



Le gothique ou le roman

Anne Duprat

► To cite this version:

Anne Duprat. Le gothique ou le roman : Introduction. Romanesques : revue du Cercll : roman & romanesque, 2018, Romanesques noirs (1750-1850), 10, pp.73 à 87. 10.15122/isbn.978-2-406-08296-5.p.0073 . hal-03425576

HAL Id: hal-03425576

<https://u-picardie.hal.science/hal-03425576>

Submitted on 21 Nov 2021

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.

LE GOTHIQUE OU LE ROMAN

Introduction

Si dans maintes de mes productions, la terreur a été le thème, je soutiens que cette terreur n'est pas d'Allemagne mais de l'âme – que j'ai déduit cette terreur de ses seules sources légitimes et ne l'ai poussée qu'à ses seuls résultats légitimes.

Edgar Poe, Préface, *Contes du grotesque et de l'arabesque* (1839)¹

Il y a noir et noir. La dignité poétique, morale ou épistémologique de la veine sombre que l'on voit se répandre dans toutes les littératures d'Europe entre 1760 et 1830 n'est plus à démontrer : le noir révèle autant que les Lumières, et les Romantiques ne s'y sont pas trompés. Pourtant, bien avant que Baudelaire en 1848 ne fasse des nouvelles d'Edgar Poe le modèle d'une poétique moderne de l'obscur, c'est à une nouvelle expérience de lecture, compulsive plutôt que convulsive, que le succès des romans gothiques anglais et allemands, « fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait² », avait initié le public du siècle des Lumières. Le plaisir coupable provoqué par l'apparition des premiers *thrillers* de l'histoire du livre modifie profondément le rapport à la lecture et à la valeur romanesques, et la littérature du premier XIX^e siècle ne sort pas indemne de cet apprentissage.

Ce n'est donc pas un hasard si une inspiration gothique remarquablement résistante à toutes les entreprises morales et intellectuelles de « blanchiment » littéraire continue à prospérer, du mélodrame au roman-feuilleton et de la tragédie au recueil de nouvelles, au moment même où le roman lui-même, devenu sérieux, tente se défaire de ses formes anciennes, désormais associées aux séductions de l'irréalisme et de la nostalgie sentimentale. Pour se faire miroir d'un monde moderne plus terrible dans sa réalité que tout ce que l'imagination la plus extravagante peut concevoir, le roman doit aussi – avant tout, peut-être – se débarrasser du romanesque noir.

C'est donc le gothique comme style fictionnel et comme forme possible d'un romanesque contemporain qui fera les frais de ce passage à l'âge adulte du roman. Avec le début du XIX^e siècle commence en effet, en France comme en Angleterre, en Allemagne ou en Amérique, une discrimination entre le bon et le mauvais goût en matière de sinistre promise à un long avenir, dans la critique comme sous la plume de romanciers et romancières prompts à se défendre d'avoir cédé à la tentation sensationnaliste des fictions importées d'Allemagne ou d'Angleterre. Comme le rappelle ce propos célèbre placé par Poe en tête des *Contes du grotesque et de l'arabesque*, il y a désormais des sources légitimes de la terreur, une terreur sans couleur, sans donjons et sans linéaux venue de la nouvelle confrontation de la conscience individuelle avec le sentiment de sa modernité. De l'insondable duplicité de l'âme – approfondie peu de temps après par l'avènement de l'inconscient comme objet du discours scientifique – au tragique de l'histoire, de la cruauté des rapports humains aux abîmes de la souffrance sociale et de l'injustice des institutions politiques, de la violence du réel à l'absence de Dieu, les motifs tangibles d'effroi ne manquent pas dans l'Europe moderne. Pourquoi, écrit Sade dans *l'Idée sur les romans* en 1800, aller trouver « dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer³ » ? Sans doute parce qu'au-delà commence le dangereux plaisir des peurs imaginaires, et les romanciers et romancières qui puisent leur idée du noir dans un répertoire de motifs réunis entre 1764 et 1800

¹ Edgar Allan Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, traduction de Ch. Baudelaire revue par Claude Richard et Jean-Marie Maguin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 276.

² Sade, *Idée sur les romans*, in *Œuvres complètes*, éd. Jean-Jacques Pauvert et Annie Le Brun, Tome dixième, 1988, Paris, Société Nouvelle des éditions Pauvert, 1988, p. 73.

³ Sade, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Jacques Pauvert et Annie Le Brun, Tome dixième, 1988, Paris, Société Nouvelle des éditions Pauvert, 1988, p. 73.

par les romans d'Horace Walpole, Charlotte Smith, Clara Reeve, Ann Radcliffe ou Matthew Lewis⁴, et en Allemagne par ceux de Ludwig Flammenberg ou Carl Grosse, doivent alors, chacun à leur tour, se justifier d'avoir rouvert les pages des livres modernes aux fantômes pervers ou puérils des vieux romans.

