

L'ombre du mythe : *Frankenstein délivré* (Brian Aldiss), une relecture du *Prométhée moderne* ?

Clément Hummel

Dans son article « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », Régis Boyer décrit le mythe comme la composition de deux éléments fondamentaux, l'image et l'histoire. L'image est le symbole, tandis que l'histoire se doit d'être exemplaire et recouvre un message universel. Il pose en outre cette question à double sens : « est-ce l'image qui fait le mythe [...] ou est-ce le récit (grec *mythos*) qui élucide l'image ? » Il postule en fait la primauté du texte sur l'image, car pour lui, et dans la perspective qui nous intéresse, « [i]l se peut [...] que tout ce qui est "littéraire" ne relève pas nécessairement du mythe. Il semble bien que tout ce qui est mythique doive, comme par définition, s'exprimer en littérature. Car en fait : à quoi sert-elle, cette littérature, sinon à exprimer, voire à fabriquer des mythes ? » (Boyer 154, 164). Énoncé autrement, tout texte littéraire tend à devenir lui-même un mythe, un mythe dit « littéraire », et l'intrication entre ce qui relève du mythe et de la littérature détermine sa vivacité. Mythe moderne par excellence, du point de vue de l'histoire littéraire, des idées et des poétiques narratives, enfin de l'histoire de sa réception, le *Frankenstein* de Mary Shelley est à l'origine d'une infinité de réécritures, de variations, d'adaptations qui ont fait que depuis deux siècles le texte primitif a pénétré l'imaginaire collectif culturel. Devenu un objet culturel populaire dépassant son matériau d'origine, la vigueur du mythe littéraire *Frankenstein* a permis de transformer le roman en le faisant devenir le symbole d'une modernité littéraire double : porteur d'un récit exprimant l'un des plus grands fantasmes de l'homme, tout en incarnant le mieux sans doute la notion d'intermédialité par le biais de ses réécritures.

C'est précisément cette pluralité intermédiatique, mais aussi générique et énonciative de l'œuvre de Mary Shelley qu'interroge Brian Aldiss dans son *Frankenstein délivré* (1973), au titre bien évocateur : il ne s'attaque pas au mythe proprement dit en en proposant une nouvelle réécriture, mais il rentre dedans, le prolonge et en apporte une variation science-fictionnelle inédite. En mâtinant son récit d'éléments propres à la science-fiction, Brian Aldiss adapte le récit d'origine non à un nouveau support¹ mais à un nouveau genre littéraire,

¹ Quelques exemples de ces adaptations, variations et suites : au théâtre avec *Frankenstein*, pièce écrite par Nick Dear et mise en scène par Danny Boyle, jouée au Royal National Theatre en 2011 ; au cinéma en s'éloignant des films de James Whale pour aller, par exemple, vers des aspects plus parodiques et ancrés dans la *pop-culture* comme *Young Frankenstein* de Mel Brooks en 1974, ou encore *Frankenhooker* de Frank Henenlotter en 1990 ; dans la bande dessinée avec le *Frankenstein Alive*, *Alive!*, de Steve Niles et Bernie Wrightson, en 2012. *Frankenstein Unbound* s'éloigne de ces exemples

un nouveau registre qui s'est précisément construit en considérant le roman de Mary Shelley comme la plus solide de ses fondations².

Ces ajouts science-fictionnels, qui sont, pour les plus visibles, le voyage dans le temps et la réécriture de l'histoire, se mêlent à une spécificité diégétique : le héros, voyageur temporel malgré lui, rencontre les personnages historiques qui entourent la création du roman (Mary Wollstonecraft Godwin, Percy Shelley, Lord Byron, etc.) de même que les authentiques personnages de fiction que sont Victor Frankenstein, sa famille, ses amis à Genève, et sa créature. Brian Aldiss, qui a bien conscience d'avoir affaire à un mythe littéraire, se saisit ainsi de l'intermédialité du récit pour en magnifier la dimension mythique.

Dans cette perspective, notre questionnement sera double : Tout d'abord, le récit permet-il de porter le mythe littéraire ou est-ce le mythe qui aide à la construction du récit ? Ensuite, comment la science-fiction s'emploie-t-elle à modeler la glaise mythique du *Frankenstein* ou le *Prométhée moderne* ?

