogates the role played by subjectivity in knowledge of the other. Rather, I wish to point out that the intellectual and cultural climate of the 1810s has led the two main female novelists of the decade to explore and to some extent denounce the "transparency myth".

8 For an analysis of the "tremendous extent to which […] social, moral and biological taxonomies are shaped by aesthetic principles" in *Frankenstein*, see Heymans (119).

9 In this respect, these conclusions are close to those reached by Peter Brooks in his highly influential essay "What is a Monster?". Adopting a psycho-analytical approach and insisting on completely different elements in the novel, notably the creation of the monster as a mother substitute, he wonders if "the Monster is not in fact a woman who is seeking to escape from the feminine condition into recognition by the fraternity" and speculates on "Mary Shelley's attempts to escape the generic and cultural codes that make heroines into objects to be looked at" (218).

10 Barbara Stafford calls physiognomy "the 'universal science' of the Enlightenment" (quoted by Juengel 354). See Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1991.

11 On the analogy between palmistry and physiognomical, see Benedict (316).

12 For two different and stimulating approaches to the linguistic aspect of transparency (or lack thereof), see Brooks (1978) and Cross.

13 Lipking states the case for or against the monster and Victor very wittily and convincingly (420–421), concluding with Mary Shelley's deliberate ambiguity, "the courage of her lack of conviction" (433).

ABSTRACTS

English
This essay develops the analysis of the "transparency" of Elizabeth Lavenza in the 1818 version of *Frankenstein*, examining how both Victor and the novel as a whole are subjected to the influence of physiognomony and Lavater's theories. I study the two brief descriptions of Elizabeth and compare them to extracts from other contemporary novels in order to understand how femininity is grounded in the dangerous concept of transparency, which I connect to the opacity of the monster's physical appearance. It seems to me that while the novel rigorously demonstrates the flaws inherent in Victor's epistemological model, it nevertheless fails to escape its attraction entirely.

Français
Cet article poursuit l'analyse de la « transparence » du personnage d'Elizabeth Lavenza à partir de l'édition de 1818 de *Frankenstein* pour étudier l'influence que la physiognomonie et les théories de Lavater en particulier exercent sur Victor mais aussi sur le roman dans son ensemble. J'y examine les descriptions d'Elizabeth et les compare à des extraits d'autres romans contemporains de *Frankenstein* pour essayer de dégager une représentation de la féminité à partir du dangereux concept de transparence, représentation que je lie à l'opacité de l'apparence du monstre. Il me semble que tout en démontrant rigoureusement les failles du modèle épistémologique adopté par Victor, le roman en subit néanmoins l'attraction.

INDEX

Mots-clés
Shelley (Mary), Frankenstein, physiognomonie, transparence, féminité, épistémologie

Keywords
Shelley (Mary), Frankenstein, physiognomy, transparency, femininity, epistemology

AUTHOR

Anne Rouhette
Anne Rouhette is Senior Lecturer in 18th and 19th Century British Literature at the University of Clermont-Auvergne, France. Her main field of interest is women's fiction from the late 18th and the early 19th centuries and she has published in particular on Mary Shelley, Frances Burney and Jane Austen. She also works on the theory and practice of translation.
IDREF : https://www.idref.fr/050824406
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/anne-rouhette
ISNI : http://www.isni.org/0000000022944337
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13555251

Ekphrasis et lieux architecturaux dans *Frankenstein* (1818)

Ekphrasis and Architectural Places in Frankenstein (1818)

Fabien Desset

DOI : 10.35562/rma.1450

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

Les villes britanniques de Londres, Oxford et Édimbourg
Cottages
Des églises et châteaux pittoresques aux « palais de la nature »

TEXT

1 L'une des caractéristiques de *Frankenstein* (1818) est d'être relativement court, même dans sa version de 1831, car le roman de Mary Shelley présente finalement peu d'ekphraseis et de descriptions de personnages en comparaison avec ceux de Ann Radcliffe, par exemple. Pourtant, *Frankenstein* est aussi connu pour sa réécriture du *Cauchemar* (1781, 1791 et 1793 pour les versions principales) de Henri Füssli (Joseph 109), ce qui montre l'intérêt de l'auteure pour les arts. L'étude de l'architecture, l'un des deux principaux champs esthétiques du roman, avec la peinture, montrera qu'il n'y a pas d'ekphraseis purement architecturales dans *Frankenstein*, mais plutôt une présentation de « lieux architecturaux », premièrement les villes, deuxièmement les cottages et troisièmement les églises et châteaux. Il s'agira notamment de voir si ces allusions « transesthétiques » (Genette 435-445) sont véritables ou fictives, et si elles s'inscrivent dans la tradition gothique ou bien la modernisent. Deux traits de l'écriture shelleyenne se dégagent en fait, d'abord une orientation pittoresque de l'architecture, les paysages étant nettement plus prépondérants dans le roman que l'architecture proprement dite, puis la primauté de la fonction symbolique, narrative et structurale sur l'esthétique.

Les villes britanniques de Londres, Oxford et Édimbourg

2 Le choix de « décrire » ou plutôt d'évoquer l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande, lors du voyage de Victor et Clerval, peut être dû à ce que Mary Shelley souhaitait parler de ce qu'elle connaissait le mieux, au besoin d'angliciser la diégèse pour davantage impliquer le lecteur anglophone, ou encore à la volonté de suivre l'Autre, puisque ce voyage est finalement l'inverse du Grand Tour entrepris par les Britanniques aisés d'alors. Cela structure et diversifie en outre le récit, et peut-être y a-t-il également une envie de rompre avec l'exotisme continental de la tradition gothique.

3 Londres se résume toutefois à ses clochers, la cathédrale St-Paul, dessinée par Christopher Wren dans un style baroque à la fin du XVII^e^ siècle, et la tour de Londres, château royal édifié par Guillaume le Conquérant au XI^e^ : « At length we saw the numerous steeples of London, St. Paul's towering above all, and the Tower famed in English history. » (III, I, 116) Cela fait un peu carte postale et l'on ne sait finalement rien de l'architecture. Peut-être s'agit-il d'une pique à l'encontre des touristes ne faisant finalement que passer, tout comme Victor, dont on a du mal à imaginer qu'il songe à autre chose que son expérience et ses conséquences. L'évocation de Londres a toutefois une fonction narrative ou structurale, celle de faire écho aux « flèches » plus pastorales de la Suisse, tandis que le château royal au bord de la Tamise rappelle les ruines du Rhin, même si Mary Shelley privilégie celles se situant en bord de précipices (voir ci-dessous). Finalement, la « fuite » de Victor est vaine, puisque, malgré l'urbanisation du décor, celui-ci reste un peu le même, tandis que la tragédie de la création d'un être vivant, puis de la mort d'un être cher, va se répéter. On ne trouve pas ici la dichotomie que fera Percy Bysshe Shelley entre les sombres « ravins cimmériens des cités modernes » et la ville de Pompéi ouverte aux influences de la nature (*Letters* 2, 72), même s'il y a aussi un contraste entre le paradis perdu de l'enfance et l'enfer dans lequel Victor s'engouffre. À la lecture du *Journal* de Mary Shelley, on se rend compte que l'adjectif « numerous » n'est pas gage de qualité, puisqu'il renvoie à la surpopulation que sa belle-sœur Claire Clairmont condamne en

Suisse et que Mary elle-même critique dans la vallée du Rhin (voir également plus bas). Le verbe « tower » employé pour la cathédrale anglicane peut également évoquer la tour de Babel dont elle parle à propos des Alpes. Toutefois, la dimension pittoresque de l'apparition de la ville, vue de loin par les voyageurs, n'est pas à négliger.

4 L'insistance sur « l'histoire anglaise » souligne en outre la dimension temporelle, plutôt que spatiale, de Londres, alors moins propice à l'ekphrasis architecturale, mais peut-être y a-t-il aussi de l'ironie dans le participe « famed », étant donné que la tour de Londres est célèbre pour avoir servi de prison aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Il y a donc également une dimension politique dans le choix des lieux visités. Dans « The Political Geography of Horror », Fred V. Randel fait ainsi le lien entre chacun d'entre eux et l'histoire révolutionnaire du siècle précédent : « Victor reenacts the French Enlightenment's indebtedness to English science and politics, especially Voltaire's stay in England from 1726 to 1728 [… and] Rousseau's tormented visit to England from 1766 to 1767. » (476)

5 La dimension temporelle de la ville britannique est encore plus flagrante à Oxford :

> The memory of that unfortunate king [Charles I], and his companions, the amiable Falkland, the insolent Goring[1], his queen, and son, gave a peculiar interest to every part of the city, which they might be supposed to have inhabited. The spirit of elder days found a dwelling here, and we delighted to trace its footsteps. (III, II, 118)

Le lecteur ne saura pas où, exactement, les « pas » conduisent les voyageurs, seule l'université étant mentionnée :

> The colleges are ancient and picturesque; the streets are almost magnificent; and the lovely Isis, which flows beside it through meadows of exquisite verdure, is spread forth into a placid expanse of waters, which reflects its majestic assemblage of towers, and spires, and domes, embosomed among aged trees.
> I enjoyed this scene; and yet my enjoyment was embittered both by the memory of the past, and the anticipation of the future. (*Ibid.*)

Tout comme ceux de Londres, « les tours, les flèches et les dômes » sont si génériques qu'ils auraient tout aussi bien pu servir à décrire,

par exemple, la Venise des *Mysteries of Udolpho* (« […] its palaces seemed to sink in the distant waves, while its loftier towers and domes […] », II, III, Radcliffe 184), de *Zofloya* (« the towers and domes of stately Venice rising proudly from the Adriatic, encircled round by its green arms », III, XXX, Dacre 236) ou encore de *A Classical Tour to Italy* (« rising from the waters with its numberless domes and towers, […] spires and pinnacles », Eustace 1, 66). C'est aussi en ces termes que Thomas Jefferson Hogg décrit Oxford dans sa biographie de P. B. Shelley : « The summits of towers, and spires, and domes appeared afar, […] and we saw the tall trees that shaded the colleges. » (Hogg 43) Ceci suggère autant une réécriture de *Frankenstein* qu'un fragment de langages sociaux (pour reprendre l'expression de Barthes) très en vogue à l'époque. En effet, les « dômes » ne sont pas si nombreux que ces deux témoignages le laissent penser, puisque, mis à part quelques tours-lanternes arrondies (Tom Tower, 1682, Sheldonian Theatre, 1668, par le même architecte que St. Paul, Christopher Wren), seule Radcliffe Camera (1749) est coiffée d'un dôme. Les flèches y sont bien plus nombreuses et, pourrait-on ajouter, les pinacles ornant les tours, mais dont ni Mary, ni Hogg ne parlent.

6 Le pittoresque importe davantage que l'architecture, et il en est de même de la tombe de John Hampden, « le révolutionnaire idéal de *Frankenstein* », ainsi que de William Godwin et de Percy Bysshe (Randel 479) :

> We visited the tomb of the illustrious Hampden, and the field on which the patriot fell. For a moment my soul was elevated from its debasing and miserable fears to contemplate the divine ideas of liberty and self-sacrifice, of which these sights were the monuments and the remembrancers. (III, II, 119)

Victor ne fait pas référence au monument de Chalgrove, à une quinzaine de kilomètres d'Oxford, puisqu'il ne fut érigé qu'en 1843, mais à la tombe de Hampden supposée se trouver à St. Mary Magdalene (reconstruite au XV^{e} siècle) de Great Hampden, à 45 kilomètres environ, et que Mary visita en compagnie de son père le 20 octobre 1817, après un premier passage en juillet (*Journal* 83, 85). Ce qui caractérise l'église est sa tour crénelée, alors qu'il est généralement question de flèches dans *Frankenstein*. On y trouve

encore, fixée sur un mur du chœur, la sculpture en marbre blanc d'un « sarcophage » ou autel inscrit (1743, Henry Cheer), aux coins duquel sont assis deux *putti* sans ailes, l'un, avec la main sur le cœur, tenant un bâton coiffé du « chapeau de la liberté » (Lipscomb 285-286), l'autre, reposant la tête sur sa main, avec un parchemin de la *Magna Carta*. Au-dessus, sculpté en relief, un grand médaillon du même marbre, mais également décoré de rouge, représente la bataille de Chalgrove, où l'on voit Hampden tomber de cheval, ainsi qu'une église avec flèche et non une tour crénelée. Est également sculpté un chêne, sur les branches duquel se trouvent les armoiries des Hampden et de leurs alliés. Mary Shelley ne décrit toutefois pas le monument, une plus grande importance étant accordée au champ de bataille et, surtout, aux pensées de Victor, ce qui, tout en incorporant un sous-texte politique, la révolte de parlementaires contre la monarchie absolue, montre bien la fonction narrative de ces lieux architecturaux : ils ne parviennent jamais vraiment à extirper Victor de ses sombres pensées. La parodie de récits de voyage, toujours un peu décevant, ne fait qu'en souligner la futilité. Ainsi, l'âme de Victor ne s'élève qu'un court « instant », sa joie reste « amère » et, plus étonnant encore, les rues sont « presque magnifiques » seulement. Ce voyage est un échec, et l'on en vient même à douter de la valeur que portent certains mots de l'« ekphrasis », comme « placid » et « assemblage ». En même temps, si les faits passés peuvent servir d'avertissement à Victor, ainsi que le remarque également Randel à Oxford (« He finds in the king's environment a mirror of his own mood of anxious waiting for an inevitable catastrophe. Instead of drawing practical lessons for himself […] », 477), il y a de la part de Mary Shelley comme un aveu de supériorité nationale, du fait la richesse de son histoire, tandis que la Suisse natale de Victor est simplement évoquée en des termes pittoresques.

7 Edinbourg n'échappe pas, non plus, au catalogue touristique de ses principaux monuments, mais avec une touche du « connoisseur », lorsqu'il s'agit d'urbanisme :

> I visited Edinburgh with languid eyes and mind; and yet that city might have interested the most unfortunate being. Clerval did not like it so well as Oxford; for the antiquity of the latter city was more pleasing to him. But the beauty and regularity of the new town of Edinburgh, its romantic castle, and its environs, the most delightful

> in the world, Arthur's Seat, St. Bernard's Well, and the Pentland Hills, compensated him for the change, and filled him with cheerfulness and admiration. But I was impatient to arrive at the termination of my journey. (III, II, 120)

« But I was impatient to arrive at the termination of my *narrative* », aurait pu dire Mary Shelley, qui se concentre davantage sur les événements tragiques frappant Victor, ces brèves descriptions étant toutes enchaînées au sein d'un même chapitre. Après tout, l'auteure venait de publier un récit de voyage et avait peut-être envie de passer à autre chose.

8 C'est au XVIII^e^ siècle que la « nouvelle ville » fût édifiée, avec des alignements de bâtiments de même hauteur, cette « régularité » contrastant avec le château « romantique » et plus proche de la nature. D'emblée, il est évident que Mary Shelley s'adresse à des lecteurs avertis, même s'il est possible d'apprécier le contraste simplement à travers les deux termes employés. Alors que cette régularité est ce à quoi Percy Bysshe pouvait songer en parlant de « ravins cimmériens des villes modernes », dont la « nouvelle ville » peut servir d'exemple, il n'y a pas de jugement de valeur ici, cette ville étant « belle ». Certes, Clerval n'est pas aussi enchanté qu'à Oxford, mais c'est Victor qui parle, et si son récit n'a pas d'ambition périégétique, son absence d'implication émotionnelle montre à nouveau la futilité d'un tel « tour ». La dimension temporelle de la ville apparaît à nouveau dans son « antiquité » relative et les strates composées par le château romantique et la nouvelle ville.