C'est à cette durable invasion du roman par le gothique – ouvertement combattue, secrètement accueillie par les romanciers comme par les poètes, les dramaturges et les nouvellistes inspiré(e)s par le souvenir de lectures passionnées – durant un siècle important de son histoire, entre 1750 et 1850, que sont consacrées les onze études qui suivent.

LES OUBLIETTES DU ROMANESQUE

L'analyse des transformations intellectuelles et poétiques qu'ont fait subir romanciers et romancières du premier XIX^e siècle français à cet héritage tiendra bien sûr dans ce volume une place importante, à la mesure de la promotion esthétique du noir définitivement assurée par le romantisme européen⁵. Mais à côté du discours que tiennent, dès la fin du XVIII^e siècle, romanciers, critiques, poètes, penseurs et journalistes sur la nécessité d'abandonner la panoplie désuète des romans de Walpole, Radcliffe et Lewis, leurs mauvais prêtres, leurs cryptes et leurs prisons, leurs cliquetants squelettes et leurs fantômes pour imposer à un lectorat de meilleures raisons de s'émouvoir et de trembler, c'est bien le stock de motifs répétés, d'images obsédantes et de trucages narratifs hérité des corpus gothiques anglais et allemand qui alimente toujours la veine noire du romanesque européen. Des brumes inquiétantes du symbolisme aux noirs éclats du surréalisme, et du roman sombre de l'entre-deux guerres aux cruautés médiévisantes de l'*heroic fantasy* contemporaine, tous les mouvements littéraires qui prônent la rupture avec les espaces trop bien éclairés d'un art académique reviennent en effet chercher dans le passé gothique du roman les secrets d'une sémantique, d'une érotique et d'une pragmatique de la peur littéraire. Le cinéma, on le sait, n'a pas été en reste dès le début de son histoire. L'expressionnisme allemand doit tout au romanesque gothique, comme le film d'horreur italien et britannique à partir des années 1970, et plus récemment l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Tim Burton.

C'est dire à quel point la présence du gothique, du début du XIX^e siècle à nos jours, ne signale pas toujours l'appartenance d'une œuvre aux genres dits populaires – bien au contraire. En revanche chaque nouvelle incursion dans les caves et les donjons où gisent à demi oubliés les monstres de Maturin ou de Shelley marque clairement le désir d'un retour au passé du roman, à l'inquiétude familière que suscite sa violence propre. Dans tous les cas, c'est moins une pensée littéraire qu'une mémoire partagée de l'expérience romanesque qui est rappelée : celle que mobilise chez le lecteur le retour du schéma narratif connu (le secret enfoui dans un passé inviolable, la tyrannie de l'époux monstrueux, la folle recluse au grenier), du prévisible exercice d'interprétation (l'hésitation prolongée aussi longtemps que possible entre explication rationnelle et présence avérée du surnaturel), et de l'image récurrente (le sang, les larmes, le lincoln, les fers). Qu'on ne s'y trompe pas : même si la tentation est forte pour l'histoire littéraire de simplifier *a posteriori* l'esthétique des œuvres d'un canon gothique qui devait donner

⁴ La littérature critique anglaise consacrée à l'histoire et à l'analyse du roman gothique est considérable ; on se contentera de renvoyer ici notamment à Devendra P. Varma, *The Gothic Flame : Being a History of the Gothic Novel in England* [1957], New York, Russel & Russel, 1966, et David Punter et Glennis Byron, *The Gothic*, Londres, Blackwell Publishing, 2004. Dans le domaine français on retrouvera à maintes reprises dans ces pages l'étude classique de Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais (1764-1820)*, Albin Michel, 1995 ; voir également Valérie de Courville Nicol, *Le Soupçon gothique. L'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, PU de Laval, 2004.

⁵ Voir là-dessus l'étude ancienne d'Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* (1920, 1967), Slatkine Reprints, 1984, et plus récemment Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des Lettres », 2010, ainsi que Elisabeth Durot-Bucé, *Le Lierre et la Chauve-souris : réveils gothiques, Émergences du roman noir anglais (1764-1824)*, avec une préface de Maurice Lévy, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

naissance à tant de réécritures plus ou moins ironiques et distanciées, la conscience critique du caractère répétitif et artificiel de ces macabres motifs figurait déjà en bonne place dans les archétypes du genre. Chez Radcliffe elle-même, la mise en scène du scepticisme autant que du malaise de l'héroïne face aux manifestations menaçantes et aux avertissements sinistres toujours à demi familiers, toujours déjà vus quelque part, fait d'emblée partie des ingrédients de la nouvelle forme qu'elle invente. Nul(le) mieux que Jane Austen, contant dans *Northanger Abbey* (1810) les aventures ultra-romanesques d'une jeune lectrice passionnée d'aventures gothiques, ne mit en scène les ruses déployées par les romanciers – et par les romancières – pour procurer à nouveau à d'hypocrites lecteurs le plaisir de (re)voir surgir un spectre inoublié.