Voyage temporel et contamination du mythe

Avant toute chose, il faut s'arrêter sur le titre choisi par Aldiss pour son roman, qui lui permet de l'inscrire dans une double dimension mythique. *Frankenstein Unbound*, traduit en français par *Frankenstein délivré*, renvoie à une double filiation, un double mythe littéraire. Inutile de s'appesantir sur le premier, celui de Frankenstein, comme personnage et comme roman. L'autre mythe auquel renvoie ce titre est celui que suggère le sous-titre du roman de Mary Shelley, *The Modern Prometheus*. *Prometheus Unbound* est en effet un drame lyrique en quatre actes, composé par Percy Shelley et publié pour la première fois en 1820. Ce titre renvoie directement aux tragédies qu'Eschyle consacre à Prométhée dont seule la première, *Prométhée enchaîné*, nous est parvenue complète. C'est à la deuxième que Percy Shelley emprunte le nom, dans sa traduction anglaise. Brian Aldiss fait ainsi habilement se rencontrer deux écrits morcelés : d'une part, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley, dont on connaît bien les problèmes de paternité littéraire (à commencer par le nom disséminé de son auteur) et qui se fonde sur le récit d'une créature fragmentaire, et, d'autre part, *Prometheus Unbound*, de Percy Shelley, qui reprend cette fois une pièce fragmentaire. Dès le titre, on a donc une mise en abyme de la fiction à l'intérieur du mythe

en transformant la diégèse du roman de Mary Shelley en un véritable fond historique par le biais d'une métalepse narrative.

² Bien qu'Aldiss considère *Frankenstein* comme un roman de science-fiction, rappelons néanmoins que ce genre se constitue aux États-Unis à partir de 1926. Si le roman évoque des thèmes récurrents de la science-fiction moderne, il reste dans l'histoire littéraire anglaise un roman *gothic* et en est donc, au mieux, un précurseur important.

littéraire : le roman s'annonce comme une réconciliation du couple Shelley, tout comme sont aussi réconciliés Prométhée et Victor Frankenstein, le Titan créateur et le savant démiurge. Enfin, au seuil du roman, Brian Aldiss donne le cadre temporel du récit qui commence le 20 août 2020 : deux cents années ont passé, non pas à partir de la publication ou l'écriture de *Frankenstein*, mais à partir du drame de Percy Shelley. Et à la toute fin du roman, perdu dans un paradoxe temporel dont il est cause et victime (« Ce que j'avais fait – semblait-il – avait été de détruire le *fatalisme* des événements à venir. Si le roman de Mary Shelley pouvait être considéré comme un futur possible, j'avais rendu celui-ci impossible en tuant Victor [Frankenstein] » [Aldiss 270]) qui lui fait prendre conscience de sa condition de personnage, le héros énonce la réflexion suivante, renforçant l'effet de métalepse narrative : « Quelque part, il y avait peut-être un 2020 dans lequel je n'existais qu'en tant que personnage d'un roman à propos de Frankenstein et de Mary » (Aldiss 272). En brisant définitivement l'équivalent du « quatrième mur », la dimension métadiscursive du roman apparaît clairement : plutôt que de proposer une réécriture ou une adaptation du mythe littéraire, Aldiss brise la frontière poreuse entre le mythe et le réel. La réalité contamine la fiction.

On retrouve ce procédé de contamination inversé à l'intérieur du récit enchâssé : *Frankenstein délivré* propose un récit rétrospectif dont la narration est assurée par le personnage principal, Joseph Bodenland. Aldiss reprend les codes traditionnels du manuscrit retrouvé, en l'occurrence un journal enregistré, dont la lecture façonne l'enchâssement du récit. C'est d'ailleurs ce procédé qui est à l'œuvre dans *Frankenstein* : le capitaine Robert Walton s'adresse par lettres à sa sœur et, à l'intérieur de l'une d'elles, est retranscrit à la première personne le récit de Victor Frankenstein. Cependant, à ces codes narratifs bien connus se superpose un détail science-fictionnel qui est aussi l'élément perturbateur du récit : un voyage temporel. Dans le présent diégétique, nous sommes en 2020 et une succession de conflits militaires ayant vu employée la force nucléaire ont fragilisé la structure de l'espace et du temps, qui se voient perturbés. La Terre est ainsi soumise à des Glissements Temporels, que l'on compare alors à des glissements de terrain : des désastres écologiques qui peuvent se produire n'importe où, n'importe quand. Ces informations nous sont présentées par des lettres et des articles de journaux au seuil du roman et bien vite on peut lire dans un de ces documents : « L'Intellect a rendu notre planète dangereuse pour l'intellect. Nous souffrons de la malédiction qui était celle du baron Frankenstein dans le roman de Mary Shelley : en voulant contrôler trop, nous avons perdu le contrôle de nous-mêmes » (Aldiss 18). Cette première mention, au seuil du roman, du *Frankenstein* de Mary Shelley est bien évidemment prophétique, puisqu'il va être au cœur de l'épopée temporelle du héros. Elle atteste aussi qu'à l'intérieur du récit, le roman *Frankenstein* est bien un mythe littéraire, un récit exemplaire dont l'image et le symbole sont retentissants.

