



HAL
open science

L'irréel inquiétant gothique anglais, néogothique et dépossession

Max Duperray

► **To cite this version:**

Max Duperray. L'irréel inquiétant gothique anglais, néogothique et dépossession. , 2019, 978-6138492108. hal-02492692

HAL Id: hal-02492692

<https://amu.hal.science/hal-02492692>

Submitted on 27 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'irréel inquiétant

gothique anglais, néogothique et dépossession

ESSAI

TABLE DES MATIERES

Avant-Propos	5
2. Gothique : grandeur et décadence de la théorisation	14
3. Que resterait-il du gothique d'antan ?	22
4. La dilution du néo-gothique et l'exemple de Patrick McGrath	35
5. Les tours d'écrou du surréel : la leçon d'Henry James	48
6. William Beckford : l'irréel surdéterminé	58
7. Thomas De Quincey, la rhétorique de l'(a) (im)puissance	63
Conclusion : Au bout du compte, une histoire de dépossession	67
Bibliographie sommaire des ouvrages critiques majeurs cités	73

Avant-Propos

Le présent essai est une synthèse de divers travaux effectués durant de nombreuses années.

D'où un certain nombre de reprises, idées ou formulations, plus ou moins importantes ici ou là dont nous signalons l'origine.

Pour l'introduction, extraits de « idéologie et irréel en littérature » Cahiers du CERLI, n°9 (Université de Caen), 1984.

Pour les réflexions sur l'image, reprises en partie de *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, Publications Université de Provence, 1990.

Les vestiges du gothique avaient fait l'objet d'une communication en anglais, « In a Glass Darkly : Reflexions of a Gothic Past », *Anglophonia/ Caliba*, PU de Toulouse, 15, 2004.

Le chapitre sur Vathek se remémore « William Beckford, ou l'illumination romantique », *Aspects du Romantisme anglais, mélanges offerts à Jacques Blondel* (Université de Clermont II), 1980.

Pour la conclusion, une étude avait été menée précédemment pour la revue de psychanalyse PERU numéro sur L'inquiétant « l'inquiétant et le texte sans propriétaire.» P U de Rennes, 2003.

La revue *Caietele Echinox*, (Roumanie) vol 35 a donné son accord pour la reprise partielle de l'article récent : « le néo-gothique, frontières incertaines d'un concept littéraire »

Nos remerciements vont aussi aux responsables de *Literaria Copernica*, (Pologne) numéro *Henry James : The Writer's Museum* pour avoir permis de reprendre le texte « Du fantastique littéraire : retour à la question du surnaturel chez James » *Literaria Copernica* 1 (21)2017, 75-83.

Pour ce qui concerne Ann Radcliffe, De Quincey ou Bram Stoker, nous renverrons le lecteur qui veut aller plus loin à nos études, *Les Mystères de Mrs Radcliffe, Nouveaux essais*, Publications de l'université de Provence, 1999 - De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, Paris : Albin Michel/CNED, 2003 - Max Duperray et Dominique Sipièrè, *Dracula*, Bram Stoker et Francis Coppola, Paris : Armand Colin/CNED, 2005.

Introduction : panorama socio-historique

On pourra initialement ramener le symbolique dans l'orbite de l'économique et voir comment ils s'épaulent dans l'élucidation des phénomènes de l'irréel en littérature. Une manière d'engager une réflexion historique sur le devenir des rapports littéraires avec l'irréel. Dans les années 70, le philosophe Jean-Joseph Goux, avait lié inconscient et histoire, psychanalyse freudienne et philosophie marxiste. Les étapes des pratiques symbolisantes renvoient à celles des pratiques économiques de la production et de l'échange.

Si l'on s'intéresse à l'histoire de la conceptualisation, on notera qu'elle s'est façonnée au sein d'une société féodale avant l'éclosion d'une société bourgeoise libérale, elle-même suivie par la société capitaliste monopolistique. Or il semble que l'on puisse repérer l'âge d'or de l'irréel en littérature au stade intermédiaire qui se caractérise aussi par l'essor de l'individualisme. A stade de la société féodale, de son économie fermée et sa structure hiérarchisée pyramidale, il y a immutabilité d'une représentation de type projectif. Dans un univers de symboles, comme celui de la scription sacerdotale, l'irréel est pédagogique et missionnaire ; il a partie liée avec le message sacré ou sacro-saint et méconnaît l'individualité. Mais dans la phase capitaliste, avec la réification des échanges, il existe une relation d'aliénation et « dissolution de l'individu devant le capitale et ses objets »¹ On assiste avec le temps à une montée de l'économie ouverte, de marché, qui fonde un mouvement de dé-projection et fait passer d'une figuration projective à une autre, réflexive. Elle devient relative et non absolue. Et la révolution copernicienne place le sujet au centre, avec l'autonomie des rapports vivants dans le récit.

Si cela va dans la direction d'un certain « réalisme » - direction cartésienne, égocentrique, singularité du sujet rejetant l'irréel du côté de l'altérité absolue de la raison divine - ; parallèlement cette évolution ouvre d'autres perspectives. Le sujet assumant la signification est conduit à poser la matière comme dénuée de sens et cela le pousse du côté de l'idéalisme qui est la zone de la révolution romantique. Ceci ne

¹ Gérard Klein, « Entre le fantastique et la science-fiction, *Lovecraft*, *Le Cahier de l'Herne*, 1969, 64.

va sans une valorisation de l'analogie nostalgique. Les Romantiques éprouvent la culpabilité consécutive au recentrement du sujet et travaillent à réinsérer celui-là dans un tout dont il est solidaire. Ils engendrent une nouvelle métaphysique, plus problématique cette fois. Les littératures de l'irréel, comme le sublime ou le baroque où elles prennent leur source, manifestent des tendances contradictoires, le sublime insistant sur l'irreprésentable et la fonction suprasensible de l'art, le baroque restaurant le prestige de la féminité fatale face à l'ordre classique patriarcal.

L'émergence de l'irréel littéraire est donc lié à des rapports dialectiques entre société nouvelle et psychisme. David Punter, dans sa théorie du gothique, maintient que le rapport qui s'y fait entre passé et présent est de nature dialectique². Il y a contradiction entre l'individualisme introduit par la société bourgeoise et les contraintes imposées par cette même société. De même, le roman gothique s'est bâti sur une croyance dépassée et une concurrence des écritures, entre la tragédie ancienne et les formes populaires de la balade et de la légende³. D'où des appréciations variables de la fonction idéologique du genre entre pulsion révolutionnaire et conservatisme national... Ou bien il annoncerait les surréalistes en affirmant la discontinuité du sujet avant que le freudisme ne le fasse éclater, ou bien il remplirait une fonction de substitution salutaire, remplaçant le sacré et situant l'épouvante dans les ruines de l'ordre ancien.

Si l'on en vient maintenant à une phase ultérieure, celle du capitalisme monopolistique, on en arrive à l'insignifiance de l'individu qui se trouve « agi » par des systèmes transindividuels. Baudrillard l'avait dit : « la finalité sociale se perd dans la sérialité, le simulacre l'emporte sur l'histoire. »⁴ La scission cartésienne entre objet réfléchi et sujet réflecteur est dissoute ouvrant la voie à l'abstraction ou à des

² « The code of Gothic is not a simple one in which past is encoded in present and vice versa, but dialectical, past and present intertwined, each distorting the other (...), Punter. » *The Literature of Terror*, 412

³ Ibid., 23.

⁴ *L'échange symbolique et la mort*, 83.

fictions hypothétiques, ‘science-fiction’, recherchant une vision unitaire dans la science. Mais il ne s’agit plus d’une représentation de l’irréel à proprement parler, plutôt d’une critique idéologique de la société capitaliste, fondant, comme certains l’ont soutenu, une opposition beaucoup plus sérieuse que celle du fantastique.

Il faut se tourner alors vers une nouvelle phase de l’histoire, post-industrielle cette fois, pour y chercher un nouvel essor de la littérature de l’irréel. Rappelons-nous Marcuse qui, après avoir sondé la société patricienne et exploiteuse, montre que les impulsions libidineuses sont liées aux instincts de domination... « avec le vieillissement d’une société... les forces libidinales ne contribuent plus à préserver la société et conduisent à la construction de nouvelles formes sociales »⁵... et sans doute de nouvelles formes littéraires. Dans les utopies marcusiennes le principe de rendement est annulé par un développement instinctuel non régressif. Mais la source des formes nouvelles en question est plutôt dans un rapport dialectique entre tradition historique et *novum formel*, fascination pour le mythe sans relation d’aliénation avec lui, engouement pour une imagerie apocalyptique, mais pour en dégager le caractère illusoire. Le mouvement surréaliste opère par exemple un retour à un mode cryptophorique d’expression, mais avec un sémantisme variable et non figé. D’où ce paradoxe fondamental d’une expression moderne de l’irréel qui conjugue solipsisme, celle de « l’homme sans qualité », du moi effacé, perdu – et communion, effort pathétique de sublimation. Désinvestis de signifiés spécifiques, réel et irréel sont rendus à l’échange, dans une société qui s’interroge sur la norme. Il y a caractère diffus de l’anormalité et donc effacement des genres. La littérature de l’irréel est à la fois domestiquée, banalisée, mais omniprésente.

Il y a là un éclairage supplémentaire du phénomène du ‘dialogisme’, pour reprendre le terme des structuralistes russes, stratégie qui consiste, à l’opposé du monologisme et de l’identification imaginaire, à désigner des manifestations de non-coïncidence de l’homme avec lui-même, c’est-à-dire entre autres choses avec son être social. On comprendra mieux dès lors que l’irréel n’est pas dans la régression imaginaire, mais plutôt dans la résistance à l’équivalence générale du symbolique.

⁵ *Eros et Civilisation*, 210.

1. Imaginaire et représentation ou l'image et le devenir

« le pouvoir de l'apparence de ce qui n'existe pas » Pividal⁶

De par leur théâtralité, qu'il s'agisse de l'avant-scène où se modèlent les fantasmes ou de cette « autre scène » où ils s'analysent, les textes de l'irréel ont partie liée avec l'image littéraire. Dans les années 80 les recherches sur la « fantasmagorie » et la fascination des instruments d'optique le disent assez. L'imaginaire est une façon de voir. L'irruption de l'imaginaire dans le texte ne cesse de poser question et d'être appréhendée par des moyens spécialisés, phénoménologiques, linguistiques ou psychanalytiques. Il s'agit d'en repérer la fonction. Observateurs et usagers s'interrogent sur le pourquoi de l'image, de son effet sur le genre. On connaît le plaidoyer de C. S. Lewis pour une littérature allégorique de la Renaissance qui valorise un rapport donné du sens et de la figuration, une image épique « acte rituel de participation »⁷ dont il reste quelque chose dans l'héritage archétypal de l'image romantique et dans le fameux univers préexistant de Coleridge (« a symbolic language for something within me that already and forever exists »)⁸. A partir de cette forme simple pourtant la problématique de l'image littéraire passe par l'articulation de l'explicite et de l'implicite. Déjà William Blake critiquait *The Pilgrim's Progress*, visionnaire bien qu'allégorique. Et dans ses conférences sur la parabole Louis MacNeice superpose de suite le simple et le complexe pour déboucher sur la définition « any kind of enigmatic or dark saying »⁹. Cela renvoie à la démonstration de Genette qui dit que la figure problématise le signifié pour le désigner ou à Blanchot quand il suggère que le sens de la figuration est dans une mise en présence d'une absence.

⁶ « Le pouvoir du fantastique » *Roman* 13 (dec.1985), *Le Fantastique*

⁷ *The Allegory of Love : a Study in Medieval Tradition* , Oxford Clarendon Press, 1936

⁸ « un langage symbolique pour exprimer quelque chose que j'ai déjà en moi depuis toujours » cité par Louis MacNeice, « The Romantics in Variety of Parable », Cambridge University Press, 1965, 52.

⁹ « N'importe quel énoncé ou énigmatique ou inquiétant. »

Chaque genre semble s'éclairer des rapports qu'il entretient avec l'image, reposants sur une attitude existentielle, qu'il s'agisse de la recherche anthropologique d'un Gilbert Durand ou des schèmes obsessionnels d'un Charles Mauron. A propos du genre fantastique, le processus d'aliénation qui le caractérise prend racine dans des rapports contradictoires avec l'image. On le trouve dans le vertige de l'excès, héritier des surcharges du baroque, dans le rêve fomenté des Romantiques, dans le tropisme de la métamorphose, mais on le voit aussi dans une expressivité plus proche du sublime qui semblerait bannir l'image plutôt que la courtiser. Une classification diachronique s'impose ici du romantisme au symbolisme, du subjectivisme à l'image objectivée de Beckett, voire à l'allégorie moderne énigmatique à la Golding. Il y a dans la crise romantique originelle qui a partie liée avec le sublime, un phénomène de transgression. A la limite c'est une faculté suprasensible « le plaisir esthétique du sublime est négatif, lié à l'écrasement devant une réalité supra sensorielle. »¹⁰ D'emblée se développe collatéralement le genre pittoresque que Schiller a décrit comme l'union de deux sentiments antithétiques vis-à-vis de l'objet, attirance et répulsion concomitante face à l'assujettissement au domaine sensoriel, assertion néo-platonicienne d'une part et ironie de l'autre. Burke est désigné par David Punter et d'autres comme la source de cette littérature par la liaison entre passion, étonnement et épouvante. On se souvient de l'exotisme d'une certaine imagerie, l'orientalisme d'un Chambers ou d'un Beckford ou la noire orgie du gothique et son lointain parent le surréalisme, décrit par Breton comme leurre et frustration soudaine, une « allégorie décapitée. »¹¹

Quel est l'apport de cette littérature qui s'adresse plus directement à l'irréel comme sujet d'inquiétude ? Elle semble provenir d'un grossissement délibéré des phénomènes décrits plus haut, comme passant d'une latence à un manifeste. Procédant d'un renversement des termes de la représentation, révélant l'occulté, flirtant avec l'envers et le sacrilège, le gothique a pu être associé aux pulsions révolutionnaires et le surréalisme a bouleversé les valeurs établies... Une régression

¹⁰ J.J. Goux, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978, 73.

¹¹ Angus Fletcher, *Allegory : a Theory of a Symbolic Mode*, New York : Cornell University, 1967.

contrôlée, images de la folie qui se muent en savoir, schéma faustien et son tropisme de l'errance, égocentrisme paranoïaque amorçant la longue histoire des doubles. Les célèbres images de la paramnésie romantique, décrites autrefois par George Poulet comme manifestant l'insertion de l'éternité dans le temps, éclatent en avatars paradoxaux : le temps et ses retours, le passé et ses revenants. De la volonté romantique de peindre l'inexprimable on passerait à une « rhétorique de l'indicible » qui manie les images dans une optique transférentielle et non référentielle. A cela deux conséquences : un face-à-face du sujet et de l'objet et une grande ocularité du genre fantastique, d'autre part la juxtaposition plutôt que la métaphore. (Rosemary Jackson « The Fantastic is not metaphorical (...) it produces a sliding of one form into another, in a metonymical displacement »)¹². S'agissant de la première, l'œil, le regard, le reflet-miroir domine, pour la seconde, l'image moderne du musée et de l'archivage comme chez Nabokov ou Susan Sontag (dans son roman *Death Kit*) ou le goût pour la métamorphose véhiculant l'instabilité des formes. Dans le genre l'image devient aliénante et cela dès sa naissance puisqu'il éclaire la substitution du sacré en s'intéressant à l'altérité comme fin en soi, démonique ou démoniaque chez Bekford, Walpole ou Maturin, équivoque chez Mary Shelley ou James Hogg, esthétique chez Oscar Wilde. Cette altérité prend aussi la forme d'une image insérée, d'une image-icône : le portrait (Wilde, Poe ou James) ou l'image-talisman d'Hawthorne (« The Birthmark ») et cela mène au surréalisme, ou au procédé des collages des post-modernes qui retrouvent paradoxalement le message du symbolisme primaire : « ... the 'objets trouvés' which have antedecendants in the emblematic devices of the earlier centuries ». ¹³

A propos de Kafka un critique disait qu'il explorait la possibilité d'une image qui se présentait à son imagination, comme celle d'un château et d'un homme qui en cherchait l'accès. On se souvient qu'à la source du *Château d'Otrante* est la vision d'un gant de fer sur une rampe d'escalier. Cette préséance de l'image a quelque chose

¹² « Le fantastique n'est pas métaphorique. Il produit un glissement d'une forme dans une autre en un déplacement métonymique. » R.Jackson, *Fantasy the Literature of Subversion*.

¹³ « les objets trouvés qui ont des antécédents dans les tournures emblématiques des siècles passés. » Fletcher, *ibid*, 25

à voir avec le stade ironique de l'histoire des littératures que Northrop Frye avait définie. Il y a là un retour au processus romantique de l'analogie, mais un retour 'gauchi' par le stade ironique de la création, un passage vers le hiéroglyphe d'une figuration symboliste fantasmatique. Josipovici dans son livre *The World and the Book* a montré que la relation retrouvée des modernes avec le mythe était une relation d'aliénation, « l'analogie devient une relation d'aliénation ». D'où l'imagerie apocalyptique des allégories modernes et leur caractère dérisoire. L'attrait d'une imagerie transcendante demeure, mais sans la transcendance : l'attente chez Beckett en est l'illustration. L'image de la roue est employée couramment chez les Romantiques. Percy Shelley en use pour dire que la poésie est à la fois le centre et la circonférence du savoir. La même image devient sous la plume de Maurice Blanchot une étrange roue ardente privée de sens. On reverra la roue des fêtes mexicaines macabres et baroques de Lowry (*Under the Volcano*) pour en cerner l'ambiguïté.

Il demeure, à travers l'histoire des formes, un type de relation continue à l'image et sa nature ambivalente. Dès l'origine allégorique, la fable morale a pour sujet le tabou. Elle affirme la dualité des valeurs et le paradoxe du sacré que Freud, dans *Totem et tabou*, désigne comme le 'consacré' et aussi le distancé, voire l'interdit. Au cœur de l'imaginaire et de l'affabulation gisent la tentation et le désir du mal. C. D. Lewis dans son étude de l'image poétique affirme qu'une étude approfondie de celle-là mettrait en péril la santé mentale des analystes. Chaque époque subit la punition de la surconscience des processus.

La littérature du fantastique se situe entre deux dénis, celui de l'imaginaire transcendantal d'une part et celui du « symbolique » au sens lacanien du terme. En projetant dans la lumière crue les mécanismes de la mythopoésie romantique, cette littérature s'inscrit dans une phase ironique de la figuration, mais affirme toujours la valeur de l'imaginaire, que Rosemary Jackson interprète comme l'envers de la culture, « The unseen of culture », ouvrant peut-être la voie à l'expérimentation et aux arcanes du « néo-gothique ».

2. Gothique : grandeur et décadence de la théorisation

Concentrons nous sur le genre qui a jeté les bases d'une littérature de l'irréel inquiétant en Angleterre au XVIIIe.

