

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

FANTENSTEIN

Que *Frankenstein* ait quelque chose à voir avec le fantasme, comment en douter? Que tout texte fantastique, et donc aussi *Frankenstein*, soit banalement un texte fantasmatique, cela est clair, trop clair même. Et que le monstre soit un fantasme à pattes, le contenu exemplaire d'un fantasme exemplaire, cela a souvent été dit. Je le redis pour m'en débarrasser.

Car le monstre est plus que le contenu d'un fantasme, il est aussi, en abyme, un fantasme, si l'on en croit ce texte de Freud (emprunté au dictionnaire de Laplanche et Pontalis, article «fantasme»): «C'est leur origine (inconsciente) qui est décisive pour leur destin. Il convient de les comparer à ces hommes de sang mêlé qui en gros ressemblent à des blancs, mais dont la couleur d'origine se trahit par quelque indice frappant et qui demeurent, de ce fait, exclus de la société et ne jouissent d'aucun des privilèges réservés aux blancs.» Il y a bien un lien entre fantasme et littérature: pour parler du fantasme, Freud utilise la figure rhétorique de la comparaison, se fait romancier. Et les personnages qu'il crée nous rappellent le monstre de *Frankenstein*, qui ressemble à l'homme, mais dont l'origine se trahit par quelque indice frappant — la taille gigantesque, la laideur repoussante — et qui demeure de ce fait exclu de la société, puisqu'il est exclu de la chaîne des êtres et ne dispose même pas de la possibilité offerte à tous les êtres vivants, celle de se reproduire.

Le monstre est donc un être contradictoire (être ou ne pas être doué de la faculté de se reproduire, être ou ne pas être vivant), et le roman dans lequel il se débat n'est qu'un long oxymore (il raconte l'histoire d'un mort vivant). Mais cette contradiction narrative dans le comparant a son équivalent dans le comparé, c'est-à-dire le fantasme dont Freud fait la théorie.

Susan Isaacs a donné une existence orthographique à cette dualité en proposant de distinguer *fantasy*, c'est-à-dire les rêveries diurnes, conscientes et assumées par le sujet, et *phantasy*, le fantasme inconscient qui domine le sujet. Dans les lignes qui précèdent le texte que j'ai cité, Freud précise que les fantasmes « sont d'une part hautement organisés, non contradictoires, ils ont mis à profit tous les avantages du système conscient et notre jugement les distinguerait avec peine des formations de ce système; d'autre part, ils sont inconscients et incapables de devenir conscients. »

Si l'on relit les deux textes canoniques de Freud sur le fantasme, *Un enfant est battu* et l'analyse du cas Schreber, on pourra opposer fantasme et phantasme dans les termes suivants. Le premier est décrit comme une scène, où se multiplient les objets (dans la version consciente du fantasme, les enfants sont nombreux : *des* enfants sont battus), traversée d'un regard, qui marque la distinction entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, même si les rôles peuvent s'échanger (on formulera la chose ainsi : « je vois la scène suivante : un enfant est battu » — il n'y a pas seulement un objet qui se multiplie : le sujet se dédouble). Et cette scène est attribuée à un énonciateur, qui en garde le contrôle, celui qui voit et dit — pôle actif qui est la place naturelle d'un auteur-créateur. Le phantasme par contre a pour origine une phrase; son objet est unique car c'est toujours la même chose qui est visée, l'origine, les relations familiales (il y a, comme l'on sait, quatre fantasmes « originaires », et le maître lui-même se demande s'ils ne sont pas héréditairement transmis); et il n'y a qu'un seul sujet, que le phantasme produit comme sujet du désir de l'Autre. Et si l'Autre correspond de quelque façon au champ du langage, on comprendra que la fonction du texte fantasmatique soit de produire un sujet, mais non actif, celui qui est dit plutôt que celui qui dit. Voilà, en résumé, la corrélation : fantasme, scène, multiplication des objets, dédoublement du sujet, pôle actif; phantasme, phrase, objet et sujet uniques, sujet dit par le texte de l'Autre. Ou bien, pour reprendre des termes que le critique littéraire emploie plus facilement : images ou langage, contenu imaginaire ou structure signifiante. D'un côté la multiplication des *phantasms* qui attestent la richesse imaginative d'un auteur, de l'autre le battement du texte qui révèle qu'un écrivain est, comme nous tous, pris dans le langage.

Énoncer la distinction en ces termes, c'est déjà faire un choix, c'est indiquer le plus profond, et le désir de l'atteindre. Car le fantasme, conscient, est un phénomène de surface produit par le phantasme inconscient. Encore faut-il définir plus précisément ce que l'on recherche : non des

rêveries, où se multiplient les créatures bizarres, sources pour le rêveur – pour le voyeur – de grandes satisfactions, mais un phantasme unique, inconscient, c'est-à-dire repérable uniquement dans les traces qu'il laisse d'un travail textuel, révélé seulement dans un éclair, et dans l'horreur. Autrement dit, plutôt qu'un contenu, qu'un plein, un vide, une faille et un ensemble de traces. En bref, un travail et non une représentation.

On définira donc le fantasme¹, pour ce qui nous occupe (puisque c'est un texte qui nous intéresse), par ses opérations, qui sont linguistiques. Les deux textes canoniques que j'ai cités ont en effet ceci de remarquable qu'ils se prêtent à une lecture linguistique. Prenons *On bat un enfant*. Dans l'analyse qu'en donne Freud, le fantasme a trois *phases*, ordonnées chronologiquement (ou plutôt réordonnées à partir de la troisième, qui constitue le fantasme de surface), et liées à des *phrases*. La première phase est consciente et sadique: le père bat l'enfant. La seconde est inconsciente et masochiste (elle correspond au phantasme): mon père me bat ou je suis battue par le père. La troisième phase est de nouveau consciente et sadique: un enfant est battu, ou le professeur bat des enfants. Et à chaque phase apparaissent des phénomènes linguistiques. La première phrase comporte un présupposé: le père bat l'enfant haï par moi, donc il n'aime que moi. La phrase de la seconde phase provient de la première par une opération linguistique de détermination-repérage: le père → mon père; l'enfant → moi; le sujet d'énonciation s'inscrit dans l'énoncé par ses embrayeurs. Cette phrase comporte aussi une négation (il bat non-moi → il bat moi) et un passage au passif (je suis battue par le père). Le passage à la troisième phase et à ses phrases s'effectue par effacement du repérage énonciatif (je → un enfant), effacement de l'agent grammatical («un enfant est battu» est un passif sans agent), et dans la seconde version (celle où le professeur bat des enfants), réapparition de l'agent, mais avec déplacement sur un substitut du père, une figure paternelle, avec aussi une inversion de sexe (alors que le «je» de «je suis battue» est féminin, ce sont des garçons qui sont maintenant battus) et un déplacement sur le nombre (un enfant → des enfants).

On remarquera que les opérations linguistiques mises en œuvre ici sont à la fois simples et fondamentales: le passage de «le père bat l'enfant» à «un enfant est battu» correspond à une transformation passive avec effacement de l'agent et thématization du patient. Dans le détail des opérations que j'ai décrites, on a vu apparaître la négation (autre transformation fondamentale) et l'opération de détermination-repérage (jeu sur les embrayeurs

d'énonciation, le genre et le nombre).