Après avoir vécu la première expérience d'un Glissement Temporel et être revenu à son époque, Joseph Bodenland déclare dans une lettre envoyée à sa femme :

Maintenant nous sommes tous revenus dans le Présent. Ce terme, « le Présent », doit être considéré avec une suspicion accrue à mesure que s'accroissent les Glissements Temporels. [...] Aurions-nous pu rester à la dérive dans le Temps ? L'un des éléments les plus terrifiants de ce phénomène terrifiant est que l'on n'y comprend que bien peu de choses. Et en un rien de temps – j'ai écrit l'expression sans y penser – les hommes d'intellect risquent de n'avoir plus aucune chance de comparer leurs notes. [...] Évidemment je suis fou d'inquiétude à ton sujet. Rentre tout de suite à la maison, Mina ! Ainsi, du moins, serions-nous parmi les Incas ou fuirions-nous Napoléon ensemble ! La réalité part à la dérive. Une chose est certaine, nous n'avons jamais eu sur la réalité une prise aussi sûre que nous l'imaginions. Les seuls qui puissent rire du présent sont les mabouls d'hier, les para-psychologues, les drogués, les fanatiques de la perception extra-sensorielle, les réincarnations, les écrivains de science-fiction et quiconque n'a jamais cru tout à fait à l'écoulement homogène du Temps. (Aldiss 21-22)

Ce qu'exprime Bodenland, et à travers lui Aldiss, c'est que cette fois ce n'est plus la réalité qui contamine la fiction, mais la fiction qui contamine la réalité et la fait s'estomper. La frontière entre ce qui relève du mythe et du réel étant poreuse, une opposition se crée entre deux formes contradictoires de contamination littéraire. C'est enfin cette contradiction qu'on peut lire comme on lirait un paradoxe temporel classique dans un récit de science-fiction et qui s'achève traditionnellement par la dissolution de l'élément diégétique à l'origine du paradoxe³ : le récit s'ouvre ainsi en présentant « la réalité [qui] part à la dérive » et se conclut circulairement, à l'issue de la longue traque du monstre de Frankenstein et de sa fiancée par Bodenland, par son délitement complet.

La longue énumération opposant les « hommes d'intellect », donc ceux dotés d'un esprit rationnel, à ceux qui n'ont « jamais cru tout à fait à l'écoulement homogène du Temps » montre que la perception du réel, lorsqu'il est transformé par un événement surnaturel, est bien l'apanage des récits de science-fiction. La science-fiction est en quelque sorte le catalyseur qui métamorphose le monde tangible. C'est ainsi que le second voyage temporel de Bodenland sera le dernier, car le premier protagoniste qu'il rencontre appartient au monde de la fiction : il s'agit de Victor Frankenstein.

Dans la réalité de Bodenland, Frankenstein est le personnage éponyme d'un roman écrit par Mary Shelley et publié en 1818. Le narrateur étant un homme cultivé et de bon goût, il a d'anciens souvenirs de lecture qui concernent l'œuvre, devenue pour lui un mythe littéraire, et se trouver face à ce personnage de fiction constitue une autre situation paradoxale. De cette manière, les Glissements Temporels détruisent aussi les barrières tangibles entre la

³ C'est cette forme de dissolution que l'on retrouve dans deux exemples archétypaux : *Le Voyageur imprudent* de René Barjavel (1944) et *Back to the Future* de Robert Zemeckis (1985), dans lesquels le personnage principal, cause du paradoxe risque de disparaître de l'univers diégétique à moins de rétablir la continuité temporelle.

réalité et la fiction : le récit historique rencontre le récit mythique, grâce à l'élément science-fictionnel. C'est ainsi que Bodenland prend conscience de sa propre contamination :

Ayant demandé au passeur de m'attendre, je suivis Frankenstein à distance. Pouvez-vous imaginer quels étaient mes sentiments ? Je présume que non, car déjà les sentiments que j'éprouvais à ce moment me sont à moi-même indéchiffrables, pénétré comme je l'étais d'une conscience clairvoyante des circonstances. Mon moi supérieur avait pris le contrôle, mais je me sentais en présence d'un mythe et par association, *m'acceptais moi-même comme mythique !*

Et quelques pages plus loin :