D'où vient l'intérêt de notre époque ? Sans doute dans l'effondrement des valeurs de rendement du monde industriel du décentrement de l'individu après la « révolution copernicienne » de Freud. L'homme éclaté de l'ère freudienne, relativisé par Einstein, soumis à la concurrence darwinienne et à celle du marché, dissous dans l'abstraction, se trouve confronté à l'impossibilité d'un système unitaire qui postule un univers ordonné. On se souvient de la contradiction, à l'époque du roman gothique, entre une société restrictive et la naissance de l'individualisme bourgeois. Il y a donc là une expression fascinante d'une problématique parée d'une étrange modernité et posant d'emblée la question de savoir s'il s'agit du langage d'une époque, d'un texte contestataire, rebelle et novateur, affichant une parenté avec les soubresauts révolutionnaires du continent ou plutôt conservateur et frileux, émanant d'une société sur le déclin qui, en Angleterre, souhaitait dénoncer les excès d'outre-manche. L'ambiguïté que cette question implique a ouvert la voie à une perception du genre comme une formulation de l'inconscient. Jean-Bellemin Noël avait proposé la formule héritée de la psychanalyse : « le fantastique est structuré comme le fantasme. » D'où une recherche qui s'oriente vers les profondeurs de la psyché et des malaises du revenir selon le schéma de l'Unheimlich freudien, une irruption de l'irraisonnable qui fait scandale ... Tout cela dans une optique d'élucidation de l'obscur. On a ensuite porté attention plus à l'effet qu'à un schéma causatif. Dans *La machine littérature* Italo Calvino avoue qu'il ne s'intéresse pas à l'explication d'un fait étrange, mais bien plutôt au réseau d'images que ce fait développe autour de lui et il emploie la métaphore du cristal. Les lecteurs ont souligné le côté paradoxal du genre, non pas tellement un irréel opposé au réel, mais une immédiateté du réel surgi comme impossible à voir, compensation à cette déficience de la vision du réel que la société détermine. D'où un regard sur la folie qui verrait le monde tel qu'il est et non l'inverse. Baudrillard l'avait dit à propos du monde contemporain, le réel devient

notre véritable utopie. On corrige ce faisant la dichotomie radicale du faux et vrai, du tangible et de l'intangible. L'hésitation ne serait pas entre nature et surnature, mais entre le littéral et l'allégorique, comme on le sent dans le mode du nouveau roman où la situation fantastique se trouve banalisée, atone, et cela dans un mélange des genres devenus secondaires pour libérer l'accès à un irréel 'in toto'. On en arrive à déceler dans cette machinerie noire fondatrice, celle du gothique lu par Annie Le Brun, par laquelle l'homme qui aspire au statut de sujet se trouve face -à-face avec sa condition d'objet et la perspective du néant. Plus on va vers les extrêmes, la désintégration de la réalité, la suppression de la dominante anthropomorphique, l'entropie dans le roman post-moderne, plus la dimension existentielle rejaillit et affirme une fonction libératrice en opposition à une société fonctionnelle.

Le genre projette en effet sous les feux de la rampe les mécanismes de la littérature affichés dans un novum correspondant largement à l'apparition du roman. Le regard s'est braqué sur une morphologie textuelle, cette poétique de l'incertain selon le titre d'Irène Bessière. Peut-on s'en remettre à une typologie des effets ? La démarche narratologique a laissé sa trace. Depuis les aspects classiques du texte de l'imaginaire sous l'impulsion du romantisme, on a assisté à une radicalisation épistémologique croissante jetant le doute sur la réalité du monde in 'toto'. D'où le jeu rhétorique complexe qui situe le genre quelque part entre structure et texture, une rhétorique de l'aliénation où ambiguïté, paradoxe et ironie se font concurrence. On avance vers l'étrangeté radicale qui suit le bouleversement des codes d'écriture, déréalise l'univers et fait du monde, comme le voulait Borges, une grande bibliothèque. Le principe de négativité qui a toujours instruit le genre se retrouve dans la détérioration des normes. Dès lors les écrits postmodernes de la littérature et du palimpseste des genres réclament leur place ici. Les Romantiques, Ruskin ou Coleridge avaient déjà posé l'ambivalence radicale du sublime. La tradition « carnivalesque » de cette littérature lancée par les formalistes russes vient à point pour souligner la plurivocité du genre fantastique. Force est de dépasser les effets de structure et les jeux savants de l'énonciation pour ne pas réduire les enjeux à un ludisme de l'écriture ou à une iconographie noire, mais faire du fantasmatique le viatique d'un réel qui se dérobe.

Quelle est l'histoire de la théorisation ? On partira de la source thématique dont Maurice Lévy disait qu'elle était l'approche la plus spontanée, « la plus instinctive ». Cela renvoyait à la déhiscence du sacré comme source pour comprendre les émotions secrètes comme la poétique des lieux ou de l'espace, la géographie intimiste, la dialectique des lumières et des ténèbres. Durant cette période initiale H. P. Lovecraft, dont la fréquentation était devenue courante, était traduit en français et Truchaud l'avait hébergé dans une tétralogie avec Dunsany, Blackwood et Arthur Machen qu'il désignait par l'expression «une archéologie du désir », avec un ancrage dans ce qui était glosé comme la terre-mère. Sous le règne de l'anthropologie de l'imaginaire toute lecture se faisait un devoir de chasser les archétypes et les motifs mythologiques en remontant promptement au Saint- Graal et à Gilgamesh par le truchement de Dante ou Bunyan par exemple. Maud Bodkin, au début des années 60, avait publié *Archetypal Patterns in Poetry*. Avec, entre autres choses, le mythe du voyage nocturne qui donne un air de famille au Vieux Marin, au Juif Errant ou Hollandais Volant, tout cela conjuguant des images des voyageurs coupables qui remonteraient à la figure du Caïn biblique et irrigue si profondément l'œuvre de De Quincey. On comprend comment Prométhée est l'épine dorsale du Romantisme. A la fin des années 60, Gilbert Durand avait produit sa volumineuse étude des structures anthropologiques, devenu un cahier des charges pour toute entreprise analytique de l'imaginaire.

C'est le structuralisme qui a mis en valeur le moteur du récit par opposition à son référent ou signifié, une réaction activiste contre le rendu atmosphérique ou le listing thématique auxquels la critique, aussi efficace fût-elle dans son domaine, avait habitué les exégètes. On a en mémoire la typologie de Caillois par exemple à partir du concept fondateur d'une déchirure de l'expérience quotidienne. La volonté affichée était de cartographier les relations du genre avec le langage. Préférant étendre la notion à celle de 'fantastique' face au mot 'fourre-tout' de l'anglo-saxon

« fantasy », Todorov sortit sa célèbre « introduction » ou « A Structuralist Approach » dans la traduction anglo-saxonne, pour sonder le profil de ce mode d'écriture épistémologiquement. La visée était scientifique, et élaborer une « grammaire » du récit, selon le mot de Genette, pour démystifier et exposer des mécanismes internes et se les approprier, comme un horloger derrière sa loupe grossissante : il fallait isoler cette denrée rare fondée sur le moment d'hésitation de la part du lecteur inséré, principe d'hésitation hérité de Freud, entre une interprétation rationnelle ou une qui ne l'est pas. Denrée rare car toujours polluée par toutes sortes d'hybridations, dans la direction du merveilleux, de l'insolite ou de l'allégorie, un réseau d'alliages, quels que fussent les choix thématiques. Comme Irène Bessière l'avait dit dans son livre *Le récit fantastique*, l'approche n'était ni psychanalytique, ni linguistique. La volonté normative procédait surtout par élimination et la « folie dans la méthode » restait le concept d'explication possible du phénomène à l'instar de la créature de Frankenstein échappant des mains de son concepteur pour se venger d'une manière ou d'une autre et, en particulier, précisément pour s'initier au langage. Sous la houlette de Todorov les exégètes s'étaient entendu par exemple pour ne pas confondre fantastique et merveilleux. Mais l'exclusion de l'un par l'autre résistait mal à la période médiévale, époque que le roman noir du romantisme anglais avait choisi comme référence onomastique, justement parce que la poétique de Walpole était fondée sur la dimension surréelle de l'architecture médiévale et son petit roman gothique fondateur de l'école s'ouvre sur l'apparition stupéfiante du casque surdimensionné qui vient choir sur la faible créature humaine. Elle venait buter aussi, cette exclusion, à une période plus récente, sur la spécificité du surréalisme et son occultisme laïcisé. Schneider avait pointé du doigt la parenté profonde des deux modes en citant Marcel Brion, Marcel Béalu ou Mandiargues.¹⁴ L'intention de défendre une position théorique inébranlable a sans doute enclenché quelque retour pervers. Sous la lunette de Todorov Kafka échappe au filet fantastique, comme par rapport à la définition canonique du roman gothique, le *Vathek* de Beckford n'était pas traité par Maurice Lévy dans son étude exhaustive de 1969. D'autre part Todorov

¹⁴ Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985

avait trouvé quelque difficulté à appliquer son système à la littérature de l'âge moderne, car la rationalité remarquable dont il fait preuve était parfait pour les siècles passés et une littérature de grande stabilité, mal adapté par contre à des productions qui miment, ou flirtent avec, la folie. La chronologie est toujours utile à comprendre les phénomènes littéraires. En revenant au texte phare du « Tour d'écrou », c'est l'universitaire anglais, T.J. Lustig, qui remarquait que Todorov l'avait lu avec en tête la poétique du récit gothique qui est un modèle pré-jamesien, un schéma statique imposé au mouvement rotatoire du récit. La question du contexte historique se profile donc toujours : tout le gothique originel vit à l'ombre du sublime, tandis que le néo-gothique assimile les leçons de l'Unheimlich freudien.

En affirmant posséder la clé les exégètes se sont exposés au risque d'être possédés à leur tour, au vieux sens satanique du terme, par le retour de la confrontation du sujet et de l'altérité qui ne se traite pas en termes cartésiens ou en élaborations narratologiques, ou pas seulement.

Cela dit la psychanalyse est, comme son nom l'indique, analytique et répond à un besoin cognitif alors que la littérature procède d'une impulsion esthétique. C'est toujours une tension qui affleure entre les lectures qui cherchent un rôle au genre comme la subversion prônée par Mary Jackson et celles qui ne veulent pas polluer la dimension esthétique. Jackson peut sembler promouvoir le politique en liant la négativité du genre à la contestation d'une structure sociale donnée, et tenir un discours inspiré à la fois par Marx et Freud selon les deux grandes herméneutiques modernes de l'aliénation. La thèse du gothique comme genre féminin est à l'interface du militantisme et de la psychanalyse. Mais il est remarquable que le discours de la psychanalyse a pu se confondre avec celui de l'irréel littéraire et la lecture que Freud a conduite sur « Der Sandman » (L'Homme au sable) d'Hoffmann est fondée sur un principe de substitution symbolique - l'œil et la sexualité - assez proche du symbolisme littéraire.

Une des réponses implicites à Todorov a pu être le livre de Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis : Approaches to Reality in Western Literature*, 1984, qui se désignait comme « all-inclusive ». La « fantasy », selon ses dires, n'est aucunement sécable. Toute littérature est le produit des deux impulsions : le désir d'imiter et celui de modifier les données de la réalité, depuis le monstre jusqu'à la métaphore. Le concept de post modernité était un nouvel environnement. Umberto Eco avait écrit en 1983 son petit essai *Apostille au Nom de la Rose* où il soutenait que ce concept de postmodernité « devrait dépasser les querelles réalisme et irréalisme » par exemple¹⁵. Kathryn Hume mettait à mal le réflexe d'exclusion qui présidait au structuralisme. Elle finissait cependant par admettre qu'il y avait des cas limites où une impulsion pouvait chasser l'autre. K Hume faisait le chemin inverse de celui qu'on pratique communément, c'est à partir du principe de mimesis qu'on évalue l'écart de la « fantasy ». Son principe à elle était que tout est « fantasy » et elle mesurait les écarts par rapport à ce donné initial : par exemple le récit mythique de l'ordre du merveilleux, la littérature d'évasion – 'escapist'... voire la fiction dite ordinaire de type réaliste, nombre d'écarts qui pouvaient à la longue remettre la théorie en cause. Cependant le mérite de K. Hume est d'avoir ouvert la voie aux lectures inclusives.

Car les approches monologiques ont été ébranlées par les sirènes du dialogisme. La lecture narratologique a cédé le terrain à l'idéologique ; on a mis de côté la recherche psychanalytique pour ouvrir la voie à l'historique ou à la vertu du genre (« gender ») au sens de la différence sexuelle, le gothique reconnu dans ses attendus féminins. L'ère de l'enthousiasme théorique, sans doute associé à une période de croissance économique, a généré dans l'après, le post-structuralisme, un relatif désenchantement qui semble suivre le devenir de la littérature de l'irréel : d'une conventionalité établie fondée sur un 'formulisme' des intrigues et des thèmes à des récits autoréflexifs sans recettes préétablies et sans frontière nette entre elles et le

¹⁵ *Apostille*, 1983, 81.

« mainstream ». L'Américain Levine avait désigné le célèbre roman de Mary Shelley, *Frankenstein*, comme le premier « roman » réaliste de la littérature anglaise.¹⁶ A la normativité de Todorov ont donc répondu les exégèses tirant vers l'anthropologie (Rosemary Jackson), vers l'Histoire (Gerard Hoffman et son étude historique du genre), vers le féminisme (Claire Kahane) ou la subversion des genres (Kathryn Hume).

L'ère du post-structuralisme se fonde sur la grande avancée de Bakhtin, le passage du langage au discours et l'attention portée à tout ce qui ne peut être formalisé. Une transition se dessine de l'épistémologie vers l'esthétique. Autrement dit, c'est aller vers la symbiose de deux modes contradictoires de la littérature : une percée de l'irréel et du délire à une époque fondatrice qui inaugurerait l'individu, le réalisme et le roman et sapait la classification strictement dualiste à une avancée dans un espace dialogique. Dès lors le souci de singularité du genre s'estompait dans un procès de sécularisation pour une plus grande conscience de l'instabilité et de la pluralité des frontières. Le dialogisme est à la fois libérateur mais aussi grandement autodestructeur. Son atout majeur est de sortir le gothique du magasin aux curiosités où trône la paralittérature qui se nourrit du sensationnalisme mobilisateur et de le restituer au règne de la littérature, là où mimétisme et vogue de l'irréel travaillent de concert. Mais la menace qui planait sur la thèse de K. Hume n'est donc plus exclue. Maurice Lévy, en vitupérant l'usage abusif du vocable devenu extensible au lieu d'être rigoureux, avait freiné cette dérive et s'en tenant à une cohérence de son propos, était somme toute revenu à une reconnaissance thématique, à celle de l'héroïne victime de la concupiscence baronniale.

Même dans les œuvres sensées canoniques dans le genre, le gothique monologique reste un apport ou une référence dans un ensemble plus dialogique : *The Monk* de Lewis le désigne comme relevant de la légende, d'où les récits insérés, comme celui de « la Nonne Sanglante ». Le *Frankenstein* de Mary Shelley le dépeint comme cauchemar, ceux du savant voyant sa mère morte venir l'étreindre, et dans le *Dracula* de Stoker il correspond au roman initial, celui de Jonathan Harker dans les Carpates

¹⁶ « *Frankenstein* and the Tradition of Realism » *Novel*, vol 78, Fall 1973.

avant le séjour londonien. L'approche dialogique contribue à insérer le genre dans la littérature et à le sortir du rayon étiqueté des classifications étanches. Dans cet esprit on pourra relire l'autobiographie du 'mangeur d'opium anglais' comme le legs du roman gothique, car le locuteur est un nouveau Manfred, audacieux et victime, condamnant et condamné, hors-la-loi sublime, nouveau Melmoth aussi, l'éternel errant.

Chaque siècle a certes modulé sa voix, émotionnelle, sensationnelle au temps jadis, plus intellectuelle sans doute maintenant dans une ère plus ironique, bien que souvent pas moins épouvantable. Tout le gothique originel vit sous l'égide du sublime, tandis que son renouvellement qu'on appelle « néogothique » se débat sous l'emprise de la psychanalyse. Lévy dans son travail définitoire soulignait la différence qui existe entre gothique, qui fonctionne encore sur des valeurs et grotesque qui côtoie le non-sens. Sans doute K. Hume est-elle fondée à affirmer la coexistence des impulsions ressenties comme contradictoires d'entrée de jeu, mais elle n'échappe pas à la conscience des limites comme ces navigateurs imaginaires des mythologies anciennes confrontés aux fins de monde. Comme eux encore le critique est amené à suivre des méandres, voire à opérer des retours, pour suivre les avatars d'une inquiétude existentielle dont les textes portent la voix à leur manière.

3. Que resterait-il du gothique d'antan ?

En 2004 l'Université de Toulouse invita les amateurs et spécialistes de la littérature gothique à venir réfléchir sur « les vestiges du gothique ». Ils auraient pu s'y sentir les descendants des aristocrates du XVIIIe invités dans leur « grand Tour » à visiter les ruines des temples grecs en Sicile ou sur d'autres rives de la Méditerranée, à cette différence près que, si l'on peut localiser sans mal les ruines monumentales, il n'en va pas de même d'un mode littéraire que les siècles ont remodelé sans qu'on puisse toujours le reconnaître facilement. D'où le concept de « détours » qui a séduit beaucoup d'écrivains dans leurs essais diégétiques. Se détournant de leurs préoccupations principales, ils se sont essayé au pastiche ou à la reprises de styles révolus : « Detours into the Macabre », textes réunis par Peter Haining¹⁷, et aussi d'ailleurs une reprise, est par exemple une anthologie intéressant à ce sujet. En lisant les confessions de l'auteur de ce travail de compilation on y trouve quelque chose qui s'apparente à l'archéologie. Cela renforcerait l'image des traces enfouies d'une littérature révolue comme celles des civilisations éteintes. Dans des volumes oubliés de magazines familiaux de l'époque victorienne, Haining avait déniché une histoire macabre signée Sir Winston Churchill, « Man Overboard ». C'est cette découverte qui l'avait poussé à poursuivre l'idée d'une anthologie. La plupart des grands auteurs anglais ou américains - certains attendus comme Dickens ou Mrs Gaskell et d'autres moins, en tout cas moins liés au genre, comme Graham Green ou John Steinbeck - figuraient sur la liste fournie par Haining et beaucoup d'autres auraient pu participer à cet apport qui témoignerait de la validité d'une recherche des « ruines », si le concept est correct. Haining avertit au demeurant qu'il ne s'agit aucunement de reprises mais d'un travail d'innovation, ce qui pose le problème du recyclage et ouvrirait la réflexion sur le concept de néo gothique sur lequel il faudra revenir. Son livre, dont la parution date de 1972, était introduit par Kingsley Amis qui remarquait que l'anthologie en question était peut-être une des dernières de ce type, impliquant

¹⁷ London : W.H.Allen and Co, 1972

que ceux qui y figurent pourraient bientôt, à leur tour, revendiquer le statut de d'ancêtres.