Si l'on considère le second texte canonique, l'analyse du président Schreber, on constate le même fonctionnement. Le délire paranoïaque du président apparaît comme le produit de surface d'un fantasme profond, exprimé par une phrase, et dont le caractère irrecevable pour la conscience du président saute aux yeux : « moi, un homme, je l'aime, lui, un homme ». Les différentes formes de délire paranoïaque sont déterminées par des phrases, dérivées de la première par une transformation négative dont la portée varie. Dans le délire de persécution, la portée de la négation est le verbe : je ne l'aime pas, je le hais, parce qu'il me hait (par projection) et donc me persécute. Dans le délire d'érotomanie, c'est le complément d'objet direct qui est nié : ce n'est pas lui que j'aime, c'est elle (projection : parce qu'elle m'aime) ; dans le délire de jalousie, c'est le sujet : ce n'est pas moi qui l'aime, c'est elle, ma femme. Enfin, dans le délire des grandeurs, la portée de la négation est la phrase entière : il est faux que j'aime quelqu'un, je n'aime que moi. Et Freud ajoute que toutes les formes de paranoïa contiennent un élément de délire des grandeurs, ce qui est normal puisque c'est dans ce cas que la portée de la négation est la plus grande, et que donc la négation est la plus générale.

Je me trouve donc, dans ces analyses du fantasme, devant deux types d'opération, inextricablement mêlés et visiblement parallèles : des transformations linguistiques au sens strict (passif, effacement de l'agent, négation) et des opérations psychologiques (projection, déplacement de l'affect, dénégation, voire renversement dans le contraire), c'est-à-dire les processus de défense les plus primitifs. Dans un cas au moins, qui a été bien étudié, il y a plus qu'un simple parallélisme : c'est, bien sûr, la négation-dénégation. Il m'apparaît donc que le fantasme est un de ces objets à propos desquels il convient d'affirmer que l'inconscient est structuré comme un langage, défini qu'il est par des opérations syntactico-sémantiques très générales, qui ont un versant linguistique et un versant psychologique (la projection est parallèle à la thématization). Dans les deux textes examinés trois de ces opérations sont à l'œuvre : la permutation, l'effacement, la modalisation (c'est-à-dire la prise en charge d'un énoncé par un énonciateur). Ces opérations correspondent à ce que les chomskiens appellent parfois des familles de transformations.

Puisque j'ai fait allusion à Chomsky, j'ouvre une brève parenthèse. Si l'on parle de grammaire transformationnelle du fantasme, c'est d'abord par métaphore : la stratégie des chomskiens, comme l'on sait, est de rendre

triviale la composante sémantique, et ils postulent donc que les transformations préservent le sens, ce qui n'est visiblement pas le cas dans le fantasme. Mais l'on sait aussi les acrobaties auxquelles le maintien de ce postulat contraint la grammaire chomskienne : pour l'intuition linguistique, si la négation est bien une transformation, on ne peut pour autant dire qu'elle préserve le sens. L'expression « grammaire transformationnelle du fantasme » n'est donc pas seulement métaphorique. Il existe d'ailleurs des linguistes, disciples de Halliday, qui font des transformations chomskiennes des instruments sémantiques², et leur conception de la négation se rapproche fort de celle que nous avons vue à l'œuvre chez Freud.

Les fantasmes que je vais analyser dans *Frankenstein* sont donc des opérations syntactico-sémantiques, dont l'effet sera, comme dans tout fantasme, de produire un sujet.

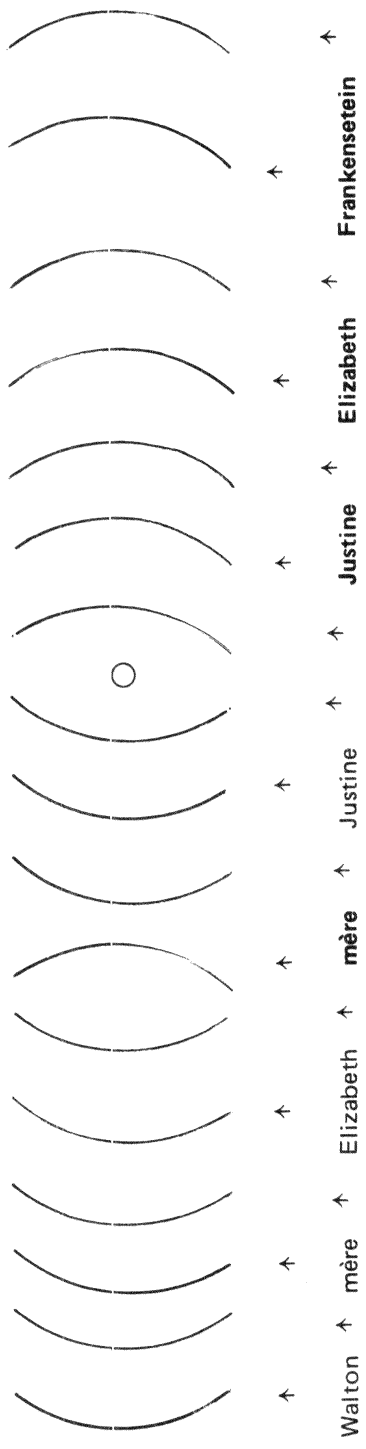
Car si l'on se pose à propos de *Frankenstein* la question du fantasme de surface, on pourra attendre beaucoup, mais on sera déçu. Le roman en effet en contient un, et de taille, le monstre, mais rien de plus. L'univers fantasmagorique de Mary Shelley n'est pas si inventif : Dracula, lui, a des sœurs, et transforme en vampires celles à qui il s'attaque, tandis que le monstre est bien seul, ce dont il souffre, au milieu de beaucoup de réel. En comparaison d'univers fantasmagoriques comme celui de *Phantastes*, de George Mac Donald, ou de n'importe quelle *romance* du même type, ou même d'*Alice au Pays des Merveilles*, l'univers de *Frankenstein* est pauvre. Si vous êtes friand de fantasmes de surface, lisez plutôt Tolkien. Ce qui frappe en effet dans *Frankenstein*, c'est cette maigreur : il y a dans le roman tous les éléments d'un conte philosophique (et la force mythique du texte, sa capacité de survivre, est en grande partie due à ce rapport à la réalité et à la crise politique dont le roman est quelque part le reflet), et l'imagination n'y est pas aussi narcissique que dans *Phantastes* : elle est plutôt intertextuelle (le *Mont Blanc* de Shelley inspire la description de Chamonix, l'*Essai* de Locke fonde le progrès psychologique du monstre ; et même, par anachronisme, la vision de la banquise chez Caspar David Friedrich se retrouve dans les derniers chapitres). Cette maigreur apparaît d'ailleurs clairement si l'on compare le roman au film de Hollywood : les scènes les plus fantasmagoriques du film (le vol du cadavre au cimetière, le laboratoire de Frankenstein, la fin du monstre après une chasse à l'homme, dans l'incendie du moulin) ne figurent pas dans le roman. À l'égard de son unique créature fantasmagorique, Mary Shelley fait preuve de beaucoup de pudeur, et quelques références à la fabrication des automates et aux

théories de l'électricité suffisent à rendre compte de la création du monstre.

Je crois en percevoir la raison : ce qui est absent au niveau du fantasme de surface est présent à celui du fantasme profond. A quoi bon imaginer un laboratoire pour fabriquer des monstres si l'on peut se permettre une bonne scène primitive ?