Tout mon être acceptait le fait que je me trouvais, *au moins d'une certaine façon*, en Suisse, au mois de mai de l'année 1816. Mais Frankenstein ? C'était un personnage imaginaire, un mythe, n'est-ce pas ? Rien ne me permettait de comprendre comment il pouvait exister. Le fait que, *moi*, j'étais où j'étais, avait peut-être quelque chose d'in vraisemblable. [...] Dans mon subconscient, derrière mon hésitation à me décider et à m'approcher de [Frankenstein] se cachait cette arrière-pensée : à supposer que cette rencontre révèle *mon* irréalité plutôt que la sienne ? (Aldiss 51, 74-75)⁴

Le musée mythologique

Conscient d'être dans le mythe, Bodenland va progressivement devenir un narrateur de substitution puis un acteur de l'intrigue du roman *Frankenstein*. Son arrivée à Genève coïncide avec l'épisode du procès de Justine Moritz, accusée du meurtre de William, le frère de Victor, en réalité tué par le monstre. En se mêlant de l'affaire en cours pour essayer d'éviter à Justine la pendaison, Bodenland va rencontrer les personnages en marge du récit et même découvrir des facettes de leur personnalité passées sous silence, ou encore des éléments diégétiques absents du roman, comme la relation cachée entre Henry Clerval et Elizabeth Lavenza. Cet ajout impromptu au roman paraît superfétatoire, car il n'apporte pas de nouvelles informations permettant de cerner la psychologie des personnages et n'a pas d'impact particulier sur la relation qu'ils entretiennent avec Bodenland. Comment comprendre alors un tel « luxe de la narration », pour un « détail "inutile" », pour reprendre l'expression de Barthes (82) ? Est-il question d'épaissir l'identité de ces personnages, au demeurant largement secondaires dans l'intrigue de Mary Shelley, afin de construire un effet de réel ? Ce n'est pas l'enjeu ici, car le roman d'Aldiss est bien trop fantaisiste pour se prévaloir d'une telle étiquette : son ton est bien souvent léger, ponctué de quelques moments d'humour en décalage avec le sérieux de l'action et mêlant à une recreation quasi-historique du récit des éléments de pure imagination⁵. La finalité n'est pas le développement d'un point

⁴ Aldiss souligne.

⁵ Notons à ce titre la succession d'événements extravagants dans le dernier quart du roman, empruntant de nombreuses idées aux réécritures et adaptations qui constituent le mythe littéraire de

passé sous silence et peut-être suggéré par Mary Shelley, mais la création d'une mythologie à l'intérieur du roman. Nous sommes ici dans ce que Jean-Pierre Néraudau nomme, à propos des *Métamorphoses* d'Ovide, une « mythologie apprivoisée » (Néraudau 11-12), où le poète assume de ne pas retracer une histoire véritable mais utilise certains effets qui les rendent proches de nous, ainsi que le justifie Ovide dans *Les Amours* : « l'inspiration créatrice des poètes se donne libre cours et n'astreint pas ses paroles à la vérité historique » (Ovide, III, 12, v. 41-42). Pour Jean-Pierre Néraudau, « dans l'immense musée qu'était le monde ancien, Ovide a puisé les images peintes ou sculptées qui représentaient les histoires de la mythologie » (Néraudau 11). Ces remarques qui valent pour les mythes ethno-religieux d'Ovide peuvent être transposées dans le cas qui nous intéresse : l'ajout par Aldiss de cette romance passée sous silence est bien une façon d'apprivoiser la mythologie du roman *Frankenstein*, de le considérer comme un musée à partir duquel on pourrait tirer des histoires et les tisser au gré des réécritures et des adaptations, tout en échappant à l'astreinte de la vérité historique, celle de la diégèse de *Frankenstein*, au profit de la vraisemblance de son propre récit. C'est justement l'une de ces histoires que raconte Aldiss en motivant la quête de son personnage : sauver Justine en retrouvant Victor Frankenstein, qui pourrait témoigner de son innocence.