Les problèmes inhérents à la recherche d'un legs historique impliquent sans doute ceux de la transmission et du devenir. L'idée première quand on parle de 'restes' ou de vestiges est que le genre s'est éteint depuis deux siècles et a refait surface comme un revenant dans des apparitions anamorphiques que les observateurs sagaces peuvent relier à une origine. Il est donc nécessaire de définir un canevas temporel entre l'avant et l'après. On sait qu'elle se situe entre *Le Château d'Otrante*, même si des romances historiques préalables annoncent le gothique avant la lettre, et vient s'éteindre au début du siècle suivant avec l'œuvre maîtresse de Maturin *Melmoth the Wanderer* ou *The Justified Sinner* de l'Écossais James Hogg, en mettant de côté des essais moins connus comme le *Klosterheim* de De Quincey et en éliminant des romans comme celui de Mary Shelley, le célèbre *Frankenstein*, qui ne correspond plus au canon. A partir de là l'évolution semble assez nettement sociologique : après le règne des pensées nocturnes élitistes à connotation romantique (« night thoughts ») des aristocrates médiévistes ou des héritières bourgeoises, déjà intéressées par le profit et voulant s'assurer une place dans le monde masculin de l'édition. C'est le début d'un engouement pour l'école « frénétique » mise en vogue par Charles Nodier en 1821. En France Max Milner dans une étude du diable dans la littérature du pays retraçait une généalogie qui va d'Alexandre Dumas à Jean Ray. Voir le succès de Mrs Radcliffe dans la littérature populaire en France. Les Mystères de Mrs Radcliffe ont quitté le Château d'Udolphe pour essaimer dans les mystères urbains où les caves des châteaux sont remplacés par les bas-fonds des villes. Dans son livre *La ville vampire ou le malheur d'écrire des romans noirs* en 1875, Paul Féval écrit que l'Anglaise admirée « charmait à la fois le château et la chaumière ». Le gothique s'est évadé des domaines aristocratiques pour conquérir de peuple. Dès 1799, un texte apocryphe *Le Tombeau*, roman posthume par Ann Radcliffe fut publié à Paris. La littérature allait opérer un transfert de mode : émergence des scélérats gothiques évoluant dans un milieu urbain comme cadre des histoires terrifiantes pour les masses, avec Eugène Sue, Paul Féval et Gaston Le Roux. En Angleterre l'époque du feuilleton à la criée

(les « Penny dreadful ») ont relégué le gothique à la périphérie, celle de la paralittérature. S'il y a donc des bornes temporelles admises communément, il y a aussi des ingrédients ou styles apparentés nécessaires pour les récits de terreur : le romantique, le pittoresque, la gestuelle transgressive. Le sublime souvent associé au genre est précisément ce qui met en œuvre le concept de limite *sub limen*. Ces notions de limites ont conduit les praticiens ou amateurs à reléguer le genre à une place révolue. Anne Williams le dit en une métaphore parlante « Twentieth century keepers of the House of Fiction have always treated Gothic as a skeleton in the closet. »¹⁸ D'où une tendance à situer la chose dans le grenier ou la cave de la maison. Deux grandes études des dérives gothiques dans les années 80, s'intitulent respectivement *The Maniac in the Cellar* (une étude des romans à sensation des années 1860 par Winifred Hughes) et le célèbre *The Madwoman in the Attic* de Gilbert et Gubar. Anne Williams commente encore une fois cette distinction radicale entre le gothique et le reste, car cette unicité englobante ignore la variété des productions, dans la prose ou la poésie, dans les grandes œuvres et les productions populaires, entre le masculin et le féminin.

On peut donc en déduire que le projet consistant à exhumer les traces du gothique dans la littérature ultérieure participe à un rêve d'appropriation critique même s'il est parfois fondé. Ce réflexe inaugure une chasse au trésor dans la jungle des thèmes, effets ou affects, une recherche appliquée des meubles anciens de la maison hantée. Pourtant le gothique est essentiellement fondé sur la dépossession. C'est un dilemme qui n'est nulle part mieux illustré que dans le roman de Jane Austen, dès 1818 donc, *Northanger Abbey*. On sait qu'il s'agit d'une satire des romans de terreur et de leur vogue, des romans de seconde zone sans doute foisonnant à l'époque. Dans les lectures de l'héroïne on trouvera un grand nombre de ces fictions totalement oubliées

¹⁸ « Au XXe siècle, les gardiens de la Maison de la Fiction ont toujours traité le Gothique comme le squelette dans la placard » *Art of Darkness, A Poetics of Gothic*.

aujourd'hui, une mine bibliographique pour les amateurs d'antiquités. Mais c'est aussi le témoignage amusé de la 'possession' de la jeune fille imaginative en quête de sensations fournies par une mode contemporaine sujette à caution.

Paradoxalement la critique moderne d'inspiration féministe a pu renforcer l'impression que le gothique était une pièce d'un magasin aux curiosités, « an outmoded embarrassment », en soulignant le rôle ancillaire de la femme, 'l'autre' de la littérature établie du réalisme. Anne Williams écrit : « All gothic is culturally feminine »

Arrêtons-nous sur l'exemple du romantisme symbolique des Brontë dans le grand roman d'Emily, *Jane Eyre*, qui se perpétue jusque chez James. La mise en scène des phobies alimente les mystères de Thornfield, après ceux d'Udolphe et avant ceux de Bly, aussi paradigmatiques que le « Bildungsroman » féminin. D'entrée de jeu, l'orpheline méditative a remplacé la parole par la lecture ou la contemplation des images. Les pages de *Pamela* reflètent l'espoir d'une sagesse récompensée par un ordre social providentiel et renvoient le texte d'une femme qui consigne le désir dans des lettres. Ce désir naissant et contrarié fait d'elle l'héritière des victimes ancestrales. Enfant, Jane proteste avec véhémence contre la parole empêchée ; gouvernante, elle écoute le maître qui est celui du verbe, acerbe, grandiloquent, histrionique même. La punition est celle de l'internement répété, dans la chambre des supplices, dans l'institution de charité ou dans la patience que lui enseigne la religion puritaine de la parole révélée bien comprise (Hélène Burns) ou mal comprise (Brokenhurst ou St John Rivers). Partout, comme en une lancinante reprise, la séquestration se répète jusqu'à un diapason morbide. A Moor House on lit *Marmion*. Le poète écossais y parle d'une nonne qui pour avoir brisé ses vœux subit le châtiment indicible d'être enterrée vivante – Rochester l'avait traitée plaisamment de « little nonette ». Le discours ascétique de St John la condamne au linceul de fer (« *My iron shroud contracted around me ; persuasion advanced with slow sure*

steps ») ¹⁹. Sous le coup du sort, elle se rebiffe en projetant de tracer à la craie, à la surface du miroir, l'autoportrait dérisoire, avilissant, comme en un négatif de défiance, en un geste d'autopunition, affirmé et dénié, à la craie, provisoire.

A ce miroir-support répondent les autres, la grande glace de la chambre rouge à Gateshead et le miroir oblong de Thornfield qui déforme le visage monstrueux de la femme. L'enfant qui s'y reflète est un esprit, un fantôme en miniature. Comme Pamela dans ses pages pouvait lui offrir une version ancienne de sa propre ontologie, la folle du logis lui en procure une autre, autoréflexive, à consonance mélodramatique et tragique. C'est le personnage sauvage du Romantisme allemand, « *The Vampire Life in Death* » de la poésie romantique (« *the foul German spectre – the vampyre* » (XXV), l'image déformée de la narratrice elle-même qui déclenche la catharsis : elle déchire le voile de mariée. Si Bertha appartient à l'onirisme sombre, les gouvernantes aussi qui, de l'avis des gens bien informés, sont des « incubes ». La vision de l'autre, prédatrice, agressive, vorace - sexuellement aussi, apprendra-t-on du récit de Rochester - est un contrepoint que la virginité puritaine réprime envers et contre tout. Car tout tourne autour d'un défaut, d'un malaise, d'un mal-être aux sources des histoires, des ratés du symbolique. Amour déplacé, frustration létale, loi défaillante, sacrilège. Jane issue de parents sacrifiés, abandonnée aux mains d'une marâtre, Adèle sans mère, si ce n'est la langue maternelle où le signifiant « mère » est présent, Rochester sacrifié au nom de l'intérêt du père et de la pérennité de la propriété indivise, devenu, dès lors, à proprement parler hors-la-loi, St. John Rivers sacrifié au nom de sa loi, du fondamentalisme de la doctrine.

Le cri de Bertha devant Thornfield laisse entendre que la propriété de Rochester est suspecte. La biographie compliquée de cet homme et/ou lacunaire, comme membre d'une fratrie où l'un ne ressemble pas à l'autre, a abouti à un dessaisissement. La propriété lui est échue sans testament. Il y a un relent d'usurpation qui pollue d'entrée de jeu le personnage du déplacé, Rochester l'exotique. Il s'habille de la défroque du potentat oriental sur la scène des charades, avant de s'affubler du déguisement de la fausse bohémienne qui devrait prédire l'avenir plutôt que ressasser le passé. Il prête à

¹⁹ « Mon linceul de fer se contracta autour de moi ; la persuasion s'avavançait à pas lents et sûrs. » chp XXXIV

la loi du mariage une dimension grotesque : le spectacle est un mime pour un mariage pantomime qui fait entendre encore une fois le thème du mariage catastrophe : Ce mariage catastrophe est la fin convenue des histoires (« (they) *promise to end in the same catastrophe – marriage* »²⁰ . Jane lui signale d'ailleurs l'inadéquation du vêtement rapporté, quand il veut la vêtir en princesse. Cette usurpation diffuse ramène le roman dans l'orbite d'*Hamlet* encore plus que dans celle de *Macbeth*, ce théâtre élisabéthain dont le gothique a repris les drames. Rochester a une image curieuse quand il se pose en victime et reproche à Jane de le faire souffrir et l'accuse de lui glisser un stylet derrière l'oreille.²¹

Tout au long de son périple, Jane arpente sans relâche, fébrilement, cette autre scène dans ce creux de la réalité, où se profile la femme au voile noir. Là, les rêves égrènent les icônes du gothique dont on a pu dire qu'elles donnaient une forme symbolique à la thématique réaliste. A propos du *Tour d'Ecrou* de James Millicent Bell notait que *Jane Eyre* était une des sources possibles notamment à propos des thématiques de classe et de féminité. Le rêve prémonitoire est sans doute une icône obligée, mais il y a d'autres rêves qui réitèrent la problématique féminine en tant que représentative d'une angoisse ontologique que l'imaginaire formule en images, semblables à celles que Jane conserve dans ses carnets à dessiner.

Le trope gothique de la femme séquestrée se poursuivra dans de multiples récits, depuis Le Fanu et son *Uncle Silas*, Daphné Du Maurier et son *Rebecca*, Charlotte P. Gilman et la femme de la chambre au papier peint jaune (*The Yellow Wallpaper*) entre autres.

A y bien regarder, en fin de compte, tout dépendra de la façon dont on définit le genre d'origine. Si l'on s'en tient à une thématique conventionnelle d'ordre épistémologique bâtie sur des archétypes sinon des stéréotypes, on ouvre l'étude sur

²⁰ « Elles aboutissent toujours à la même catastrophe, celle du mariage. » chap. XIX

²¹ « *you stick a sly penknife under my ear* » chap.XIV.

la dimension ontologique qui s'y loge. On comprendra dès lors qu'il s'agit moins d'une chasse à des objets à exhumer que d'une évaluation du devenir des anxiétés inhérentes à la constitution du sujet dans le cours transformatif de l'histoire. Depuis le *Wuthering Heights* de Charlotte Brontë, jusqu'au *Tour d'Ecrou* d'Henry James, depuis le *Double* de Dostoïevski jusqu'à *La métamorphose* de Kafka, parmi une foule d'autres, on notera la survie de motifs bien enracinés comme le double, le retour spectral, le savant faustien et la transformation monstrueuse.

Et dans un univers diégétique qui, au cours du XIXe, s'ouvre au fantastique plus largement, les éléments hérités du gothique sont bien là, dans une logique métonymique qui viendrait alimenter le monde fermé des héros déjantés de Faulkner, comme ils avaient soufflé à Oscar Wilde son portrait-tableau ou à Graham Swift, à l'âge contemporain, son pays des eaux avec ses familles décadentes où l'inceste a frappé. D'une façon générale c'est en effet à la source unique sinon exclusive du roman gothique qu'il faudrait remonter, celle d'une 'romance' familiale lugubre et fébrile. La famille au sens large du terme et comprise au sens de foyer, domaine, et pouvoir – en anglais « domain and dominion » et même à un degré supérieur, pays et patrie. On notera au passage les implications de la sémantique dans des essais cinématographiques ou télévisuels actuels quand un metteur en scène allemand appelle la série qu'il consacre à l'histoire de familles de pays rhénan « Heimat » - à ne pas confondre avec « Vaterland » - ou quand, en Amérique, on élabore une série sur le travail des services secrets appelée « homeland ». Tout s'y inscrit dans le cadre de la constitution du sujet : la loi, distribution des rôles, l'héritage, la morale, le jeu des sexes et le pouvoir, et les inversions latentes : transgressions, usurpation, déplacement. Ces problématiques nées sur la sol anglais se sont exportés outre atlantique avec le *Wieland* de Brockden Brown, *The House of Seven Gables* de Hawthorne ou même, en termes plus métaphysiques, *The House of Usher* d'E. A. Poe. Et ils ont franchi les siècles dans diverses productions modernes telles que *The Cement Garden* d'Ian McEwan, *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood ou en Afrique du Sud, *Devil's Valley* d'André Brink. Au cœur de la problématique gisent les anxiétés de l'héritage. La famille est, en des termes qui ont quelque chose à voir avec

la psychanalyse, le lieu de la perte où le familier et l'étrangeté cohabitent, là où les héros se confrontent à ce qu'ils ont perdu et doivent retrouver dans la répression symbolique. En se permettant une image, c'est un peu la démarche du critique dans son effort à refaire paraître ce qui a disparu dans un geste de réappropriation, selon l'archétype romantique du 'perdu retrouvé' - « the lost and found archetype ». Le lien qui existe entre les récits gothiques et le labyrinthe des héritages a une parenté avec le sublime et son concept de contradiction mentale, d'absence et de vacuité. Selon un critique qui sonde la conscience gothique : « (...) Les portes s'ouvrent toutes seules, une toile blanche, un casque agité deviennent les emblèmes de l'absence, d'un secret historique qui se cache au fond du passé »²².

Cette notion se répète bien sûr à travers les siècles, mais, du point de vue littéraire, se vivra aussi dans la relecture du modèle générique en un déplacement textuel. C'est là le paradoxe, le genre survit davantage dans un objet perdu que dans une reproduction fidèle. Brian McHale dans une étude de la fiction « postmoderne » avance le concept de « displaced fantastic » il souligne que la vraie parenté entre le modèle ancien et la création moderne est celle de l'instabilité. Le contemporain médiatise le texte original pour l'interpréter symboliquement, voire dans une optique parodique. *Carpenter's Gothic* de Gaddis ou le *Gormenghast* de Mervyn Peake en sont de bons exemples. *Le Tour d'érou* s'ouvre sur une histoire de veillée familiale près du feu, qui est précisément « a lost original form » et se poursuit par les souvenirs de la gouvernante dont l'aventure est un « Udolpho-like mystery » et la dépossession ontologique s'entend comme une donnée quasiment intertextuelle. Beaucoup d'auteurs qui ont suivi cette voie refusent d'être associés à l'entreprise de redite et souhaitent garder leur distance et s'affranchir des comparaisons possibles. McEwan n'entend pas se reconnaître dans une étiquette dite 'néo-gothique' tout comme Graham Swift ne veut pas répondre à l'identité de 'postmoderne'. C'est d'ailleurs peut-être bien un déni avec l'ambiguïté que cela engendre. Dans une étude sur la

²² « doors that open by themselves, a blank canvas, a shaking helmet become emblems of absence, of some secret contained in the historical, a hidden lineage with the past » J.B.Gordon, « Narrative Enclosure as Textual Ruin ; An Archeological Enclosure of Gothic Consciousness. » *Dickens Studies Annual*. Vol 11, Fasc. X, 1983, 209-238.

lignée qui mène du gothique à la décadence, Joëlle Prunnaud écrit : « L'imitation systématique peut contrairement aux apparences, signifier la dénaturation du texte source alors qu'une adaptation délibérée pourra au contraire en restituer l'esprit. »²³ Mais le roman gothique ne définit pas la prouesse de James. Il faudra y revenir. L'esprit du gothique s'articule sur cette notion de perte initiale qui habite la conscience collective de toutes les façons possibles et au moment inaugural de la rédaction du *Château d'Otrante* sur celle d'un univers médiéval disparu et à revivifier. Remarquable à cet égard est la nouvelle de William Gass « Order of Insects. »²⁴ Elle se focalise sur les anxiétés et la métamorphose métaphorique, suivant la logique de l'hybridation, d'une ménagère, maîtresse de maison (house wife – wife of the house ») de la banlieue américaine en un des ces insectes qu'elle ramasse dans son salon ou sur son paillasson, en un procès de fascination, de phobie, entre beauté et terreur. Elle transplante dans un milieu familial le motif gothique de la maison hantée « the other place », mais encore une fois à un niveau métaphorique, et l'idée d'une innocence suspecte : « I said I was innocent. Well I was not »²⁵ selon des termes que ne renierait pas la gouvernante de James. La femme qui lit les traités français du XVIIIe s'émerveille de la beauté du discours scientifique - par le truchement d'une autre langue, celle archaïque de l'élégance -. C'est un travail de retour à la sensibilité du gothique : la narratrice s'abîme dans l'ordre du spéculaire qui contamine la perception du monde en se liant elle-même à l'insecte, à la machine, en un discours de la métonymie. Gass fournit un exemple de la continuité du gothique dans cette sensibilité exacerbée hérité du sublime et fidèle à celle du *Tour d'écrou*. On pourrait y ajouter l'histoire de Raymond Carver « The Collectors »,²⁶ qui réactive le symbole de l'homme-terrier, un syndrome mortifère qui se lit dans la disqualification ontologique du sujet et le mythe des entrevues fatales, celle d'un

²³ *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre en Grande-Bretagne et en France*, Paris : Honoré Champion, 1997, 450.

²⁴ William Gass, « Order of Insects » in *The Heart of the Heart of the Country*, 1968, Boston, David R. Godine, 1989.

²⁵ « J'ai dit que j'étais innocente ; Eh bien non, je ne l'étais pas. »

²⁶ in *What We Talk About When We Talk About Love*. Vintage Books, 1989.

démarcheur publicitaire d'aspirateur, démonstration dont la gratuité n'a d'égal que sa portée symbolique.

A contrario l'effort de reconstruction du genre à partir de données résiduelles a eu parfois des conséquences pouvant soutenir la démonstration « par l'absurde » C'est le cas de la nouvelle de Joyce Carol Oates « Accursed Children of the House of Bly »²⁷ une réécriture du *Tour d'Ecrou* en reprenant possession d'un texte dont les relents gothiques étaient restés discrets ou connotatifs. Revenir à des effets inflationnistes de la terreur, les faire passer du virtuel à l'explicite, opter pour la monstration du vice et de la déviance de façon la plus crue, faire parler les fantômes, éliminer le contrôle de soi, et tout esprit de censure pour faire entrer sur scène l'hystérie érotique et libidineuse - Miss Jessel remontant des catacombes les cheveux emmêlés, garnis de scarabées et sentant l'eau saumâtre. Tout concourt à donner au récit la carte d'identité du grotesque dont se réclame l'anthologie qui l'abrite.