9 St. Bernard's Well, source découverte en 1760 et située à Stockbridge, aux abords de la nouvelle ville, est tout particulièrement intéressante. Pour l'abriter, Alexander Nasmyth dessina en 1788 une rotonde à dix colonnes de style dorique, que John Wilson construisit. Modelée sur le temple de Vesta à Tivoli, elle abrite en fait aujourd'hui une statue d'Hygée (1884) de David Watson Stevenson, en remplacement de l'original de 1791, dont il s'est peut-être inspiré, mais dont les gravures d'époque ne laissent voir tout au plus qu'une attitude légèrement différente. La nouvelle tient une coupe médicinale, tandis qu'un serpent s'enroule autour de la colonne qui soutient la statue pour venir s'abreuver à l'urne au-dessus. Les plis de la draperie d'Hygée, son chiton transparent, ses cheveux séparés sur le front et son

diadème sont typiquement helléniques, mais peut-être ses traits sont-ils plus britanniques. La mosaïque du plafond, elle, ne date que de 1887 (Canmore 2001). Il s'agit là de la seule statue du roman avec les sculptures des autres lieux architecturaux [2], et encore, elle n'est même pas mentionnée et n'apparaitra donc qu'à un lecteur averti. Est-ce cependant un hasard que Victor se rende au temple d'une déesse de la médecine ? Le serpent, certes moins maléfique chez les anciens, ne pourrait-il pas constituer une métaphore des conséquences de la vie que Frankenstein donne à sa créature ?

10 Cette parodie des récits touristiques, où Mary Shelley substitue la déception à l'enjolivement, a pour principale fonction de décrire l'état psychologique dans lequel se trouve Victor. Elle fait aussi appel à un lecteur averti qui saura compléter le récit et sa diégèse, l'auteure ayant plus à cœur de développer des événements tragiques déterminants et les thèmes de son roman. L'idée d'écho et de contraste, qui le structurent, émergent aussi de ces brèves descriptions, les « dômes » et « flèches » d'Oxford, par exemple, rappelant ceux des Alpes.

Cottages

11 Il est parfois question de grottes (cavernes de glace du mont Blanc, grotte de Rutland à Matlock) et de « cellules » (celle de Justine et celles de Victor) dans *Frankenstein*, mais plus pertinent encore pour cette étude est le « cottage », véritable topos gothique. Il est d'abord question d'une misérable hutte, dont le seul élément intérieur décrit est « un feu » : « a small hut, on a rising ground, which had doubtless been built for the convenience of some shepherd » (II, III, 78). Sa situation « élevée » est typiquement gothique, puisqu'on la retrouve dans *The Mysteries of Udolpho* (« situated on a green slope, sheltered by a tuft of oaks », IV, XI, Radcliffe 592), *Zofloya* (« the mountain at the foot of which it humbly rose. It was embosomed by trees, and surrounded by a garden », I, XII, Dacre 95) ou encore *Zastrozzi* (« at the foot of a small eminence [...] and on the opposite side was a forest », III, P. B. Shelley, *Zastrozzi and St. Irvyne* 16-17). Cette élévation lui confère une dimension pittoresque, tandis que le feu de cheminée évoque le (ré-)confort. Pourtant, le monstre la décrit comme un Pandémonium terrestre : « [...] as exquisite and divine a

retreat as Pandaemonium appeared to the daemons of hell after their sufferings in the lake of fire. » Cette allusion à *Paradise Lost*, que la créature a lu et commente (II, VII, 94-96), et l'élément du feu font bien sûr d'elle un ange déchu. C'est ironique, puisque le Pandémonium est aussi un lieu d'exil loin d'être idyllique. La comparaison devient en effet hyperbolique lorsque le monstre constate : « Satan had his companions, fellow-devils, to admire and encourage him; but I am solitary and deserted. » (96) La hutte vide, où brûle seulement le feu et qui tente de s'élever aux cieux, est ici une métonymie de cet ange déchu.

12 C'est un « Paradis » qu'il trouve ensuite, bien qu'il compare d'abord son « taudis » (« hovel ») ou sa « niche » (« kennel ») aux « palais » qu'il vient de voir et desquels il a été chassé :

> […] the huts, the neater cottages, and stately houses, engaged my admiration by turns. The vegetables in the gardens, the milk and cheese I saw placed at the windows of some of the cottages, allured my appetite. […] a low hovel, quite bare, and making a wretched appearance after the palaces I had beheld in the village. This hovel, however, joined a cottage of a neat and pleasant appearance. […] My place of refuge was constructed of wood, but so low, that I could with difficulty sit upright in it. No wood, however, was placed on the earth, which formed the floor […]. It was situated against the back of the cottage, and surrounded on the sides which were exposed by a pig-stye and a clear pool of water. One part was open, and that I had crept in […]. The floor was a little raised, so that it was kept perfectly dry, and by its vicinity to the chimney of the cottage it was tolerably warm. (II, III, 79)

13 La « propreté » (« neatness ») est le motif par excellence du cottage gothique. Il en est question dans *The Mysteries of Udolpho* (« an appearance of comfort and extreme neatness », IV, XI, Radcliffe 592), *The Monk* (« It was a small but neat building », I, III, Lewis 88), *St. Leon* (« the neat appearance and pleasing situation of a cottage », II, IX, Godwin 102), *Zastrozzi* (« Her little cottage was kept extremely neat », III, 17) ou encore le journal de Claire Clairmont (« The Cottages & people ([as] if by magic) became almost instantaneously clean & hospitable », 19 août 1814, 27). Le confort est néanmoins tout relatif : alors qu'il décrit son taudis comme un « asile agréable » (« agreeable

asylum »), le cottage attenant est « misérable » (II, VI, 93), dès lors qu'il s'agit de raconter l'histoire des De Lacey et leur propre chute. L'insistance sur cette propreté ou le caractère bien ordonné d'une habitation pauvre suscite en outre l'étonnement, puis le réconfort, ceux des personnages, mais aussi des lecteurs issus de classes plus aisées. Enfin, l'abondance du potager ou de fleurs montre qu'un retour romantique à la nature pastorale est viable, ou plus exactement fantasmé, puisqu'il est souvent de courte durée, comme dans *St. Leon*, dont Mary Shelley est ici verbalement la plus proche. La dépendance jouxtant la porcherie et la mare aux canards est cependant une innovation par rapport à la tradition gothique — les détails du mur chauffé par la cheminée et du sol élevé et sec peuvent trahir l'expérience. Cela contribue à déshumaniser la créature et à montrer comment l'environnement affecte les gens, là encore une idée reprise de Godwin. Il lui fallait en outre trouver un moyen pour que la créature fasse l'expérience de la vie domestique des De Lacey:

> On examining my dwelling, I found that one of the windows of the cottage had formerly occupied a part of it, but the panes had been filled up with wood. In one of these was a small and almost imperceptible chink, through which the eye could just penetrate. Through this crevice, a small room was visible, white-washed and clean, but very bare of furniture. In a corner, near a small fire, sat an old man, leaning his head on his hands in a disconsolate attitude. (II, III, 80)

14 L'« attitude » du vieil homme, « stationné », pour reprendre l'idée de John Keats (525), au sein d'un décor domestique dépouillé, suggère d'abord une peinture, et en effet, Mary Shelley file ici la métaphore cauchemardesque à la Füssli du voyeur « pénétrant » l'intimité domestique. Les fentes rappellent aussi la pauvreté, mais la propreté du cottage, soulignée par ses murs blanchis à la chaux, place aussi les De Lacey à part. Les fentes des planches ont enfin une nécessité dramatique, car c'est grâce à elles que la créature va pouvoir apprendre.

15 La régénération du motif se voit aussi dans la hutte des Orcades :

> On the whole island there were but three miserable huts, and one of these was vacant when I arrived. This I hired. It contained but two rooms, and these exhibited all the squalidness of the most miserable penury. The thatch had fallen in, the walls were unplastered, and the door was off its hinges. I ordered it to be repaired, bought some furniture, and took possession. […] Its hills [of Switzerland] are covered with vines, and its cottages are scattered thickly in the plains. Its fair lakes reflect a blue and gentle sky […]. (III, II, 121)

16 La situation reculée des Orcades permet à l'incroyable de se produire, à l'image de l'exotisme continental et même parfois oriental de la littérature gothique. Du point de vue de la structure du roman, la hutte isolée fait écho à la chambre à l'étage de la maison d'Ingolstadt, d'écrite comme une cellule (« cell »), où le monstre observe également Victor tandis que la lune jaune brille par la fenêtre. Elle rappelle aussi la première hutte du monstre en Allemagne et s'oppose au cottage des De Lacey (« unplastered », par opposition à « white-washed »), mais le contraste est plus explicite encore avec les nombreux cottages émaillant la riche campagne Suisse, ainsi que le remarquait Claire Clairmont le 25 août 1814 :

> This would be a most delightful residence if it were not for the amazing populousness of the country. The Mountains are covered with cottages—It is impossible to find a wild & entire solitude. In other countries the Mountains however beautiful are generally deserted—but this being a republic & the people multiplying exceedingly no spot is deserted for no spot in this fertile country is barren except the very tops of the mountains. (30)

17 C'est à cette surpopulation qu'elle attribue le retour du ménage en Angleterre, mais les raisons sont surtout financières. L'avis de Mary Shelley est, en outre, moins tranché, d'abord dans sa description des alentours du lac de Lucerne de *History of a Six Weeks' Tour* (1817), où elle privilégie le pittoresque : « In every part where a glade shews itself in the forest it appears cultivated, and cottages peep from among the woods. » (47) Cette description se retrouve d'ailleurs presque mot pour mot dans son roman : « and cottages every here and there peeping forth from among the trees » (II, I, 70). Puis, lorsqu'elle compare dans son *Journal* les collines rhénanes avec les

Alpes suisses, elle fait en sorte de bien distinguer montagnes sauvages et vallées urbanisées : « […] as in Switzerland the cottages did not pierce into their very recesses, but left something to fancy and solitude. » (4 septembre 1814, 13) L'idée est donc que la présence de cottages est idyllique à condition qu'ils n'envahissent pas les montagnes, mais le point de vue plus nuancé de Mary Shelley relativise aussi le sentiment que les touristes peuvent avoir en Suisse, en les confrontant à la réalité d'une terre plus austère, comme les Orcades. En fait, le contraste de *Frankenstein* évoque davantage encore celui opposant les cottages en ruine de France à ceux de la Suisse dans *A Six Weeks' Tour* : « we found the cottages roofless, the rafters black, and the walls dilapidated » ; « The Swiss cottages are much cleaner and neater, and the inhabitants exhibit the same contrast » (20, 40). Cela explique la nostalgie de Victor, mais souligne également sa chute, tout en suggérant peut-être à nouveau un sous texte politique, la « plus grande pénurie » pouvant être liée au régime politique. Que Victor fasse réparer la hutte rajoute, en outre, moins la dimension du confort qu'une dimension autoritaire rappelant la notion de classes (« I ordered »), mais peut-être est-ce l'impression d'un lecteur moderne.

18 Il est également question du cottage d'une vieille dame (« the cottage of an old woman near », III, IV, 129), qui apparaît comme un passage obligé, puisqu'il en est déjà question dans *The Mysteries of Udolpho* (Theresa), *Zofloya* (Nina) et *Zastrozzi* (Claudine), bien que Mary Shelley choisisse de ne pas la nommer. Outre le clin d'œil à la tradition, l'âge de la résidente et la situation du cottage sur la côte irlandaise en font un ermitage vénérable quelque peu souillé par le meurtre de Clerval, à l'image des hameaux côtiers de Sibérie (« wretched hamlet on the sea-shore »), où c'est cette fois le monstre qui fait fuir les habitants : « putting to flight the inhabitants of a solitary cottage » (VII, 152). Que ce dernier épisode reproduise ce qui s'était passé en Allemagne montre qu'il n'y a aucun espoir pour le monstre, condamné à effrayer les hommes et les femmes. La conjonction de la pauvreté et de l'isolement géographique est un terreau fertile pour l'essor de la superstition, si bien que ces derniers cottages donnent une nouvelle illustration du déterminisme.

Des églises et châteaux pittoresques aux « palais de la nature »

19 Comme les « clochers » (« steeples ») de Londres et les « flèches » (« spires ») d'Oxford l'ont montré, les églises et châteaux de *Frankenstein* ont une dimension plus pittoresque qu'architecturale. Mary Shelley n'avait en fait qu'à puiser dans ses souvenirs de voyages et *History of a Six Weeks' Tour*.

20 La présence d'une horloge sur le clocher d'Ingolstadt (« its white steeple and clock », I, IV, 43), alors qu'aucune n'est mentionnée en Suisse, suggèrerait d'abord que Mary Shelley décrive l'église St-Moritz (Moritzkirche, 1234), dont les tours sont également plus « blanches » que les autres édifices religieux de la ville bavaroise. Toutefois, si elle a pu en lire une description [3], il y en avait également sur les églises suisses et savoyardes, et c'est d'ailleurs la blancheur de ces dernières qui ressort des courtes descriptions de Victor (« At length the high white steeple of the town met my eyes », II, 34) : « In the midst of the plain rises a little isolated hill, on which the white spire of a church peeps from among the tufted chestnut woods », écrit Percy Bysshe près de Saint-Gingolph, alors qu'il navigue seul avec Byron, dans sa lettre du 12 juillet 1816 à Thomas Love Peacock, publiée dans A *Six Weeks' Tour* (« Letter III », 125). Cela donne du réalisme au passage, tout en soulignant la pureté du paysage, avec lequel les Orcades vont contraster.

21 Il est difficile de reconnaître aujourd'hui l'église Notre Dame de l'Assomption d'Évian-les-Bains (XIII^e siècle) dans la description de Victor, car même depuis la rive, elle n'est plus entourée d'arbres, et le clocher du XII^e siècle, moins blanc, se termine en tour-lanterne : « The spire of Evian shone under the woods that surrounded it, and the range of mountain above mountain by which it was overhung. » (III, V, 143) Cette description ne fait que reprendre implicitement le motif de la blancheur étincellante, à travers le verbe « shine », exactement comme le faisait Percy Bysshe dans sa lettre publiée dans A *Six Weeks' Tour* : « As we approached Evian, the mountains descended more precipitously to the lake, and masses of intermingled wood and rock overhung its shining spire. » (114) Peut-être les Shelley décrivent-ils en fait l'église de

Neuvecelle (XII^e siècle), plus éloignée de la rive, au clocher pointu, anciennement chapelle de château et entourée d'arbres sur les vieilles cartes postales. Cette blancheur immaculée, malgré le meurtre de Clerval survenu entretemps, cet ordre même qui se substitue dans le roman à l'enchevêtrement plus sauvage de la lettre de Percy Bysshe, apparaissent comme le calme avant la tempête, le meurtre d'Elizabeth dans cette même ville. Les différents niveaux des montagnes, de la forêt, de l'église et, dans A *Six Weeks' Tour*, du lac, renvoient également à la variété requise par le pittoresque, notamment chez Radcliffe (III, VI, 411).

22 Enfin, « I eagerly traced the windings of the land, and hailed a steeple which I at length saw issuing from behind a small promontory » (III, III, 127) a une dimension plus narrative, Victor accostant ici l'Irlande. Fred Randel (483), toujours dans son hypothèse d'allégorie révolutionnaire, suggère que ce soit ou bien en Ulster ou bien à Killala dans le comté de Mayo, où les forces françaises débarquèrent en 1798. On constate que le motif de la blancheur prélapsarienne n'est pas repris. La cathédrale St-Patrick (1760s) de Killala est sombre, mais il s'agit probablement d'une coïncidence.