Car la richesse de *Frankenstein* consiste dans les opérations. Un travail d'écriture, qui est aussi un travail du fantasme, s'y produit. J'en chercherai une première trace dans la composition du roman. Dans *Frankenstein* en effet la structure est exemplaire, en ce qu'elle consiste en une série d'emboîtements. Il n'y a rien là de très original, le procédé étant courant dans le roman au dix-huitième siècle. Chacune de ces narrations emboîtées forme une scène, dans laquelle le sujet est présent (moi, Victor Frankenstein, je vois cette scène : un monstre est créé). Mais cela ne suffit pas pour que nous puissions affirmer que la scène représente la réalisation d'un désir inconscient. Pour autant, cet abîme au sens banal du terme, qui multiplie les narrateurs et introduit entre eux des relations en miroir (si bien que Frankenstein est à Walton ce que le monstre est à Frankenstein, une créature de fantasme, cet enfant, autre que le sujet, qui est éternellement battu), cet abîme qui remplit la fonction de création de sujets attribuée au fantasme, a pour pendant un autre abîme, celui de la multiplication des personnages, qui naissent et meurent dans la fiction, à la fiction. Et cet abîme là, il faut bien l'épeler avec un y. Si la caractéristique prométhéenne du romancier, qui fait que la création du monstre est l'abîme du roman, c'est ce droit de donner la vie comme la mort à des êtres fictifs, on ne peut pas dire que Mary Shelley se prive de l'exercer. Nombreux sont les personnages présentés au lecteur, ce qui est banal, et, ce qui est moins banal, ils meurent tous. Certes le monstre les aide à tomber comme des mouches. Mais il y a là autre chose : l'indice d'un travail. Car ils tombent comme des mouches *de façon symétrique*. Je m'explique, et commente le schéma qui suit : les parenthèses ouvertes correspondent à la naissance narrative du personnage, c'est-à-dire son apparition dans le conte, les parenthèses refermées correspondent à sa mort (pas seulement à sa disparition narrative).

Comme on le voit, la structure d'emboîtement gouverne non seulement la narration, mais aussi le destin individuel des personnages. Dans ce cas emboîter, c'est mettre en cercueil. La mort dans *Frankenstein* est l'objet d'une véritable compulsion de répétition. Et il y a là plus que les mauvais penchants d'un monstre qui veut anéantir la famille Frankenstein : après tout ni la mère ni le père du héros ne tombent sous les coups du monstre.



Frankenstein père Clerval monstre William Clerval William Clerval Elizabeth père Frankenstein monstre

STRUCTURE D'EMBOITEMENT

La structure est donc singulièrement symétrique; le centre se situe entre la naissance de William et sa mort. Mais si l'on étudie le schéma, on ne manquera pas d'être frappé par les exceptions à cette symétrie globale. Il y en a trois. La première est normale: il faut bien que quelqu'un ne meure pas, et la première parenthèse ne peut pas être refermée. C'est le rôle de Walton, le premier narrateur, que de survivre à tout le monde. La seconde exception est l'inversion dans la disparition de Frankenstein et du monstre: ce dernier naissant, et pour cause, après Frankenstein, devrait, selon la logique du texte, mourir avant lui. Il y a là à la fois un effet d'équivalence (les images en miroir que sont Frankenstein et le monstre sont, du point de vue de la structure, équivalentes), et un lien entre le texte et le hors texte du monde naturel, où il est normal que le fils survive au père (ce n'est pourtant pas le cas de William). Mais la troisième dissymétrie est bien sûr le plus importante: c'est celle qui fait mourir la mère de Frankenstein avant les autres, et avant son temps (elle devrait en toute logique mourir après le père). Il y a bien sûr un lien entre cette mort et la naissance, qui la suit immédiatement sur le schéma, du monstre. Là s'inscrit le fantasme, de deux façons: dans cette faille de la structure, qui crée une symétrie globale pour s'en jouer, pour l'exploiter comme on dit en pragmatique; mais aussi dans le travail même de la structure, c'est-à-dire d'opérations sémiotiques générales, qui constituent une sorte de grammaire narrative du texte — autrement dit le travail du fantasme. Car au fond, outre cette opération d'emboîtement, qui révèle que le plaisir de la narration et de la création est également un désir de massacre, puisque les personnages ne sont créés que pour être compulsivement trucidés, l'intrigue en utilise trois autres: 1) la progression linéaire (celle du voyage et de la poursuite) qui crée le suspens — un suspens totalement en contradiction avec le caractère inéluctable des emboîtements/mises au cercueil³; 2) l'inversion, ou retournement dans le contraire: Frankenstein de pourchassé devient poursuivant, la bonté édénique du monstre se transforme en absolue méchanceté; 3) la symétrie en miroir: le roman est construit sur un jeu de doubles — non seulement Frankenstein et son monstre, mais également Frankenstein et Clerval, Frankenstein et Walton (celui-ci voit dans Frankenstein l'image même de la tentation hubristique qui le mène vers le pôle). Cette relation symétrique est tantôt transitive, comme dans le cas de Frankenstein et de Clerval, tantôt intransitive, comme dans le cas de Frankenstein et du monstre: encore que dans ce cas la relation, naturellement intransitive, devienne dans le roman transitive, car le monstre est remarquablement semblable à un père castrateur, dont il a,

par exemple, la stature et l'aspect effrayant. Et ce parallélisme est également un procédé romanesque, car il définit deux chaînes d'identification. L'une va du monstre à Frankenstein, Walton et le lecteur : c'est la chaîne d'interpellation qui assigne au lecteur sa place. L'autre est la chaîne d'abyme qui va du monstre à Frankenstein et à l'auteur. Où il apparaît bien que si la vocation de la construction fantasmatique est de multiplier les objets (on bat des enfants) elle est aussi de créer des sujets, ce à quoi la structure narrative, dont les opérations sont ici celles du fantasme, s'emploie.

La faille dans la structure emboîtée du roman dirige notre attention vers l'Œdipe, c'est-à-dire un mythe où la mort et la naissance (et leurs mystères) sont pensées ensemble. J'ai dit du fantasme profond qu'à la différence du fantasme de surface il n'avait qu'un objet, toujours le même. On doit donc s'attendre à voir percer dans *Frankenstein* un fantasme originaire. En première approximation, je dirai que ce fantasme est celui de la scène primitive.

On en trouve une première version dans la scène de la naissance du monstre (cf. appendice, texte I). Le plus simple, et le moins intéressant, est le contenu du fantasme. Il est donné sous forme d'emboîtement. Car si la scène elle-même, où le sujet est présent, est une scène fantasmatique, elle en contient en abyme une autre, le rêve, qui lui donne son sens. Remarquons d'abord que Victor sort de l'endroit où il vient de créer le monstre pour entrer dans sa chambre et se mettre au lit (l. 2-5). Il passera d'ailleurs quelque temps au lit, épuisé par ce travail de parturition. Le rêve, qui est prémonitoire, a un contenu sexuel clair, l'expression « I embraced her » (l. 38) étant ambiguë. Ayant donc fait un enfant dans le péché, notre héros rêve qu'il couche avec sa mère et que celle-ci en meurt. Il y a en effet une chaîne d'identification qui va d'Elizabeth à la mère (toutes deux meurent prématurément : le rêve annonce l'assassinat d'Elizabeth par le monstre) et de la mère au monstre (par l'intermédiaire de la répétition du mot « corpse » (l. 41 et 57). Le monstre est donc l'enfant illégitime que le monstre a eu de sa mère morte. C'est ainsi du moins que j'interprète, anachroniquement, le *pun* sur « mummy » (l. 59) — anachroniquement, car il n'y avait là en 1815 qu'une paronomase : « mummy » / « mamma ».