Mais cette trahison du texte modèle n'est aucunement un retour à l'esprit du gothique, mais un choix délibéré, comme une caricature, celui de la matière dont le gothique serait friand en oubliant la nature polyphonique du genre. C'est souvent le cinéma qui opère cette translation. Le *Sleepy Hollow* de Tim Burton avide d'effets macabres ou Le *Spider* de Cronenberg qui filme crûment la folie œdipienne ancrée certes dans le roman de Patrik McGrath, mais quand même de façon beaucoup plus sardonique. On se souviendra ici de ce que disait un critique à propos des *Critical Writings of Oscar Wilde* de Richard Ellman : « en tant qu'héritiers des siècles antérieurs, nous possédons l'esprit historique (...) l'esprit critique. Notre art est sentimental et plus du tout naïf. »²⁸ Joyce Carol Oates en concluant l'anthologie citée plus haut écrit : « Comme les contes de fées, l'art du grotesque et de l'horreur nous fait redevenir enfants, car il réveille dans l'âme quelque chose de primaire. »²⁹ Nous voilà revenus en effet à cette découverte implicite du subconscient inscrit dans

²⁷ *Haunted : Tales of the Grotesque*, Signet Books, Penguin, 1994.

²⁸ « we possess the historical spirit, which is also necessarily the critical spirit » Daniel T O'Hara , *Contemporary Literature* 25, Summer 1985, 251-259.

²⁹ « Like Fairy tales the art of the grotesque and horror renders us children again, evoking something primeval in the soul. »

l'impulsion première de cette littérature qui avait tant séduit les surréalistes. Si l'on pense au *Tour d'écrou* comme texte fondamental et si l'on se penche sur ses sources possibles, on s'apercevra que James joue sur des archétypes stimulant l'impression de reconnaissance, du « déjà vu » qui situe l'aventure dans le cadre des lectures de la gouvernante, comme pour *Jane Eyre*, le schéma de Barbe bleue s'esquisse. Les contes de Grimm sont la référence de James dans la New York edition. Ces textes primaires et la littérature plus sophistiquée sont entremêlés pour renvoyer à l'essence de la narration comme répétition des choses révolues.

Punter avait aussi souligné ce phénomène très vite en posant la continuité entre les formes historiques de cette littérature et les écrits psychanalytiques. Le lecteur se plonge dans les cas de la psychanalyse pour les mêmes raisons que celles qui le poussent à lire les romans de terreur et Anne Williams a cette formule heureuse à propos des travaux de Sigmund Freud : « The Mysteries of Enlightenment ». Remarquable est le travail de D. M. Thomas quand il pastiche les cas cliniques de Freud pour en produire un récit romanesque, celui de *The White Hotel* et dans son autoanalyse du même type, le londonien Peter Ackroyd confie que le Gothique et le catholicisme sont les sources des de ses fictions urbaines.

Prenons cette fois l'exemple d'un des romans reconnu comme fondateur, celui de Mrs Radcliffe *The Mysteries of Udolpho*. Il ne manque pas de stéréotypes qui meublent le placard aux accessoires, mais ouvre aussi la voie à quelques illusions sur la fonction de ces stéréotypes. On négligerait peut-être, à trop s'en tenir à eux pour sonder l'héritage, le célèbre « fantastique expliqué » qui s'apparente déjà aux fictions de détection, celles qui prendront leur essor au siècle suivant avec Edgar Poe d'abord. Un modèle très controversé d'ailleurs et pointant déjà vers la modernité. Dès 1810 la *Quarterly Review* disait ne pas approuver cette façon de conclure une histoire par la solution de l'énigme... Une dissolution qui contrevient à la définition structuraliste de Todorov qu'il voit toujours étroitement dépendante de l'absence de toute solution.

Pourtant le conflit dialogique raison/superstition, la présence latente d'un mystère énigmatique font entrer les terreurs sur la scène domestique. Une autre exégèse moins tributaire d'un schéma rhétorique donné se dessine. Jacqueline Howard le souligne dans sa lecture précisément bakhtienne : « Les réactions intenses d'Emily et ses pressentiments sont perturbantes mais relativement non problématiques, mais leur présence dans le cadre protecteur de la famille et des amis est traité comme une extension du « réel », une extension du fini »³⁰. La lecture des *Mystères d'Udolphe* témoigne, si nécessaire, du malaise généré par la frontière souhaitée entre l'époque originaire et ce qu'elle a pu laisser. Car à y bien regarder, plus que les fantômes que le genre se donnerait comme spécifique à lui, c'est le spectral, cette figuration de l'aliénation qui donne au roman une modernité avant l'heure. Il est paradoxal en effet de constater que Radcliffe se fonde plutôt sur un déni que sur une confirmation du gothique au sens de la terreur spectaculaire. Elle enlève aux spectres leur statut spectral ; l'irrationnel n'est que le produit des appréhensions mal contrôlées des personnages émotifs. Les fantômes sont simulacres. Seuls résistent ceux des textes donnés comme tels dans le « Conte Provençal » et son récit de retour du défunt, le Chevalier assassiné qui exige une sépulture chrétienne. Non qu'ils soient pour autant absents, ces fantômes, de leur existence 'littéraire'. Les domestiques ne parlent que d'eux. La musique lancinante qui berce les pensées mélancoliques des personnages ne se libèrent pas des spéculations de la vie dans la mort. Et plus on refuse aux spectres la reconnaissance qu'ils réclament et plus ils envahissent la scène de la représentation. Leur rôle ancillaire les rapproche du petit monde des domestiques dont la maîtresse s'efforce en vain de calmer les superstitions débridées. Le déni des spectres renforcerait plutôt le spectral. La perte et la solitude sont les maîtres mots. L'incident inaugural du portrait dérobé est symbolique d'une disparition du sujet. Dès l'entrée une hantise poursuit les héros et une présence secrète laisse les traces de son passage. Mais le surnaturel est privé de ses acteurs attendus. En lieu et place, la

³⁰ « Emily's intense responses and presentiments are intriguing but relatively unproblematic. (...) but their presence within the protective confines of family and friends is treated more or less as an extension of the « real » (... an extension to the finite. »), J.Howard, *Reading Gothic Fiction : A Bakhtinian Approach*, 129-130.

musique, obscure et évasive, investie d'un sens caché, est l'étranger dans la maison que l'on entend sur « l'autre scène ». Plus que les fantômes que le genre se doit de convoquer, le spectral donne au roman une singulière tonalité. Les modes du moment, le sentimental, le sublime et sa dérive picturale, le pittoresque en particulier, qui occupent le devant de la scène ne sauraient dissimuler cette vérité-là que le spectral remplit une fonction d'exorcisme pour expulser le simulacre, anéantir le faux-semblant. Le spectral est une fable mais qui énonce à sa manière le retour fabuleux d'une vérité ensevelie.

Il n'y a donc pas de césure radicale entre les fictions originaires et celles qui ont suivi. En cherchant parmi les archétypes des premières et les reviviscences possibles dans les secondes, on ferme l'horizon et on oublie que les vestiges sont rarement là où on les attend tandis que le genre continue sa route et se nourrit toujours de l'anxiété de l'imprévu. Ce sera la responsabilité d'un nouveau gothique, dit 'néo', que de relever ce défi.

4. La dilution du néo-gothique et l'exemple de Patrick McGrath

Dans l'acception généralement admise le Gothique nouvelle formule serait donc une reprise dans un autre contexte de paradigmes empruntés à l'ancien pour nourrir une fiction de la peur ou de l'outrance, un nouveau roman noir peut-être adapté à des modes d'expression spécifiques. On a constaté précédemment par exemple que la psychanalyse avait ouvert la voie d'un texte néo-gothique du psychisme mis en scène, comme, avant ce stade, les traumatismes de la subjectivité névrosée et des histoires de doubles l'avait fait à la période décadente. Sans doute l'émergence d'un gothique urbain qui inclut Stevenson ou Bram Stoker et se poursuit de nos jours chez Peter Ackroyd en particulier, notamment avec ses romans *Hawksmoor* (1985) ou *Dan Leno and The Limehouse Golem* (1994). Le *Dr Jekyll* de Stevenson est à la jonction des deux. La période décadente ressemble fort à un second romantisme, teinté de noir au demeurant. On songera à la prodigieuse descendance de *Dracula* ou, s'agissant de l'approche culturelle, au succès d'un gothique féminin revu à l'aune du féminisme militant. A propos du célèbre récit de vampire de l'Irlandais, les métamorphoses des données du gothique sont assez remarquables dans une série de déplacements métonymiques tout au long du roman : le château et le sanatorium (Buda-Pesh), le boudoir (Hillingham) et l'asile, la maison abandonnée (Picadilly) et le navire, avec ses coffres et cercueil, le lieu fermé (Transylvanie) et l'internement (Carfax) puis l'enterrement (Whitby et Kingshead). Tout ceci dans le contexte de la décadence et de l'anémie de la période fin-de-siècle. *Dracula* met en scène l'anxiété post-darwinienne du déclin de l'éthique culturelle qui sape les codes de la sexualité victorienne... Cela à voir avec la problématique du pouvoir – moderne contre féodal-. Une régression est à l'œuvre ici, ce qui place le livre dans la logique d'un retour au gothique ancien : « il y a là un retour à un vieux modèle du gothique dans lequel la bourgeoisie se plaît à rejouer sa victoire sur le châtelain despote. *Dracula* ravive la mort du féodalisme. »³¹

³¹ Baldick, *In Frankenstein's Shadow, Myth, Monstrosity and Nineteenth century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987, 148.

Faut-il cependant élargir le concept au point de l'appliquer à tout ce qui a pu advenir à partir du XIXe et a fortiori à tout ce qui est contemporain ? On a parfois pareillement abusé du mot 'gothique' en en faisant le synonyme de 'non-réaliste'. Notons aussi que les affres du sémantisme ne datent pas du concept en question, mais ont déjà largement impacté celui, fondateur, de sa forme classique. Maurice Lévy dénonçait l'abus du terme et la prolifération sémantique qu'il qualifie de chaotique. Il tient à maintenir l'adéquation du vocable à la culture de l'Angleterre géorgienne et au « Gothic Revival ». Dès lors parler de « Yankee Gothic » pose le problème de savoir si l'expression est bien fondée pour une littérature qui s'éloigne des origines féodales et aristocratiques du modèle anglais.

Si l'on s'adresse à de multiples productions du XIXe - par exemple comme *The Lost Stradivarius* (1895) de John Meade Falkner -, une histoire de violon énigmatique qui fait resurgir le passé et conduit aux galeries de portraits en incitant à un voyage rétrospectif dans la géographie et le temps - on y trouve une reprise du genre ancien de la revenance et des problématiques de l'héritage. Toute l'œuvre des M. R. James centrée sur les mystères qui se logent dans les arrières-boutiques des antiquaires, précisément, est du même ordre. Dans une des plus célèbres nouvelles de ses collections, « The Mezzotint », une gravure découverte par de savants chercheurs dans le musée de leur établissement se modifie chaque fois qu'on la regarde et narre une histoire type du patrimoine gothique avec un crime, une usurpation d'identité et un héritage dévoyé. Certes la thématique du voyeur ajoute beaucoup, notamment en mettant face-à-face le mode réactivé d'un passé horrifiant et celui, apathique, des académiques indifférents à l'extraordinaire révélation de la gravure, comme si la renaissance du gothique est aussi bonne si elle reste tenue à distance. M.R. James reviendra à cette idée avec « The Haunted Doll's House », placée explicitement sous le signe du gothique avec la décoration de la maison minuscule, style « Strawberry Hill », une quintessence d'Horace Walpole dit le texte. Le propriétaire du jouet verra la maison se réveiller et il suivra, médusé, un drame élisabéthain : un vieillard

empoisonné par sa fille et son gendre revient se venger en tuant les enfants, une tragédie élisabéthaine en miniature.

Dans tous ces cas, le retour le plus évident ici est celui qui nous ramène au gothique tout court, et toute proportion gardée, à un pastiche. Exactement comme De Quincey s'y était exercé déjà en écrivant son roman gothique, *Klosterheim*, un roman pseudo-historique, une histoire de justice et de vengeance sur un modèle encore bien vivant à l'époque où il écrit. Avant De Quincey, le premier roman gothique américain, *Julia and The Illuminated Baron* (de Sally Sayward Wood - 1800), a été vu comme une imitation de Mrs Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*. Et si l'on avance dans le temps, on pourra parler à l'instar d'un lecteur du roman que Gustav Meyrink publia en 1915, *Le Golem*, au moment où sort *Le Procès* de Kafka, d'un gothique tardif.

Remarquons à propos du mangeur d'opium anglais qu'il a été certainement mieux influencé par la veine gothique de son époque en écrivant son chef d'œuvre où il se campe comme un héros gothique à connotation romantique entre victimisation et héroïsme hâbleur et son texte se termine par des cauchemars qui semblent largement connoter les souvenirs des prisons de Piranesi. On élargit d'ailleurs souvent le spectre selon la logique des échos grâce à un glissement analogique qui permet, par exemple, à une grande part de la littérature américaine de revendiquer cet héritage... ou à la critique d'en faire état. Comme le notait Lévy, l'architecture soutient l'association de Hawthorne (*The House of the Seven Gables*) avec une source gothique, le thème faustien rattache, si l'on veut, *Moby Dick* à la même tradition, à l'élément de terreur ou à l'aliénation. Il en va de même avec l'emprise qui hante *The Portrait of a Lady* de James. Ces souvenirs irradiant la scène depuis Edgar Poe jusqu'à John Hawkes. Dans tous les cas cependant la réécriture du gothique n'est pas l'objet de ces œuvres. Les souvenirs du gothique soutiennent un projet, même dans les cas d'une écriture réaliste. Dans son roman célèbre *The Remains of the Day* (1989), Ishiguro campe un majordome retiré qui vit sous le coup de la loi impérieuse des familles : selon l'idiome gothique ancestral et le prototype d'Otrante, les fautes des pères viendront s'abîmer dans les générations futures. On le saisira d'entrée de jeu en train d'épousseter les portraits de famille dans la galerie des ancêtres avant de

partir dans un voyage d'exploration à la recherche d'une civilisation sur le déclin, celle d'une aristocratie soucieuse d'un protocole, un peu comme l'héroïne du *Château d'Udolphe* s'en va en quête d'un objet perdu. Il incarne précisément ici l'idéologie de la préservation. Le gothique illustre donc souvent dans ces cas une congruence aléatoire ou un détour qui profite au dessein général de l'œuvre en question.

Le gothique a pu, dans de nombreux cas, se maintenir tel quel, sous forme citationnelle pourra-t-on dire. Ces « citations » peuvent avoir un rôle différent suivant les œuvres. Elles sont soit directes, avouées comme un baptême symbolique, signalant la transmission, la dette - ce que fait M. R. James dans le texte cité plus haut-, soit plus complexes pour souligner un rattachement ou une rupture. Si l'on pense au *Dracula* de Stoker on remarquera que toute la première partie, le voyage de Harker dans les Carpates au château Dracula, est un pur roman gothique qui, à partir du séjour londonien, en préface un autre, plus « néo-gothique » sans doute, c'est-à-dire plus clairement associé à un réalisme relatif. Par contre le roman de Mary Shelley *Frankenstein* vit le jour sur les bords du Léman, pour relever le défi d'écrire un roman de terreur dans le style du gothique germanique. Il remplissait donc un contrat. Ainsi les rêves du héros, entre autres, qui se voit embrasser le spectre de la mère morte, répondent à cette demande. Néanmoins l'aventure de Victor Frankenstein, plus qu'un nouveau roman gothique souvent perçu comme tel, est une fable qui s'intéresse à la création littéraire, à la maternité et au sevrage, à l'éducation ex nihilo et l'apprentissage du langage. Il ouvre la voie au réalisme du XIXe à partir d'un prétexte circonstanciel.

Par contre, si James n'entre pas de plain pied dans le néo-gothique beaucoup qui gravitent autour de lui le font plus expressément à son époque. C'est le cas de Vernon Lee dont James avait lu, à la demande de la romancière, le premier roman. Rappelons nous « *A Phantom Lover, A Fantastic Story* » (1888). Les deux aristocrates qui en sont les héros vivent dans la hantise d'une histoire vieille de plusieurs siècles et Mrs Oke qui, seule, ose s'aventurer dans le salon jaune - jaune comme le livre décadent - s'étirole dans le souvenir de cet amant assassiné par sa maîtresse, l'Alice Oke du

XVIIe siècle. Son auguste mari, hobereau de campagne, voit sa femme s'abîmer dans ses rêveries malsaines et se complaire à porter les vêtements d'une autre et d'une autre époque, jusqu'à ce qu'il se trouve nez à nez avec le fantôme de l'ancêtre dans le cadre de la fenêtre, comme la gouvernante de James. Il finira par pourchasser cette chimère et tuera sa femme en croyant tuer l'autre. La folie est, pour le moins, contagieuse, même si l'on découvre quelques mèches de cheveux masculins conservés par la victime. Vernon Lee concrétise donc les sous-entendus de la poétique jamesienne pour la ramener dans le cadre de récits gothiques repensés. On pourra arguer quand même qu'il s'agit là, encore une fois, d'une reprise des tropes de la terreur hérités du siècle passé, à la mode de l'esthétisme décadent bien sûr.

Dans cette optique remarquons que maints artistes travaillent sous influence. Ramsey Campbell est réputé avoir écrit dans l'aura de Nabokov et vouloir s'émanciper de Lovecraft. Il aurait pensé à *Dracula* pour écrire *Salem's Lot*. Daphné du Maurier reprend la lignée des portraits de femmes enfermées avec *Rebecca* ou tire du thème de la mort à Venise, inauguré par Thomas Mann, la substance de son « Don't Look now ». Angela Carter réécrit « Barbe bleue » ou autres contes de Perrault, dont une réinterprétation vampirique de « La belle au Bois dormant » (« The House of the Lady of Love »), en exhumant la puissance macabre avec un halo d'ironie qui est lié à la reviviscence d'un texte ancien sorti de son contexte. Nous avons mentionné plus haut la réécriture du *Tour d'Ecrou* et les problèmes d'une reprise avec des couleurs d'un autre âge.