Les études qui suivent cherchent donc moins à montrer comment la littérature européenne du premier XIX^e siècle a pu dépasser le gothique qu'à faire voir qu'elle ne s'en est, fort heureusement, jamais remise – sans doute parce que le gothique lui-même puise ses sources dans une mise en scène et en récit de la violence, de l'obsession et de la hantise caractéristique de l'envers sombre des Lumières, à laquelle il n'a fait que fournir une panoplie d'images et de motifs. Il n'est que de voir combien en 1745, chez l'abbé Prévost, les éléments d'un romanesque noir (cavernes et souterrains, prisons et violences) dont la poétique n'est pas encore déployée en Angleterre sous la forme d'un genre spécifique servent déjà à l'analyse d'une réalité intérieure fuyante – celle du souvenir, notamment – qui vise elle-même à dépasser les formes classiques de description des mouvements, des sentiments et des passions morales.

Coralie Bournonville montre ainsi comment le déploiement d'une esthétique de l'effroi est dans le dernier roman de Prévost « indissociable de l'exploration fine de violentes crises psychiques », auxquelles l'arsenal gothique fournit de nouveaux outils d'expression. Jan Herman souligne par ailleurs tout ce que la poétique anglaise du roman gothique doit elle-même au fonctionnement providentiel du roman sentimental qui précède, là où la version allemande du roman noir se développe de son côté sous la forme politique du « roman de conjuration », qui repose au contraire sur l'hypothèse d'une machination humaine à l'œuvre derrière les menaces que le héros sent peser sur sa destinée. Michel Delon, prolongeant ici ses études antérieures sur la récupération de l'imaginaire gothique dans le roman noir français⁶, analyse la puissance de renouvellement religieux dont Félicité de Genlis charge le très ancien *topos* de l'emprisonnement de l'héroïne d'*Alphonsine, ou la tendresse maternelle* (1806), mais aussi la nouvelle force poétique que donne son écriture aux sinistres et divins « bruissements » qui font désormais de la peur littéraire une expérience avant tout sensorielle. Enfin, sur le plan poétique, Pierre Frantz met en évidence non seulement l'usage fait par le mélodrame français de la fin du XVIII^e siècle des romans gothiques anglais adaptés pour la scène, mais aussi ce que ces romans eux-mêmes – à l'image du *Moine* de Lewis (1796), où se lit le souvenir des *Victimes cloîtrées*⁷ de Boutet de Monvel ou de *Camille ou le souterrain*⁸ de Marsollier des Vivetières – devaient aux productions françaises immédiatement postérieures à la loi de 1791. Celle-ci, en soumettant le théâtre au régime de la liberté du commerce, oriente en effet la composition des intrigues vers les effets les plus propres à émouvoir le public. Avant d'inspirer à son tour les dramaturges français, le roman à sensation anglais doit ainsi au théâtre de la Terreur une partie de ses ressorts, et en particulier son indéfectible capacité à toucher un public populaire.

DU GOTHIQUE REVOLUTIONNAIRE AU GOTHIQUE DIRECTOIRE

⁶ Michel Delon (dir.), *Le Roman gothique*, Europe, n°659, mars 1984 ; voir aussi « Les entrailles de la terre ou le fantasme de l'in pace », *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Études coordonnées par Esperanza Bermejo Larrea, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, p. 119-129.

⁷ Boutet de Monvel, *Les Victimes cloîtrées*, Théâtre de la Nation, 1791, éd. Sophie Marchand, MHRA Phoenix, 2011.

⁸ Marsollier des Vivetières, *Camille ou le souterrain*, Théâtre-Italien, Paris, 1791.

Un propos que confirme l'étude proposée par Luc Ruiz du pathétique macabre tel qu'il se déploie dans *Célestine, ou les Époux sans l'être* de Bellin de la Liborlière. Bien présent dans le roman de Lewis, le pathétique trouve en effet dans ce roman français de l'âge de fer postrévolutionnaire une expression historiquement caractérisée, celle de la déploration d'un temps barbare auquel il fallait de barbares romans. À ce temps, Bellin de la Liborlière appelle lui aussi à mettre fin en dépassant le gothique, cet « impensé de la révolution » (Luc Ruiz, p. *), vers l'ouverture d'une période apaisée de l'histoire où un usage moral et sensible de la lecture romanesque redeviendrait possible.