Plus intéressant que ce contenu — comment et avec qui les monstres ou les enfants sont faits — me paraît la structure fantasmatique de la scène. Tout d'abord l'ensemble de la scène est imprégné d'un sentiment très profond d'horreur — le mot est sans cesse répété. Ensuite le regard (voir/être vu) y joue un rôle important : ce qui fait tellement horreur à Frankenstein,

c'est non seulement ce qu'il voit du monstre, son aspect — et s'il quitte la scène, c'est pour ne plus voir — c'est aussi et surtout qu'il est vu par le monstre, que la relation de regard est transitive. C'est en effet par le regard que le monstre naît à la vie, et son premier geste est d'ouvrir les yeux (alors que dans le film le premier mouvement du monstre est un tressaillement de la main). L'horreur qu'inspire son apparence n'est pas tant due à ses traits, ni à quelque boulon émergeant de son occiput, qu'à son regard. Si l'on relit en effet le deuxième paragraphe, on se rend compte que le monstre est beau, d'une beauté féminine («hair of a lustrous black, and flowing»; «teeth of a pearly whiteness»; «luxuriances»). Ce qui le rend horrible, ce sont d'abord ces «watery eyes» dans leurs «dun white sockets». Et ce regard (là est l'opération de renversement/permutation qui est caractéristique du fantasme) s'inverse: si au début de la scène c'est le monstre qui est couché et Frankenstein qui, debout, l'observe (je vois cette scène: un monstre est créé), à la fin c'est Frankenstein qui est couché et le monstre qui, debout, l'observe. Et comme la relation d'inversion dans le fantasme est une relation de permutation linguistique, elle s'observe également dans le langage, le monstre et son créateur échangeant leurs places *dans des phrases*. Cela se produit en deux endroits du texte, «it breathed hard» (l. 10) et «breathless horror filled my heart» (l. 29): le cadavre se met à respirer tandis que le vivant en a le souffle coupé. De même, «a convulsive movement agitated its limbs» (l. 10), et «every limb became convulsed» (l. 45): l'entrée de l'un dans la vie sous l'effet de l'électricité se dit avec le même mot que, pour l'autre, la sortie du sommeil sous l'effet du rêve. Les convulsions du monstre sont d'ailleurs répétées dans une version provisoire (l. 22), où le terme «convulsed» est lié à «unhuman», figure de l'antithèse qui donne un souffle rhétorique à l'ensemble du texte (tout comme la périphrase est le moment narratif correspondant explicitement au texte: «and the change was so rapid, the overthrow so complete», lit-on à la page suivante). Enfin, si l'objet du fantasme dans ses opérations est la création d'un sujet, le texte met en scène cette création par un jeu sur les pronoms personnels (de «it breathed hard», l. 10 à «he held up the curtains of the bed», l. 47), ainsi que par la liste des qualificatifs utilisés pour décrire le monstre: «thing», «creature», «wretch», «being». Des qualificatifs, ce ne sont pas des noms, et le monstre n'est jamais nommé — à ce stade d'ailleurs Frankenstein non plus: le mot «Frankenstein», en dehors du titre, n'est apparu qu'une fois, dans un contexte indirect («exclaimed the soul of Frankenstein» — et ce uniquement dans l'édition révisée de 1831), et Frankenstein n'est nommé

que deux pages plus loin, c'est-à-dire après la mort de sa mère et la naissance du monstre.

Mais j'ai triché, en annonçant une scène primitive, car ce rêve, trop explicite, n'en est pas vraiment une. Du moins pas directement, encore qu'il établisse un lien entre le fait de faire un enfant et d'aller se coucher, quoique dans un ordre inversé. Voici une autre scène, qui n'est pas plus primitive que la première, mais où les mêmes contenus sont mis en jeu. A la fin du chapitre huit (édition de 1831), Frankenstein voyage vers le Mont Blanc, pour se changer les idées après la mort de Justine Moritz. Il ne sait pas pourquoi il va précisément là : en fait, il a rendez-vous avec le monstre, au milieu d'un glacier alpin. Le texte habituel est ici fort différent de celui de l'édition originale (les deux versions sont données en appendice, textes II et III).

Dans les deux versions, le texte est construit sur l'opposition entre le beau et le sublime — la référence est explicite. A ce premier intertexte, la seconde version en ajoute un autre, le poème de Shelley, *Mont Blanc*. Le mont est en effet décrit comme «supreme and magnificent»; «[it] raised itself from the surrounding aiguilles», «a tremendous dome»: le vocabulaire et les images sont repris de Shelley. Par sa puissance («a power mighty as omnipotence»), le mont s'oppose à la nature maternelle de la vallée («maternal nature bade me weep no more»). Voilà du fantasme de surface, explicite, archétypal et trivial. Plus intéressant est que, quoique tout ceci fasse partie de la réécriture, dans la seconde version la scène a changé sur deux autres points importants. Dans la première version, Frankenstein est accompagné d'Elizabeth et de son père, et à la fin de la scène, pleinement éveillé, il regarde de sa fenêtre couler l'Arve, pendant des heures. Le matériau est soumis à une opération de suturation, car dans la seconde version, ce qui était regard devient sommeil et référence à des archétypes: Frankenstein est seul, il se réfugie au sein de la nature et s'endort bercé par l'Arve, dont le caractère maternel est deux fois souligné («the same lulling sound acted as a lullaby to me»). Ce paysage, objet de nostalgie, est *reconnu* par Frankenstein (et dans un rêve un paysage reconnu représente parfois le corps de la mère). Voilà donc un autre fantasme originaire, celui du retour au sein maternel, le contraire d'une naissance, la remontée du cours du temps, conçue bien sûr comme oubli temporaire et nostalgie, c'est-à-dire dominée narrativement par le monstre qui se découvre au chapitre suivant, et géographiquement par le Mont Blanc tout puissant. Et voici la même opération d'inversion: voir/être vu (contempler le paysage sublime et nostalgique, être vu par le Mont Blanc ou par le monstre), naître/

mourir (Frankenstein se met au lit et s'endort, en écho à la scène de la création du monstre). Et voici aussi sa traduction rhétorique en termes d'antithèse, dans l'opposition, qui traverse le texte, entre le beau et le sublime. Là est la saturation, dans la prise en charge par la rhétorique et l'intertexte du matériau fantasmatique de la première version. Mais il n'y a toujours pas de scène primitive explicite; simplement, de nouveau, cette insistance sur le regard, ce lien entre le corps de la mère, le monstre et l'état de sommeil, qui réunit la naissance et la mort.

La scène primitive, la voici. Frankenstein, ayant fini par accéder aux désirs du monstre, c'est-à-dire ayant promis de lui fabriquer une fiancée, part pour le Nord de l'Écosse, afin de se livrer dans la solitude à cette sinistre entreprise. Au début du chapitre vingt, il se résout à accomplir cette tâche. Au moment où, en proie à de forts sentiments de culpabilité, il se livre à de louches trafics sur un corps féminin, il relève la tête, et voit le monstre qui le regarde. Le texte de la scène primitive qui suit est donné en appendice (texte IV).