Grâce à son narrateur, Aldiss montre combien le texte de Mary Shelley est en réalité une source inépuisable de métamorphoses qui viennent s'ajouter ou se superposer au récit d'origine. Ainsi, Bodenland précise lors du procès de Justine que sa connaissance du roman est imparfaite, justifiant en partie les écarts avec le texte-source, et insistant sur la confusion entre le nom du créateur et celui de la créature :

Le peu que je sais de Frankenstein est vraiment succinct. Victor Frankenstein est le personnage éponyme central d'un roman écrit par Mary Shelley. Il avait amalgamé différentes parties du corps humain pour créer un « monstre » auquel il avait alors insufflé la vie. Le monstre avait semé la destruction, sur lui et sur sa maison. Pour le public en général, le nom du créateur s'était confondu avec celui de la créature. Je me rappelle avoir lu le roman alors que j'étais enfant, et il m'avait fortement impressionné ; mais les pastiches et les plagiats déplorables propagés par les mass media avaient estompé dans mes souvenirs les détails originaux. (Aldiss 65)

C'est parce que le roman de Mary Shelley a une longue descendance intermédiaire au travers d'une succession de réécritures et d'adaptations de l'œuvre d'origine que les souvenirs du personnage sont rendus opaques. En voyageant à l'intérieur de l'histoire de Mary Shelley, Bodenland voyage par extension dans le mythe littéraire et donc dans « les pastiches et les plagiats déplorables propagés par les mass media », puisqu'il déclare lors d'une exploration

Frankenstein : le savant crée une seconde créature pour qu'elle devienne la fiancée du monstre, puis, Bodenland les voyant avec dégoût s'accoupler, décide de les poursuivre dans sa voiture armée d'une mitrailleuse automatique jusqu'aux confins du monde et de la réalité.

de la maison des Frankenstein : « Maintenant que je me tenais réellement dans la maison de Victor Frankenstein, j'avais l'impression de n'être rien de plus qu'un personnage de film fantastique. Ce n'était pas une sensation désagréable » (Aldiss 83). Aldiss propose là un nouveau commentaire métadiscursif de l'œuvre : le mythe littéraire *Frankenstein ou le Prométhée moderne* est lui aussi un mythe morcelé et reconstruit – dans sa structure, par les multiples enchâssements du récit, comme dans sa généalogie et les problèmes de patronymie qu'on lui connaît. De plus, tout comme le nom du créateur se confond avec celui de la créature, la créature se confond avec le roman, alimentant les effets de superposition et de métonymie créateur-créature-roman. Que son narrateur assume sa naïveté et sa subjectivité justifie ainsi tous les écarts du roman d'Aldiss avec celui de Mary Shelley, y compris les questions de cohérence et de dissonance temporelle : cette partie du récit où Bodenland rencontre Frankenstein et ses proches se déroule durant l'été 1816 ; or, toute la diégèse de *Frankenstein* se situe dans la dernière décennie du XVIII^e siècle et ce n'est pourtant pas une contradiction qui est soulevée par le narrateur, passant ainsi plutôt pour une licence poétique afin d'arranger l'organisation du récit.

Le discours d'Aldiss sur le mythe littéraire est double : il s'agit tout d'abord de montrer la vivacité du mythe, mais surtout d'utiliser *Frankenstein ou le Prométhée moderne* dans un autre mythe littéraire en construction et en pleine période de légitimation : celui de l'histoire de la science-fiction, en tant que socle et premier récit fondateur. Dans ses commentaires sur le roman, Bodenland déclare :

Quoi qu'en eussent pensé les générations précédentes, le *Frankenstein* de Mary Shelley était considéré par le XXI^e siècle comme le premier roman de la Révolution scientifique et, incidemment, comme le premier roman de science-fiction. Son roman, après deux siècles, avait gardé toute sa pertinence simplement parce que Frankenstein était l'archétype du savant dont les recherches, poursuivies au nom sacré du développement des connaissances, revêtent une vie qui leur est propre et causent des souffrances incalculables avant de pouvoir être contrôlées. (Aldiss 89)

Ces commentaires font écho à l'essai sur l'histoire de la science-fiction, *Billion Year Spree* (non traduit en français), que Brian Aldiss publie en 1973, la même année que le roman. Une grande partie du premier chapitre « The Origins of the Species » est justement consacrée à Mary Shelley et aux liens que la science-fiction des origines entretient avec la littérature gothique anglaise : « Science fiction was born from the Gothic mode, is hardly free of it now » (18). Dans l'introduction de l'essai il précise d'ailleurs « science fiction was born [...] when the wife of the poet Percy Bysshe Shelley wrote *Frankenstein : or, the Modern Prometheus* »

(3), confirmant que le roman est bien, selon lui, le premier socle du mythe littéraire de la science-fiction⁶.

Pour sauver Justine, Bodenland veut retrouver Victor Frankenstein mais il ignore où il se trouve à ce moment du récit. Il décide donc de retrouver l'auteur du roman qu'il méconnaît afin d'obtenir les renseignements nécessaires. L'on arrive alors au moment le plus savoureux, où il va côtoyer les figures mythiques de la villa Diodati : Byron, Polidori, Percy et, naturellement, Mary Shelley.