La question de la méchanceté agissante et de la nature criminelle des exactions qui ont déterminé, accompagné et suivi la Révolution pour trouver finalement leur incarnation historique précise dans la Terreur est également au cœur du propos consacré par Paul Pelckmans à deux romans d'exil, *Les amours et aventures d'un émigré*, par A.-J. Dumaniant (1797), et *Lioncel ou l'émigré. Nouvelle historique* de Louis de Bruno (1800). Comme chez Bellin de la Liborlière, on y constate que si l'esthétique gothique fournit bien une panoplie de motifs psychiques, moraux et matériels à la dénonciation du mal révolutionnaire, son utilisation romanesque en revanche tourne cette panoplie vers une réconciliation symbolique du narrateur exilé avec le public. Dans le partage du plaisir procuré par une représentation résolument romanesque de la noirceur, on peut lire l'espoir d'une transition vers un « nouvel ordre des choses » qui n'aurait « rien de commun avec les horreurs qui l'ont précédé » (p.*)

Et Sade ? On a souvent décrit la relation complexe qu'entretient la cruauté sadienne avec l'adaptation en France du romanesque gothique, vue comme la vaine et puérile réponse d'une littérature sidérée à la violence inouïe de l'âge de fer révolutionnaire. Les romans d'Ann Radcliffe exploitaient pour le plaisir du lecteur le sentiment de son impuissance à sauver une héroïne qu'il voit livrée sans défense aux cruautés de ses tortionnaires pendant plusieurs centaines de pages, mais dont il sait qu'elle sera arrachée *in extremis* à leurs griffes. Quelle place, dans une écriture fondée au contraire, comme celle de Sade, sur la certitude sans cesse renouvelée du pire, reste-il à l'inspiration proprement gothique, comme *catharsis* du sentiment post-révolutionnaire ? Pour Clément Veber, elle est à chercher dans l'imagination des personnages eux-mêmes, confrontés comme ceux d'*Aline et Valcour* aux manifestations d'un mal absolu qui est toujours humain : « le gothique n'advient que parce que les personnages sensibles y sont réceptifs. » Leur anachronique incapacité à accepter la réalité de l'horreur, « signe d'un décalage impardonnable entre la sensibilité et le monde » (p.*), s'oppose alors au pragmatisme du libertin, à qui un rapport direct et cynique à sa propre peur permet au contraire de traverser avec succès l'épreuve. Marc Hersant prolonge l'analyse en reprenant la complexe question de l'effet recherché par l'auto-pornographie macabre de Sade : quel profit le lecteur (la lectrice) peut-il (elle) se promettre d'une écriture dont la structure ouvertement voyeuse ferme en réalité autant l'espace de la jouissance à l'intrus qu'il (elle) est ? Dans *Juliette*, cette fermeture est matérialisée par le remplacement de la demi-obscurité gothique par le noir total qui envahit certains de décors, comme par le caractère monstrueux de l'excitation engagée dans l'écriture de ces dispositifs, et qui exclut le lecteur de l'effet qu'ils affirment devoir produire.

L'exception revendiquée par l'écriture de Sade confirme ainsi la règle. C'est en France que le romanesque gothique postrévolutionnaire fait le mieux la preuve de son efficacité, dans le nouveau rapport qu'il permet de tisser entre un lectorat et des auteurs profondément divisés par l'expérience traumatique de la Terreur, et pour qui l'implicite partage des valeurs morales, psychologiques et religieuses propres à l'humanité civilisée par le progrès, tel qu'il s'incarnait dans le roman sensible comme dans les formes épistolaires et mémorielles aristocratiques du siècle des Lumières, est devenu caduc. À la confiance comme modalité perdue de l'expérience littéraire succèdent alors le goût pour la peur, la fascination pour le mal et l'érotisme contrôlé qui, bien moins subversifs que la légende noire critique du gothique n'a bien voulu le dire

parfois, s'avèreront tout aussi fonctionnels dans la construction d'un nouvel horizon d'attente et d'une nouvelle esthétique pour le roman européen de la première moitié du XIX^e siècle.