Ce texte est la plus belle représentation littéraire de la scène primitive que je connaisse : papa est en train de mettre maman en pièces. Ce qui est, bien sûr, intéressant, c'est le fait que la scène — l'échange de regards — est ici vue du point de vue du père : Frankenstein se voit en train d'être vu par le monstre. C'est d'ailleurs le regard du monstre qui le fait changer d'avis, et détruire ce qu'il venait de faire, un enfant. Voilà un fils père (père parce que s'activant, fils parce que sujet du regard, «je vois cette scène : le monstre me regarde»), et une mère fille (mère parce que participant à la scène primitive, fille parce que produit virtuel de ladite scène). Et voilà aussi un ordre des événements singulièrement inversé : ce n'est que parce que le fils contemple la scène primitive que celle-ci devient un jeu de massacre. Ce que ce passage met en scène, c'est, outre le contenu habituel de la scène primitive, l'opération d'inversion caractéristique du fantasme (dans «Pulsions et destin des pulsions», cette inversion est analysée par Freud en termes linguistiques, comme opposition entre voix active, «je le bats», et «voix passive», «il me bat») : je le regarde/il me regarde; je suis son père/il est mon père. Et si ce «je» est Frankenstein, le monstre son fils est donc bien aussi son père, un père castrateur qui trucidé pour se venger (il est facile de deviner de quoi) toute la famille de Frankenstein, à commencer par sa femme; tous, sauf précisément le père naturel, qui meurt de chagrin et non assassiné par le monstre. La scène qui suit la scène primitive est d'ailleurs tout entière fondée sur ce renversement : c'est une

scène de maître et d'esclave (les termes sont utilisés par Mary Shelley), où le maître, c'est-à-dire Frankenstein, tout en restant le maître — le père — du monstre, en est aussi l'esclave, car tout maître est l'esclave de son esclave, c'est-à-dire de son fils. Ce fils père prononce d'ailleurs à la fin de cette scène la célèbre malédiction, « I shall be with you on your wedding night ». Curieuse parole, adressée par un fils à son père. Mais, tout bien considéré, qui d'autre que le fils pouvait énoncer cette phrase, qui n'est pourtant pas énonçable par lui.

Faisons le point: j'ai trouvé dans *Frankenstein* l'expression, trop claire, trop immédiate, trop superficielle, d'un fantasme originaire de scène primitive, ainsi que l'expression, confuse mais guère profonde non plus, de contenus fantasmatiques ayant trait à la naissance et à la mort, à la mère et à son fils. Si j'étais psychanalyste, je me méfierais de cette clarté — encore que Sophocle n'ait pas été particulièrement indirect, et que *Frankenstein* partage avec *Oedipe Roi* la caractéristique d'être le véhicule d'un mythe. J'ai aussi montré que dans ces scènes fantasmatiques — c'est ce qui me permet de les dire telles — étaient à l'œuvre des opérations, essentiellement ici celle de permutation symétrique, c'est-à-dire d'inversion, qui concernaient à la fois des représentations (inversion père/fils), des actions narratives (le héros voit/il est vu) et des transformations linguistiques (actif/passif: « convulsive »/« convulsed »).

Si j'étais psychanalyste, cela ne me suffirait pas: il faut bien à un moment donné sortir de cette confusion, nouer tous ces fils dans une interprétation, dire enfin à un public qui l'attend qui est exactement quoi. Comme je ne suis pas psychanalyste, ni même critique littéraire d'inspiration psychanalytique, je ne vais proposer que des parodies.

La première est le cas du petit Victor F. (on se souviendra des liens entre le roman fantastique et le récit de cas: dans *Dracula*, l'un des narrateurs, le Docteur Seward, est psychiatre et élève de Charcot⁴). Le petit Victor F., ce qui est banal, aime beaucoup sa maman. Cet amour est accompagné d'un fort sentiment de crainte: et si papa n'aimait pas ça? C'est pourquoi, lorsqu'elle meurt, le petit Victor F. se sent coupable: il est, son amour est, responsable de la mort de sa mère. Ou encore, son père l'a tuée pour se venger. Si le petit Victor F. était une personne, il aurait deux façons de se tirer de cet embarras. La première, c'est la sublimation: il s'intéresse à l'origine de la vie, à la façon dont on fait les enfants, et devient professeur de biologie à l'université d'Ingolstadt. La seconde, c'est la psychose: il refoule la représentation traumatisante, et celle-ci fait retour dans le réel

sous forme d'hallucination, c'est-à-dire d'un monstre castrateur qui ressemble à son père. Comme le petit Victor F. n'est pas une personne mais un personnage de fiction, une figure mythique, il fait les deux à la fois — puisque le propre même du mythe est de permettre de ne pas choisir. Autrement dit, il s'intéresse à la biologie et découvre le secret de la vie, c'est-à-dire comment les bébés sont faits. Son père, qui lui déconseille la lecture de Cornelius Agrippa, n'encourage pas ces études. Il fabrique ensuite un enfant qui est aussi son père. Ce qui explique un point obscur du roman : pourquoi le monstre est-il si grand ? Frankenstein explique que, comme c'est son coup d'essai, il a été contraint d'augmenter l'échelle, n'arrivant pas à reproduire la finesse des organes humains. Fariboles : le monstre a la taille du père ; il en a aussi la jalousie, la manie de la persécution ; et pas plus que de son père on ne peut s'en débarrasser. Ce père sur qui il projette aussi ses fantasmes d'enfant (d'où la scène primitive, et la malédiction où le monstre se place du point de vue de l'enfant) est castrateur : il tue toute sa famille, sauf le père naturel et la mère, qui est déjà morte.

Cette histoire est toute bête, d'où sa force mythique : c'est encore l'histoire d'Œdipe. C'est aussi — je laisse cet aspect de côté — celle de la constitution ratée d'un sujet : premiers moments du monstre, apprentissage du langage par le trou de la serrure, dans lequel seul manque l'essentiel, la réponse au « qui suis-je » ? qui doit pourtant précéder l'accès au langage et l'utilisation des pronoms personnels, scène du miroir enfin, sans jubilation, ni garantie offerte par la présence d'un adulte (on la trouve au chapitre douze). Plus important est le rôle attribué au regard, comme objet du désir dans le texte, comme thème qui insiste, comme le véritable symptôme derrière la superficialité des contenus. Ici apparaît le lien profond entre le regard et l'opération d'inversion : ce qui s'inverse (dans le passage du sujet à l'objet, de l'actif au passif), c'est le regard.

Voici maintenant ma seconde parodie, le cas du président Frankenstein, qui écrit ses mémoires lorsque, devenu doyen de la faculté des sciences de l'université d'Ingolstadt et directeur de l'UER d'exploration polaire, il fit une crise de délire nécessitant son internement. L'origine en est un fantasme, refoulé parce qu'insoutenable, qui s'exprime dans la phrase suivante : « j'ai tué maman ». Les diverses formes superficielles du délire s'analysent en termes d'opérations de négation et de projection accomplies sur cette phrase. Soit la négation du verbe : je n'ai pas tué maman (elle est morte de maladie quand j'avais dix-sept ans ; j'ai moi-même donné naissance, et dans la douleur : je suis resté alité juste après l'accouchement). Soit la négation du

sujet : ce n'est pas moi qui ai tué maman, c'est papa ou c'est le monstre-père (et voilà les substituts de la mère, Justine et Elizabeth, dûment assassinés : le roman les identifie clairement à la mère de Frankenstein, avec laquelle elles ont en commun une enfance difficile d'orpheline et un besoin d'adoption). Soit la négation du complément d'objet : ce n'est pas maman que j'ai tué, c'est Clerval ou William. Voilà le monstre-fils à l'œuvre, et l'on comprend un phénomène étrange. Aussitôt après avoir appris le meurtre de William, Frankenstein aperçoit, dans la tempête, le monstre, qu'il n'a pas vu depuis sa fuite. A peine l'a-t-il vu (cf. appendice, texte V) qu'il a la conviction, aussi absolue qu'immédiate, que le monstre a tué William. Comment peut-il céder à une conviction aussi folle ? Car le fait que l'intuition est vraie n'est pas ici pertinent. Il y a deux raisons, l'une narrative, l'autre fantasmatique. Narrativement, si ce n'est pas le monstre, c'est un personnage encore inconnu et qui va apparaître. Et en réalité, c'est plus vraisemblablement le monstre : il y a une règle de narration qui veut que l'assassin nous ait déjà été présenté. Fantasmatiquement, le monstre-fils accomplit à la fois le je-n'ai-pas-tué-maman, avec négation du complément d'objet direct, et débarrasse notre héros du gêneur bien connu, le frère cadet. D'où ce sentiment de culpabilité qui tourne à la mégalomanie lors de la scène du procès de Justine Mortiz (cf. appendice, texte VI). Ce n'est pas l'innocence accusée qui souffre, c'est le « je » mégalomane qui a envahi le texte : comme si le monstre, au sens étymologique du terme (« gazed on and execrated by thousands »), qui a commis une « enormity », c'était bien Frankenstein. C'est effectivement lui, si la phrase fantasmatique de base est « j'ai tué maman ».