La problématique pourra d'ailleurs s'étendre avec des échos qui retentissent dans d'autres genres comme celui de la contre-utopie, la dystopie. C'est le cas de la Canadienne Margaret Atwood dans son roman *The Handmaid's Tale* (1986) dont le titre n'est pas sans rappeler celui d'un conte de Cantorbéry, mais pour un conte noir fondé sur une lecture littérale de la Bible, comme le fantastique peut l'être dans son travail de sape ou de 'littérialisation' de la métaphore... Ou encore la satire puisque Atwood introduit son texte avec une citation de Jonathan Swift, un des maîtres en la matière. Cette fiction des femmes enfermées pour le service de la procréation, sortes de prostituées du temple, est fondamentalement très axée sur l'histoire du Petit

Chaperon Rouge, celle de la jeune servante et du loup, sur le schéma proserpinien de la mort pour la renaissance. Il y prévaut une anxiété gothique des lieux clos. Le bureau du commandeur est décoré par des portraits de femmes gardiennes, tandis que les miroirs renvoient des images de doubles comme l'est celle qui a précédé l'héroïne et dont l'écriture au mur de la chambre, selon un autre archétype biblique, invite au suicide. En combinant une posture idéologique, le féminisme contre le fondamentalisme, le souvenir du XIXe et la mythologie, Atwood écrit à sa façon un roman néo-gothique pour notre temps. Paul Auster a fait quelque chose de très voisin avec son « voyage d'Anna Blume », *In the Country of Last Things*, qu'il a préfacée par une citation de Nathaniel Hawthorne, une fiction de fin de monde qui peut avoir aussi *The Last Man* de Mary Shelley en référence lointaine.

Dans cette recherche sur la succession des genres et des époques on en arrivera cependant à cette vérité fondamentale qu'à tout moment de l'Histoire des œuvres originales ont marqué des tournants ou des avancées dans le mode gothique. Et la simple chronologie est donc insuffisante à délimiter la question. Poe est évidemment le précurseur. Avant lui le livre de James Hogg, *A Justified Sinner (The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner, 1824)* en est un autre au moment où le gothique classique va achever son cours, et bien après lui, l'étonnant cauchemar d'Ambrose Bierce « The Death of Halpin Frazer » (1891), un véritable mystère gothique en terre américaine, en est encore un autre. Le premier jette une lumière dérangeante sur le fondamentalisme puritain dans le jeu savant d'une locution dédoublée ; le second sort de la plume d'un grand maître de l'humour noir et joue savamment avec son lecteur pour mettre en avant l'ironie d'un texte qui le prend à défaut et lui fait prendre des vessies pour des lanternes. Il fait de son héros, Halpin, une victime propitiatoire et en fin de compte celui qui tire les ficelles et devient le suspect premier. Tous deux usent au maximum d'un mode pour en revitaliser les conventions ... à la manière du *Roger Ackroyd* d'Agatha Christie pour ce qui est d'Ambrose Bierce.

Patrick McGrath, un des tenants du néo-gothique anglo-américain, confie à un interviewer : « Je pense que la sensibilité des auteurs gothiques du 18^e et 19^e siècles – dans la mesure où ils parlent de transgression et de dégénérescence- peut être toujours vigoureusement à l'œuvre chez beaucoup de nos contemporains qui par ailleurs peuvent sembler n'avoir aucun lien avec le genre Gothique. »³²

C'est travail de synthèse entre plusieurs modes ou genres qu'il faut en effet explorer en allant vers ces œuvres qui opèrent pleinement un transfert d'un genre ancien et opèrent une hybridation. Cette métamorphose, quelle qu'en soit la nature, s'inscrit dans la filiation naturelle d'un genre qui, dès l'origine, mêle deux impulsions que l'anglais signale précisément et tout de suite comme tradition et nouveauté : « Romance » et « novel », et cela à une époque qui voit naître la fiction réaliste de la société bourgeoise et commerçante. L'imaginaire et le réalisme entrent donc dans un alliage créatif. C'est dire que, quand même, la contextualisation est un paramètre fondamental. On l'a vu, si le roman gothique anglais se développe sur l'arrière-fond du romantisme noir, le gothique qui suit se remodèle à la lumière des recherches psychiques de la psychanalyse. Le roman d'origine affichait déjà un kaléidoscope générique notoire. Beaucoup se sont en effet penchés sur la question en replaçant le genre dans son contexte historique, comme James F. Carson entre autres, au carrefour des romans historique ou sentimental. Ce genre dérivait aussi du folklore et/ou du théâtre élisabéthain en s'appropriant le surnaturel ou la résistance à la rationalité. Il fut glosé comme la naissance d'une modernité et ses avatars des siècles suivants l'ont arrimé à une radicalisation épistémologique croissante, celle qui sous-tend l'émergence d'un courant « néo » à part entière. A la période moderne l'émergence du roman policier fondé sur les structures de l'enquête affiche souvent une parenté avec le courant qui nous occupe. Notons que Joyce Carol Oates est aussi l'auteur de romans policiers qu'elle signe sous le pseudonyme de Rosamond Smith. C'est le cas

³² « I argue that the sensibility of gothic writers of the 18th and 19th century – as it relates to themes of transgression and decay - can be vigorously at work in many of our most contemporary writers who would have otherwise appear as having no connexion with the Gothic » Lettre à Magali Falco, 2002.

de Patricia Highsmith. Ruth Rendell, bien connue sur le rayon policier, qui apparaît dans l'anthologie de McGrath et Bradford Morrow, *The New Gothic*.

Il faudra donc précisément s'adresser à ce courant du « New Gothic ». On se tournera vers les tenants de ce nouveau genre ou à ceux à quoi on l'associe, notamment l'Anglo-américain Patrick McGrath. On y verra que la nouveauté avérée ressortit surtout à un processus d'intériorisation, évoquée à propos de phénomène d'entropie intérieure, de crise émotionnelle ou spirituelle, plutôt que de recours à un décor ou à des ingrédients d'une horreur externe... En somme une focalisation sur le psychologique plus que sur le surnaturel. Sans doute est-ce un élément nécessaire à la définition, peut-être quelque peu insuffisant aussi. Notons en passant que la lecture qu'on a pu faire d'un roman comme *The Portrait of a Lady* de James (cf. Elsa Nettles, « The Portrait of a Lady and Gothic Romance ») fait le même parcours en montrant que les tropes du gothique servent à suggérer une emprise et une oppression, mais plus du tout une menace à la vie, et que le centre d'intérêt se trouve dès lors dans la conscience de l'héroïne... cela au point de reléguer les conventions génériques à un rôle subsidiaire. Le procès d'intériorisation n'est pas nouveau, mais, encore une fois, chez James ou d'autres, l'encadrement gothique, aussi nécessaire soit-il, ne perturbe pas la qualité réaliste du récit.

S'agissant de ce principe d'intériorisation la fiction de McGrath relève de ce que l'on a pu appelé « le gothique pathologique » dans la mesure où il s'intéresse dans la foulée de son père, célèbre psychiatre, à la démence, aux narrateurs peu fiables et à leurs montages, au point que des romans comme *Spider*, porté l'écran par Cronenberg, donnent l'impression d'une mise en scène fidèle du schizophrène. Mais dans le « New Gothic » tout semble mettre en jeu le rapport avec les conventions du texte initial, à la fois posées et subverties. Si la psychiatrie est un sujet d'inspiration certain pour McGrath, qui s'y consacre davantage encore dans ses derniers romans comme *Trauma*, tout repose chez lui sur une exploitation d'un potentiel prêt à l'usage pour une réécriture de l'inquiétante étrangeté. Il traite d'ailleurs plaisamment Freud d'usurpateur car celui-ci aurait usurpé toute la richesse des profondeurs psychiques qui se cachaient dans le texte gothique initial. Cette « révision » de l'antécédence

(inversée) du psychanalytique sur le genre doit sans doute se comprendre comme l'enjeu d'une écriture postmoderne. « Postmodernist Gothic » est donc une autre définition du concept. Alan L. Smith, qui lie « Postmodernism » et « Gothicism », va jusqu'à l'expression-tiroir de « postmodernist postpsycho Gothic » pour ces écrits qui ont intégré à la fois la métafiction et le texte de la psychanalyse.

L'idée d'un lien étroit entre la postmodernité et le nouveau gothique est centrale et tend à associer le courant à toute une littérature expérimentale de façon parfois abusive, même si Hawkes figure dans la collection de nouvelles publiée dans *The New Gothic*.

Rappelons que le premier roman de McGrath s'intitule *The Grotesque* (1989). Joyce Carol Oates fit de même, quelques années plus tard, en sous-titrant sa collection de nouvelles *Haunted, Tales of the Grotesque* (1994). « Grotesque » est un terme complexe mais qui renvoie d'abord à une certaine esthétique et sûrement aussi à Edgar Allan Poe dont McGrath se réclame d'ailleurs. C'est le Poe de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) où les règnes humain et animal échangent leurs rôles pour une fête macabre comme dans « The Masque of the Red Death » que Lovecraft a dû aussi avoir en tête pour son célèbre « The Outsider » (« Je suis d'ailleurs » dans la traduction française). On s'en souvient, Lévy avait longuement précisé la différence qu'il faut faire entre gothique et grotesque à propos de la littérature du Sud étasunien en particulier en soulignant la déhiscence des valeurs de l'un à l'autre.

Cette hybridation n'est nulle part plus féconde que l'usage que fait l'auteur des arcanes de l'énonciation. Beaucoup de ses textes sont des confessions hallucinées. Les protagonistes suivent une démarche qui relève de la perversion mais aussi d'une homéopathie de l'angoisse. Dans ces troublants secrets qui se nichent au fond des conflits domestiques et intérieurs, ces divagations pathogènes, se cache aussi une sorte de ludisme incongru, une expiation euphémisée qui tire le récit vers la discursivité de l'intertexte ... une métafiction qui ne dit pas son nom, sur un mode proche du pastiche. *The Grotesque* reprend en même temps qu'Ishiguro la tradition du chambellan face à son maître, se remémore *The Servant* de Pinter et même la

campagne anglaise d'Agatha Christie. Les journaux de fous qui hantent la mémoire collective hantent aussi *Spider* et si l'on en vient à *Dr Haggard's Disease*, dans le contexte de la guerre, son histoire ressemble fort à celle du Dr Frankenstein, car comme lui il fabrique un monstre et, ce faisant, en devient un, sur un plan métaphorique bien sûr. Quelque chose dans le secret des textes tourne autour du principe du plaisir que recèle la représentation de l'abject, tropisme de l'annihilation ou assimilation du sujet à son dinosaure momifié pour Sir Hugo, araignée-méduse chez *Spider*, ou répétition thérapeutique d'un acte érotique, passionnel et incapacitant chez le docteur Haggard. Dans cette reprise burlesque des traumatismes anciens, l'instinct de mort manifeste sous forme parodique la volonté subconsciente de revenir à un état inanimé, une fascination pour un isomorphisme du vivant et de la matière. D'où cette hémiplegie qui menace le récit aussi bien que les personnages, des récits qui s'étiolent dans une aphasie du sujet (*The Grotesque*), ou bien emmènent dans des ramifications vertigineuses (*Spider*) ou encore laissent sur une interrogation sans réponse (*Haggard*). Et chemin faisant l'énigme épaissit. Moins le problème est cernable et plus il tracasse le lecteur. Une confusion savante est entretenue entre victimes et bourreaux, coupables et innocents, possesseurs et possédés, manipulateurs et manipulés. Le doute permanent devient la substance même de l'univers narré jusqu'à ce qu'il s'installe au sein du même personnage.

McGrath réussit à soutenir la thèse de la vitalité du gothique et de sa survie, tout en affichant sa conscience aiguë du statut carnavalesque de la fiction. Les scénarios qu'il convoque font surgir les complexités des intrigues familiales léguées d'abord par le *Château d'Otrante*. Le premier roman a pour cadre une maison de maître dénommée « Crook » et Fledge, le domestique prend la place du maître réduit à un état végétatif. Rien d'étonnant que le fiancé de la fille de l'héritier soit assassiné vraisemblablement par le futur beau-père qui tient les fils du récit et les laisse échapper. Avec le meurtre survenu dans *Spider*, l'identité réelle de la victime et sujette à caution et le bourreau, soit le père, soit le fils, est condamné à ne plus distinguer le vrai du faux. La question du domaine domestique ou familial est encore plus compliquée avec *Dr Haggard's*. Le docteur est un pathologiste qui n'aime pas

son métier. Il se condamne à n'avoir pas de descendance en violant les lois du mariage et subit le châtement des mains du « juste », un mari trompé brutal. Mais voilà qu'après la mort de sa maîtresse il retrouve le fils - légitime ou le sien ? - aviateur blessé durant la guerre, chez qui il constate le symptôme d'une transformation sexuelle à l'œuvre. Les soupçons d'homosexualité brouillent davantage encore les relations intrafamiliales.

Dr Haggard's Disease peut se lire comme un signe de la transformation de la fiction plus ou moins illustrée par l'image de la métamorphose sexuelle. Le personnage drogué dans sa demeure gothique est déchiré entre un idéalisme presque religieux et la maladie grandissante d'un créateur dément habité par des rêves transsexuels et la volonté de ramener sa femme à la vie. Victor Frankenstein avait remodelé la matière humaine en lui donnant des traits féminins, lui aussi savant fou s'efforçant d'imiter le créateur.

Pour revenir à l'idée de la contextualisation, l'hybridation littéraire qui détermine un nouveau gothique ne lui est pas propre mais domine aussi la littérature de l'après modernisme, cette école baptisée « postmoderne » qui est en jeu. On lira à ce sujet l'étude approfondie de Sue Zlosnik³³ qui montre que toutes les nouvelles initiales de McGrath, *Blood and Water* (1989), se comprennent par un détour intertextuel impliquant de nombreux modèles de la littérature anglo-saxonne. D'entrée de jeu ces textes de McGrath ont donné le ton de la perversité ludique, mais nauséuse, du style contemporain. Elles insistent sur les maladies du corps et de l'âme, le corps tourmenté handicapé, objet déjanté, traversé par des flux incontrôlés, l'être soumis à l'analyse des savants quelque peu dérangés, tenants d'une psychiatrie malsaine, victimes ou coupables comme la cohorte des anémiques de « Blood Disease » qui, tels les vampires d'antan, pompent le sang de leurs semblables en guise de thérapie.

McGrath s'inscrit dans un dialogisme de l'horreur et de l'absurde. A voir ces histoires de malédiction indienne qui font pousser une main vengeresse sur le crâne des dignes représentants de la Reine et impératrice (« The Black Hand of Raj ») ou cette de la main coupée autonome, le membre d'un obsédé sexuel taraudé par des désirs

³³ Patrick Mc Grath, *The Gothic Imagination*, University of Wales Press, 2011.

inexprimables (« The Hand of a Wanker »). La nouvelle intitulée « The Boot's Tale » est un monument où se conjuguent, en une histoire apocalyptique d'anthropophagie domestique, le nauséux et le burlesque comme pour un conte noir, car elle est narrée par une chaussure ! Elle trace la voie qui va être suivie et développée dans l'œuvre à venir. La décadence du monde s'y trouve résumée par l'expression désignant la mère dépressive « an unending dirge of negativity » (*Blood and Water*)³⁴ et la poétique toute entière tient dans cette remarque fondamentale que le viol du tabou est dépourvu d'émotion : « There was no sense of awe, no mystery, nothing of the sublime and this I regretted »³⁵ . La rupture avec le gothique classique est consommée et l'ironie pointe son nez. Un écho de Patricia Highsmith et ses nouvelles *Tales of the Natural and Unnatural Catastrophes?* Peut-être, même si cette dernière est davantage orientée vers la peinture critique d'un monde déjanté.

Le premier texte de *Little Tales of Misogyny*, en effet, une autre d'une série de fables succinctes de Patricia Highsmith, s'appelle « The Hand ». Ce n'est plus la main autonome ou ces objets animés de la tradition mais une application de ce qu'est fondamentalement le récit fantastique : le texte s'ouvre sur cette phrase : « Un jeune homme demanda à un père la main de sa fille et la reçut dans une boîte - sa main gauche »³⁶ , une métaphore prise au pied de la lettre, sans autre forme de procès. Ici tout fonctionne sur l'aller-retour entre sens premier et sens second. L'absurde plus qu'autre chose est mis en route.

Remarquablement les écrivains concernés par un retour à des écrits vieux d'un siècle ou deux le font toujours avec quelque souci de les tenir à distance, comme pour se libérer d'une culpabilité inavouée. On sait que James avait traité sa fameuse nouvelle du « Tour d'Ecrou » d'« amusette » et McGrath de son côté confiait à une de ses rencontres qu'il s'était beaucoup diverti à écrire une parodie du gothique avec *Martha Peake*, sans doute en y accumulant à plaisir tout ce que le gothique a donné à voir depuis sa naissance, clichés compris, notamment dans le paysage poésque de

³⁴ « une plainte sans fin, un cri de négativité » Penguin, 1989, 155.

³⁵ « il n'avait aucune terreur soumise, aucun mystère, rien de sublime et cela , je le regrettais » Ibid., 163.

³⁶ « a young man asked a father for his daughter's hand and recieved it in a box – her left hand. »

Drogo Hall. Mais, dans son cas, ce pseudo-roman historique dit aussi beaucoup sur l'émancipation par rapport au modèle que l'écrivain assume en traversant littéralement l'Atlantique comme ces ancêtres ont pu le faire dans l'Histoire. Tout un symbolisme de ce passage sur le plan littéraire informe le roman de McGrath. Il revient au thème du corps déformé, celui du père de Martha, Harry Peake, invalide après avoir échappé à l'incendie de sa maison, et à sa vie de forban qui a outragé sa fille en un rapport incestueux. Elle va porter l'enfant de la tragédie (« The American within »), celle confiée au narrateur Ambrose Tree venu trouver chez son oncle l'arbre de la connaissance et contempler le portrait de l'ancêtre maléfique, comme pour l'introduction de *Melmoth the Wanderer* en 1820. Selon la formule faustienne Harry était aussi le conteur, le poète qui racontait à sa fille l'histoire fascinante de l'homme qui assista à son propre enterrement. Mary retournera en Cornouailles vers ses origines ... Un héritage dont on peine à se libérer. Harry se perpétue dans ce squelette livré à l'anatomiste. L'histoire gothique demeure dans cette traversée historique vers un nouveau monde. Notons que cette émancipation est souvent réalisée par des écrivains qui répugnent à rester trop longtemps enfermés dans cette connexion. McEwan qui ne l'a jamais été vraiment et même McGrath se tourne plus nettement vers la problématique psychiatrique dans son étude du trauma qui perdure à notre époque.

Car nous sommes entrés dans ce que Northrop Frye désignait, en sondant les cycles de l'Histoire littéraire, dans une ère ironique très portée sur la déconstruction. Ainsi la métafiction et son cousin le néo-gothique partagent-ils un penchant à mettre en scène leur propre réalité, car ils se prévalent d'un pouvoir critique, d'une connaissance de soi et des autres, qui n'est pas sans son côté sombre et désillusionné, mais qui regarde, loin derrière, la littérature « naïve » d'antan.

5. Les tours d'écrou du surréal : la leçon d'Henry James

Un aspect difficilement négligeable est le niveau de la littérature relevant d'une spécificité générique. On se souvient de la foule de romans disparus que rappelle l'héroïne de *Northanger Abbey* ou des avatars populaires du roman gothique chez les « Petits romantiques », des « contes terrifiants » ou autres productions de l'école frénétique qui a le sensationnel et le mélodrame pour objectifs. Très différente est l'écriture de la peur graduellement intériorisée par le devenir du grand roman du XVIIIème qui trouve aussi une source dans le roman sentimental à la Richardson avec son *Pamela*, qui problématise et psychologise l'irréel pour le faire entrer sur la scène du mental, « l'autre scène » de la psychanalyse, et également dans le genre romanesque après l'avènement du réalisme. Un exemple des plus sophistiqué est celui d'Henry James et son traitement de l'irréel.