Bodenland commence par rencontrer Byron, devant qui il passe pour un touriste venu épier « le poète le plus fameux d'Europe à cette époque » (Aldiss 96). Le portrait physique qu'il fait du poète correspond aux habituelles descriptions de la magnificence du personnage, mais sa subjectivité d'homme du XXI^e siècle transforme la description en l'évocation d'une figure légendaire, comme celle que l'on pourrait voir dans un tableau, comparable à l'évocation du fameux *Voyageur contemplant une mer de nuage* de Caspar Friedrich en 1818 :

Être si près de Lord Byron était en quelque sorte comme être près d'un gros gibier – un lion rencontré au pied du Kilimandjaro. Bien qu'il ne fût pas très grand, il était d'une stature imposante. Ses épaules étaient larges, son visage agréable ; son génie se lisait dans ses yeux et sur ses lèvres. Seule sa peau, comme je l'examinais d'assez près, était blême et tachetée. Je vis qu'il y avait déjà des cheveux gris parmi ses boucles auburn. (Aldiss 97-98)

La progression de cette description est assez intéressante : immédiatement Byron est comparé à un lion, une créature gracieuse et majestueuse, puis la focalisation sur ses cheveux vient renverser cette comparaison en présentant un homme grisonnant, alors qu'il n'a pas encore 30 ans. Byron est bien une créature mythique, mais le récit le montre en homme. Encore une fois à l'intérieur du mythe se mêlent la réalité – ou du moins l'imitation de la réalité – et la fiction qui se contaminent l'une l'autre. Et pour le voyageur temporel qui a le sentiment de se trouver dans le musée mythologique qu'est la villa Diodati remplie de ses occupants, le récit en tant que suite de péripéties s'étioule et ne devient plus que l'expression de la pure jouissance qu'est la rencontre avec ces mythes advenus ou à venir. C'est ainsi que Byron et Percy Shelley jouent leurs propres rôles sans grande surprise (Byron est un homme extravagant et charismatique et Shelley un puissant poète, bien plus discret que son homologue), au contraire de Mary dont seul Bodenland connaît la destinée. Byron et Percy Shelley sont des mythes déjà advenus et associés dans l'imaginaire du narrateur à des pièces de collection d'un musée : « Sous le verre [de Byron], une feuille de papier s'imbibait de vin. Si je pouvais seulement rapporter cette feuille en 2020, pensai-je, quelle valeur aurait-elle ! » (Aldiss 101). Dans ces pages où le mythe de la villa Diodati est en train de se jouer, Bodenland

⁶ Nous remercions notre relecteur Hervé Lagoguey pour ce judicieux commentaire.

réalise le fantasme de tout lecteur qui est de rencontrer au sein de la fiction des personnages fascinants et de converser en toute intelligence avec eux⁷. Aldiss ne cherche pas à leur donner une épaisseur psychologique particulière, il se contente de faire vivre ces pièces de musée en satisfaisant les moindres attentes du lecteur : ainsi les deux poètes se livrent à des joutes poétiques, improvisant ou présentant les premiers jets de leurs plus belles poésies, ils donnent leurs avis sur l'état de l'Europe après la chute de l'Empire Napoléonien, sur la situation politique en Angleterre, présentent et assument l'aura sulfureuse et érotique qui se dégage de ce moment si particulier dans l'histoire des arts. En un mot, ils incarnent le mythe.

Du mythe à la légende

Ce ne sont pourtant pas ces deux pièces poussiéreuses de musée, authentiques mythes advenus, qui sont le sujet de cette partie du récit, mais bien Mary Shelley, incarnant pour Bodenland aussi bien un mythe à venir qu'une légende en construction : *Frankenstein ou le Prométhée moderne* est en cours d'écriture et son auteur est encore une parfaite inconnue, cachée derrière l'ombre de Byron et de Percy Shelley ; le roman s'apprête à être lancé dans le monde – comme la créature – et devenir un mythe littéraire et la légende qui entoure Mary Shelley se construit à partir de ce moment. Elle est la source des fantasmes du narrateur – fantasmes intellectuels ainsi que sexuels qui seront dans les deux cas assouvis – et permet d'opérer la transition du mythe à la légende en racontant à Bodenland, plus loin dans le récit, la fameuse nuit qui a vu la naissance du roman *Frankenstein* :

C'était d'abord une histoire d'épouvante à la manière de Mrs. Radcliffe. Un soir à Diodati, Polly nous a rapporté une collection d'histoires de fantômes et nous en a lu les passages les plus terrifiants. [...] Polidori décida que nous devrions faire un concours, et écrire un conte macabre. (Aldiss 143)