Je conclurai sur ce point en indiquant ce que le lecteur aura déjà deviné. La phrase en question touche au réel. Elle ne concerne pas tant Victor, lequel, nous dit le roman, a dix-sept ans lorsque sa mère meurt (ce qui est un peu tard pour un traumatisme infantile), mais son auteur qui a, elle, effectivement tué sa mère, morte en couches, et qui avait dix-huit ans lorsqu'elle écrivit *Frankenstein*.

Avant de livrer ma troisième parodie, je voudrais oublier un instant *Frankenstein*, et réfléchir un peu sur la fascination que le concept de fantasme exerce sur le critique littéraire, ainsi que sur l'utilité que ce concept peut avoir pour lui. La fascination s'explique assez bien : le critique littéraire perçoit dans le fantasme, objet appartenant à un domaine où s'exerce une activité qui se prétend scientifique, l'image même du processus qu'il étudie, la création littéraire, et tout particulièrement la création romanesque.

Le fantasme est le lieu et le moyen de la création d'objets littéraires, de personnages. On a vu qu'en tant que fantasme profond, il était aussi le lieu de la création de sujets. C'est ce que le critique, qui se double parfois d'un linguiste, pense sous les concepts d'énonciation, de narrateur anonyme ou primaire ou rapporté⁵, c'est-à-dire tous les problèmes de point de vue, de regard du sujet d'énonciation sur les personnages, de référenciation.

Considérons ce problème de plus près. Créer des personnages fictifs et un narrateur qui les met en scène, c'est faire appel aux opérations linguistiques d'énonciation et de référenciation. L'auteur, au fil des paragraphes et des pages, référence, c'est-à-dire crée un monde fictif. Voici comment un philosophe analytique français, Vincent Descombes, critique cette position. Dans *Grammaire d'Objets*,⁶ il réfléchit sur un ensemble d'objets curieux, les index des personnages de Balzac (où Napoléon côtoie Artémis et Vautrin). La question qu'il se pose, et qui gouverne la fabrication de ces répertoires, est simple : comment peut-on nommer *une personne* fictive ? Ce qui revient, bien sûr, à se poser des questions sur le type d'existence de ces créatures de fantasme. A cette question, Descombes considère qu'il peut y avoir quatre réponses :

1) Nommer une personne fictive, c'est nommer quelqu'un qui n'existe pas dans le monde réel, mais subsiste dans un monde fictif.

2) Nommer une personne fictive, c'est nommer une personne tenue pour réelle dans un récit fictif.

3) Nommer une personne fictive, c'est nommer quelqu'un qui n'existe pas, mais qui aurait pu exister et existe donc dans un monde possible.

4) Nommer une personne fictive, c'est ne rien nommer du tout, puisque la personne fictive est justement telle que personne ne l'est.

La plupart des critiques littéraires adoptent spontanément une des trois premières réponses. Descombes adopte résolument la quatrième, qu'il qualifie de parménidienne (le non-être n'est pas, les personnages de fiction n'ont aucune sorte de réalité). Pour lui, les réponses 1 et 2, qui reviennent à dire que le texte crée un monde (par l'opération de référenciation) sont purement verbales : elles disent qu'un personnage est fictif parce que c'est seulement dans un récit fictif qu'il est tenu pour réel. Elles ne font donc pas la différence entre le fictif et l'irréel pur et simple. La troisième n'est pas purement verbale, mais elle est fautive, car si l'on peut concevoir des individus possibles (au pluriel), définis négativement par rapport à ceux qui existent ou ont existé réellement, on ne peut pas les individuer, les nommer Rastignac, Bianchon ou Vautrin, individus dotés d'un état civil

complet (cf. appendice, texte VII).

La quatrième réponse, que Descombes adopte, nie qu'il existe des *personnes fictives*, ce qui veut dire 1) que la différence entre le fictif et le réel ne recoupe pas la division entre roman et réalité (il y a des personnes fictives à l'intérieur même de la fiction : Vautrin, l'abbé Herrera, Trompe la Mort sont des pseudonymes ou des surnoms de Joseph Colin) et 2) que la séparation entre roman et réalité est celle qui existe entre des masques et des personnes. Les personnages ne sont pas des personnes, ce sont des masques (Napoléon chez Balzac est un masque; Vautrin est un masque de masque). Ces masques ne sont pas des personnes, ils ne nomment personne : ce n'était pas lui, ce n'était pas elle.

Ces masques que décrit Descombes me paraissent correspondre assez bien au fantasme de surface. L'imagination de l'auteur produit des masques. Mais il n'est pas sûr que la distinction entre masque et personne ne soit pas, elle aussi, purement verbale. Passer du fantasme de surface au fantasme profond, c'est passer à une situation où le jeu des masques produit la personne. Ce que nous apprennent les psychanalystes, c'est qu'il n'est de sujet que par un fantasme. Et si ce n'est pas seulement question de nom propre (le nom du père) du moins est-ce toujours affaire de langage. Le monstre n'est pas seulement un masque de Mary Shelley, il est aussi ce qui fait de celle-ci une personne.

Mais si la fonction essentielle du fantasme est de créer des sujets, il apparaît que mes deux fictions freudiennes sont inadéquates. La première, parce qu'elle est trop générale et raconte une banale histoire d'Œdipe. Or, le fantasme, parce qu'il produit un sujet, est strictement individuel : à chacun son fantasme, à chacun son poinçon lacanien, qui est une estampille. La seconde, « j'ai tué maman », décrit un traumatisme, l'origine d'une névrose ou d'une psychose, ancrée dans la biographie du sujet, plutôt que ce qui le constitue comme sujet, son fantasme. Au fond, je me suis trompé d'opération : après avoir montré l'existence dans les textes de relations grammaticales et sémiotiques d'inversion, et insisté sur l'importance du regard, j'ai fait appel à l'opération de modalisation, c'est-à-dire de négation, plutôt qu'à celle d'inversion.

Aussi proposerai-je maintenant une troisième fiction, ou parodie, freudienne, qui s'appuie sur le premier des textes canoniques de Freud, où la relation entre actif et passif joue un rôle essentiel. Le fantasme dans *Frankenstein* s'énonce alors : « on regarde un enfant » ou « un enfant regarde », ou bien encore, pour suivre L. Irigaray, « regarder », c'est-à-dire un verbe

à l'infinitif⁷.