23 Les châteaux en ruine apparaissent le plus souvent au sommet d'une éminence et rappellent ceux vus en 1814 dans la vallée du Rhin en Allemagne, puis en 1816 dans les Alpes. La chronologie est inversée dans *Frankenstein*, étant donné la nationalité de Victor, même si les Shelley étaient déjà passés par la Suisse avant leur descente du Rhin et en avaient vu un premier château à flanc de falaise à Provins (M. et P. B. Shelley 18) :

> Ruined castles hanging on the precipices of piny mountains; the impetuous Arve, and cottages every here and there peeping forth from among the trees, formed a scene of singular beauty. But it was augmented and rendered sublime by the mighty Alps, whose white and shining pyramids and domes towered above all, as belonging to another earth, the habitations of another race of beings.
> We passed the bridge of Pelissier [...]. But we saw no more ruined castles and fertile fields. [...] Mont Blanc, the supreme and magnificent Mont Blanc, raised itself from the surrounding *aiguilles*, and its tremendous *dome* overlooked the valley. (M. Shelley, *Frankenstein* II, I, 70-71)

> The course of the Rhine below Mayence becomes much more picturesque. […] We saw many ruined castles standing on the edges of precipices, surrounded by black woods, high and inaccessible. This part of the Rhine, indeed, presents a singularly variegated landscape. In one spot you view rugged hills, ruined castles overlooking tremendous precipices, with the dark Rhine rushing beneath […]. "The mountains of Switzerland [says Henry] are more majestic and strange; but there is a charm in the banks of this divine river, that I never saw equalled. Look at that castle which overhangs yon precipice; and that also on the island, almost concealed amongst the foliage of those lovely trees […] and that village half-hid in the recess of the mountain. Oh, surely, the spirit that inhabits and guards this place has a soul more in harmony with man, than those who pile the glacier, or retire to the inaccessible peaks of the mountains of our own country." (III, I, 114-116)

24 Mary Shelley s'appuie cette fois sur sa propre expérience. Il est d'abord question d'un château en ruine entre Breisach et Strasbourg vu le 30 août 1814, jour de son anniversaire : « A ruined tower, with its desolated windows, stood on the summit of another hill that jutted into the river » (M. et P. B. Shelley 62) ; « We passed a ruined castle on the top of a black Hill. The ruins suited the scene » (Clairmont 34) ; mais comme Victor ne reprend pas les images du coucher de soleil et du reflet dans l'onde que Mary et Claire utilisent ensuite, et qu'il désigne plutôt la partie du Rhin « en dessous de Mayence » (Mainz), sa description renvoie davantage à la « vingtaine » de châteaux — Mary parle de « the castled Rhine » dans sa préface à *A Six Weeks' Tour* (v) —vus le 4 septembre entre cette ville et Braubach et dont il nous reste trois témoignages :

> The part of the Rhine down which we now glided, is that so beautifully described by Lord Byron in his third canto of Childe Harold. We read these verses with delight, as they conjured before us these lovely scenes with the truth and vividness of painting [… We] saw on either side of us hills covered with vines and trees, craggy cliffs crowned by desolate towers, and wooded islands, where picturesque ruins peeped from behind the foliage, and cast the shadows of their forms on the troubled waters, which distorted without deforming them. (M. et P. B. Shelley 68-69)

> We leave Mayence at 6 o'clock […]. The banks of the Rhine are very fine—rocks and mountains, crowned with lonely castles; but, alas! at their feet are only still towns for ever; yet did the hills half compensate […]. (M. Shelley, *Journal* 13)

> Ruined Castles are here very numerous & many most romanticly [*sic*] situated Ruins have a fine effect & henceforth I shall hardly think any scene compl[ete] without them—I think we passed no less than twenty Castles & about 5 towns […] We dined at Bingen—Near which is a very strong Castle built in the middle of the Rhine—One Castle was built on the very top of a high & rocky Mountain—Sleep at Braubach. (Clairmont 36)

25 Byron décrit en fait des ruines plus au nord, entre Koblenz (Ehrenbreistein, strophe 58) et Bonn, à Königswinter (Burg Drachenfels, 1138-1167, strophe 55 : 1, haute tour crénelée). D'ailleurs, la lecture du poème ne semble pas vraiment avoir contaminé ces témoignages plus factuels, même si Mary reprend l'anthropomorphisme figé du verbe « crown » (« And scatter'd cities crowning these », LV, 1, 7, Byron 210). La strophe 61, plus générique, en est plus proche, avec ses « précipices » et ses « forêts », mais cela renvoie à nouveau davantage aux paysages :

> The rolling stream, the precipice's gloom,
> The forest's growth, the Gothic walls between,
> The wild rocks shaped as they had turrets been,
> In mockery of man's art […]. (3-6, Byron 211-212)

26 Pour en finir avec Byron, Claire fait bien référence à la « forteresse » d'Ehrenbreistein (vers 1000), détruite en 1801 et dont la reconstruction ne débuta qu'en 1815, mais un jour plus tard, le 5 septembre, alors que les Shelley se trouvent à Koblenz :

> Stay half an hour at Coblentz—opposite which is a very commanding & rugged rock—The Ruins of a fortress stand upon its top—Napoleon […] destroy[ed] that which […] had hitherto been considered as impregnable. We saw many ruined Castles today but none so fine as those of yesterday. Dine at Trier […]. (37)

Il n'y a toujours pas d'écho verbal, et l'on peut imaginer que le dernier avis de Claire fut partagé par Mary. Les châteaux de *Frankenstein* seraient donc ceux qui se situent entre Mainz et Braubach [4].

27 Les deux exemples donnés par Clerval font ainsi écho aux deux châteaux décrits par Claire. Le château insulaire de Bingen dont ils parlent, comme celui évoqué par Mary dans A *Six Weeks' Tour*, doit être Binger Mäuseturm (968), la « Tour des Souris », où se réfugie l'archevêque Hatto dans « God's Judgment on a Wicked Bishop » (1799, vers 43-50) de Robert Southey. Reconstruit comme tour de guet en 1855, suite à sa destruction en 1689, l'aspect immaculé actuel n'a plus grand-chose à voir avec l'austère haute tour carrée sans créneaux et flanquée d'une tour plus fine représentée par les gravures d'époque (*Tour des souris*, eau-forte, aquatinte, colorée, Johann Isaac von Gerning, 1820, pub. R. Ackermann). Ce sont sa hauteur, sa forme carrée et sa situation au milieu du Rhin qui suggèrent sa « puissance », mais « château » est peut-être un peu fort comme terme. Les gravures ne le montrent dissimulé derrière le feuillage des arbres que si l'on remonte le Rhin ou bien si l'on se retourne une fois l'avoir passé. Il s'agit là du principal motif, avec l'insularité, utilisé par Mary dans A *Six Weeks' Tour* (« picturesque ruins peeped from behind the foliage ») et dans *Frankenstein* (« almost concealed amongst the foliage of those lovely trees »). C'est la variété pittoresque de châteaux qui se trouve tantôt sur une île boisée, tantôt sur une éminence, qui justifie ce choix. Or, s'il y a une aura de mystère dans des verbes comme « concealed » ou de reflet spéculaire dans « peeped from », le motif de l'édifice à moitié dissimulé dans le feuillage n'est pas spécifique à la vallée du Rhin.

28 L'autre château de Bingen situé « tout en haut de la montagne escarpée » ne semble pas être Burg Klopp (fin du XIII^{e} siècle), complètement en ruine depuis 1715. Dans les gravures du milieu du siècle (William Clarkson Stanfield, *Traveling Sketches*, 1833), on ne voyait encore que les murs des tours et de l'enceinte descendant vers la ville, même si la restauration débuta en 1815. De l'autre côté du Rhin, le château de Ehrenfels (1212), s'il ne se situe qu'à flanc de montagne, correspond davantage à l'idée de ruines « au bord d'un précipice » et menaçant de s'écrouler dont parle à plusieurs reprises Victor. Une gravure de 1826 (*Ruines d'Ehrenfels*, eau-forte, V. Roux) montre en effet le mur de la façade à quatre fenêtres, depuis en

partie effondrée, surplomber un précipice, tandis qu'un ou deux (selon les gravures) donjons cylindriques s'élèvent par derrière. Des trois ruines, c'est la plus impressionnante, certains artistes représentant des corbeaux tournoyant autour des sommets couverts de végétation des deux tours. Toutefois, juste avant Braubach, où les Shelley passèrent la nuit, se dresse un autre château encore, cette fois véritablement en haut d'une montagne, Marksburg (XII^e^ siècle, reconstruit au XV^e^), mais qui n'était quant à lui pas en ruine, alors que c'est ce sur quoi Mary Shelley insiste. On pourrait en fait citer d'autres ruines au sommet d'éminences ou en bord de précipices pour *Frankenstein*. Car si l'on peut parler de véritables allusions transesthétiques, à défaut d'ekphraseis élaborées, le geste de Clerval n'a pas vocation à suivre la chronologie des faits et se veut sans doute plus synthétique. Cler*val* joue néanmoins ici le rôle émerveillé de Clair*mont*— voilà donc l'origine du patronyme d'Henry —, tandis que la plus grande fascination de Victor pour les châteaux dominant un précipice fait peut-être écho à celle de Mary. Ce qui est certain, c'est que ces châteaux servent à caractériser les personnages : lorsque Clerval s'identifie davantage à l'« humanisme » ou à l'« humanité » de l'esprit du Rhin (« the spirit that inhabits and guards this place has a soul more in harmony with man ») qu'aux géants des Alpes (« the habitations of another race of beings »), on comprend pourquoi Victor lui laisse ici la parole, lui qui n'est pas en harmonie avec sa propre espèce.

29 Le roman ayant été écrit entre 1816 et 1818, ces ruines ont en outre pu être contaminées, voire même « écrasées », par l'expérience plus récente des Alpes. Le dernier château entouré de pins et de champs fertiles, avant la limite du pont Pélissier mentionné par Victor, renvoie ainsi au château de Saint-Michel-du-Lac (XIII^e^ siècle) (re-)vu le 26 juillet 1816 : « The hills of the Vale of Servoz are covered with pines, intermixed by cultivated lawns. On one mountain that stands in the middle there are the ruins of a castle. » (M. Shelley, *Journal* 54) Percy Bysshe est plus précis dans sa quatrième lettre publiée dans *A Six Weeks' Tour* couvrant le périple du 22 au 28 juillet : « We repassed *Pont Pellisier*, a wooden bridge over the Arve, […] the pine forests which overhang the defile, the chateau of St. Michel, a haunted ruin, built on the edge of a precipice, and shadowed over by the eternal forest. » (168-169) Le château est en effet situé sur un

coteau ou « mollard » au milieu de la vallée, au bord de l'Arve, mais c'est finalement de la description hyperbolique de Percy Bysshe que Victor est le plus proche, d'abord lorsqu'il situe le château en haut d'un « précipice » et ensuite lorsqu'il reprend l'expression « on the edge[s] of precipice[s] » pour parler des châteaux du Rhin, ce qui « écrase » en effet les expressions « craggy cliffs crowned by desolate towers », « rocks and mountains, crowned with lonely castles » et « built on the very top of a high & rocky Mountain » de Mary et Claire, et en particulier le tic « crowned ». Cependant, de même qu'aucune référence n'est faite à la légende entourant la Tour des Souris à Bingen, Mary Shelley n'exploite pas la hantise de Saint-Michel-du-Lac, ni ne décrit vraiment son plan rectangulaire, sa pierre noire et ses herbes folles (Hugo 8-9).

30 Le pont Pélissier traversant l'Arve au sud de Servoz (route de la Plaine-Saint-Jean) est mentionné plus tôt, le 22 juillet dans son *Journal* :

> From Cerveaux we continued on a mountainous and rocky path, and passed an Alpine bridge over the Arve. This is one of the loveliest scenes in the world. The white and foamy river broke proudly through the rocks that opposed its progress; immense pines covered the bases of the mountains that closed around it […]. (52)

On retrouve ici l'impétuosité de la rivière notée par Victor. Le pont en bois (les piliers eux sont en pierre) emprunté par les Shelley sera en effet emportée par l'Arve un an plus tard, ce qui souligne le danger du passage, mais à cette idée, Victor préfère celle de limite entre monde sauvage et monde civilisé, limite que l'on retrouve, mais à un moindre degré, avec la ville de Mayence lors de la descente du Rhin.

31 Comme les termes « scene » et « picturesque » le suggèrent, ces ekphraseis renvoient davantage à la peinture et au pittoresque qu'à l'architecture. Les cottages suisses, toujours aussi nombreux, et le château allemand désigné par Clerval jouent le même rôle que les clochers des églises transparaissant à travers le feuillage et la frondaison des arbres, le verbe spéculaire « peeping from » employé pour les trois types d'édifices replaçant au passage l'observateur au centre du tableau. Les châteaux en ruine semblent à la fois enracinés et sur le point de vaciller sur leurs « précipices » (« hanging on »,

« standing on the edges », « overlooking precipices »), ce qui crée l'effroi nécessaire au sublime, mais ils ne sont qu'un élément du décor varié (« variegated ») pittoresque. Ils peuvent ainsi être transférés d'un tableau à l'autre ou d'un pays à l'autre, comme le montre le transfert de la blancheur des églises suisses à celle d'Ingolstadt, et du château en « bord » de précipice de Servoz aux ruines du Rhin.

32 *Frankenstein* est en partie structurés par ces différents échos de lieux, mais à vrai dire, c'était déjà le cas dans A *Six Weeks' Tour* : « During our voyage », écrit Percy Bysshe le 12 juillet 1816 entre Yvoire et Évian-les-Bains, « on the distant height of a hill, covered with pine-forests, we saw a ruined castle, which reminded me of those on the Rhine » (116-117). Il y a de nombreux châteaux autour du lac, Shelley mentionnant notamment ceux d'Yvoire, Chillon et Clarens, mais comme celui-ci se situe sur une lointaine colline boisée, il doit s'agir des ruines d'Allinges (Xe siècle), à 8 km du rivage et 712 mètres d'altitude. Shelley étant myope, il a pu enjoliver ce qu'il a vu. Il s'agit en fait de deux châteaux, dits « Vieux » et « Neuf », réunis au XIIIe siècle, mais en ruine depuis 1705. Du vieux château, il reste un donjon quadrangulaire avec quelques créneaux, ce qui a pu en effet rappeler les ruines d'Ehrenfels ou plus encore celles de Drachenfels décrites par Byron ; et du neuf, une tour carrée ainsi qu'une chapelle avec une curieuse tour ou abside semi-circulaire. Dans les gravures du XIXe siècle, on voit en effet des pins et de la végétation sur les tours. Il y a donc aussi dans la réutilisation des mêmes motifs par Victor une reproduction de la perception du touriste qui compare constamment afin d'avoir des points de repères lorsqu'il est confronté à l'inconnu. Cela peut trahir une certaine appréhension de la part du personnage ou la difficulté de s'ouvrir à l'Autre, occulté par les précipices que Victor porte en lui depuis toujours.

33 Au-delà de la dimension pittoresque et autobiographique, les châteaux en ruine jouent un rôle dans la narration : leur disparition, ainsi que celle des champs fertiles, une fois passé le fragile pont Pélisier, crée un nouveau sentiment d'insécurité, tandis que Victor s'aventure dans une « terre » autre, bien que plus proche de ses aspirations que de celles, plus terre à terre ou « humaines », de Clerval. Du point de vue du sublime, le mont Blanc et les « *aiguilles* » qui l'entourent transcendent ces châteaux solitaires et hantés. Qu'il ne soit question du Rhin qu'après des Alpes renforce la futilité du

voyage occidental de Victor, tout paraissant plus petit : une fois entré dans le monde des géants, il ne peut plus faire marche arrière.

34 Les métaphores architecturales font clairement le lien entre les deux types de structures, humaines et naturelles, notamment les métaphores figées des « flèches » (« spires ») utilisées par Percy Bysshe pour les pins près des Rousses (« other darting their dark spires into the sunny sky, brillantly clear and azure », lettre I du 17 mai, M. et P. B. Shelley 90-91), et de « pinacles » pour les montagnes et les glaciers :

> Pinnacles of snow intolerably bright, part of the chain connected with Mont Blanc, shone through the clouds at intervals on high. […] the glacier de Boisson […] overhanging the green meadows and the dark woods with the dazzling whiteness of its precipices and pinnacles, which are like spires of radiant crystal, covered with a net-work of frosted silver. […] No one dares to approach it; for the enormous pinnacles of ice which perpetually fall, are perpetually reproduced. […] The summits are sharp and naked pinnacles, whose overhanging steepness will not even permit snow to rest upon them. (Lettre IV, 151-165)

En fait, seul le terme « spire » est également utilisé par Mary Shelley pour l'architecture, c'est-à-dire les églises, ce qui donne au passage une dimension sacrée au glacier : les ekphraseis de paysages sont ainsi plus architecturales que les descriptions de châteaux. Le lien est également établi par le verbe « overhang » et le précipice, et donc l'idée de danger.