À ce mythe de création advenu et connu de tous succède le mythe à venir en la personne de Mary Shelley. Son introduction se fait en clôture du chapitre 7, à la suite d'une réflexion bien inélégante de la part de Byron : « Il se leva et se mit à danser autour de la pièce, les chiens jappant et grognant sur ses talons. Il les ignora, mais Byron bondit sur ses pieds en hurlant : "Faites sortir ces chiens galeux de la pièce !" » (Aldiss 93). Cette dernière invective, qui ne rend pas hommage à l'homme du mythe, s'accompagne, semble-t-il, d'un deuxième sens qui lui est dévolu par une intervention de l'auteur, laquelle se superpose à la narration à la

⁷ On retrouve ce procédé, amplifié, notamment chez Serge Lehman dans ses romans graphiques (*La Brigade chimérique*, *L'Œil de la nuit*, *L'Homme truqué*) où se mêlent aux personnages de fiction empruntés au fond populaire de l'entre-deux-siècles leurs véritables auteurs, présentés ici comme étant leurs biographes et chroniquant leurs aventures dans la presse feuilletonnante à mesure qu'ils les vivent. Voir en particulier la relation particulièrement développée entre Théo Sinclair/Léo Saint-Clair et Guy La Forge/Jean de La Hire, dont la nature n'est pas uniquement professionnelle.

première personne de son personnage. Serait-il question de faire sortir les chiens galeux, Byron et Percy Shelley, pour faire entrer Mary ? C'est bien ce qu'il se passe ensuite :

Alors que le domestique chassait les chiens, Mary Godwin entra, et je m'aperçus que je rougissais – en partie à cause du vin sans doute, mais surtout à cause de l'insupportable excitation que me procurait la rencontre de l'auteur de *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. (Aldiss 108)

Contrairement à la pièce de musée vieillotte et grivoise qu'incarne Byron, la description de Mary s'accompagne d'une allégorie du temps qui passe et qui se veut rectiligne :

Bien que mes émotions fussent engagées, ou peut-être parce qu'elles l'étaient, un éclair de révélation m'illumina. Je m'aperçus que la notion orthodoxe de temps telle qu'elle s'était graduellement établie dans le monde occidental était erronée. [...] Je vis que le temps ressemblait beaucoup plus à la croissance de la réputation de Mary, tortueuse et ambiguë, qu'il ne ressemblait à la ligne droite se déplaçant impitoyablement en avant, à la façon dont la pensée occidentale l'avait obligé à assumer. (Aldiss 109)

Il y a d'un côté le monde scientifique qui est en train de naître en ce début de XIX^e siècle et de l'autre le monde des poètes, incarné par le mythe de la villa Diodati et, en particulier, Mary. Le monde scientifique est celui qui va créer en 2020 la catastrophe temporelle dont Bodenland est victime ; le monde des poètes est celui qui a toujours eu conscience que l'écoulement du temps n'était pas homogène. Aldiss reprend là l'argumentaire qu'il avait développé au début du roman : les poètes, incarnés ici en la figure de Mary Shelley, sont ceux qui ont inventé la science-fiction (« Les seuls qui puissent rire du présent sont les mabouls d'hier, les para-psychologues, les drogués, les fanatiques de la perception extra-sensorielle, les réincarnations, les écrivains de science-fiction, quiconque n'a jamais cru tout à fait à l'écoulement homogène du Temps » [Aldiss 22]), tandis que le monde scientifique et rationnel, lui, n'y a jamais cru. Ne pas croire à l'existence d'une temporalité multiple, c'est rejeter le bon sens populaire :

Le parler populaire évoquait le temps comme un milieu dans lequel on avait une certaine indépendance de mouvement, en désaccord avec le dogme scientifique et les formules : « Vous vivez dans le passé » ; « Il est en avance sur son temps » ; « Rattraper le temps perdu » ; « Nous avons des années d'avance sur la concurrence. » Les poètes avaient toujours été du côté du peuple. Pour eux, et pour quelques romanciers négligés⁸, le temps serait toujours une chose capricieuse, grim pant sur la vie comme un lierre bigarré sur quelque vieille maison. Ou comme la réputation de Mary Shelley, entretenue par quelques-uns, mais toujours là, variée. (Aldiss 111)

Si Mary incarne la science-fiction et par là même l'esprit science-fictionnel qui se substitue au trop plein de rationalisme, Bodenland, de par son caractère de narrateur naïf, incarne une spécificité narrative de la science-fiction : la suspension d'incrédulité du lecteur. Il est un