Fantasme de regard, donc. Pour saisir en quoi il consiste, faisons un détour par la théorie du fantasme avancée par un psychanalyste italien qui se situe dans la mouvance lacanienne, Contardo Calligaris⁸. Voici le commentaire qu'il donne des formules du maître ($S \diamond a$, $S \diamond D$, etc.). Au début, il y a du désir, indéterminé, non attribué à un sujet; à ce désir l'énoncé du fantasme attribue un Sujet, dans l'Autre, entendu à la fois comme lieu du langage et corps monstrueux; et un objet, l'objet a , offert pour combler le désir de l'Autre; enfin un sujet, qui assume le fantasme de surface à la première personne, et nous raconte toute l'histoire. L'exemple canonique analysé par Calligaris est le cas de Laurent, dont le fantasme est d'être la semence qui manque à la jouissance de l'Autre, entendu comme le corps entrelacé des parents, ce qu'on appelle vulgairement une bête à deux dos.

Si je reviens à *Frankenstein*, je me dis que, dans ce roman, le regard joue le rôle que joue la semence chez Laurent, celui d'objet a . Les scènes fantasmatisques que j'ai analysées (la création du monstre, la scène primitive) sont de celles où du regard circule entre les personnages du triangle familial, par inversion (père/enfant) ou permutation linguistique (regarder/être regardé). Dans tous les cas le regard est assumé par un sujet impossible (le \diamond , comme l'on sait est formé par l'accolade de $<$ et $>$, autrement dit c'est une marque d'impossible), assurant en raccourci la fonction entre les trois moments d'une vie, la conception, la naissance et la mort. L'impossible est dans le fait qu'ils sont pensés ensemble. La *conception*: c'est ainsi que j'ai analysé la malédiction du monstre, énoncée par un sujet impossible, regard porté sur la scène la plus primitive par celui qui ne peut pas être là. On connaît la célèbre plaisanterie britannique: lorsque le fils contemple la relique familiale par excellence, la photo de mariage, et demande «et moi, où j'étais?», le père répond: «you were that twinkle in your dad's eye». Car c'était là qu'avant la naissance est l'enfant: dans le regard de l'autre. La *naissance*: le monstre ne naît pas en frappant l'ouïe du spectateur, en vagissant, mais, comme nous l'avons vu, en ouvrant l'œil — ce qui provoque l'horreur de son créateur. Naître, c'est regarder. Position impossible également, car ce regard n'a pas de sujet, le monstre ne *naît* pas: il vient à la vie déjà adulte et sa première action est d'endosser le manteau de son père et d'aller prendre l'air dans les bois du voisinage — voilà un nourrisson bien actif. La *mort* enfin, dans la scène primitive que j'ai citée, et qui est un écho de la précédente: un cadavre y naît, ou manque de naître, mais

c'est pour mourir aussitôt, démembré à la suite de l'échange de regards qui structure la scène.

Voici donc l'énoncé du fantasme qui produit le texte de *Frankenstein* : être le miroir qui reflète la jouissance des parents, une jouissance mortifère. De cette jouissance quelqu'un, la mère, meurt.

Un enfant regarde — d'un regard mortifère : il faut nouer ces deux fils, dont la jonction ne va pas de soi.

Qu'est-ce que l'enfant regarde ? La scène primitive, la scène la plus archaïque, celle de sa propre conception. Le fantasme est ce regard impossible. La scène est mortifère : ce regard tue bien, et la mère en est morte neuf mois plus tard.

Qui est le monstre ? C'est d'abord l'Autre, le corps entrelacé des parents à la jouissance de qui le regard, that twinkling in dad's eye, vient s'offrir. Et que fait le monstre dans le roman sinon tuer ? Papa tue maman, la scène primitive est une scène de violence.

Mais le monstre, c'est aussi le support de ce regard impossible, un objet et non un sujet, un rien séparé du corps des parents, et dont le destin est d'être exclu, situé hors de la chaîne des êtres, condamné à suivre (du regard bien sûr), à n'être que le double en miroir de son créateur. Et que fait le monstre dans le roman sinon regarder ? Il regarde son père, lors de la scène de la naissance ; les habitants du cottage, par la fissure dans le mur ; Frankenstein, qu'il suit comme son ombre à travers l'Europe ; ses victimes, qu'il épie ; lui-même enfin dans la scène de miroir ratée : quand un regard se regarde, qu'est-ce qu'il se raconte ? Des histoires d'horreur, des histoires de regard qui tue.

Nouer ainsi les fils nous permet de comprendre la valeur du texte. Sa valeur mythique d'abord : ce regard réunit en une seule scène la conception, la naissance et la mort, l'histoire d'une vie. Le roman multiplie compulsivement ces histoires. Sa valeur sémiotique ensuite : l'échange et l'inversion du regard est l'image de l'échange et de l'inversion linguistique (actif/passif ; je/tu) qui gouverne l'écriture du texte, sa rhétorique. Sa valeur d'abyme enfin : non seulement le texte crée les sujets et le complément d'objet direct du fantasme « regarder », mais il prend lui-même le statut de regard offert à la jouissance de l'Autre : offrir son corps, offrir son texte. Le texte est ce monstre d'écriture, où se constitue le regard d'un sujet auteur. Eye/I. Voilà ce qui manquait à ma parodie : un jeu de mots lacanien — en l'occurrence aussi vieux que la langue anglaise. Mais il désigne en *Frankenstein* le fantasme princeps, celui qui

met en scène la relation entre la scène et la langue constitutive de tout fantasme.

Jean-Jacques LECERCLE

NOTES

- 1 Je reviens ici à l'orthographe habituelle, pour des raisons de commodité, mais aussi pour des raisons théoriques. Comme on l'a souvent fait remarquer, la distinction de Susan Isaacs n'est pas pleinement satisfaisante : il est parfois difficile d'imposer aux textes de Freud une distinction que lui-même ne fait pas.
- 2 Cf. G. Kress & Hodge, *Language as Ideology*, Londres : Routledge, 1979.
- 3 Le texte se nourrit de cette contradiction, qui est aussi celle de la tragédie antique, car chacun sait qu'Œdipe est l'homme qu'il pourchasse.
- 4 On trouve dans un article de J.P. Naugrette (J.P. Naugrette, « Stevenson à Hollywood », *Critique*, 455, Avril 1985, p. 395) une analyse du lien entre le *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson et un récit de cas.
- 5 Cf. L. Danon-Boileau, *L'Invention du Fictif*, Paris : Klincksieck, 1982.
- 6 V. Descombes, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris : Minuit, 1983.
- 7 L. Irigaray, « Du fantasme et du verbe », in *Parler n'est jamais neutre*, Paris : Minuit, 1985.
- 8 C. Calligaris, *Hypothèse sur le fantasme*, Paris : Seuil, 1983.

ANNEXE

TEXTE I

CHAPTER IV.

It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriations only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, (and) straight black lips. [And the contortions that ever and anon convulsed & deformed his un-human features.]

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain: I slept indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. 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; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window-shutters,

I beheld the wretch — the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped, and rushed down stairs. I took refuge in the court-yard belonging to the house which I inhabited; where I remained during the rest of the night, walking up and down in the greatest agitation, listening attentively, catching and fearing each sound as if it were to announce the approach of the demoniacal corpse to which I had so miserably given life.

Oh! no mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.

(1818)

TEXTE II

We passed the bridge of Pelissier, where the ravine, which the river forms, opened before us, and we began to ascend the mountain that overhangs it. Soon after we entered the valley of Chamounix. This valley is more wonderful and sublime, but not so beautiful and picturesque as that of Servox, through which we had just passed. The high and snowy mountains were its immediate boundaries; but we saw no more ruined castles and fertile fields. Immense glaciers approached the road; we heard the rumbling thunder of the falling avalanche, and marked the smoke of its passage. Mont Blanc, the supreme and magnificent Mont Blanc, raised itself from the surrounding *aiguilles*, and its tremendous *dome* overlooked the valley.