35 La pyramide permet d'aller plus loin encore, puisqu'elle dépasse les flèches et les pinacles. Le début de la lettre IV de *A Six Weeks' Tour* est cette fois repris du journal de Mary :

> The pines descend to the banks [of the Arve at Cluses], imitating with their irregular spires, the pyramidal crags which lift themselves far above the regions of forest into the deep azure of the sky, and among the white dazzling clouds. (21 juillet, 144)

Elle reprend ici la métaphore des flèches pour les pins, en leur ajoutant l'irrégularité propre au pittoresque et au sublime, le ciel azur digne d'une peinture et la blancheur éblouissante, même si les nuages

se substituent au glacier — il arrive en effet que la comparaison soit faite dans *A Six Weeks' Tour* (44), et c'est d'ailleurs à nouveau de glaciers qu'il est question dans *Frankenstein*. Mais elle stratifie davantage les éléments du décor que ne le fait son époux, avec ici trois à quatre niveaux, et de même que le mouvement descendant, puis ascendant de son ekphrasis crée le vertige, la comparaison des flèches végétales aux pyramides minérales projette le voyageur plus loin encore dans le temps et l'espace, comme si les flèches étaient les ombres platoniciennes d'un idéal transcendant. C'est aussi ce qui se passe dans *Frankenstein* : « […] the mighty Alps, whose white and shining pyramids and domes towered above all, as belonging to another earth, the habitations of another race of beings. » Lorsqu'il est plus précisément question de stalagmites (« conical and pyramidical [*sic*, "pyramidal" dans l'original] crystalizations, more than fifty feet in height, rise from its surface », lettre IV, 155), ainsi que l'explique Mary dans son journal (« on a near approach the ice seems to have taken the forms of pyramids and stalagmites », 52), c'est l'obélisque que les Shelley ont à l'esprit. Ils transcendent ainsi le topos du château gothique, en lui substituant une montagne ancestrale habitée et façonnée par les Titans et les Géants, où règne Ahriman, le principe destructeur du zoroastrisme :

> Do you [Peacock], who assert the supremacy of Ahriman, imagine him throned among these desolating snows, among these palaces of death and frost, sculptured in this their terrible magnificence by the adamantine hand of necessity, and that he casts around him as the first essays of his final usurpation, avalanches, torrents, rocks, and thunders, and above all these deadly glaciers, at once the proofs and the symbols of his reign […]. (Lettre IV, 162)

36 La périégèse laisse place au mythe (et au « symbole » politique), ce qui convient parfaitement à *Frankenstein*, où il est à la fois question de création et de destruction. Dans le *Journal* de Mary, l'élévation des verbes « shot » et « lift » ci-dessus lui inspire plutôt le mythe de la tour de Babel, qu'elle a forcément à l'esprit lorsqu'elle utilise le verbe « tower » dans son roman :

> […] the summits of the highest were hid in clouds, but they sometimes peeped out into the blue sky, higher one would think than

> the safety of God would permit, since it is well known that the Tower of Babel did not nearly equal them in immensity. (51)

On retrouve au passage le verbe « peep » faisant le lien avec l'architecture, et n'est-ce pas non plus cette *hybris* que l'on retrouve dans Frankenstein ?

37 Les « palais » dont parle Percy Bysshe ici, ainsi que dans une lettre à Byron datée du 22 juillet (« I wish the wonders and graces of these "Palaces of Nature" would induce you to visit them », *Letters* 1, 495), mais aussi Victor (« the snowy mountains, "the palaces of nature", were not changed », I, VI, 55), sont également intertextuels, puisque les Shelley font à nouveau référence au troisième chant de *Childe Harold*, où l'on trouve également les métaphores des pinacles et du trône de l'entité divine (mais sous forme verbale) :

> The palaces of Nature, whose vast walls
> Have pinnacled in clouds their snowy scalps,
> And throned Eternity in icy halls
> Of cold sublimity, where forms and falls
> The avalanche—the thunderbolt of snow! (III, LXII, 2-6, Byron 212)

Ces sommets plus blancs que la blancheur des nuages qu'ils transpercent et cette idée de formation et de déformation sont des idées que l'on retrouve également chez les Shelley.

38 Mais l'on pourrait tout aussi bien citer *The Lady of the Lake* (1810) de Walter Scott, qui semble avoir inspiré à Percy Bysshe « the snowy pyramids which shot into the bright blue sky seemed to overhang our path » dans la lettre IV (155), ainsi que l'architecture de « Mont Blanc » (1817), qui conclut *A Six Weeks' Tour*, notamment l'énumération et l'expression « many a » de « […] dome, pyramid, and pinnacle, / A city of death, distinct with many a tower / And wall impregnable of beaming ice » (104-106) :

> Round many a rocky pyramid,
> Shooting abruptly from the dell
> Its thunder-splintered pinnacle;
> Round many an insulated mass,
> The native bulwarks of the pass,
> Huge as the tower which builders vain

> Presumptuous piled on Shinar's plain.
> The rocky summits, split and rent,
> Formed turret, dome, or battlement, […]. (I, XI, 8-16, Scott 14)

La tour de Babel est en outre également déjà là.

39 La littérature entre en compétition avec l'expérience, puisqu'il faut bien mettre des mots sur ce que l'on voit. Le « *dôme* terrible » (« tremendous *dome* »), dont les italiques indiquent qu'il s'agit moins d'une métaphore que du terme français, bien que Victor vienne de parler de « dômes et pyramides blanches et étincelantes », évoque le poème « Mont Blanc », mais la vision de Mary semble ici moins sépulcrale. La longue ekphrasis des Alpes et du mont Blanc symbolise néanmoins le destin de Victor, à travers la neige et la glace s'accumulant sur les montagnes, et le flot impétueux de l'Arve. Les châteaux menacent de s'effondrer à tout moment sur les voyageurs en contrebas ou même de s'engouffrer dans l'abîme, mais plus terrible encore est le mouvement imperceptible et inéluctable du glacier. Dans cette première moitié du XIX^e^ siècle, les châteaux hantés ne font plus vraiment peur, d'où l'absence de référence à la hantise de Saint-Michel ; les récits de voyage dévoilent des lieux autrement plus effrayants pouvant faire vaciller la raison ou, comme les Shelley aiment à le dire dans A *Six Weeks' Tour*, l'imagination (« stagger the imagination », 44).

40 C'est aussi Elizabeth qui décrit le mont Blanc, depuis le lac de Genève et Évian-les-Bains, s'improvisant à la fois guide et critique d'art : « "[…] Observe how fast we move along, and how the clouds which sometimes obscure, and sometimes rise above the dome of Mont Blanc, render this scene of beauty still more interesting […]." » (III, V, 142) Bien sûr, elle fait indirectement référence aux tribulations qui rendent la vie plus « intéressante », toute proportion gardée, et à l'acheminement rapide vers la fin de son existence et du roman, mais son discours est également esthétique puisque la variété est l'une des règles du pittoresque. C'est en effet le calme que recherchent les personnages, avant la tempête que Victor sent plus ou moins poindre : « The Alps here come closer to the lake, and we approached the amphitheatre of mountains which forms its eastern boundary. » (143) L'« amphithéâtre des montagnes », véritable cliché de la littérature gothique que l'on trouve par exemple dans

The Mysteries of Udolpho (« Beyond the amphitheatre of mountains », II, v, Radcliffe 224) et déjà dans *A Six Weeks' Tour* (« before us arose an amphitheatre of hills covered with vines, but irregular and rocky », 31-32), fait quelque peu écho à la description que donne Percy Bysshe de la vallée de Servoz dans sa quatrième lettre, où il est également question de limites : « Mont Blanc forms one of the sides of this vale also, and the other is inclosed by an irregular amphitheatre of enormous mountains, one of which is in ruins […]. » (169). Au-delà du pittoresque, il y a l'idée d'un piège qui se resserre autour des personnages, comme les Alpes « inhumaines », celles du monstre dans sa caverne de glace et du mont Blanc que le « dôme » rend quelque peu anthropomorphe, autour de l'église d'Évian-les-Bains, symbolisant l'Éden domestique.

41 En dépit donc de la brièveté des descriptions architecturales, ironiquement plus développées lorsqu'il s'agit de métaphores pour les Alpes, qui ont droit à de véritables ekphraseis, les lieux « architecturaux », à défaut d'architecture, jouent un rôle important dans *Frankenstein*. Les divers emprunts à *A Six Weeks' Tour*, et notamment aux lettres de Percy Bysshe, trahissent d'abord le plaisir de revivre des expériences passées, et l'envie de donner du réalisme à la diégèse, qui s'éloigne alors de la fiction pour se rapprocher du récit de voyage. Ils donnent aussi à voir comment le texte et l'intertexte se constituent, notamment à travers le transfert d'expressions ou la réorganisation de descriptions. Les lieux architecturaux structurent également le roman, car une caractéristique de l'écriture de Mary Shelley est l'écho et le contraste. Cela permet, d'une part, de contraster la jeunesse de Victor et sa chute, et, d'autre part, de montrer qu'il ne peut échapper à son destin, aux précipices qu'il porte en lui, à l'image du monstre qui l'observe. Les lieux architecturaux ont une dimension symbolique, lorsqu'ils représentent, comme par métonymie, les personnages et leur destin, et narrative, lorsqu'une limite est franchie dans le décor, notamment entre l'humain et la nature. Le plaisir découle aussi de l'esthétisme gothique s'illustrant dans le pittoresque et le sublime, mais finalement, il semble secondaire, derrière la fonction structurante des lieux architecturaux, qui, au-delà du simple contraste entre cottage idyllique et château cauchemardesque, modernise le genre gothique.

BIBLIOGRAPHY

Barruel, Augustin. *Mémoires pour server à l'histoire du jacobinisme* [1797]. 4 vol., Lyon : Chez Théodore Pitrat, 1818-1819.

Barthes, Roland. « Texte (théorie du) ». *Encyclopedia Universalis*. 2e édition, vol. 17, Paris : Encyclopedia Universalis, 1985, p. 997-1000.

Byron, George Gordon. *The Collected Poems of Lord Byron*. Édité par Antonia Till. Ware : Wordsworth Editions Limited, 1994.

Canmore, National Record of the Historic Environment. « Public Monuments and Sculpture Association: Edinburgh ». Sept. 2001. <https://canmore.org.uk/event/613908> (consulté le 15 janvier 2018).

Clairmont Claire. *The Journals of Claire Clairmont*. Édité par Marion Kingston Stocking. Cambridge [Mass.] : Harvard University Press, 1968.

Dacre, Charlotte. *Zofloya, or the Moor* [1806]. Édité par Kim Ian Michasiw. Oxford : Oxford University Press, 2008.

Eustace, John Chetwood. A *Tour through Italy*. 2 vol., Londres : J. Mawman, 1813.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

Godwin, William. *St. Leon:* A *Tale of the Sixteenth Century* [1799]. Londres : Richard Bentley, 1835.

Hogg, Thomas Jefferson. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. Introduction de Edward Dowden. Londres : Routledge & sons Ltd / New York : E. P. Dutton & Co., 1909.

Hugo, Victor. *En voyage*. Vol. 31, Paris : Albin Michel, 1910.

Joseph, Gerhard. « Frankenstein's Dream: The Child Is Father of the Monster ». *Hartford Studies in Literature*, vol. 7, 1975, p. 97-115.

Keats, John. *The Complete Poems*. Édité par John Barnard. 3e édition, Londres : Penguin, 2003.

Lewis, Matthew Gregory. *The Monk* [1795]. Édité par Christopher Maclachlan. Londres : Penguin, 1998.

Lipscomb, George. *The History and Antiquities of the County of Buckingham*. Vol. 1, Londres : J. & W. Robins, 1847.

Milton, John. *Paradise Lost* [1667]. Londres : Penguin, 1996.

Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*: A *Romance* [1794]. Édité par Bonamy Dobrée. Oxford / New York : Oxford University Press, 1998.

Randel, Fred V. « The Political Geography of Horror in Mary Shelley's "Frankenstein" ». *English Literary History*, vol. 70, nº 2, été 2003, p. 465-491.

Scott, Walter. *The Lady of the Lake: A Poem*. Édimbourg : John Ballantyne and Co., 1810.

Shelley, Mary Wollstonecraft. *Mary Shelley's Journal*. Édité par Frederick L. Jones. Norman : University of Oklahoma, 1947.

Shelley, Mary Wollstonecraft. *The Mary Shelley Reader, Containing Frankenstein, Mathilda, Tales and Stories, Essays and Reviews, and Letters*. Édité par Betty T. Bennett and Charles E. Robinson. New York / Oxford : Oxford University Press, 1990.

Shelley, Mary Wollstonecraft et P. B. Shelley. *History of a Six Weeks' Tour*. Londres : Thomas Hookham, 1817.

Shelley, Percy Bysshe. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*. Édité par Frederick L. Jones. 2 vol., Oxford : Oxford University Press, 1964.

Southey, Robert. *The Complete Poetical Works*. New York : D. Appleton and Company, 1851.

Southey, Robert. *Zastrozzi and St. Irvyne*. Édité par Stephen C. Behrendt. Oxford : Oxford University Press, 1986.

Sterrenburg, Lee. « Mary Shelley's Monster: Politics and Psyche in *Frankenstein* », dans George Levine et U. C. Knoepflmacher (éds), *The Endurance of Frankenstein*. Berkeley : University of California Press, 1979, p. 143-171.

NOTES

1 Orthographié « Gower » dans l'édition de 1818 et ici corrigé par les éditeurs. M. Shelley aurait pourtant pu utiliser le château Goring, construit à la fin du XVIII^e^ siècle par le grand père de P. B. Shelley, comme outil mnémotechnique. Selon Randel (477) l'évocation romantique d'Oxford et du camp royaliste trahit l'ambiguïté politique de Victor.

2 Même dans la métaphore architecturale de la gloire employée par Walton dans sa première lettre, la niche est vide de toute statue : « I imagined that I also might obtain a niche in the temple where the names of Homer and Shakespeare are consecrated. » (I, 16)

3 Pas chez Augustin Barruel en tout cas, bien que Lee Sterrenburg (155-157) ait trouvé dans son *Histoire du jacobinisme* (1797) l'inspiration de Mary Shelley pour la ville. L'abbé, qui qualifie de « monstre » le jacobinisme, prétend que la Révolution française a été orchestrée depuis Ingolstadt par

une société secrète, les Illuminati, fondée par un professeur d'université. Fred V. Randel (466-469) développe la dimension révolutionnaire du monstre de *Frankenstein* et donc de la ville.

4 La note 33 de M. Stoking précisant que l'entrée du 4 septembre et *Childe Harold* décrivent la même partie du Rhin n'est donc pas tout à fait exacte. Il est également curieux que, le 4 septembre, Claire dise avoir dormi deux fois, à Braubach et à Rhens, éloignées de quelques kilomètres seulement, ce qui suggèrerait deux journées différentes, bien que l'entrée soit insérée entre celles du 3 et du 5.

ABSTRACTS

Français
À défaut de véritables ekphraseis architecturales, *Frankenstein* (1818) présente plusieurs lieux architecturaux, en particulier les villes, les « cottages » et les églises et châteaux. Il s'agit d'abord de les identifier, grâce à *History of a Six Weeks' Tour* (1817) notamment, afin de déterminer si ces allusions transesthétiques sont fictives ou réelles. Il s'agit ensuite de montrer que Mary Shelley redynamise le genre gothique, en allant au-delà du pittoresque et du sublime. En isolant quelques motifs « architecturaux », l'auteure structure sa narration et développe le symbolisme de son œuvre, dont il est possible de déceler plusieurs niveaux de lecture. Il en ressort une œuvre particulièrement bien pensée, construite et architecturée.

English
Instead of full architectural ekphrases, *Frankenstein* (1818) shows several "architectural places", namely cities, cottages, and churches and castles. This paper tries to identify them, especially thanks to *History of a Six Weeks' Tour* (1817), first to see whether those transaesthetic allusions are fictional or real. The analysis shows that Mary Shelley regenerates the Gothic tradition, by transcending the picturesque and the sublime. Indeed, through the selection of a few "architectural" motifs, the author structures her narrative and develops the symbolism of her novel, while several layers of meaning can be found. This results in a well-thought and tightly structured work.