Tous ceux qui se sont intéressés au fantastique en littérature ont croisé Henry James sur leur chemin. Le film de Clayton, *The Innocents*, l'adaptation brillante du *Turn of the Screw* a popularisé la nouvelle. Maurice Lévy, le spécialiste français du roman gothique anglais, confiait volontiers qu'en la matière, il n'avait jamais lu quelque chose d'aussi fort. Or il avait passé une partie de sa vie académique à lire ces romans noirs du XVIIIe qui avait fondé l'école frénétique, cette excursion dans le romantisme lugubre parfois lié à l'imaginaire germanique. Ce roman gothique était bien toujours présent dans le canevas de la « novella » de James, par quelque détour du langage, à savoir, on le sait, le souvenir des *Mystères d'Udolphe* de Mrs Radcliffe. Mais loin de s'être estompé dans une adaptation tardive, à une époque ultérieure qui avait surmonté tout penchant pour le surnaturel endiablé, il avait repris vigueur alors même que ses codes anciens n'avaient plus cours. On se souvient de la remarque de Virginia Woolf dans son essai sur le surnaturel en littérature : si l'on veut

savoir ce que ressentait nos ancêtres à la lecture des *Mystères d'Udolphe* rien de mieux que de lire *Le Tour d'Ecrou* (*Collected Essays*).

On connaît les transformations que le roman gothique avait subies depuis son avènement et notamment au sein d'un contexte de la fin-de-siècle très marquée par le goût du bizarre. Mais plus discret et non moins important est le legs fourni au genre dit réaliste, car c'est la voie royale pour faire entrer les souvenirs gothiques dans le règne du mental ou introduire dans un texte qui n'a plus de contraintes génériques les souvenirs d'un mode ancien.³⁷

Des rapports de James avec l'occulte, il n'en manque pas. Ne serait-ce qu'au sein du milieu familial où la fréquentation du paranormal avait été courante chez le père admirateur de Svedenborg ou le frère William, le psychologue. Très jeune encore il avait traduit la fameuse nouvelle de Prosper Mérimée, « La Venus d'Ille » qui lui fournit le canevas de sa propre histoire « The Last of the Valerii ». On trouve, chez ce grand représentant de l'école réaliste moderne, un élément hétérogène comme chez beaucoup de ses pairs, une part d'ombre ou bien aussi une échappatoire. Tous avaient exploré cet autre mode, Dickens ou Thomas Hardy, Maupassant ou Balzac, Stevenson ou Edith Wharton et bien d'autres, tous avaient fait ce 'détour', on l'a vu. Et de plus, il écrivit la biographie d'Hawthorne et s'inscrit dans une généalogie des écrivains américains héritiers des Puritains très férus de sorcières et de fantômes. Il est aisé de retrouver dans ses écrits un patrimoine que Leon Edel a pris soin de réunir sous le simple titre d'histoires de fantômes – republié sous le titre « Le surnaturel... », depuis « The Romance of Certain Old Clothes » de 1868 jusqu'à « The Jolly Corner » de 1908. De toute évidence James avait une attirance pour ces histoires-là.

³⁷ voir Max Duperray, « Du Spectral, possession et exorcisme : les histoires de fantômes d'Henry James comme mélodrame mental. » in *La Folie et la méthode, Essai sur la déréalisation en littérature*, Paris : l'Harmattan, 2001.

Ce qui, dans la critique, arrima davantage James au fantastique à proprement parler fut la parution en 1969 du livre de Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, plus clairement énoncé dans la traduction anglaise ultérieure comme *A Structural Approach to a Literary Genre...* Pour mériter l'étiquette générique, on s'en souvient, le texte devait faire perdurer jusqu'à son terme cette double possibilité -nature et surnature- sans que jamais on ne puisse trancher entre l'une et l'autre. Todorov avait le grand mérite de proposer une méthode. Il n'en avait pas moins rencontré quelque difficulté à classer les productions littéraires selon un schéma aussi rigoureux, à tel point qu'il avait dû se résoudre à introduire des sous-catégories, en quelques hybridations fécondes, avec le tronc commun du fantastique. Or parmi les textes qu'il avait trouvés comme illustration de sa théorie, très rares au demeurant, il y en avait un qui lui servait de référence incontournable et c'était *The Turn of the Screw* de James, là où, jusqu'au bout, l'impossibilité perdurait à se décider sur la nature des événements rapportés. Ainsi passait-on d'une lecture thématique avec tout ce que la nouvelle mettait en scène - le château, la gouvernante esseulée, l'intrusion des fantômes, la peur du mal qui rôde sans s'avouer... bref ce que l'auteur désignait lui-même comme une histoire à faire peur que l'on raconte au coin du feu - à une autre qui s'intéressait au mécanisme du récit. Il s'agissait de maintenir en haleine un lecteur en lui faisant toucher du doigt l'ambiguïté de la vérité. Comme Stevenson le rappelle dans *A Humble Remonstrance*, James avait toujours plaidé le caractère sacré de la vérité aux yeux du romancier, vérité dérangeante d'autant plus qu'on échouait à la désigner. En tout cas dans cette approche s'affirmait la primauté de la forme sur la matière au profit d'une définition inaliénable d'un genre structurellement défini.

Si *Le Tour d'écrou* s'érigait en modèle théorique, il n'est pourtant pas sûr que la théorie en épuisait la nature. Todorov traitait du *Tour d'Ecrou* comme un exemple prélevé de son contexte. Il était légitime qu'il le fasse pour la cohérence de sa démarche. Cependant il se privait d'une mise en écho de la nouvelle avec toute l'œuvre qui aide à en cerner la vraie nature. Il réduisait aussi la richesse infinie d'un genre en voulant assimiler son fonctionnement à un archétype par définition universalisant. Une critique de sa lecture structuraliste a été faite dans une thèse sur le

spectral chez James (T.J. Lustig, *Henry James and the Ghostly*, 1993) qui avance que Todorov lisait James à la lumière de la poétique du récit gothique qui est un modèle pré-jamesien. Selon lui il s'agissait d'un schéma statique à l'opposé du mouvement rotatoire du récit, celui qui s'ancre dans le concept de tournant (« turn »).

Le critique ne tenait pas compte, cependant, d'un autre essai paru à la même époque. Car avec « Les Fantômes de James » (1969), dans *Poétique de la Prose*, Todorov replace bel et bien la nouvelle dans l'ensemble des récits de James, histoires de fantômes au moins, pour en évaluer la spécificité.³⁸ Il remarque en passant que, lorsque les lecteurs choisissent les récits qui pourraient entrer dans l'anthologie d'Edel, ils n'arrivent jamais au même résultat. Todorov se retrouve, en creusant la problématique de ces récits, devant une difficulté rencontrée dès la rédaction de son traité structuraliste : sa théorie a du mal à cadrer avec le texte moderne et à réduire la modernité du texte jamesien. Le statut de 'fantastique' y est souvent remis en cause, par subordination du surnaturel à autre chose, c'est-à-dire au merveilleux, à un psychologisme, à l'allégorie par exemple, au détriment de ce que Todorov appelle le genre. Il avoue que chez James le fantastique n'a aucune homogénéité et il renonce à chercher une adéquation. Plutôt « se tourner vers le dessein qui unit les textes de James » (*Poétique de la prose*, 191), c'est-à-dire un choix qu'il qualifie de « thématique » : James préfère « la perception à l'action, la relation à l'objet à l'objet lui-même, la temporalité circulaire au temps linéaire, la répétition à la différence » (ibid., 192). C'est une correction importante à sa glose sur le genre. Pourtant il ne revient pas au *Tour d'écrou* qui, de ce fait, est maintenu dans son statut de texte-phare du fantastique littéraire.

David Lodge l'avait dit : le genre stricto sensu a un statut monologique et il n'y a jamais dans les grandes œuvres qu'une présence oblique du genre ³⁹. D'aucuns ont même souligné que l'inquiétant est opposé au suspense (qu'implique l'hésitation herméneutique) car le postulat de la surnature doit être reconnu comme une image

³⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1969.

« Les fantômes de Henry James » (1969) in *Poétique de la prose*, Paris : Poétique /Seuil, 1971.

³⁹ *After Bahtin*, 66.

d'un réel, entendu sans doute dans une acception lacanienne. On remarquera que ces approches rendent compte assez bien du danger qu'il y a à vouloir poser un canevas préétabli à une écriture qui, par définition, s'émancipe de toute formule attendue. En tout cas cette présence oblique que Lodge avait indiquée est cela même que James dénomme « indirection ». Le fantastique serait donc ici un détour. D'où la vertu de l'anamorphose qu'illustre son grand roman *The Ambassadors*. Mais ce détour est plus complexe que la simple mise au service d'une cause, qu'elle soit idéologique ou morale.

La notion même de fantastique serait-elle plus embarrassante qu'utile ? Le terme n'est pas courant en anglais. Rosemary Jackson dans son approche d'une « littérature de la subversion » use du vocable « Fantasy » par exemple. La terminologie n'est pas vaine : elle reflète des façons de voir. Un certain cartésianisme latin épris de classifications définit plus étroitement le « fantastique ». James a quelquefois semblé tenir le genre en peu d'estime. On se souvient de la façon dont il dévalorise le *Tour d'écrou* en le faisant passer pour une « amulette », ou « un jeu d'esprit » - en français dans le texte – quelque chose qui ressemble fort à ce que Walpole avait dit de son *Château d'Otrante* au moment de sa parution, rappelons-le ... Le fantastique est un merveilleux, une autre forme du conte de fées, selon ses propres mots. Finalement le genre sert le réalisme quand celui-là a besoin d'un rehausseur, comme un visage d'un rimmel. Virginia Woolf l'avait dit à propos du surnaturel : « (...) dans notre état crépusculaire mieux vaut deviner qu'affirmer, sentir que classifier nos sentiments. »⁴⁰ Elle s'orientera donc vers une phénoménologie : le surnaturel chez James n'est pas une répétition du gothique, mais un moment crucial du texte, une tonalité particulière.

Il n'empêche que la relation de James avec un genre qui perdure et se diversifie dans le temps, demeure une question à poser. D'autant que le déni implicite du romancier n'est pas à prendre au pied de la lettre. Il est, comme toute assertion de sa plume, fondamentalement ambigu. Et cela n'est pas dépourvu d'une ironie discrète qui

⁴⁰ « In our twilight state it is better to guess than to assert, to feel than to classify our feelings. » Virginia Woolf, « The Supernatural in Fiction », *Times Literary Supplement*, January 31st, 1918, 287.

habite souvent le devenir des récits comme dans tous les cas où le scepticisme légitime envers les fantômes reçoit une réponse cinglante et inattendue, où le faux fantôme appelle la visite des vrais (« The Ghostly Rental » par exemple).

On a répondu aussi à cette question sur la fonction ou la spécificité du surnaturel par des références littéraires en élargissant le contexte à une époque. Rosemary Jackson ainsi aborde la notion de « fantastic realism », une hybridation notoire, et reprend, avec la thématique du double, la triade George Eliot (*The Lifted Veil*), Joseph Conrad (*The Secret Sharer* ou *Heart of Darkness*) et Henry James, « The Jolly Corner ». Cela impliquerait qu'il y a au moins une rencontre entre l'auteur et une manière d'écrire le fantastique qui serait propre à son temps. Il est vrai que Conrad est le plus proche d'une variante du surnaturel qui est celle de James : un vide plutôt qu'un plein, une abstinence plutôt qu'un engagement. Au « cœur des ténèbres » la question est sans réponse et le parcours sans aboutissement, mais l'ultime vision est potentiellement dérangeante.

D'autre part la façon dont l'auteur esquive la question, en donnant à sa meilleure nouvelle une place ancillaire ou une fonction ludique, ne diminue pas l'importance de la tradition gothique. Pour être tenu à distance le fantastique n'en est pas moins troublant dans sa présence discrète ou reniée. Si l'on revient aux textes du XIXe de la trilogie de Jackson, il faut bien admettre que, loin d'alléger l'inquiétude qu'ils génèrent, ils la dramatisent dans leur non-réponse. Woolf, pour revenir à elle, souligne la beauté d'un surnaturel apaisé, serein, comme en musique l'accord final du morceau, mais elle emploie aussi le mot terrible d'obscène pour désigner ce que cet accord fait entendre aussi : « Le surnaturel est introduit pour fournir le plus curieux des chocs – calme, beau, comme les accords harmonieux d'une fin – pourtant aussi d'une certaine manière obscène »⁴¹. Voilà qui rappelle le coup final de *Heart of*

⁴¹ « The supernatural is brought in to provide (...) the queerest of shocks – tranquil, beautiful, like the closing of chords in harmony ; and yet somehow obscene » (« The Supernatural... » *ibid.* 289)

Darkness « The horror, the horror ! »... Une réalité odieuse dans son imprécision. L'indétermination laisse le champ libre à la réception du lecteur... Une absence fondamentale de référence ou de présence incontournable, des antonymes qui s'annulent. Les histoires qui convoquent le surnaturel ne sont pas précisément des histoires de fantômes, mais des souvenirs d'histoires de ce type. James appelle souvent ces textes-là des « romances » comme « De Grey ». C'est un retour au texte fondateur du gothique précisément situé déjà entre « novel » et « romance ». Le surnaturel en tant que tel n'est pas toujours explicite et des récits comme « Professor Fargo », l'histoire diabolique de l'homme roux ou *The Portrait of A Lady* en témoignent. Edel parle de « Ghostly Tales » et non de « ghost stories ». L'accent est donc moins sur le sujet que sur la façon de la raconter. Le retour sur un passé aussi bien dans une biographie que dans une manière d'écrire, l'usage des tropes du gothique, tout se lit comme un souvenir tenace à revisiter ... James, « un hôte résigné et ironique de l'enfer » écrit Borges.

La quête infructueuse d'une critique qui a épuisé les textes et donné plus d'un tour à la vis de l'écrou, pour en saisir le cœur ou le sens, trouve son illustration dans le célèbre « Figure in the Carpet » où le secret relatif à l'expression artistique s'hérite de personnage en personnage et les fait disparaître l'un après l'autre. A suivre brièvement une chronologie des lectures du texte tant discuté du *Tour d'écrou*, on verra bien les étapes d'une usure qui épuise les pistes possibles d'une interprétation du sens pour parvenir à une exploration de sa textualité même, soit dans la direction d'une structure à l'œuvre, soit dans celle d'un inconscient ou des deux.

Le retour à une forme quelque peu dépassée, l'histoire de fantôme à la manière des histoires de Noël de Dickens, se superpose à l'obsession du passé qui se lit partout chez James. D'où cet aboutissement ultime à une histoire de fantôme (« The Sense of the Past ») qui ne dit pas son nom, mais se cristallise sur le retour sur soi dans le cadre d'un récit historiographique - comme sur le fantôme de l'homme qu'on a été ou aurait pu être. Cela se construit dans le retour du voyageur dans la demeure new-yorkaise (« The Jolly Corner ») ou dans l'esquisse d'un voyage dans le temps (*The Sense of the Past*), sans doute un vain espoir de s'affranchir du temporel. Mais cela

contribue à une présence fantomatique de l'un et l'autre, l'ego et son alter ego. Ce statut fantomatique irradie la scène de façon particulièrement frappante dans « A Passionate Pilgrim » où l'Angleterre revisitée par le protagoniste pour recouvrer un avoir usurpé assume le rôle du rêve d'une architecture enivrante dans un écrin de verdure inviolée.

Il est remarquable dans tous ces cas que la textualité, texte et écriture, constitue une ligne conductrice. On l'a déjà dit à propos du *Tour d'écrou*, la gouvernante est d'abord une lectrice. Elle voit les fantômes, a-t-on pu dire, comme les lettres de la page de son livre (Gert Buelens⁴²). Dans « A Passionate Pilgrim » c'est à Oxford, la cité de l'esprit et de l'écriture muséifiées, que l'histoire se situe.

Un des tropes fondamentaux du *Tour d'écrou* est l'écrit dénié : la gouvernante est interdite d'écriture et ne doit pas informer le maître de ce qui se passe à Bly. C'est un trope très courant dans le roman gothique, celui qui fonde *Udolpho* où l'héroïne ne peut lire les textes que sont père lui a légués. En rapprochant James à Maupassant, un lecteur compare « Apparition » du romancier français au *Tour d'écrou* précisément sur cette question. Le protagoniste a mission d'aller chercher secrètement des papiers qu'il ne doit pas lire. Le critique note le retour, dans la nouvelle de James, d'un trope qui existait déjà dans « Apparition » de Maupassant : deux textes qui s'articulent sur « un échange complexe de lettres tenues sous clé. »⁴³

Cette ambiguïté qui mine le texte en lui refusant une légitimité le pare d'un statut fantomatique. On a pu comme Shoshana Felman en particulier, faire ressortir le recoupement de la forme perdue – « a lost form » - et le récit qui s'éloigne du lecteur par la multiplication des narrateurs relais qui aboutit à une maison sans maître et donc hantée.

Le surnaturel devient dans ces textes une sorte de révélateur ironique. De nombreuses nouvelles sont emblématiques de ce procès. Dans « The Friends of the Friends » l'homme et la femme réunis par une tierce personne pour leur aptitude à voir des

⁴² Gert Buelens, « Senses of the past, History and historiography » *Palgrave advances in Henry James Studies*, London : Palgrave Macmillan, 2007.

⁴³ Bernard Terramorsi, « Maupassant et James : les tours du fantastique » *Europe, Guy de Maupassant*, 772-773, sept 1993, 138.

fantômes passent leur existence à rater leur rencontre et ne la réussissent qu'après la mort de l'héroïne pour le meilleur et le pire.

Il faut donc revoir l'évaluation du surnaturel dans l'œuvre de James. D'aucuns ont relevé chez lui le recours à une terminologie qui renvoie au fantastique. Dans les *Carnets*, à la date du 9 Août 1900 James s'attarde sur les difficultés de la composition de *The Sense of the Past*. Il cherchait quelque chose qui serait aussi simple que *The Turn of the Screw*, mais moins direct, si l'on peut dire : « less grossly and merely apparitional » (*The Notebook of Henry James*, 299)... Une formule qu'il énonce par le terme 'fantasticated' : « the *fantasticated* is, for this job, my probable formula ». Il poursuit en s'arrêtant précisément sur la question du genre : « And I know what I mean by it, as differentiated from the type, the squeezed sponge of *The Turn of the Screw*. 'Terror' *peut bien en être* and all the effective *malaise*... » (Ibid 300)⁴⁴.

En cela Todorov était fondé à distinguer *The Turn of the Screw* pour le placer au panthéon du fantastique plus classique.