During this journey, I sometimes joined Elizabeth, and exerted myself to point out to her the various beauties of the scene. I often suffered my mule to lag behind, and indulged in the misery of reflection. At other times I spurred on the animal before my companions, that I might forget them, the world, and, more than all, myself. When at a distance, I alighted, and threw myself on the grass, weighed down by horror and despair. At eight in the evening I arrived at Chamounix. My father and Elizabeth were very much fatigued; Ernest, who accompanied us, was delighted, and in high spirits: the only circumstance that detracted from his pleasure was the south wind, and the rain it seemed to promise for the next day.

We retired early to our apartments, but not to sleep; at least I did not. It remained many hours at the window, watching the pallid lightning, that played above Mont Blanc, and listening to the rushing of the Arve, which ran below my window.

(1818)

TEXTE III

I passed the bridge of Pélissier, where the ravine, which the river forms, opened before me, and I began to ascend the mountain that overhangs it. Soon after I entered the valley of Chamounix. This valley is more wonderful and *sublime*, but not so *beautiful* and picturesque, as that of Servox, through which I had just passed. The high and snowy mountains were its immediate boundaries; but I saw no more ruined castles and fertile fields. Immense glaciers approached the road; I heard the rumbling thunder of the falling avalanche, and marked the smoke of its passage. Mont Blanc, the supreme and magnificent Mont Blanc, raised itself from the surrounding *aiguilles*, and its tremendous *dôme* overlooked the valley.

A tingling long-lost sense of pleasure often came across me during this journey. Some turn in the road, some new object suddenly perceived and recognised, reminded me of days gone by, and were associated with the light-hearted gaiety of boyhood. The very winds whispered in soothing accents, and maternal nature bade me weep no more. Then again the kindly influence ceased to act – I found myself fettered again to grief, and indulging in all the misery of reflection. Then I spurred on my animal, striving so to forget the world, my fears, and, more than all, myself – or, in a more desperate fashion, I alighted, and threw myself on the grass, weighed down by horror and despair.

At length I arrived at the village of Chamounix. Exhaustion succeeded to the extreme fatigue both of body and of mind which I had endured. For a short space of time I remained at the window, watching the pallid lightnings that played above Mont Blanc, and listening to the rushing of the Arve, which pursued its noisy way beneath. The same lulling sounds acted as a lullaby to my too keen sensations: when I placed my head upon my pillow, sleep crept over me; I felt it as it came, and blest the giver of oblivion.

(1831)

TEXTE IV

I trembled, and my heart failed within me; when, on looking up, I saw, by the light of the moon, the daemon at the casement. A ghastly grin wrinkled his lips as he gazed on me, where I sat fulfilling the task which he had allotted to me. Yes, he had followed me in my travels; he had loitered in forests, hid himself in caves, or taken refuge in wide and desert heaths; and he now came to mark my progress, and claim the fulfilment of my promise.

As I looked on him, his countenance expressed the utmost extent of malice and treachery. I thought with a sensation of madness on my

promise of creating another like to him, and trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged. The wretch saw me destroy the creature on whose future existence he depended for happiness, and, with a howl of devilish despair and revenge, withdrew.

(1831)

TEXTE V

While I watched the tempest, so beautiful yet terrific, I wandered on with a hasty step. This noble war in the sky elevated my spirits; I clapped my hands, and exclaimed aloud, «William, dear angel! this is thy funeral, this thy dirge!» As I said these words, I perceived in the gloom a figure which stole from behind a clump of trees near me; I stood fixed, gazing intently: I could not be mistaken. A flash of lightning illuminated the object, and discovered its shape plainly to me; its gigantic stature, and the deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity, instantly informed me that it was the wretch, the filthy daemon, to whom I had given life. What did he there? Could he be (I shuddered at the conception) the murderer of my brother? No sooner did that idea cross my imagination, than I became convinced of its truth; my teeth chattered, and I was forced to lean against a tree for support. The figure passed me quickly, and I lost it in the gloom. Nothing in human shape could have destroyed that fair child. *He was* the murderer! I could not doubt it. The mere presence of the idea was an irresistible proof of the fact. I thought of pursuing the devil; but it would have been in vain, for another flash discovered him to me hanging among the rocks of the nearly perpendicular ascent of Mont Salève, a hill that bounds Plainpalais on the south. He soon reached the summit, and disappeared.

I remained motionless. The thunder ceased; but the rain still continued, and the scene was enveloped in an impenetrable darkness. I revolved in my mind the events which I had until now sought to forget: the whole train of my progress-towards the creation; the appearance of the work of my own hands alive at my bedside; its departure. Two years had now nearly elapsed since the night on which he first received life; and was this his first crime? Alas! I had turned loose into the world a depraved wretch, whose delight was in carnage and misery; had he not murdered my brother?

(1831)

TEXTE VI

We passed a few sad hours, until eleven o'clock, when the trial was to commence. My father and the rest of the family being obliged to attend

as witnesses, I accompanied them to the court. During the whole of this wretched mockery of justice, I suffered living torture. It was to be decided, whether the result of my curiosity and lawless devices would cause the death of two of my fellow-beings: one a smiling babe, full of innocence and joy; the other far more dreadfully murdered, with every aggravation of infamy that could make the murder memorable in horror. Justine also was a girl of merit, and possessed qualities which promised to render her life happy: now all was to be obliterated in an ignominious grave; and I the cause! A thousand times rather would I have confessed myself guilty of the crime ascribed to Justine; but I was absent when it was committed, and such a declaration would have been considered as the ravings of a madman, and would not have exculpated her who suffered through me.

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. Yet she appeared confident in innocence, and did not tremble, although gazed on and execrated by thousands; for all the kindness which her beauty might otherwise have excited, was obliterated in the minds of the spectators by the imagination of the enormity she was supposed to have committed. She was tranquil, yet her tranquillity was evidently constrained; and as her confusion had before been adduced as a proof of her guilt, she worked up her mind to an appearance of courage. When she entered the court, she threw her eyes round it, and quickly discovered where we were seated. A tear seemed to dim her eye when she saw us; but she (quickly) [instantly] recovered herself, and a look of sorrowful affection seemed to attest her utter guiltlessness.

The trial began; and after the advocate against her had stated the charge, several witnesses were called. Several strange facts combined against her, which might have staggered any one who had not such proof of her innocence as I had.

(1818)

TEXTE VII

Soit le personnage fictif de Rastignac. Que venons-nous d'admettre en disant: «Soit le personnage de Rastignac»? La réponse (I) est impossible: il n'y a pas un personnage imaginaire qui soit Rastignac, car dire qu'une personne imaginaire est Rastignac, c'est dire que personne n'est Rastignac. La seconde réponse, qu'on peut dire «constructive», est également décevante: car dire qu'il y a dans le monde que *La comédie humaine* nous invite à construire une personne réelle nommée *Rastignac*, c'est dire qu'en lisant le récit balzacien nous admettons qu'il y a quelqu'un nommé *Rastignac*, mais sans nous dire ce que nous admettons exactement. Enfin la réponse par les mondes possibles échoue aussi: il n'y a aucun monde possible qui

soit précisément *le monde* de Balzac, même s'il y a, parmi les «mondes possibles», des mondes qui lui ressemblent (celui qui lui ressemble le plus étant probablement le monde réel).

V. DESCOMBES,
Grammaire d'objets en tous genres,
Paris : Minuit, 1983.