INDEX

Mots-clés
architecture, ekphrasis, châteaux, églises, cottages, villes

Keywords
architecture, ekphrasis, castles, churches, cottages, cities

AUTHOR

Fabien Desset
Fabien Desset est maître de conférences à l'université de Limoges. Sa thèse portait sur la réécriture transtextuelle de mythes dans l'œuvre de Percy Bysshe Shelley, notamment dans *Prometheus Unbound* (1820). Son dernier article traitant du sujet a été publié dans *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus* (2017). Il travaille actuellement sur l'ekphrasis et l'art dans l'œuvre des Shelley, ce qui a déjà donné lieu à plusieurs articles, notamment « Winckelmann's Contribution to P. B. Shelley's Philosophy of Art » (2015), « Le Fragment shelleyen : fatalité ou esthétique ? » (2014), « Shelley's Uneasiness about Colour in his Poetry and Ekphrasis » (2013) et « La jouissance dans l'horreur : Shelley face à la Méduse » (2011). Il travaille au sein de l'Équipe d'accueil Espaces humains et interactions interculturelles (EHIC) et de la Société d'étude du romantisme anglais (SERA). Il a également édité *Transparence romantique* (Limoges : PULIM, 2014).
IDREF : https://www.idref.fr/121132919
ISNI : http://www.isni.org/0000000357444609
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16778083

Comment (se) représenter l'émotion : l'influence du roman sensible anglais sur *Frankenstein*

Picturing Emotion: The Influence of the Novel of Feeling on Frankenstein

Audrey Souchet

DOI : 10.35562/rma.1470

Copyright
CC BY-SA 4.0

TEXT

1 Dans la préface qu'il donne au *Frankenstein* de 1818, Percy Shelley insiste sur la finalité édifiante que le roman se propose d'atteindre : « […] my chief concern […] has been limited to the avoiding the enervating effects of the novels of the present day, and to the exhibition of the amiableness of domestic affection, and the excellence of universal virtue. » (7)[1] Opposé aux romans en vogue à l'époque coupables d'avoir un effet délétère sur le lecteur (on pense aux romans gothiques auxquels il emprunte quelques traits), *Frankenstein* se présente comme un roman à rebours de son temps. La finalité édifiante que ce roman se propose d'atteindre semble plutôt le placer dans la lignée du roman sensible qui a fleuri pendant la deuxième moitié du dix-huitième siècle anglais.

2 Le roman sensible est pourtant tombé en désuétude au moment où *Frankenstein* est publié : son esthétique jugée exagérée commence à être ridiculisée dès les années 1780. Si les poètes romantiques de la première génération ne rompent pas totalement avec les paradigmes de l'esthétique sensible, les poètes romantiques de la deuxième génération rejettent quant à eux la finalité morale de l'expérience de lecture proposée par une telle esthétique (Todd 136, 141). Le recours à un lexique dont les connotations morales sont très fortes dès la préface d'un roman produit par une jeune femme côtoyant quotidiennement Percy Shelley et Lord Byron pose alors décidément question.

3 On peut tout d'abord tracer l'influence du roman sensible sur *Frankenstein* sur un plan formel. Le roman s'ouvre et se clôt sur les lettres que le Capitaine Walton envoie à sa sœur, Margaret Saville, restée en Angleterre. L'échange de lettres, en raison de son caractère très intime, est un procédé littéraire de choix dans le roman sensible, comme ceci est par exemple le cas chez Samuel Richardson. Le fait que la destinataire des lettres soit absente de la diégèse confère par ailleurs un caractère fragmentaire au texte qui rappelle ce roman-pilier du roman sensible qu'est *The Man of Feeling* de Henry Mackenzie publié en 1771. Le choix du nom du Capitaine Walton n'est sans doute pas anodin : il peut très bien être un clin d'œil à la Miss Walton dont le héros de *The Man of Feeling* est éperdument amoureux. Ce choix place donc le personnage du Capitaine et avec lui le cadre même du roman — ses lettres sont envoyées à sa sœur, désormais Mrs Saville, mais anciennement Miss Walton — du côté du roman sensible.

4 Le journal de lecture de Mary Shelley ne porte pas trace d'une lecture de *The Man of Feeling*, mais on peut avancer qu'en raison de la grande popularité dont ce roman a joui, la jeune femme l'a effectivement lu. William Godwin l'avait en tout cas lu : son *Fleetwood; or, The New Man of Feeling* publié en 1805 est une référence directe au roman de Henry Mackenzie. Il se présente plus précisément comme une critique de l'abandon aux émotions qui était dépeint sur un mode plus ambigu dans *The Man of Feeling*. On peut donc imaginer qu'en lisant au moins le roman de son père, la question de l'économie émotionnelle de l'individu et de sa représentation s'est posée très tôt pour Mary Shelley. On sait en tout cas que Mary Shelley a lu *Clarissa* de Samuel Richardson en anglais en 1816 puis en italien en 1819. Le retour à ce roman monumental pendant une période de grande détresse émotionnelle — elle venait de perdre son fils William de la malaria — montre à quel point Mary Shelley y était attachée (Sunstein 126, 170)[2].

5 Le roman sensible s'emploie essentiellement à représenter le pathos. Le corps devient plus précisément le médium privilégié de l'expression de l'émotion pathétique qui est avant tout bordée par une volonté de codification de ses manifestations. La représentation de l'émotion proposée dans *Frankenstein* s'inspire de l'esthétique déployée au sein du roman sensible car elle fait une large place aux

situations pathétiques ainsi qu'à une représentation très codifiée du corps en souffrance.

6 La frontière entre un corps souffrant nécessairement irradié d'émotion et un corps érotisé est ténue dans le roman sensible. Il s'agira également de voir en quoi *Frankenstein* est redevable au roman sensible, et en particulier à *Clarissa*, dans sa représentation du désir. Avec la question du désir, c'est finalement la question de l'intentionnalité de l'émotion qui se fait jour. En mettant cette question au centre de *Frankenstein*, Mary Shelley pose les jalons d'une représentation nouvelle — romantique — de l'émotion.

7 Héritier du théâtre, le roman sensible du XVIII^e^ siècle s'articule autour d'une représentation esthétisante du corps pris dans l'émotion (Marshall 38). Les corps des personnages qui sont l'objet d'émotions intenses dans *Frankenstein* sont représentés dans des postures à la fois convenues et figées au sein de scènes qui s'apparentent à ce que Stephen Bending et Stephen Bygrave, dans leur introduction à *The Man of Feeling*, nomment des « tableaux » et qui ont pour fonction l'édification morale du lecteur de l'époque (IX). On peut par exemple songer aux scènes d'affection domestique auxquelles le Monstre assiste lorsqu'il épie la famille De Lacey :

> It was a lovely sight, even to me, poor wretch! who had never beheld aught beautiful before. The silver hair and benevolent countenance of the aged cottager, won my reverence; while the gentle manners of the girl enticed my love. He played a sweet mournful air, which I perceived drew tears from the eyes of his amiable companion, of which the old man took no notice, until she sobbed audibly; he then pronounced a few sounds, and the fair creature, leaving her work, knelt at his feet. He raised her, and smiled with such kindness and affection, that I felt sensations of a peculiar and over-powering nature […]. (112-113)

8 Outre le raffinement des manières d'Agatha, c'est surtout l'expression du visage de Monsieur De Lacey qui émeut le Monstre. Or, la description du visage ému joue un rôle prédominant dans les scènes sensibles. Ainsi que le rappelle Anne Coudreuse : « le visage est perçu comme un symptôme organique et non plus comme une expression subjective […]. L'expression appartient désormais au domaine des belles lettres, de l'opéra ou de la peinture » (206). L'esthétisation du

visage ému culmine dans *Frankenstein* avec l'arrivée de Safie au sein de la famille De Lacey :

> Felix seemed ravished with delight when he saw her, every trait of sorrow vanished from his face, and it instantly expressed a degree of extatic [*sic*] joy, of which I could hardly have believed it capable; his eyes sparkled, and his cheek flushed with pleasure; and at that moment I thought him as beautiful as the stranger. She appeared affected by different feelings; wiping a few tears from her lovely eyes, she held out her hand to Felix, who kissed it rapturously, and called her, as well as I could distinguish, his sweet Arabian. She did not appear to understand him, but smiled. He assisted her to dismount, and, dismissing her guide, conducted her into the cottage. Some conversation took place between him and his father; and the young stranger knelt at the old man's feet, and would have kissed his hand, but he raised her, and embraced her affectionately. (122)

9 Cette scène de retrouvailles, elle-même récurrente au sein des romans sensibles, reprend l'un des motifs de prédilection des tableaux sentimentaux qui est l'importance du regard comme voie d'accès privilégiée à la vie intime de l'individu ; Felix et Safie n'ont pas besoin de parler la même langue pour saisir l'intimité de l'autre ; un échange de regards suffit. Les larmes qui coulent des yeux de Safie peuvent également être considérées comme une déclinaison de l'expression de cette importance accordée au regard (Mullan 75). Le baisemain échangé entre Felix et Safie, quant à lui, pose les corps des amants dans des postures convenues en atténuant la question de la passion érotique qui pourrait unir les deux jeunes gens. Le motif de la génuflexion au parent, signe de respect et d'une affection profonde, est quant à lui hérité du théâtre du dix-huitième siècle et participe, à ce titre, d'une même logique d'esthétisation du corps ému (Coudreuse 214-215). Il a déjà été utilisé quelques pages plus tôt lorsque Agatha, le visage baigné de larmes en réaction à l'air de musique à la fois doux et mélancolique que son père vient de jouer, s'agenouille devant lui, et sera répété lorsque le Monstre éploré suppliera Monsieur De Lacey d'écouter son récit. Le recours au tableau sensible est même poussé à l'extrême dans *Frankenstein* puisqu'il peut se matérialiser en un véritable tableau : le spectacle de la mère de Victor, agenouillée, en larmes, devant la dépouille de son père, sera en effet peint à la demande d'Alphonse Frankenstein et

accroché au-dessus de l'âtre familial pour y devenir, selon les mots de Victor, un symbole de beauté et de dignité (73).

10 Le spectacle du corps en souffrance est également un ressort clé du roman sensible. Ce spectacle est un ressort esthétique central car il est censé provoquer une réaction émotionnelle et morale forte chez le lecteur [3]. *Frankenstein* contient plusieurs exemples de scènes de souffrance imposées à des personnages que l'on pourrait assimiler à des héros sensibles. Sans doute inspirée par l'héroïne vertueuse du Marquis de Sade, Justine est un modèle de dévouement à la famille Frankenstein et en particulier au petit William dont elle est la gardienne. Le Monstre fait quant à lui preuve d'un raffinement émotionnel digne de celui d'un homme sensible [4]. Les premières larmes qu'il verse en réponse au spectacle pathétique de l'affection qui unit Agatha et son père dans leur situation douloureuse sont en effet décrites comme « un mélange de douleur et de plaisir » (122). Elles s'inscrivent dans la droite ligne de ce que Jean-Jacques Rousseau dit de l'expérience du spectacle de la souffrance dans *Émile ou de l'éducation* :

> Si le premier spectacle qui frappe [Émile] est un objet de tristesse, le premier retour sur lui-même est un sentiment de plaisir. En voyant de combien de maux il est exempt, il se sent plus heureux qu'il ne pensait l'être. Il partage les peines de ses semblables : mais ce partage est volontaire et doux. (297)

11 Mary Shelley reprend à son compte dans *Frankenstein* le caractère fondamentalement ambigu du spectacle de la souffrance, à la fois source de douleur mais aussi d'un certain plaisir pour celui qui la contemple (Marshall 196). Cette ambiguïté se retrouve dans le spectacle qu'offre Justine lors de son procès : « The appearance of Justine was calm. She was dressed in mourning; and her countenance, always engaging, was rendered, by the solemnity of her feelings, exquisitely beautiful » (77). Lorsqu'Elizabeth retrace la vie de Justine dans une des lettres qu'elle envoie à Victor, la jeune femme est décrite comme étant « extrêmement jolie » (62). C'est bien la souffrance de Justine, sur le point d'être condamnée à mort par un tribunal injuste, qui la rend incroyablement belle : le spectacle de la souffrance provoque à la fois la souffrance morale de celui qui l'observe (en l'occurrence Victor qui se sait être le véritable coupable

du meurtre de William), mais aussi, dans ce qui pourrait s'apparenter à une logique sadienne — voire sadique — une forme d'attirance plus trouble [5]. La souffrance physique du Monstre, racontée par lui dans le deuxième volume du roman, met également au jour le sadisme dont l'humanité est capable en même temps qu'elle doit créer chez Victor une forme de compassion. D'abord violemment chassé des villages où il tente de trouver un abri (110), il est ensuite roué de coups par Felix lorsque ce dernier le découvre enlaçant le giron de son père (140). La balle qui lui troue l'épaule alors qu'il avait tenté de sauver une petite fille de la noyade achèvera le récit de ses souffrances (146). L'empathie que ce récit de souffrances était censé provoquer chez Victor finira cependant par échouer.

12 Ce que le Monstre recherche auprès des hommes en général, et auprès de son créateur en particulier, c'est plus précisément ce que la seconde moitié du dix-huitième siècle nomme la sympathie. Ainsi que le Monstre lui-même l'exprime : « I asked, it is true, for greater treasures than a little food or rest; I required kindness and sympathy » (137). La sympathie est un concept hérité de la philosophie morale du dix-huitième siècle européen qui a notamment été théorisé par David Hume dans A *Treatise of Human Nature* publié en 1739-1740 et par Adam Smith dans *The Theory of Moral Sentiments* paru en 1759 et qui fait référence à la capacité qu'aurait le sujet de ressentir les émotions de celui ou celle qui lui fait face. Ce concept se retrouve également largement dans le roman sensible car ce dernier pose la question du caractère inné ou acquis de la bonté humaine qui trouve à se dire dans la réponse au spectacle de l'émotion d'autrui (Bending et Bygrave x).

13 Le concept de sympathie est central à *Frankenstein*. Le souhait avoué du Capitaine Walton dès l'ouverture du roman est bien de trouver un ami qui « sympathiserait avec [lui] ; dont les yeux répondraient aux [s]iens » (15). Le but de son expédition, qui est de découvrir un passage reliant les deux pôles opposés du globe, pourrait ainsi être une matérialisation de son souhait de complétude émotionnelle dans la découverte d'un véritable ami. Le terme « sympathy » apparaît de nombreuses fois dans *Frankenstein* et y est même manipulé jusqu'à produire un néologisme lorsque le Monstre se dit « unsympathised with » (142) [6]. C'est qu'en réalité, *Frankenstein* est un roman de l'échec de l'exercice de la sympathie (Marshall 194). Cet échec est dû au héros

éponyme du roman, incapable de se mettre à la place de l'être qu'il a créé. Cette incapacité se matérialise de la façon la plus forte lorsque Victor refuse de regarder sa créature : le refus du regard, motif clé du roman sensible, équivaut dès lors au refus d'accorder toute forme de relation à l'autre (105). La disparition finale du Monstre et le dernier mot du roman, « distance », indiquent bien le fait que l'expérience de la sympathie comme rapprochement des individus a échoué (237). Si le Monstre, avant de sombrer dans la haine de l'espèce humaine, peut être considéré comme un avatar de l'homme sensible, son créateur, qui refuse d'accorder toute forme de sympathie à un être souffrant en partie par sa faute, peut quant à lui être considéré comme un avatar de l'autre grande figure masculine du roman du dix-huitième siècle anglais : le personnage du débauché.

14 Dans son étude sur la figure du débauché dans le théâtre de la Restauration anglaise, Harold Weber analyse l'émergence de ce qu'il appelle le « libertin philosophique », c'est-à-dire un personnage qui trouve son plaisir dans l'exercice toujours plus poussé et raffiné de son raisonnement et qui est délesté, dans le même temps, d'une grande partie de la puissance sexuelle brute traditionnellement attribuée au débauché (97). On peut inscrire le personnage de Victor Frankenstein dans la tradition du libertin philosophique. Il peut tout d'abord être considéré comme une figure du libertin dans le sens premier du terme car il fait fi de toute forme d'autorité, fût-elle celle de son père ou de ses professeurs, pour mener son projet scientifique jusqu'à son terme. Il est, en fait, mû par un désir d'acquérir la liberté ultime qui est celle d'outrepasser les limites imposées par la mort. Le grand raffinement intellectuel du personnage est également clair non seulement en vertu de l'exploit scientifique qu'il réalise en donnant vie au Monstre, mais aussi parce que ce sont des écrits philosophiques issus de l'Antiquité, particulièrement obscurs, qui ont constitué la base de son éveil intellectuel (on pense alors au libertin Lovelace de Samuel Richardson qui cite à l'envi les poètes latins tout au long de ses lettres). Le vocabulaire employé par Victor pour décrire son activité scientifique est par ailleurs chargé de connotations érotiques. Le passage célèbre où Victor évoque le fait qu'il poursuit une Nature féminisée jusque dans ses recoins les plus cachés avec ce qu'il appelle « unrelaxed and breathless eagerness », largement commenté par la critique d'inspiration psychanalytique et

féministe (Mellor 112), entremêle bien plaisir intellectuel et plaisir érotique.