⁸ « ... de science-fiction », faudrait-il ajouter.

narrateur parfois passif, parfois acteur de l'histoire, mais aussi un voyageur temporel et un explorateur du mythe. Son propre discours sonne ainsi comme une adresse au lecteur :

Il y avait une chose, voyez-vous, que j'avais déjà acceptée : j'avais accepté l'égalité de Mary Shelley et de sa création, Victor Frankenstein, exactement comme j'avais accepté l'égalité de Victor et de son monstre. Dans ma position, cela n'était pas difficile ; car ils acceptaient ma réalité, et j'étais autant une créature mythique dans leur monde qu'ils l'eussent été dans le mien. Comme le temps était plus tortueux que l'orthodoxie scientifique n'avait voulu nous le faire croire, la réalité était encore sujette à controverse, puisque le temps était l'un des termes de son équation. (Aldiss 128-129)

Rentrer dans le mythe, c'est devenir soi-même mythique. En manipulant le mythe littéraire de *Frankenstein*, Aldiss visite l'histoire de la création de la science-fiction, histoire elle aussi construite sur un mythe. Il est donc tout naturel qu'en son récit résonnent les spécificités du genre : voyage temporel, porosité entre ce qui est réaliste et fictionnel, exploration de tous les possibles, rejet du vraisemblable au profit d'un romanesque délié (pour reprendre l'expression du titre), résolution des fantasmes, autolégitimation au regard de l'histoire littéraire. Le *Frankenstein délivré* de Brian Aldiss reprend tous ces éléments au sein du mythe littéraire, faisant de la créature de Frankenstein, le monstre, une allégorie du genre de la science-fiction. Si la science-fiction est le catalyseur qui métamorphose le monde tangible, Bodenland est le révélateur de l'alchimie qu'elle produit. Et c'est à Mary Shelley qu'Aldiss laissera le soin de caractériser le genre, immédiatement légitimé par cette figure légendaire qu'elle est en train d'inventer en cet été 1816 :

Je me mis à écrire mon rêve, comme Horace Walpole le fit de son rêve du *Château d'Otrante*. Quand je montrai les quelques pages à Shelley, il m'engagea à développer l'histoire, et à souligner plus fortement l'idée principale. C'est ce que j'ai fait, insufflant en même temps dans la narration certains des principes de conduite de mon illustre père. En fait, je crois que je dois beaucoup à son roman les *Aventures de Caleb Williams*, que j'ai lu plusieurs fois avec toute l'attention d'une fille pour l'œuvre de son père. Ma pauvre créature, voyez-vous, n'est pas comme toutes les ombres qui l'ont précédée. Elle a une vie intérieure et l'affirmation la plus révélatrice de son malheur est contenue dans une expression godwinienne : « Je suis mauvais parce que je suis malheureux ». (Aldiss 146)

En fin de compte, cette « expression godwinienne » semble être la réponse qu'Aldiss formule à propos de cette fameuse formule de Mary Shelley en conclusion de son introduction de l'édition de 1831 de *Frankenstein* : « And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper. » Quelle progéniture ? Frankenstein le savant, le monstre, le roman *Frankenstein*... ? À moins que ce ne soit, selon Aldiss, la science-fiction elle-même ?

Bibliographie :

Aldiss, Brian. *Billion Year Spree*. New York : Doubleday, 1973.

---. *Frankenstein délivré* [*Frankenstein Unbound*]. 1973. Trad. Jacques Polanis. Saint-Laurent-d'Oingt : Mnemos «Hélios», 2017 .

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*. Paris : Seuil Essais, 1972. 81-90.

Brantlinger, Patrick. «The Gothic Origins of Science Fiction». *Novel: A forum on fiction* vol.14, n01, 1980 : 30-43.

Boyer, Régis. «Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire?» *Mythes et Littérature*. Dir. Pierre Brunel. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1994. 153-164.

Genette, Gérard. *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris : Seuil « Poétique », 2004.

Néraudau, Jean Pierre. «Préface». *Ovide, Les Métamorphoses*. Paris : Folio classique, 1992.

Ovide. *Les Amours*. Trad. Henri Bornecque. Paris : Les Belles Lettres «Classiques en poche», 2002.

Pier, John et Schaeffer Jean-Marie. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Éditions de l'EHESS « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108, 2005.

Shelley, Mary. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. 1818/1831. Ed. Jean-Pierre Naugrette. Paris : Le Livre de Poche «Classiques», 2009.