Ce qui intéresse en effet le romancier c'est de savoir comment dépasser le fantastique de la « novella » pour aller vers un processus qui ferait comprendre le néologisme de « fantasticate » : « I was rather taken with Howell's suggestion of an 'international ghost' »⁴⁵- entendons sans doute ce qu'il développe ensuite dans les rencontres de l'Américain voyageant dans le temps européen, selon la formule plus ramassée de « *The Passionate Pilgrim* » ou, de façon plus intellectualisée dans « *The Jolly Corner* ». Il va avancer dans le sens d'un dialogisme avec l'altérité au sein de la même personne. Cela ne signifie pas qu'il ait relégué le genre à une formule primaire.

⁴⁴ « quelque chose de moins direct, et s'en tenant à sa simple apparition (...) le « fantastiqué » est pour moi la formule probable pour ce travail (...) et je sais bien ce que je veux dire par là. Ce qui se sépare du type, l'éponge pressée du Tour d'écrou. La *terreur peut en faire partie* et tout ce qui peut relever d'un *malaise* efficace. »

⁴⁵ « j'ai été assez séduit par la suggestion d'un spectre international »

Son assimilation du fantastique à un merveilleux ne doit pas être lue comme une dévalorisation. Si l'on se reporte à ce qu'il écrit dans la préface à « *The Altar of the Dead* », il revient à quelques histoires réunies : « *The Friends of the Friends* », « *Owen Wingrave* », « *Sir Edmund Orme* », « *The Real Right Thing* ». Il convient qu'il y a là quelque chose qui touche la sensibilité et qu'il appelle « *the fairy-tale side of life* », une forme hybride de primarité et d'émerveillement. La forme la plus accomplie du conte de fées est « *the ghost story* » « cela peut sembler bizarre ... quand on cherche à distraire de s'interdire la bêtise et d'étreindre le surnaturel . »⁴⁶ James confère au surnaturel une place de choix. Il est, écrit-il, l'épaisseur, cet effet de loupe que prend l'histoire de la relation normale du sujet avec les choses (*Prefaces* ... 1259). La poétique de Todorov n'est donc pas hors sujet, même si l'hésitation herméneutique n'est pas ici la règle.

Borges avouait : « ... j'ai travaillé sur une anthologie encyclopédique de la littérature fantastique, j'ai traduit Kafka, Melville et Bloy ; je ne connais pas d'œuvre plus étrange que celle d'Henry James ». Borges traitait volontiers les écrivains de son anthologie de « professionnels de l'irréel », mais James « (est) un hôte résigné et ironique de l'Enfer. il procède par « omission d'une partie du roman (...) » et ce que l'on prend pour un mélodrame est en fait une série « d'hyperboles ou d'emphases dans la trame du récit. »⁴⁷

Dans ce sens James apporte sa pierre à l'émergence d'un fantastique littéraire, mental et scriptural, spéculaire, situé dans cette zone liminale entre l'événementiel et son ombre. Il s'affranchit ce faisant d'une relation étroite avec un genre, comme le demande toute grande littérature.

⁴⁶ It may seem odd... in a search for the amusing to try to steer wide of the silly by hugging close to the supernatural. »

⁴⁷ Jorge L. Borges, Henry James, « L'humiliation de Northmore », in *Le Livre des préfaces*, Paris : Folio, Gallimard, 1955, 155.

6. William Beckford : l'irréel surdéterminé

Qu'est-ce que *Vathek* cette fable pseudo-orientale hors norme composée en français, suivant la rumeur, d'un trait, en deux jours et une nuit, plutôt en réalité quelques 6 mois ? C'est un cas rare sur l'horizon de l'époque gothique, comme si l'auteur avait bâtie sur papier une réplique de sa demeure extravagante Fonthill dont Sacherell Sitwell disait qu'elle ressemblait à « un paquet de cartes (...) » soulignant l'idée de l'éphémère et de la fragilité...⁴⁸ quelque chose qui ferait penser à un roman épique comique chancelant au bord de la tragédie, essentiellement négatif. On le sait, Beckford parle de crise à propos de ce travail (« The fit I laboured under... »)⁴⁹, une inspiration qui s'est imposée à lui après de longues festivités de Noël 1781. Il y cède comme le Manfred de Walpole et écrit au sein d'un âge d'une grande instabilité esthétique. C'est aussi celui de William Blake, contemporain de Füssli peintre du cauchemar. Il annonce le symbolisme de la fin du Xixe avant la lettre prisé par Mallarmé et porté aux nues par Gide... « Beckford l'admirable ». Et cela sous le masque oriental merveilleusement sardonique au point de friser la satire mâtinée d'excentricité. Il y a un art compulsif de l'artifice qui donne au symbole une valeur picturale, avec au centre l'œil et la vision, l'énergie libidineuse et la glotonnerie, l'interprétation du signe écrit avec le parchemin ou les lettres gravées du sabre. L'œil devient l'astre et le regard celui de la passion, l'obsession du moi terreur minérale. Comme la Maison d'Usher, le domaine souterrain d'Eblis est fait d'une matière figurative alors que le paysage fait de lambeaux de toile peinte est pris par le Caliphe pour des fleurs gigantesques ou d'illusion architecturale avec les perspectives de colonnades. Se profile bien sûr le cauchemar figuratif des décadents. Avant Beardsley les rêves fébriles du mangeur d'opium s'annoncent là, dans cet art baroque hérité du Portugal et de l'Orient, cet art nocturne, la nuit festive et l'enjeu de cache-cache où la vérité s'étirole au profit de la multivocité du sens.

⁴⁸ *Beckford and Beckfordism*, London, Duckworth, 1930.

⁴⁹ « La crise que je dus surmonter. »

L'imagination du sublime va de pair avec une fatalité ontologique : le héros faustien est bâti sur l'aliénation ; il a vocation à l'aliénation. Il se posera dans l'histoire de la littérature comme le parent lointain de De Quincey convoqué au tribunal des rêves, tourmenté par les délires de la persécution et s'identifiant aux parias de ce monde et des mythes. Le Calife puissant, et impuissant à lire les signes, se pose comme le symbole d'une dérobade de l'écrit devant le vertige des possibles. Le monde à maîtriser n'est qu'incohérence. Narcissisme et autoconsommation s'ancrent dans la culte pyrolâtre qui s'intériorise à mesure que le récit avance, du feu de la tour à qui ravage les gorges avec leur bestiaire jusqu'au feu qui brasille sur les degrés infernaux. Toujours lié à l'image du reflet sur les bords du lac ou les parois lisses des murailles, l'autoportrait se fait cynique avec cette dévalorisation consciente de l'ego et cette assimilation à la bestialité orchestrée par la transgression des limites et des lois étatiques, religieuses, morales. La régression psychologique qui l'accompagne met en relief une puérilité cruelle du Calife : le leurre imaginaire reconnu comme tel et exacerbé au lieu d'être dépassé. C'est le sens de la malédiction intellectuelle de *Vathek* pétri de symbolisme faustien. Le chemin est celui du sacrilège, avec ce spirituel envahi du matériel, ces croyances foulées au pied, ces attitudes impies, l'anathème jeté sur la transcendance divine, bref cette impulsion blasphématoire.

Le personnage de l'aristocrate excentrique ne cessera de fasciner le lecteur, car tout concourt en lui à cette impression de complicité avec l'irréel dont le prestige trouble encore notre époque. Dans l'atmosphère confinée des relations particulières, le besoin de mystification s'allie paradoxalement à cette libido théâtrale de la mise en scène du moi. Caustique et grotesque, délétère, la personnalité se dérobe dans la parade des masques sous les traits du voyageur esthète, composant après ses escapades continentales, au Portugal notamment, un jardin des délices pseudo oriental, du reclus des liaisons dangereuses, du calife tourmenté et visionnaire fabriquant son destin tragique. Le cérémonial de la construction échevelée, minutie maniaque de la composition délirante, se lit sur le vaste arrière-plan des demeures inspirées de l'âge gothique, depuis les visions de Piranesi reconstruisant par la gravure la Rome antique jusqu'aux rêves fomentés des opiomanes. La démesure des horizons peints, le casque

gigantesque qui emprisonne le chétif héritier d'Otrante comme tombé de quelque colonnade géante de l' « Opere Varie » est le contexte où se réalise une plastique de la libido. La chute de la tour d'orgueil, le feu vengeur qui consume le palais oriental du potentat fantaisiste, le palais D'Eblis aux perspectives infinies, ne peuvent se lire sans faire mention de John Martin, génial illustrateur des Enfers miltoniens, sans se remémorer François de Nome, ce Français de Naples, peignant, sous le nom de 'Monzu Desiderio', la beauté des catastrophes, les ruines altières, apothéose du baroque qui mêle en une dramaturgie sidérante la lourdeur de la pierre aux lézardes du fantasme. L'aristocrate s'est entouré des œuvres prestigieuses de Raphaël et de Bellini, mais aussi de celles de Claude Lorrain, cet autre voyageur de Italie monumentale ou même de Goya. Il est le commanditaire de William Blake, mariant comme lui les contraires, l'Eden et l'Enfer, dans une poétique de l'ambigu. C'est une « architecture magistrale » (Mallarmé) bousculée par la percée de l'incohérence.

Après Mallarmé, Marcel Brion s'est aventuré dans ce paysage hyperbolique où « notre époque se reflète comme en un miroir ». Beckford l'a créé sous l'influence de ce maître des illusions d'optique qu'est Lutherbourg, le peintre attitré de Fonthill ou sous le charme de Cozens, autre personnage d'exception né à St Petersburg.

Il livre la narration d'un fabuliste illuminé usant de la séduction comique d'un surnaturel à l'oriental qui habille le vieux pacte diabolique. Le discours narratif cache mal la pensée prélogique et l'incohérence du texte –palimpseste semblable aux inscriptions du sabre, au gré d'un tempérament cyclothymique avec alternance de fébrilité et de dolence, un huis-clos pathétique, moderne, une esthétique de l'inachevé, kafkaïenne avant la lettre. La personnalité du moi rebelle, tendu entre mégalomanie et dégénérescence, l'aérien et le chthonien, le courroux frénétique et l'abattement prostré. L'exaltation elle-même jette un défi à sa propre emphase, souillant le Paradis des hauteurs par le blasphème du sacrifice impie, dévalorisant le désir par l'appétit, l'élan créateur par le cynisme de la frustration et du dilettantisme.

Le pouvoir hallucinogène dans ces surnombres ou ces figures figées dans une éternité punitive marquera la littérature fantastique hantée par l'animation de l'inanimé et façonnera ce que Borges appela « le premier enfer » de la littérature. Cette rythmique comme une « rhapsodie sinistre », dit le Caliphe (« an ominous rhapsody ») est freinée par les scènes digressives tel le lac-paysage du rêve de Nouronihar, la compagne du Caliphe, utopie de l'absence du désir. Lieux de dérision, les paysages emblématiques, comme le plateau horriblement fissuré, portent la marque du grandiose miltonien ou dantesque. Toute la fable est tendue entre un effet de réfraction que cristallisent les pavés et les murs miroitant du palais d'Istakhar et un effet de diffraction, celui des foules. Le paysage défunt inspirera les décors gidiens du voyage d'Urien ou les contrées vacantes de l'imaginaire poésque du « Cottage Landor » ou du « domaine d'Arnheim. »

Volupté trouble qui efface les limites et refuse la séparation des sexes, mettant en scène les jeunes garçons dévêtus de la fête et transformant Gulchenrouz, le jeune frère efféminé de Nouronihar, jetant le doute sur l'appartenance des héros dans les « Episodes », de Firouz à Firouzka.⁵⁰ C'est sans doute que le sujet sublimé de l'écrit remet en question le concept de réel, ramène le discours au narcissisme, intériorise le feu de la tour pour y allumer les reflets sur les murailles revêtues de chevelures, dans « Les Episodes » comme en une vision surréelle, univers prénatal de la fuite. La loi morale est bafouée, dérangée par le principe de plaisir, le rituel remplacé par le principe du jeu, la raison par la vision, l'altérité par l'identique : le réel dégagé de sa parenté avec l'éthique. Le surnaturel conventionnel du modèle oriental est récupéré pour pointer la déroboade du signe à une époque où la surnature se sécularise. Ce refus double de la raison et de la croyance confère à l'œuvre cette « grave désinvolture face à l'inexplicable. »⁵¹

⁵⁰ « histoire du Prince Ali et de la Princesse Firouzka », Les Lettres Nouvelles, 5^{ème} année, Mars 1957.

⁵¹ Jean-Jacques Mayoux, « La damnation de Beckford » in *A Symposium of History, Literature and Arts*, Mario Praz, Rome, 1961.

Beckford trouve sa place, sans soumission à un quelconque modèle générique, dans le courant baroque cet « esprit de la dispersion », comme l'a défini Eugenio d'Ors⁵². De même le goût pour l'orientalisme factice demeure le trait marquant du post-romantisme anglais d'Oscar Wilde à Aubrey Beardsley. Remarquable est cette prédilection pour la fragilité du monument, pour l'architecture vivante vouée à la dégénérescence, les villas portugaises, les monastères déchus d'Alçobaza ou de Batalha. François Truchaud, introduisant l'histoire du surnaturel effrayant signée H. P. Lovecraft, met en échos « l'alcoolisme d'Edgar Poe, la schizophrénie puritaine d'Hawthorne , et le délire oriental de Beckford »⁵³. L'aristocrate esthète pose le Romantisme comme un élan vital en une affirmation ésotérique de puissance et brise la coïncidence illusoire de la valeur et du bien. Une jouissance virtuose qui définit la fonction subversive de l'art avec la naissance d'une culpabilité endogène qui est l'image d'une fatalité et non l'exposé d'un remords.

Il est l'intronisateur solitaire d'une époque que le signe obsédera sans ses ambiguïtés, le créateur d'un paysage emblématique, solide comme le roc où sont taillées les figures hiératiques figeant les extravagances du burlesque et fragile comme la toile peinte dont les lambeaux signalent le passage du Caliphe. C'est la lithurgie d'un rituel fantastique et érotique, témoignage d'une constante rébellion contre la fatalité ontologique, message individualiste et universalisant, une symphonie grandiose de l'irréel.

⁵² Du Baroque (« Lo Barroco »), Paris , Gallimard, 1935, rpt 1988.

⁵³ Introduction à H. P.Lovecraft, *Epouvante et surnaturel en littérature* Paris, Ch.Bourgois, 1969.

7. Thomas De Quincey, la rhétorique de l'(a) (im)puissance

Après Beckford c'est en effet De Quincey qui synthétise le mieux les enjeux de la problématique dans le processus analytique des « Confessions du mangeur d'opium anglais » dont on a pu dire qu'il est toujours placé sous le signe de Socrates et du Christ. Lui aussi a écrit sous la contrainte économique, tapis dans sa gargote de Covent Garden et, plus tard, quand il reviendra à ce texte pour l'étoffer le remanier, se le réapproprier pour le meilleur, il ne fera qu'un volume pesant et raté, pour le pire. Il inaugure dans ce témoignage pressé, fébrile malgré sa lourde rhétorique, une rencontre du roman romantique, du lyrisme et de l'autobiographie au siècle de James Hogg et de Maturin. Avec, au début, ce deuil répété - et d'abord celui de la sœur perdue au milieu de l'été - qui marque l'enfance d'un scandale sans nom et d'entrée de jeu creuse un vide abyssal où vient s'abîmer le sujet entraîné vers le fond par le poids d'une culpabilité durable. L'excitant aide à remonter à la source pour un éclaircissement proleptique en déclenchant aussi le retour du traumatisme originaire. Une dialectique sombre se tisse entre le pouvoir de l'image et la menace d'une descente aux enfers au sens métaphorique du terme. Le pouvoir instinctuel de peindre des fantômes sur le mur de la chambre intérieure de l'esprit se révèle être un harcèlement perpétuel à tisser des visions à la sombre grandeur où le passé récent se pare des pompes infernales des temps immémoriaux. L'opium se met lui-même en abyme dans l'angoisse de l'inoculation, la maladie transmise par les baisers impies. Le récit ne fait qu'exposer l'enfermement dans les contradictions du songe visionnaire. Tout dans l'expérience, l'école de Manchester et sa galerie du magister, le cottage enfoui dans la végétation, le labyrinthe londonien et ses portes aux hiéroglyphes anciens, les cités fortifiées de Wordsworth, les prisons du Piranèse, tout cela aboutit au dénuement final. A savoir la fantasmagorie de l'enfouissement, l'enterrement fabuleux du sujet dans la chambre « at the heart of eternal pyramids » - l'image est celle des pharaons de l'ancienne Egypte. Contrairement aux Romantiques, ses compagnons générationnels, De Quincey ne prône pas l'idéal de l'expression du moi, mais exhibe la contradiction de la confession et la précarité du

sujet. Au cœur de l'expérience est bien sûr la drogue, l'agent adventice qui ouvre l'éventail des images pour que la grâce jaillisse du péché : une infection auto-générée, une forme d'invasion de l'altérité génératrice de schizophrénie et d'aliénation. Cet engouement affiché pour la figure du paria qu'on ne saurait prendre pour un souci social compensatoire des préjugés de caste. Ces personnages de la marginalité s'associent au tropisme de la malédiction, du crime et de la vengeance. Le gothique des *Confessions* est moins dans la sentimentalité du genre et son imagerie violente que dans la structure labyrinthique qui matérialise le concept de palimpseste psychologique. Et cela aide à remodeler l'événement anecdotique en faveur des symboles écrits à l'encre sympathique.

La fin résolutoire fait défaut, malgré le faux-semblant d'une victoire sur la tyrannie de la drogue. Ce vecteur artificiel est l'image insérée du devenir catastrophique de l'écrit. L'opium est le libérateur et le créateur obéissant à un projet raisonné. Il s'agit de sonder le pouvoir spécifique du narcotique sur la capacité de rêver. Son pouvoir est avéré dans la dérive introspective, comme en un effet d'optique, il projette le cinéma des images à déchiffrer. La typologie des rêves vient se ressourcer ou s'illustrer dans les gravures de construction démente du Piranèse. Bien plus, l'opium enclenche une pra-tique du déchiffrement. Le découvrir est un événement majeur qui a partie liée avec l'occulte et une connotation du sacré - ou du sacrilège. Son pourvoyeur est à la fois domestique et exotique ; c'est l'élixir de longue vie de la littérature fantastique, le breuvage qui sauve comme le vin aux épices dispensée par la main charitable de la femme-sœur. Le soupçon exotique se retrouve dans l'épisode du Malais, la visite de l'étranger, et la fascination de la vision orientale et aussi de façon générale dans le labyrinthe londonien où l'image de la perte - terres inconnues, entrées énigmatiques aux écritures hiéroglyphiques - est compensée par celles de l'intégration dans le petit peuple des bas-fonds et celle, marine, d'une navigation sous l'égide de l'étoile polaire. Mais la démarche de l'opiomane est syndrome de déchéance, voire manie autodestructrice. Le devenir macabre des visions opiacées en témoignent, de même cette minutieuse absorption du breuvage – puisqu'il s'agit de laudanum - goutte à goutte, une inoculation malsaine préfaçant l'expérience de la

chute. Comme pour le sublime l'exacerbation *des sens* est celle d'une fuite abyssale *du sens*.