15 Harold Weber note que le libertin philosophique peut également devenir une figure de l'impuissance lorsqu'il est effectivement parvenu à ses fins en ayant séduit la femme qu'il convoite (Weber 102). Victor peut être conçu comme la figure d'une forme d'impuissance intellectuelle : l'immense déception qui s'empare de lui une fois sa créature animée et sa volonté de la fuir participent d'une stratégie d'évitement de l'œuvre finie. On peut également avancer, dans la lignée de la critique féministe, que Victor est aussi une figure de l'impuissance sexuelle : il a donné naissance à un être vivant sans le secours d'une femme précisément parce qu'il est effrayé par l'imminence de son mariage avec Elizabeth — et avec lui par une première étreinte sexuelle (Mellor 40).

16 Le cauchemar que fait Victor juste après l'animation du Monstre matérialise les craintes qu'il nourrit vis-à-vis de son union avec Elizabeth : le baiser mortifère qu'il échange avec la jeune femme fonctionne comme une prémonition d'une nuit de noces qui se soldera par la mort de la mariée. Outre sa dimension proleptique, ce cauchemar révèle une économie fantasmatique qui peut être rapprochée de celle de cette grande figure du débauché de la littérature anglaise du dix-huitième siècle qu'est Robert Lovelace dans *Clarissa*. Le cauchemar, lui aussi prémonitoire, que fait Lovelace peu avant la fin du roman présente de véritables similitudes avec le célèbre cauchemar de Victor :

I awaked just now in a cursed fright. […]

Methought I had an interview with my beloved. I found her all goodness, condescension, and forgiveness. […]

At this, charmed by her mediation, I thought I would have clasped her in my arms: when immediately the most angelic form I had ever beheld, vested all in transparent white, descended from a ceiling above that, struck round with golden cherubs and glittering seraphs, all exulting: Welcome, welcome, welcome! And, encircling my charmer, ascended with her to the region of seraphims; and instantly, the opening ceiling closing, I lost sight of *her*, and of *the bright form* together, and found wrapped in my arms her azure robe […] which I had caught hold of in hopes of detaining her […]. (1218)

I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt.

Delighted and surprised,
I embraced her; but, as
I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and
I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms.
A shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of
the flannel.

I started from my sleep with horror […]. (52)

17 Ces deux cauchemars sont construits sur la même trame : les deux amants, ravis par le spectacle de la femme aimée dans toute sa beauté, souhaitent l'étreindre. La volonté d'étreinte prend ensuite une tournure inattendue puisque la femme meurt et disparaît des bras du rêveur, le laissant seul et désespéré. Les deux cauchemars se soldent par un réveil douloureux source d'une angoisse intense pour le rêveur. Le cauchemar de Victor peut également être compris comme une forme de parodie horrifique de celui de Lovelace car il fonctionne comme une image inversée de celui-ci. Chez Lovelace, la femme aimée disparaît dans toute sa splendeur, dans un mouvement ascendant, escortée par des angelots, de la terre aux cieux. Dans *Frankenstein*, la femme aimée disparaît dans toute l'horreur d'un cadavre en putréfaction, entourée de vers de terre qui évoquent non plus l'éther du Paradis, mais l'humus de la tombe, dans un mouvement descendant, de la terre au monde souterrain des Enfers [7].

18 Cette parodie horrifique du cauchemar de Lovelace peut être attribuée à une volonté de recourir aux conventions du roman gothique dans un roman qui se présente originellement comme une « histoire de fantôme » [8]. Le respect par Mary Shelley de la logique interne du cauchemar tel qu'il se présente dans le texte de Samuel Richardson inscrit néanmoins Victor dans une tradition littéraire qui

fait du rêve une figuration de l'incapacité d'assouvir sur un plan physique un désir complexe et polymorphe (Weber 73). Le respect de la trame du cauchemar de Lovelace indique que le rapport que Victor entretient vis-à-vis de la femme aimée se caractérise, tout comme le rapport qui unit Lovelace à Clarissa, par une volonté de captation de l'autre qui se soldera par la mort. *Frankenstein* peut alors être lu dans la veine du roman sensible comme la dénonciation des conséquences terribles de l'égocentrisme.

19 La vie fantasmatique de Victor et de Lovelace est marquée par la figure du Même. Tandis que Lovelace rêve d'une Clarissa allaitant les jumeaux qu'elle pourrait lui donner (706), Victor rêve que le cadavre d'Elizabeth se transforme en celui de la femme qui lui est la plus proche : sa propre mère. Le caractère incestueux de l'étreinte qui unit Victor à sa mère lors de son cauchemar est redoublé par le lien de parenté qui unit Victor et Elizabeth, cousins germains, lien qui disparaîtra du *Frankenstein* de 1831 en faisant d'Elizabeth une orpheline recueillie par la famille Frankenstein, comme s'il fallait gommer le potentiel sulfureux d'une telle relation. L'inceste fait également partie intégrante de l'économie fantasmatique de Lovelace : rêvant que le fils qu'il aurait de Clarissa et la fille qu'il aurait d'Anna Howe finiraient par se marier (922), il propose, cette fois bien éveillé, la possibilité d'entretenir une relation incestueuse à l'une de ses cousines (1024).

20 Tout comme l'égocentrisme de Lovelace provoque la mort de Clarissa, c'est également l'égocentrisme de Victor qui provoquera la mort d'Elizabeth. Victor est en effet incapable de comprendre que la menace du Monstre (« I will be with you on your wedding-night » (181)) fait référence à Elizabeth et non à lui-même. Victor semble alors, au même titre que Lovelace, être incapable de montrer de l'amour pour la femme qu'il désire par ailleurs. Il matérialise ainsi l'absence d'amour qui s'entend dans le nom de famille du débauché de Samuel Richardson. Dans *Frankenstein* comme dans *Clarissa*, le personnage égocentré finit par mourir seul en laissant derrière lui un observateur d'abord fasciné puis horrifié par cette fin tragique. Cet observateur va finalement tirer profit de l'exemple offert par la déchéance de son ami pour abandonner toute tentative d'imitation de cet homme et mener une vie tournée vers l'autre. Dans *Clarissa*, John Belford, d'abord admiratif de la beauté, de la vivacité d'esprit et du

culot de Lovelace finit par adopter un style de vie marqué par la vertu et la probité. Le Capitaine Walton, qui est lui aussi d'abord fasciné par la beauté et la puissance intellectuelle de Victor [9], se range à l'avis de son équipage et rentre en Angleterre pour y retrouver sa sœur entourée de ses enfants, symbole d'une domesticité joyeuse [10].

21 Le recours à une affection de type sororal comme contrepoint à un désir égocentré est également un emprunt à *Clarissa* : lorsqu'Elizabeth rend visite à Justine après son procès, elle qualifie la jeune servante, qui souhaite se résigner à la sentence qui lui a été infligée, de « my more than sister [11] ». Ce dernier témoignage d'affection qui apporte une forme d'apaisement aux deux jeunes femmes fonctionne comme un contrepoint à une justice (masculine) violente et injuste, mais aussi à l'égocentrisme de Victor, alors prostré dans l'ombre de la cellule, qui l'empêche de se rendre aux autorités. Or, ce même « my more than sister » se retrouve sous la plume d'Anna Howe lorsqu'elle se lamente de la perte à venir de son amie, due selon elle à l'égoïsme masculin [12]. La référence directe à la relation qui unit Clarissa et Anna Howe, relation qui est l'aboutissement de l'esthétique de l'émotion à l'époque de la parution du roman de Samuel Richardson (Hagstrum 202), réaffirme le caractère exemplaire d'une économie émotionnelle héritée du roman sensible dans *Frankenstein* [13]. Avec le retour à la sœur, les dangers d'un désir échappant à toute contrainte sont tant bien que mal contenus à la fin du roman : la finalité édifiante du roman sensible semble ainsi l'emporter.

22 *Frankenstein* présente pourtant des moments où l'émotion est désarticulée. Une fois qu'il a été rejeté par les De Lacey, le Monstre, jusqu'alors parfait représentant du héros sensible, décide d'abjurer une bonté qui semblait naturelle pour embrasser l'exercice d'une violence totale envers autrui. C'est dans le passage d'une économie émotionnelle très codifiée à la désarticulation de l'émotion que l'on peut appréhender l'émergence d'un nouveau type de héros romanesque qui deviendra le héros romantique.

23 L'homme sensible représente en réalité le stade embryonnaire du héros romantique (Kaplan 33). Les poètes romantiques anglais de la seconde génération vont en effet ériger l'inadéquation fondamentale du héros sensible à la dureté du monde qui l'entoure en

caractéristique essentielle de la sensibilité romantique (*ibid.*). Tandis que le héros sensible, victime d'une sensibilité trop aiguë, finit par mourir sous le regard affligé d'autrui, le héros romantique va choisir de se détourner du monde et de laisser libre cours à son émotion dans la solitude. L'émotion n'est plus spectacle édifiant pour autrui ; elle perd son intentionnalité.

24 L'économie émotionnelle du Monstre est exemplaire du glissement du héros sensible vers une sensibilité romantique. Rejeté par un monde qui ne le comprend pas, le héros sensible qu'il était en puissance décide de se réfugier dans la solitude :

> No sympathy may I ever find. When I first sought it, it was the love of virtue, the feelings of happiness and affection with which my whole being overflowed, that I wished to be participated. But now, that virtue has become to me a shadow, and that happiness and affection are turned into bitter and loathing despair, in what should I seek for sympathy? I am content to suffer alone, while my sufferings shall endure [...]. (234)

25 Concepts qui étaient au cœur du roman sensible, la sympathie et la vertu sont devenues inopérantes dans le monde dans lequel évolue désormais le héros romanesque. La souffrance n'est plus spectacle édifiant pour celui qui en est le témoin ; elle est désormais tournée exclusivement vers le sujet qui en fait l'expérience. L'économie lacrymale du Monstre est également exemplaire de cet effacement de l'intentionnalité de l'émotion. À partir du moment où il a été rejeté et violenté par la famille De Lacey, puis par l'homme dont il a sauvé la fillette de la noyade, le Monstre ne versera plus aucune larme et tuera un à un les proches de son créateur. À l'humidité de larmes jusqu'alors porteuses de probité morale succède et s'oppose le feu d'une colère qui mène au meurtre, c'est-à-dire à l'acte qui refuse toute relation à l'autre par excellence. Les larmes ne sont plus satisfaisantes pour représenter l'état de désespoir dans lequel se trouve le Monstre : la représentation codifiée de l'émotion, arrivée à saturation, vole en éclats. Le Monstre mettra d'abord le feu à la chaumière des De Lacey et la danse solitaire et macabre, dictée par ce qu'il nomme « la furie » (144), qu'il exécute devant la chaumière en feu matérialise une forme de désarticulation extrême du corps. Il continue d'utiliser des images faisant référence au feu et aux flammes

pour rendre compte de son état psychique après le rejet dont il a été victime. « Enflammé de douleur » (146) après avoir reçu une balle dans l'épaule, le sang « bouillant » au souvenir des injustices dont il a été victime (235) il parcourt les montagnes avec une « passion brûlante » (149) que seul Victor pourra éteindre en lui concevant une compagne. L'identification du Monstre au Satan de John Milton concourt à filer cette métaphore de l'émotion désarticulée comme feu inextinguible. Signe d'une rage sadique, le feu devient jouissance masochiste à la fin du roman lorsque le Monstre décrit son avenir : « I shall ascend my funeral pile triumphantly, and exult in the agony of the torturing flames. » (237) L'émotion atteint son apogée non plus dans le partage avec autrui, mais dans cet acte ultime de la solitude qu'est le suicide.

26 Tandis que l'émotion disait l'élévation morale de l'individu dans le roman sensible, elle dit désormais le mépris de soi. L'intentionnalité de l'émotion, cette fois-ci tournée vers le sujet, est encore négative en ce qu'elle est destructrice. Le Monstre porte le sentiment du mépris de soi à son paroxysme. D'abord mépris physique lorsqu'il aperçoit son reflet dans un plan d'eau, la haine de soi est exprimée au Capitaine Walton dans toute sa force à la fin du roman lorsque le Monstre évoque les meurtres qu'il a commis : « You hate me. But your abhorrence cannot equal that with which I regard myself. » (235) Héros romantique en train de se faire, le Monstre pourrait plus précisément être considéré comme un héros byronien. La haine de soi est en effet un des traits distinctifs du héros byronien, que l'on pense par exemple aux personnages du *Giaour* publié en 1813 ou de *Manfred* paru en 1817, tous deux hantés par leurs actes meurtriers. D'autre part, le Monstre fait preuve de capacités physiques spectaculaires, ce qui est non seulement un des traits distinctifs des héros de Lord Byron, mais aussi des héros de type plus explicitement byronien qui se retrouveront dans chacun des romans suivants de Mary Shelley (Lovell 165).

27 Le héros byronien souffre par amour, et plus précisément parce qu'il est un amant maudit. L'amour-passion n'est plus un danger contre lequel il faut mettre le lecteur en garde (Harley dans *The Man of Feeling* et Clarissa meurent tous les deux en raison de leur abandon à la passion amoureuse) ; le texte se concentre désormais sur les tourments que le héros endure face à cet amour. Les lamentations de

Victor Frankenstein font écho à celles des premiers héros de Lord Byron. Le rêve d'un baiser qui tuerait Elizabeth n'est pas sans rappeler l'exclamation de Manfred : « my embrace was fatal » (Levine 261) et la dernière étreinte qui unit Victor à Elizabeth mêle également amour et mort :

> I rushed towards her, and embraced her with ardour; but the deathly langour and coldness of the limbs told me, that what I held in my arms had now ceased to be the Elizabeth whom I had loved and cherished. The murderous mark of the fiend's grasp was on her neck, and the breath had ceased to issue from her lips. (208)

28 Ce passage pourrait se conclure par d'autres mots de Manfred : « I loved her, and destroyed her! » (Levine 264) On peut saisir dans cet entremêlement du désir et de la mort un point de bascule esthétique entre le roman sensible et le texte romantique : l'érotisme morbide dont le débauché du roman sensible, antagoniste du héros ou de l'héroïne sensible, pouvait se réclamer (Lovelace souhaite que le cadavre de Clarissa soit vidé de ses organes puis embaumé (1383)) devient un trait constitutif de la dynamique émotionnelle du nouveau héros littéraire qui est en train d'émerger [14]. En provoquant la mort de l'être aimé, c'est le désir érotique, condamné à pleurer son objet pour l'éternité, qui perd son intentionnalité.

29 Si l'être aimé est la première victime d'un amour maudit chez Lord Byron, le héros romantique peut également finir par mourir du fait de la non-réciprocité des émotions qu'il ressent. Il a alors recours à cet acte de la solitude émotionnelle ultime qu'est le suicide. Par contraste avec l'agonie du héros sensible qui doit à tout le moins servir d'exemple de pureté morale au lecteur, la détresse émotionnelle et l'agonie du héros romantique n'ont plus de destinataire. Le Monstre s'identifie immédiatement au Werther de Goethe après en avoir lu les *Souffrances* :

> But I thought Werter [*sic*] himself a more divine being than I had ever beheld or imagined; his character contained no pretension, but it sunk deep. The disquisitions upon death and suicide were calculated to fill me with wonder. I did not pretend to enter into the merits of the case, yet I inclined towards the opinions of the hero, whose extinction I wept, without precisely understanding it. (133)

30 Le suicide du Monstre, qui met un terme au roman, suggère qu'il a finalement compris ce qui a poussé Werther au suicide, c'est-à-dire une soif émotionnelle restée sans réponse : « I shall die. I shall no longer feel the agonies which now consume me, or be the prey of feelings unsatisfied, yet unquenched. » (236-237) Les sentiments insatisfaits auxquels le Monstre fait référence sont ceux qu'il a recherchés avant de sombrer dans la rage meurtrière : la sympathie des êtres humains et l'amour qu'il aurait pu vivre si Victor avait conçu une compagne pour lui. Condamné à voir ses émotions rester sans destinataire, le héros romantique n'a d'autre choix que de disparaître.