Dans cette épopée fragmentaire du moi se lit la dissolution concomitante de la construction du projet, un effet diluant qui contrecarre l'impulsion originale celui de la littérature de « la puissance » et du sujet héroïque fondée sur le paradoxe puritain du péché comme signe d'élection. Elle élève l'échec et la frustration au rang de l'épopée. Rien n'illustre mieux cette idée que la vision historique de cérémonial romain 'Consul Romanus', le consul synonyme de roi, de régent ou de sultan comme signifiant la force collective d'un grand peuple et cela s'associe vite au pouvoir suggestif de l'Histoire comme représentation. D'où la lecture de l'Histoire, le cérémonial militaire des Romains et leurs défilés scéniques avec la pourpre et arborant les emblèmes de la coercition, déclenchant les souvenirs des guerres intestines de l'Angleterre, celles des conflits parlementaires et la cruauté des liens familiaux rompus, les tableaux insoutenables de ces belles dames de la cour périssant sous les coups. Tout concourt à cet oxymore romantique de la splendeur insupportable qui tracasse le cœur : « insufferable splendeur that fretted the heart ». S'en suit l'évocation des rêves du Piranèse dans les Antiquités de Rome. Cet assemblage inouï des machineries gothiques qui encombrant châteaux et prisons et les délires du graveur, fabuleuse exhibition de la force violente et sa capacité de contraindre. L'escalier tortueux où grimpe l'impétrant mène au sommet à une ouverture abyssale, mais d'autres escaliers se répètent avec le même personnage. C'est une ouverture sur les prodigieux rêves architecturaux qui scandent le « douleurs » de l'opium ⁵⁴.

Le caractère ineffable de la « puissance » donne au vocable une singulière ambiguïté. Une littérature de l'effet par opposition à celle de la connaissance. Hillis Millier parle lui de la rhétorique par opposition à la logique. Souvent les confessions s'adressent à

⁵⁴ « The Pains of Opium », *Confessions of an English Opium-Eater*.

la question de la finance, de l'emprunt, de la dette, des intermédiaires et des calculs, des transactions et de l'usure. Ils mettent en scène les facteurs antithétiques qui répètent l'antagonisme de la littérature de la connaissance à celle de l'intuition, suggérant qu'il y a homologie entre l'esprit humain et le monde. La métaphore de l'esprit est celle de cette « puissance » qui se propage dans l'histoire et dans l'économie politique. Aucune solution de continuité entre économies budgétaire, politique, corporelle et spirituelle. Cette littérature, bien différente du panthéisme à la Wordsworth, fait naître l'angoisse de l'infirmité humaine dans la mesure où elle communique plutôt le sentiment de l'impuissance et c'est bien là la formulation esthétique d'une conception masochiste de la condition humaine.

D'où cette identification constante avec les déplacés, les parias, les migrants, tous les dépossédés et les grandes figures des errants avec le Juif Errant en première place. Le trauma de la perte inaugurale, du deuil, qui le pousse à prendre la route et la plume fonde la figure de la victime convoquée au tribunal des rêves, selon le canevas christique. La violence est intégrée à 'l'être au monde' et le schéma est celui des grandes tragédies d'Oreste à Macbeth où le locuteur assertif martèle ses vérités dans un emballement progressif du discours, une urgence à faire valoir son argumentation ou à céder au lyrisme intempestif de sa subjectivité. Comme les décadents le seront plus tard il est hypersensible, névrotique et esthète, déplacé et se glorifiant, en artiste, d'avoir reconnu la vérité du déchiffrement impossible et la nature hiéroglyphique des signes.

Conclusion : Au bout du compte, une histoire de dépossession⁵⁵

Le roman de Bram Stoker à l'époque de la décadence où gravitent Stevenson et Beardsley, Oscar Wilde et les 'fantastiqueurs' comme Arthur Machen, est un cas très parlant comme énonciateur d'une dépossession. C'est un livre publié avec la couverture jaune des livres de mauvaise réputation ; on peut le rappeler. Car si Dracula ne se voit pas dans le miroir, Stoker bâtit pareillement sur un déni, celui de la littérature, par la thématique du sensationnel et l'absence d'une structure unifiée pour une transcription sténographique quelque peu abstraite. Un déni du gothique aussi, reparu comme superstition ou comptine, mué en maladie mentale ou horreur dévoratrice. La spéculation intense qui entoure l'événementiel fait naître le texte à un cauchemar argumentatif et surgir le corporel d'une oralisation hypnotique qui noue sang, nourriture et parole, sommeil et énonciation, la loi du sang, l'or, et l'absurde. La désacralisation est en marche pour accompagner le prince des ténèbres roulant fiacre et ramassant son argent en urgence ou, inversement pour donner à Renfield, le fou zoophage, après électrochoc, la langue la plus parfaite qui soit.

Tout s'est construit sur un deuil, celui des modèles, celui des maîtres, et des rôles attitrés. Dans la fiction les pères, biologiques ou non, sont les premiers à disparaître. A Whitby la mort souffle dans les gréments des navires et rythme les légendes des vieux marins qui fantasment, hilares, le retour des noyés convoqués devant le juge ; elle s'installe dans le boudoir des jeunes filles et peuple leurs rêves ; elle se propage dans le langage et le paradoxe des dictons populaires « Bloom and blood » (« Bon sang ! ») où le premier terme « renvoie à la floraison des plantes mais aussi à « a boomer » (une gaffe) ou encore « bloofer lady « la vampire ». La mort est 'corrigée' par la négation « (un)dead », fantôme collectif de l'inconscient : unconscious, uncanny (insolite) : ce qui défait ou rature. La mort circule comme une pandémie en échappant, telle une malédiction féconde, aux clôtures ritualistiques, langage codifié aux formules consacrées mais glissantes. La dépossession du langage dans sa réification symbolique se lit dans un sacré dénaturé. La littérature populaire

⁵⁵ A propos de dépossession voir Max Duperray, *La folie et la méthode, Essai sur la déréalisation en littérature*, « L'œuvre et la psyché » Paris : L'Harmattan, 2001.

de la détection, de la magie et de l'aventure sont autant des codes renouvelés. Le sang connote l'appartenance, bleu plutôt que rouge, et le legs. C'est une analogie de l'or qui coule du corps poignardé de Dracula. Consummé, transvasé, il rejaillit en tant que physiologie horrifique. Selon la logique de la déréalisation, les personnages falots, dans leur étroitesse convenue, exsangues, attendent que l'imaginaire réinvestisse chez eux ses trésors et réensemencent leurs corps stériles. L'exorciste appelé de Hollande, comme jadis la dynastie nouvelle pour sauver la monarchie, est un sage, « wise man, » sage ou sorcier, nanti du savoir et fou shakespearien qui s'adresse au vrai fou, qui l'est guère plus que lui. Les textes consacrés, spirituels ou littéraires, hantent l'énonciation et expriment souvent la crainte du sommeil, là où remontent les dénis du réel « the old fear of sleep » cette hantise immémoriale, « The pains of sleeplessness »⁵⁶ renvoient à Shakespeare. Le somnambulisme est un entre-deux. Entre la chambre et la chapelle, l'asile. On y domestique le loup qu'on laisse échapper. Peu d'espace entre les uns et les autres. On craint l'interstice. Ce qui sépare l'énoncé de son signifié.

Tout vient prendre racine dans le cœur énigmatique d'un dialogue entre un dément et son analyste, lui-même affecté d'un syndrome de mélancolie. Il y a réduction à l'absurde du principe vital de régénération par la nutrition d'où la connotation de l'ogre, la crainte de la dévoration, loup, agneau, chaperon rouge ou chat et souris. Un bestiaire envahit la représentation en une métamorphose, comme celle du genre retranscrit, mais examiné sous l'œil clinique, avec Charcot en prime. Mais voilà à quoi l'on arrive : les textes si précieusement collectés sont détruits, par Lucy qui, en dormant, fait le geste de déchirer son mémorandum, et surtout par le meneur de jeu qui pointe du doigt les chimères. Tout l'édifice de la crédibilité vient buter sur l'aveu final que tous les documents patiemment assemblés sont des faux. Quand Van Helsing lance en fin de course « We want no proofs », faut-il entendre qu'il n'en *manque* pas ou qu'il n'en *veut* pas ? Quand la collectivité reprend le dessus avec Mina, l'individuation nocturne est toujours là, portée par la contamination de la source infernale, qui se confond avec la femme, vecteur du désir et des successions.

⁵⁶ « les douleurs de l'insomnie »

La remise en question de la crédibilité qui dépossède le roman de ses attendus gothiques, relégués au titre de la superstition et des légendes ancestrales, n'estompe pas une dépossession plus fondamentale, le retour du diabolique dans le symbolique, la marque infâme au front de la femme médium.

C'est bien à la source du Gothique qu'on découvrira vraiment le schéma de dépossession et dans l'œuvre fondatrice de Walpole, *The Castle Otranto*, avec la problématique du manuscrit trouvé qui abriterait l'impossible à dire, le surnaturel que seule l'époque reculée pouvait admettre. Encore une fois l'objet prétendument retrouvé et répétant la 'romance' héroïque et sentimentale, quoiqu'effrayante, n'est pas une imitation pure et simple mais une confrontation à l'altérité, à l'audace, dans le portrait du tyran sans foi ni loi. Un tourbillon démoniaque qui met à mal les modes littéraires pour en créer un autre. C'est la dépossession qui se met en branle, là où le faux propriétaire se fait passer pour le vrai, l'héritier pour l'humble paysan, le conte de Falconara pour un faux moine, où les pères courtisent les filles, où les prêtres confessent leurs péchés sexuels et les juges oublient la finalité de leurs missions. Il n'y a pas duplication mais duplicité sur l'autre scène. D'où cette sinistre comédie des erreurs, femmes prises l'une pour l'autre, interchangeable, père incestueux et fils menacé. Si l'ancêtre vengeur se dessine comme l'agent de la reconstruction, il est lui-même le symbole de la fragmentation : la figuration du corps démembré. L'effort inaugural pour domestiquer le démoniaque et le tenir à une distance acceptable ne peut effacer le mélodrame échevelé qui s'en suit et rappelle l'esthétique du sublime entre créativité et catastrophe.

Mais la reprise des formes et traumatismes anciens a conduit à une mise en scène plus directe plus concrète de ce que Shoshana Felman a appelé un savoir sans

propriétaire. On l'a vu, la lecture que Felman a faite du *Tour d'écrou* met en valeur les narrateurs relais. A cause de leur nombre, le récit originel s'éloigne et son origine devient synonyme de perte, ne serait-ce que parce que la forme, celle de l'histoire de fantôme, est devenue obsolète : « A lost original form », celle de l'histoire de fantôme, comme le dit la nouvelle. Par la répétition éperdue de l'original, le récit sert la survie du narrateur qui perdure et effectue un retour dans la fiction. Remarquons que l'histoire de la critique témoigne d'un effort continu pour trouver le propriétaire qui fait défaut ou la réponse au questionnement du texte. La lecture freudienne l'élucide par des réponses radicales : l'élaboration du sexuel et de la frustration. Mais dissoudre l'énigme, c'est ignorer que la performance du texte est d'en rester à la question. Et lorsque Joyce Carol Oates veut ' littéraliser ', dans sa réécriture de la nouvelle, les hantises et les fantasmes des lecteurs, elle donne l'exemple d'une réappropriation par la littérature fantastique au sens vulgaire du mot, le mode de l'outrance et de la monstration. Les récits de l'angoisse regorgent d'ailleurs de ces réappropriations. Balzac s'empare du Melmoth de Maturin, une formidable figure de dépossession, pour en faire un caissier de banque qui vend son âme au diable (« Melmoth réconcilié »).

L'ami de James, Stevenson écrit à la même époque une histoire de fratrie conflictuelle, *The Master of Ballantrae* et s'y met en scène sous les traits d'un exilé qui revient au pays. Il y découvre qu'il est le destinataire d'un document testamentaire, conservé sous scellés cent ans auparavant, au temps de la succession de la Couronne d'Angleterre... Un problème de légitimité par le truchement de l'héritage. Les feuillets dans le coffre sont un trésor à négocier, comme un cadavre à ranimer sous condition. Dans le cas de James, le texte sans propriétaire se laisse habiter par les errants, les fantômes, alors que le récit de Stevenson se donne à un propriétaire qui ne s'y trouve pas à sa place. C'est un roman 'trouvé' conditionnant le sort de deux frères ennemis. La gouvernante entre dans un jeu de séduction entre les acteurs du transfert du texte originel et le narrateur inaugural du *Master* ouvre une fiction de la valeur : le trésor enfermé dont on hériterait sous condition contient la

relation d'une dépossession. L'éthique puritaine d'une part et la gestion du patrimoine de l'autre signalent une problématique de la bienséance et de la propriété. Il y a d'ailleurs dans ces intronisations des intrigues quelque chose qui tient du pacte diabolique, un donné contractuel et la promesse d'une jouissance différée qui est négociation préalable. La compulsion à produire un texte dont la paternité est difficile à établir se heurte à l'interdit qui pèse sur lui d'une manière ou d'une autre.

Les récits de terreurs du XVIIIe sont toujours là. Ils étaient hantés par les aléas de l'avoir et leurs auteurs sont allés chercher dans le patrimoine national, le théâtre élisabéthain, le schéma de l'usurpation et le syndrome de l'héritage dévoyé. Le petit roman de Walpole anime la vengeance stupéfiante du propriétaire légitime, celui qui reconstitue son corps démembré au rythme d'une nemesi frénétique. Après lui l'économie des 'romances' gothiques, œuvres de bourgeoises établies, rétablira toujours le maître du château dans ses droits, sans trop se soucier de vraisemblance. Car en dépit d'effort de rationalisation, il semble bien que les textes produits échappent à leurs auteurs. L'impression d'un texte qui s'affranchit de son assignation perdure dans le *Frankenstein* de Mary Shelley. Exclue du procès symbolique de l'univers patriarcal, la jeune femme se réfugie dans une fable qu'elle met à l'abri d'une interlocution : les lettres que Walton, l'explorateur initial, envoie à sa sœur, Mary Walton Smith, un nom aux mêmes initiales que celles de Mary Wollstonecraft Shelley. Mais ce faisant, devant sa feuille blanche, elle interroge justement l'acte créateur et la procréation en tant que transmission du nom et ce mystère des signes dont la créature doit faire l'apprentissage. Pareillement à la créature échappant à son créateur, le texte échappe à son auteur en faisant de son message ontologique celui de l'aliénation pure, en diabolisant le discours de celui qui se perd dans sa création.

La littérature moderne a été prompte à saisir ce principe de dessaisissement au profit d'un discours de l'aliénation. On a en tête la singulière nouvelle de N. Hawthorne, si prisée par Borges, « Wakefield »⁵⁷, l'histoire de ce Londonien qui choisit de s'absenter de chez lui et d'élire domicile à quelques rues de là, incognito, pour suivre

⁵⁷ In *Twice-Told Stories* (1837)

en témoin ce qui se passe, pour voir si le texte s'écrit sans son entremise. Comme la gouvernante interdite d'écriture, devenue lectrice, le héros en s'imposant cet auto-bannissement sidérant, se voit ravalé à la position de lecteur. Car c'est là une manière de « s'absenter à sa place » pour pasticher la glose de la lettre volée (« The Purloined letter » d'Edgar Allan Poe). D'une certaine manière il se désolidarise d'un récit qui est le sien pour mieux le contempler de l'extérieur. La neutralité du texte orphelin comme le sont les personnes esseulées du cercle familial, devient dès lors dérangeante parce qu'elle expose sous forme parabolique, la présence/absence de son propriétaire.

Plus tard on débouchera sur les paraboles énigmatiques de Nabokov derrière lesquelles se profile le souvenir des hommes des souterrains et des terriers, Dostoïevski ou Kafka. Dans sa nouvelle « Signs and Symbols »⁵⁸ il évoque un père qui lutte contre le vide par l'interposition des symboles, cartes à jouer ou étiquettes des pots de confiture dont il fait le cadeau- anniversaire de son fils qui, lui, souffre à l'asile d'une maladie référentielle, happé par une pan-signification du monde. Et on en arrivera à la ménagère de William Gass obsédée par les insectes et avouant ne plus « posséder » son imagination (« I no longer own my own imagination »)

Sans doute l'inquiétant qui a partie liée avec l'irréel ne se départit-il pas de ses origines romantiques. Si le romantisme avait compromis l'association vie et œuvre sans la détruire, l'expérience moderne se positionne sur le divorce entre le texte et son producteur et fait entrer la folie dans le champ de la littérature.

⁵⁸ In *Nabokov's Dozen, Thirteen Stories*, London, William Heinemann, 1959, rpt . Penguin, 1960, 1980 .

Bibliographie sommaire des ouvrages critiques majeurs cités

- Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976.
- Irène Bessière, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris : Larousse Université, 1974.
- Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, trad. *Enquêtes*, Paris : 'folio essais' Gallimard, 1957.
- Italo Calvino, *la machine littérature*, Essais, trad., Paris : Seuil, 1984.
- Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : PUF, 1960.
- Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Biblio Essais, 1983, 1987.
- Shoshana Felman, *La folie et la littérature*, Paris : Seuil, 1978 - *Writing and Madness*, Palo Alto : Stanford University Press, 2003.
- Jean-Joseph Goux, *Freud, Marx, économie et symbolique*, Paris : Seuil, 1973.
- Peter Haining ed., *Detours Into the Macabre*, London & Sydney : Pan Books, 1972.
- Gerard Hoffman, « The Fantastic in Fiction : Transformation in Postmodern Narration », *REAL : The Yearbook of Research in English and American Literature*, eds. H.Grabes, H.L. Diller, H. Bingert, vol I(1982), Berlin, New York : De Gruyter, 267-364.
- Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction : A Bakhtinian Approach*, Oxford : Clarendon Press, 1994.
- Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis : Responses to Reality in Western Literature*, New York and London : Methuen, 1984.
- Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion* London & New York : Methuen, 1981.
- Claire Kahane, « Gothic Mirrors and Feminine Identity », *Centennial Review*, 1980 vol 24, n°1, 464.
- Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, folio/EssaisJJ pauvert aux édition Garnier, 1982.
- Maurice Lévy, *Le roman gothique anglais (1764-1824)*, Paris : Albin Michel, 1995.

- David Lodge, *After Bakhtin : Essays on Fiction and Criticism*, New York : Routledge, 1990.
- H. P. Lovecraft, « Supernatural Horror in Literature ». Trad. *Epouvante et surnaturel en littérature*, François Truchaut ed. Paris Christian Bourgois, 1969.
- T. J. Lustig, *Henry James and the Ghostly*, Cambridge : Cambridge University Press. 1993.
- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York : Methuen, 1987.
- Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation : contribution à Freud*, Parisb : éditions de Minuit, 1961.
- David Punter, *The Literature of Terror*, New York : Longman, 1980.
- Ann Williams, *A Poetics of Gothic*, University of Chicago Press, 1991.
- Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1969.
- « Les fantômes de Henry James » (1969) in *Poétique de la prose*, Paris : Poétique /Seuil, 1971.