31 La mort de Victor pourrait par contraste s'apparenter à la mort du héros sensible. Victime de fortes émotions et de crises nerveuses à répétition, le jeune homme meurt d'épuisement devant un Capitaine Walton éploré :

> His voice became fainter as he spoke; and at length, exhausted by his effort, he sunk into silence. About half an hour afterwards he attempted again to speak, but was unable; he pressed my hand feebly, and his eyes closed for ever, while the irradiation of a gentle smile passed away from his lips. Margaret, […] My tears flow […]. (231-232)

32 Une dynamique corporelle et émotionnelle très similaire se retrouve dans la mort de Harley, le héros de *The Man of Feeling*, qui pousse son dernier soupir devant une Miss Walton elle aussi en larmes :

> Her tears were now flowing without controul [*sic*]. […] He seized her hand—a languid colour reddened his cheek—a smile brightened faintly in his eye. As he gazed on her, it grew dim, it fixed, it closed—He sighed, and fell back on his seat. (96)

L'être que Victor a créé et qui lui succède, disparaissant dans les ténèbres sans personne pour assister à sa mort et la pleurer, ouvre la voie à une nouvelle représentation de l'émotion dans la littérature.

33 Après *Frankenstein*, Mary Shelley va s'employer à représenter une héroïne romantique. Elle produira en 1819 *Matilda* que William Godwin refusera de publier en raison du traitement de la passion amoureuse — incestueuse — qui y est proposé. Malgré ses nombreuses demandes, Mary Shelley ne récupérera jamais le

manuscrit de son deuxième roman, qui ne sera retrouvé et publié qu'en 1959.

34 La suite de l'œuvre romanesque de Mary Shelley soulignera l'importance de la relation à autrui : si les romans qui suivent *Matilda* représentent bien des personnages passionnés, ce sont en réalité les personnages dont l'économie émotionnelle est plus retenue et plus codifiée qui triomphent au terme de ces romans. On peut voir dans ce triomphe de la maîtrise de l'émotion l'influence durable que le roman sensible a eu sur Mary Shelley. On peut aussi y voir l'annonce de la période victorienne, qui se caractérise par une plus grande retenue dans la représentation l'émotion. Cette coexistence de la passion et de la retenue sous-tend l'œuvre de Mary Shelley, notamment dans la relation que cette œuvre entretient avec le courant romantique.

BIBLIOGRAPHY

Coudreuse, Anne. *Le goût des larmes au dix-huitième siècle*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.

Hagstrum, Jean H. *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*. Chicago : The University of Chicago Press, 1980.

Kaplan, Fred. *Sacred Tears: Sentimentality in Victorian Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1987.

Lovell, Ernest J. « Byron and the Byronic Hero in the Novels of Mary Shelley ». *The University of Texas Studies in English*, vol. 30, 1951, p. 158-183.

Levine, Alice (éd.). *Byron's Poetry and Prose*. New York : Norton, 2010.

Mackenzie, Henry. *The Man of Feeling* [1771]. Londres : Oxford World's Classics, 2009.

Marshall, David. *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, and Mary Shelley*. Chicago : The University of Chicago Press, 1988.

Mellor, Anne K. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Londres : Routledge, 1988.

Mullan, John. *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Pascoe, Judith. « Before I Read "Clarissa" I Was Nobody: Aspirational Reading and Samuel Richardson's Great Novel ». *The Hudson Review*, vol. 56, n° 2, 2003, p. 239-253.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford : Oxford University Press, 1951.

Richardson, Samuel. *Clarissa; or, The History of a Young Lady* [1748]. Londres : Penguin, 1985.

Rousseau, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation* [1762]. Paris : Flammarion, 2009.

Sunstein, Emily W. *Mary Shelley: Romance and Reality*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1989.

Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1818]. Berkeley : University of California Press, 1994.

Shelley, Mary. *Frankenstein; or The Modern Prometheus* [1831]. Londres : Penguin Classics, 2003.

Todd, Janet. *Sensibility: An Introduction*. Londres : Routledge, 1986.

Van Sant, Ann Jessie. *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel: The Senses in Social Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Weber, Harold. *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*. Madison : University of Wisconsin Press, 1986.

NOTES

1 Nous citerons le texte de 1818 tout au long de cet article. Les traductions françaises du texte sont les nôtres.

2 Concernant l'attachement de Mary Shelley à *Clarissa*, voir Pascoe (252-253).

3 C'est ce qu'Ann Jessie van Sant appelle « les possibilités d'investigation » proposées par les scènes de souffrance (van Sant 54).

4 David Marshall note : « [The Monster's] account of his sentiments while watching the De Laceys reads like a citation from any of numerous eighteenth century treatises on moral philosophy. » (196)

5 S'agissant de l'influence des écrits du Marquis de Sade sur les poètes romantiques de la seconde génération en général et de Mary Shelley en particulier, voir Praz (114).

6 Nous avons relevé dix-huit occurrences de ce terme dans le roman, et neuf occurrences de sa forme verbale.

7 Désir et morbidité s'entremêlent également chez Lovelace lorsqu'il souhaite que le cadavre de Clarissa soit embaumé (1383).

8 Voir la célèbre préface que Mary Shelley donnera à *Frankenstein* en 1831.

9 « He must have been a noble creature in his better days, being even now in wreck so attractive and amiable. […] He excites at once my admiration and my pity to an astonishing degree. […] He is so gentle, yet so wise; his mind is so cultivated; and when he speaks, although his words are culled with the choicest art, yet they flow with rapidity and unparalleled eloquence. » (23)

10 « But you have a husband, and lovely children; you may be happy […]. » (226)

11 « Yet you must die; you, my playfellow, my companion, my more than sister. I never can survive so horrible a misfortune. […] Yet heaven bless thee, my dearest Justine, with resignation, and a confidence elevated beyond this world. Oh! How I hate its shews and mockeries! » (83)

12 « If I lose you, my more than sister, and lose my mamma, I shall distrust my own conduct, and will not marry. […] Oh my dear, these men are a vile race of *reptiles* in *our day*, and mere *bears* in *their own*. » (1312)

13 L'expression « my more than sister » sera reprise deux autres fois dans le *Frankenstein* de 1831. Ces deux occurrences seront le fait de Victor Frankenstein. Si elle marque toujours l'apaisement émotionnel qu'Elizabeth apporte à Victor, cette expression revêt également une forte connotation ironique au regard de la négligence avec laquelle Victor traite Elizabeth à partir du moment où il part étudier à Ingoldstadt jusqu'à l'assassinat de la jeune femme.

14 Ainsi que le note Harold Weber : « Observed through and developed by other literary genres and conventions, the rake undergoes manifold transformations during the eighteenth century; by the nineteenth century important aspects of the rake characterize figures as diverse as Byron's early Romantic heroes, the frightening villains of Gothic fiction, and the Wickhams and Crawfords of Jane Austen's prose comedies of manners. » (184)

ABSTRACTS

Français
Même s'il finit toujours par déborder les catégories génériques, *Frankenstein* est souvent présenté soit comme un roman gothique, un conte philosophique, ou bien encore comme l'ancêtre du roman de science-fiction. Le but de cet article est de montrer ce que *Frankenstein*

doit également au roman sensible du XVIIIe siècle dont Mary Shelley fut à certains égards une lectrice passionnée.
Il s'agira de montrer à quel point l'esthétique du roman sensible innerve la représentation du corps, de l'émotion et du désir masculin dans *Frankenstein*, mais aussi la relation problématique que ce roman entretient avec la finalité morale que le roman sensible se propose d'atteindre. Une telle mise en perspective de représentations romanesques qui se suivent dans le temps de la littérature permettra, finalement, d'appréhender le glissement de la représentation du héros sensible vers un héros qui sera désormais romantique.

English
Even if it ultimately brims over generic categories, *Frankenstein* is often presented as a Gothic novel, a philosophical tale or even as the first science-fiction novel. This article aims at tracing the influence of the eighteenth-century novel of sensibility—which Mary Shelley read passionately—on *Frankenstein*.
I will show how representations of the body, emotions, and masculine desire are innervated with the aesthetic codes developed in the novel of sensibility in *Frankenstein*, but also how complex the relation this novel has with the moral purpose lying at the core of the novel of sensibility actually is. Putting consecutive literary aesthetics into perspective will eventually be a way to grasp the literary moment when the hero of sensibility becomes a hero who will from now on be called Romantic.

INDEX

Mots-clés
dix-huitième siècle, roman sensible, représentation de l'émotion, représentation du corps, littérature et morale, roman, Romantisme

Keywords
eighteenth century, novel of sensibility, representing emotions, representing the body, literature and morality, the novel, Romanticism

AUTHOR

Audrey Souchet
Audrey Souchet est agrégée d'anglais, auteure d'une thèse intitulée *La représentation du baiser chez Mary Shelley : pour une éthique du corps*, soutenue en 2013 à l'université de Caen. Sa recherche porte sur le rapport entre esthétique et éthique dans la littérature féminine du XIXe siècle anglais. Un article traitant de l'influence de l'œuvre du Marquis de Sade sur *Frankenstein* va bientôt être publié dans l'ouvrage collectif *Frankenstein, le démiurge des Lumières*, fruit du colloque du

même nom qui s'est tenu à Genève au mois de décembre 2016 (titre de l'article : « *Justine ou les Malheurs de la Vertu* : une source sous-estimée »).
IDREF : https://www.idref.fr/241984645

Staging *Frankenstein*: Jean-François Peyret's 2018 Adaptation

Mettre en scène Frankenstein *en 2018 : l'adaptation de Jean-François Peyret*

Caroline Bertonèche

DOI : 10.35562/rma.1462

Copyright
CC BY-SA 4.0

OUTLINE

'Eureka!': beyond measure and 'out of chaos'
Four characters in search of an author? Peyret and Pirandello
Conversations with science: from galvanism to neurobiology
Hell, volcanoes and pornography

TEXT

'Eureka!': beyond measure and 'out of chaos'

1 French contemporary playwright Jean-François Peyret's *Frankenstein* project and modern stage adaptation premiered in Switzerland at the Théâtre Vidy-Lausanne in January 2018. Interesting choice of date… why now? Was the decision to release his play in 2018 a conscious choice? I asked Peyret that question when he came to Grenoble to promote his play in February. No, no, he said to me repeatedly. The 200-year anniversary is a pure coincidence and we must take his word for it. The source of inspiration, however, is not a random choice. On reading the Author's famous 1831 Introduction, Peyret stumbled across that quote which began to haunt him somewhat obsessively: "Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but out of chaos" (Shelley 8). And indeed, one of the most electrifying moments in the play is when the actress and only woman on stage who embodies both Marys, Wollstonecraft and

Shelley, mother and daughter, but also a feminized version of the monster, declares that everything she writes is born “out of chaos”. Organized chaos. Peyret’s discovery of the 1831 text, the way it has influenced his work as a playwright, his desire to experiment around that concept (*le chaos*, in French) by allowing his actors to read Mary Shelley on their own and improvise or to play different parts as if they were interchangeable, not unlike Danny Boyle’s 2011 National Theatre Live version, is everything but a humble endeavour. He himself not so “humbly admits”, to echo Mary Shelley’s words, that “the structure of the play (*my* play) is very similar to Frankenstein’s Creature in the way it is built”; which would mean, if we interpret this statement literally, that Peyret’s monster-play is a gigantic and hideous creation, unfinished and nameless.

2 If we carefully dissect the fabric of the play, this provocative argument almost begins to make sense when Peyret, for example, transforms Victor into a Narcissistic comedian prone to fits of verbal performance—or meta-performance, in this case—who, in the end, is able to fill the stage, as well as the space that separates us from the stage, with not just one monster but many monsters (plural) that seem to grow out of thin air like multicellular organisms. Peyret’s biological madness lies in the fact that he operates with certainty. Not arrogance, certainty. The certainty that we all have dead bodies living inside us: old spectres, unborn foetuses, resurrected authors. His spectre is Mary Shelley’s. If Shakespeare was said to have written the role of the Ghost in *Hamlet* for himself, Peyret is probably hidden somewhere in Jeanne Balibar’s body and belly. The actress and intellectual Muse (she speaks fluent English and German in the play), Balibar, who plays Mary Shelley, is a former student of the *École Normale Supérieure* in Paris and a member of the *Comédie-Française*, and has worked with Peyret in the past in some of his other productions. If Peyret shares a certain affinity with the character of Mary Shelley as he does with Balibar, here depicted at the early stages of pregnancy, it is because he sees her as an alter ego, a stage director herself, and possibly a reassuring voice to experiment freely on the monstrous and the chaotic by breaking every sort of boundaries, whether they be linguistic, sexual or scientific boundaries.

3 If Peyret admits to something repulsive in his play, messy at times, self-destructive even, his creation however, itself a living Creature, can be interpreted as a success. What then is Peyret's excuse or explanation when his spectators take offense and choose to leave before the end of the play, making enough noise as they leave the theatre to signify to others that their frustrated outburst is perfectly justified? Granted, the play is more than 2 hours long, not unlike Frankenstein's monster, which is more than 2 meters tall. The whole experience requires indeed courage and perseverance to understand the different ramifications, the hypertext, the shibboleths, and the many, many scholarly references, some more cryptic than others. From Brecht to Beckett, the spectator might feel somewhat alienated or rather comfortably wrapped up in a large bubble of esotericism. Peyret's reply would probably be that his dramatization of failure is successfully explored from every angle and from every human perspective even if it fails to convince the most reluctant spectator. In the same way as Captain Walton is depicted as a failed writer, simultaneously quoting and misquoting Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner* in the play, Mary Shelley is recurrently portrayed as a mother who fails to keep her children alive, tortured by the prospect of another miscarriage. In that context, Peyret comes out as a bold playwright who is not afraid to fail. And yet, he does, in a way. Not because he chose to produce a difficult play, but because he chose to leave his audience behind, deserted and alone, the victim of the playwright's ambition or poor sense of measure and empathy. Some would say, with a strong sense of irony, that the smoke on stage is too thick and clouds our judgement. But really, if you are not a Mary Shelley fan or a Romanticist, you can just leave the playhouse with a headache, feeling either very stupid or quite irritated. You can also decide, in the words of Thomas Carlyle, "to die of exhaustion rather than boredom" in your chair. This is a human error that Frankenstein would have easily committed or a Promethean perversion, *hybris*, he would have indulged in but not Mary Shelley, never guilty, despite her young age, of alienating her readership, convinced that invention and modesty are not mutually exclusive. "Eureka (j'ai trouvé)!" Jeanne Balibar cries out at the beginning play, as if the performative force of scientific genius had suddenly become contagious. Peyret's Mary Shelley definitely found something he is still looking for as a playwright. The quality of the

character of fiction you choose to stage, quote or imitate will not make you a better author.

Four characters in search of an author? Peyret and Pirandello

4 There is definitely something Pirandello-esque in Peyret's interpretation of *Frankenstein*. Not six but four characters, played by Jeanne Balibar, Jacques Bonnafé, Victor Lenoble and Joël Maillard, in search of an author, with possible echoes to its Italian model of meta-theatricality which in 1921 had also its crowd of opponents. When the stage becomes a place of experimentation, authors meet and discuss the lives of their unfinished characters or monsters. Peyret also seems to live in this madhouse where striking up a conversation with Mary Shelley through four different characters and attempting to stage both her biography and her fictional anxieties does not seem completely absurd. Peyret's argument, like Pirandello's, consists in showing his audience that to perform a story is as complicated as to think of one. We are reminded, throughout the play, that Peyret was inspired by the Romantic circles of the time, Shelley's exile in foreign territory and that famous competition between authors in the Villa Diodati in 1816 ("We will each write a ghost story, said Lord Byron; and his proposition was acceded to" (Shelley 7)), which prompted Mary Shelley to come up with the story of Frankenstein. Once again, the 1831 text spoke volumes about the value of "*think*[*ing*] *of a story*", a vital step in creating something dramatic, something so alive that the stage could even pretend to embody a beating heart. We are reminded of the gigantic womb at the beginning of the National Live Theatre production. Peyret also chooses to explicitly mimic the way Mary Shelley reflects on the genesis of a new form of art, a story about to unfold, a monster's head crowning about to be pushed out of the female writer-character's vagina (in Peyret's play, Balibar simulates the act of giving birth on stage); in other words, "a story to rival those which had excited us to this task":

> One which would speak to the mysterious fears of our nature and awaken thrilling horror—one to make the reader dread to look around, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart. If

> I did not accomplish these things, my ghost story would not be unworthy of its name. I thought and pondered—vainly. I felt that blank incapability of invention which is the greatest misery of authorship, when dull Nothing replies to our anxious invocations. "Have you thought of a story?" I was asked each morning, and each morning I was forced to reply with a mortifying negative. (Shelley 8)

5 For Peyret, a student of Pirandello, a playwright navigating like the Romantics between France, Italy and Switzerland, a "dull Nothing" is still something. If not a step forward, it is, at the very least, a step in the right direction. Peyret's play, mind you, is not a written play, even though the storyline has been previously laid out as part of a larger frame: the decor by American award-winning stage designer, Nicky Rieti, on the one hand, the video installations and cutting-edge soundtrack created by young Italian composer Daniele Ghisi, on the other. But the whole setting allows for a series of improvisation exercises where the pieces of dialogue can slightly change from one representation to the next and the deeply felt performance of each actor fluctuates according to his or her subjective readings of Shelley's text and story. As such, it is a tour-de-force in terms of creativity where drama is a powerful metaphor and a tool to reinvent the contours of fiction.

6 In Peyret's world, the notion of genre also seems to occupy centre stage, namely by taking full advantage of the epistolary form and the theatrical quality of the genre. Every letter, sometimes materialized on stage by a blank sheet of paper, corresponds to a different style of performance, which naturally raises questions of authorship. The shifting points of view soon degenerate into identity crises and several acts of schizophrenia when actors feel their stage partner is playing their characters better than themselves. Once again, we are reminded of another controversial playwright who found his inspiration in eighteenth-century letter-writing, German poet and director of the Berliner Ensemble, Heiner Müller, author of another hypertextual feat, *Quartett* (1980). This adaptation of Laclos's *Liaisons dangereuses* is also a foursome created in a context of chaos, in a salon and a bunker, before the French revolution and after World War III, according to the stage directions. Four characters embodied by two—in Peyret, it is the other way around—Merteuil and Valmont trapped together in a situation of conflict, playing games and

changing personalities: one man, three women, in Müller; in Peyret, one woman, three men; in both plays, a variety of masks, mirrors and gender roles. Although the whole effect is one of discord, seething impulses and sexual energies, the whole structure is as rigorous as a musical score, a jazz quartet, sometimes even a military march. Balibar's ghost, at the beginning of Peyret's play, walks back and forth in the background counting her steps. She reappears at the end, like clockwork, walking the same steps, the rhythm of which reproduces the anatomy of a play that is as surgical as it is diabolically scientific.

Conversations with science: from galvanism to neurobiology

7 In this *Frankenstein* adaptation, science as a creative mechanism is everywhere, from the many instruments and contraptions, the cabinet of curiosities displayed on stage to the explicit references to Luigi Galvani and the somewhat awkward manner with which Peyret and his characters play with electricity. Peyret's love affair with contemporary science goes back to the 1990's when he put together his first adaptation of *Faustus. A Natural History*, in 1998, in which he develops his passion for biology as a perfect segue into the world of self-introspection—an exploration of the living, which, coupled with philosophy and the metaphysics of drama, is a way to fill, according to Peyret, the void we have been left with by our modern societies. His experiments also include a second Faustian meditation in 2000 around the character of Alan Turing (1912–1954) and his relationships to machines. The English mathematician is seen as a pretext for Peyret to invent a new mode of conversation between playwrights and scientists and reflect on the impact computer science has had on stage performance and the theatre world, in general. Peyret has also worked on the influential figures of Darwin (*Les Variations Darwin*, 2004) and Galileo (*Tournant autour de Galilée*, 2008). But his most interesting collaboration is with the neurobiologist Alain Prochiantz, with whom he has worked twice in an attempt to bring together physically a man of science and a man of the stage who, of course, are still alive and breathing, unlike Darwin, Turing or Galileo. One of the products of this investigation is a parallel drawn between Ovid's *Metamorphoses* and technological advancement in the field of genetic

mutations (*La Génisse et le pythagoricien*, d'après *Les Métamorphoses* d'Ovide, 2002). Because the stage becomes a scientific machine, most of these transformations occur before our very eyes—visions of flesh, body and material substance—as Peyret gives Ovid's myths and characters a chance to resurrect and live out their fantasies. Is it a literary or a scientific crime, Peyret wonders? Probably both. If not criminal, there is clearly something blasphemous in exposing these transmogrified works publicly and thus playing with the sanctity of a canonical existence. The reflection takes on a new dimension in Peyret's more recent play, *Ex vivo/In vitro* (2011) where theatrical symbols echo techniques of reproduction and affiliation to stage a debate on medically assisted procreation, on nature's defects and, on an even more metaphorical scale, on infertility as a pathology. This vision of the stage as an experimental laboratory unveiling both the vibrant prospects of science but also its major threats could therefore be seen as Peyret's mission and quest for originality in modern day drama. If the atmosphere of the plays themselves is often either electric or alchemical, they also depict a world that is or feels altogether destructive from the very beginning; the beginning of the plays, of course, but also the beginning of each of the characters' lives. In the *Frankenstein* adaptation, we witness from the start the playwright's compassion for Victor's childhood, his personal experience and his greater understanding of the world through chemistry. To say that Peyret identifies with that aspect of Victor is not another critic's attempt at stretching the truth. On the contrary, Peyret's affinity for Victor, the Creator, is tangible, not just because he is played by one of the younger actors in the play, but because of the Nietzschean force he holds inside him and his potential for questioning values or reinventing human tragedy. Quotes from *The Gay Science* seem to confirm that inclination and the promise a young Victor (or a younger Peyret?) holds for the next generation of charismatic actors who are mad enough to live solely on their improvisation skills and thirst for invention. Needless to say, that there is clearly no money to be made and no quick road to fame in the world of independent theatre! This also points to the didacticism of these types of performances, which rely mainly on the attractive nature of the game, the dangers of which are proportionate to its educational virtues. In the end, it seems that Peyret's interpretation of the Modern Prometheus is one who acts out his fantasy and wins

or loses on a dare. His aim is to take unnecessary risks in the name of science, *ennui* or distraction; in other words, what Kierkegaard would theorize as an aesthetic response to boredom. The question seems to resonate throughout the play. What comes out of bored actors or writers? Peyret follows Kierkegaard's path, thinking there might be a lesson to be learned in the way drama teaches us something beautifully unsound and terrifying at the same time about the necessity to aestheticize this impending urge to transgress thus presented as the only alternative. In his *Frankenstein*, Peyret likes to pause on these liminal spaces where it is unclear whether the actors are openly celebrating the joys of acting or are tricking the audience into thinking that they might not be fully conscious of the levels of playfulness involved in a serious and evil play. In any case, it is clear, from all that he has staged, that Peyret likes to play with fire. Mary Shelley and Peyret Unbound. Whether we like the statement or not, the quality of Peyret's craftsmanship relies on a subtle mix of theatrics and poietics around the notion of imminence. Peyret enjoys science and drama in the making, a careful orchestration and yet built on the sense that the whole project is about to go terribly wrong. It leaves the spectators overburdened with layers of insignificance and an almost unbearable nervousness of being, which they cannot fully grasp, let alone understand.

Hell, volcanoes and pornography

8 Another obvious reference in the play is Sartre's *Huis Clos* and his dramaturgy of confinement. No exit, hell on earth. Characters struggle with themselves as much as they are confronted with the reality of others, fatally trapped in their own consciousness. *This is the way the world ends…* Peyret articulates such circumstances around three modes of tension, sexual, eschatological and environmental. From the 1831 Preface, Peyret remembers the "ungenial summer" and the "incessant rain" (Shelley 6). He said himself in our February 2018 interview, that the context in which *Frankenstein* was created also teaches us something about the consequences of climate change. Peyret also remembers that, when Mount Tambora in the Sunda volcanic arc of Indonesia erupted in 1815, it was the most destructive eruption in history, an ominous sign as the European skies grew darker in 1816. Peyret saw it as the

perfect opportunity to reframe Mary Shelley's work, by changing focal points and zooming in on Victor's distress through a windowpane, as he faces the endless reproduction of an apocalypse but viewed from different angles, like a John Martin painting. This allows Peyret to redefine the play's landscape and overall scenery around what Annie Le Brun calls in her short 2011 essay on catastrophe, the "vital tension" of a "depraved perspective" (Le Brun 25). Heir to the Marquis de Sade and his fascination for volcanoes, Peyret, throughout the play, does not shy away from the shame that comes with admitting to a certain taste for natural disasters; in his case, volcanic fury and the way it glorifies the energy of performance, how the actor erupts on stage or attempts to control his flow of words. "Catastrophe" is also the word Percy Shelley uses in his article "On *Frankenstein*", published in the *Athenaeum* on 10 November 1832:

> We debate with ourselves in wonder, as we read it, what could have been the series of thoughts—what could have been the peculiar experiences that awakened them—which conduced, in the author's mind, to the astonishing combinations of motives and incidents, and the startling catastrophe which compose this tale. (Hindle 18–19)

9 The context of a catastrophe is also the perfect excuse to free one's characters from their inhibitions. Peyret knows it all too well, when he chooses to undress or overdress, depending on the weather, the ageing bodies of his experienced and shall we say mature actors (Jacques Bonnaffé just turned 60) to portray the better part of Romantic youth (Balibar, 50 years old, plays a 20-year-old) and some of their most outrageous pornographic instincts. It seems unlikely and, as far as I am concerned, a questionable choice. And yet, when Peyret over-sexualizes Mary Shelley, her nakedness, her transparent white dress and bright red short skirt, her corset and garter, it does not seem all that shocking. The message is one of female emancipation, whatever the state or stage that defines the character. The maturity of one's sex and intellect is therefore depicted as essentially ageless. The message is more or less the same, but from a male-on-male perspective, when Peyret tests the levels of homoeroticism between Victor, Walton and the Creature as they

explore different sexual positions, halfway through the play. Again, the whole experience is quite liberating and frees the characters from any form of frustration or worse, "homosexual panic", to use Eve Sedgewick's now famous expression. If Peyret's characters are simultaneously hot or cold, sweaty or frozen, it is not because they are scared of their sexual shadows, they live in a world without secrets, but because the climate is unruly and that reality in itself should be the source of greater concern. However, fear is consistently productive. That is Peyret's signature. Peyret might be infuriating and lacking in benevolence at times, but he is no fool. His hybrid play is a testament to what the monstrous forms of Romanticism can do for contemporary drama, in other words, provide it with a platform of experimentation without ever shocking its subjects unless, of course, they have never read the Romantics, in which case they might just as well leave the playhouse and go home since they are a lost cause anyway.

BIBLIOGRAPHY

Kierkegaard, Søren. *Either/Or: A Fragment of Life*. London: Penguin Classics, 1992.

Le Brun, Annie. *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*. Paris: Éditions du Sandre, 2011.

Müller, Heiner. *Quartett*, suivi de *La mission – Prométhée – Vie de Gundling*. Paris: Éditions de Minuit, 2006.

Pirandello, Luigi. *Six Characters in Search of an Author*. London: Nick Hern Books, 2001.

Shelley, Mary. "Author's Introduction to the Standard Novels Edition (1831)", in Maurice Hindle (ed.), *Frankenstein or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books, 1992.

Shelley, Percy Bysshe. "On *Frankenstein*". *Athenaeum*, 10 November 1832.

ABSTRACTS

English

This article takes a closer look at Jean-François Peyret's recent stage adaptation of Mary Shelley's *Frankenstein* entitled *La Fabrique des monstres* :

Démesure pour mesure (2018). In this two-hour play, Peyret, a controversial playwright obsessed with modern science (neurology, biology) and the impact of medicine, mechanical productions and artificial intelligence in our societies, reflects on the genesis of Shelley's story—the climate, the exile, the personal turmoil—to create a world where fiction meets reality and innovation meets the basic human needs for procreation coupled with a taste for transgression. The result is essentially physical, sexual, organic. Bodies clash and minds explode in this all too provocative vision of Promethean modernity. What would Frankenstein be today is the question that haunts Peyret's characters throughout their contemporary performance? A scientific invention, an improvised speech on the metaphysics of theatricality, an unbearable future filled with delusion and misconception? Or maybe just a comedian? The answer is unclear but certainly meant to stimulate our imagination, in an attempt at educating the somewhat reluctant spectators who are forced to rediscover Mary Shelley's work from a brand-new perspective.

Français

Cet article s'intéresse à l'adaptation théâtrale de *Frankenstein* par le metteur en scène contemporain Jean-François Peyret, intitulée *La Fabrique des monstres : Démesure pour mesure* (2018). Dans cette pièce longue de deux heures, le dramaturge connu pour ses représentations de la science (neurologie, biologie) au théâtre ainsi que pour ses réflexions sur l'impact de la médecine, de l'intelligence artificielle et du machinisme dans nos sociétés modernes, revient sur la genèse de l'œuvre de Mary Shelley. Il met en scène le climat, l'exil, les circonstances personnelles afin de créer un monde où la fiction et la réalité s'entremêlent, où l'innovation rime autant avec l'instinct premier de procréation qu'avec le goût pour la transgression. La vision de Peyret, souvent provocatrice, de cette modernité prométhéenne, est à la fois physique, sexuelle, organique dans une dramaturgie ambitieuse où les corps s'affrontent et les esprits se libèrent. Au centre de la scène, il y a surtout une performance d'acteurs hantés par cette même question qui obsède Peyret : que serait Frankenstein aujourd'hui ? Une invention scientifique, un discours d'improvisation théâtrale, une métaphysique, un malentendu, une illusion porteuse d'un futur aussi insoutenable qu'incertain ? Ou peut-être serait-il juste un comédien parmi d'autres ? La réponse se veut volontairement confuse. Mais elle doit surtout stimuler l'imagination des spectateurs et les éduquer, fût-ce à leur corps défendant, les incitant à redécouvrir Mary Shelley et son œuvre sous un angle nouveau.

INDEX

Mots-clés

théâtre contemporain, science, romantisme, adaptation, chaos, expérimentation

Keywords
contemporary drama, science, Romanticism, stage adaptation, chaos, experimentation

AUTHOR

Caroline Bertonèche
A graduate from Oxford University in British Romantic Studies and a Fulbright scholar, Caroline Bertonèche is Professor of British Literature at Grenoble Alpes University and president of the SERA (*Société d'Études du Romantisme Anglais*). She holds a doctoral degree from the Université Sorbonne Nouvelle–Paris 3, a doctoral and a postdoctoral fellowship from Harvard and Yale University and was the recipient, in 2001, of the *Keats-Shelley Second Essay Prize Award*. She has published, since then, several articles on British Romanticism and literary criticism, on the modes of influence in poetic and medical discourse, on lyrical health and on the rewriting of scientific myths in the nineteenth century. She is the author of two books on John Keats: *Keats et l'Italie. L'incitation au voyage* (2011) and *John Keats. Le poète et le mythe* (2011). She also edited a selection of essays, dedicated to Susan Sontag, on *Bacilles, phobies et contagions. Les métaphores de la pathologie* (2012) and, more recently, co-edited a book on Romantic madness, *« Is that Madness? » Les organes de la folie romantique* (2016).
IDREF : https://www.idref.fr/115314903
ISNI : http://www.isni.org/0000000080727808
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16206013