L'EFFET GOTHIQUE, OU LES RUSES DE L'EFFROI

Pour être efficace, le pacte de lecture gothique n'en est pas moins complexe, comme le montre l'analyse qu'en fait Jan Herman, qui rapporte son succès à celui de la *catharsis* romanesque en tant qu'elle désigne la transformation réussie d'une angoisse réelle en plaisir de lecture. « De *Northanger Abbey* au *Manuscrit trouvé à Saragosse* », deux romans dont Jan Herman a contribué à établir la dimension fortement intertextuelle, « se produit une gigantesque inversion du rapport entre le livre et la réalité. Catherine Morland lit la réalité comme un livre ; Alphonse van Worden vit effectivement un livre devenu réalité », affirme-t-il (p.*).

Et pourtant cette inversion a lieu, pourrait-on préciser, dans la fiction bien plus que dans l'esprit du lecteur. À l'effet de lecture longuement décrit et commenté par la narratrice de *Northanger Abbey* – l'aimable ironie avec laquelle un public éclairé suivrait sans les partager les débordements romanesques de la naïve lectrice victime de son imagination – s'oppose en effet l'effet réellement produit par le récit. Comme Catherine Morland, les lecteurs de *Northanger Abbey* acceptent la convention du roman gothique parce qu'elle leur promet pour les dernières pages du livre la révélation des mystères dont ils pressentent l'existence. De fait, ils y apprennent que de sombres desseins pesaient bel et bien sur le destin de la candide jeune fille, prise pour une héritière alors qu'elle ne possède rien ; leur espoir d'un redressement des torts faits à la jeune fille ne sera pas trompé, puisque la narratrice transforme bel et bien *in fine* sa prétendue anti-héroïne en personnage romanesque à part entière. Dupée, meurtrie, abandonnée en pleine nuit aux hasards d'un dangereux voyage, Catherine sera dûment vengée par l'avantageux et triomphant mariage que lui réserve la romancière. Dans la différence qui sépare l'effet exhibé de l'effet ressenti réside précisément l'hypocrite convention qui assure au public des romans gothiques le plaisir esthétique qu'il tire de la souffrance des héros.

On a dit l'importance de la dimension critique impliquée dans les romans gothiques dès la parution des archétypes du genre. Leur efficacité implique d'emblée, chez Radcliffe autant que chez Austen ou Potocki, qu'ils représentent des personnages bien conscients de l'existence du romanesque, et confrontés à la transformation de leur vie « réelle » en terrifiant roman. Les courants littéraires qui en France comme en Angleterre croisent à partir des années 1820 la poétique du roman noir avec l'esthétique romantique ou réaliste apparaissent ainsi moins comme les produits d'un anti- ou d'un nouveau gothique que comme le prolongement naturel d'un genre qui intégra toujours la mise à distance ironique de sa panoplie d'instruments. C'est le cas bien sûr dans le développement des personnages d'« admirables méchants » étudiés ici par Emilie Pézard (p.*), dans la lignée de ce que Nodier appela en 1821 l'« école frénétique » née de l'anglomanie littéraire caractéristique du romantisme français. Mais c'est aussi ce que montre, de façon plus inattendue peut-être, l'adaptation faite par Balzac dans le *Melmoth réconcilié* du chef d'œuvre de Maturin. Dominique Massonau analyse ici la transposition sarcastique que propose Balzac des enjeux théologiques du pacte avec le diable dans le milieu contemporain de la banque et de la Bourse parisiennes, cette « succursale de l'Enfer », pendant cette période de la monarchie de Juillet où l'on perçoit « la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint⁹ ».

C'est dire l'ambiguïté du phénomène gothique, tel qu'il se manifeste à travers la persistance dans la littérature européenne du XIX^e siècle d'une source d'inspiration ouvertement artificielle, et qui pourtant permet au roman d'affronter tout ce qui dans le réel échappe au réalisme. Le scénario gothique en effet dit crûment, sans métaphore et sans abstraction, la

⁹ Balzac, « Lettres sur Paris (1830-31) », Lettre IX, du 9 janvier 1931, à propos d'*Hernani*, la *Physiologie du Mariage*, *Le Rouge et le Noir*, et *l'Histoire du Roi de Bohême*. OD, t. II, p. 937, cité par D. Massonau p. *

barbarie de l'histoire et de ses fantômes, la pression exercée sur le destin visible par l'envers invisible des choses (le passé, le secret, la parole absente), le mal enfin irrésistiblement produit par l'institution du mariage, et par les rapports de domination sexuelle qu'elle sanctifie (enfermement, tyrannie, perversité).

On ne saurait dès lors s'étonner de la place considérable occupée par les femmes, auteures et lectrices, dans l'exploitation continue jusqu'à la fin du siècle d'une veine romanesque qui semble pourtant dédiée à l'assouvissement d'une pulsion scopique masculine, et de terreurs qui ne le sont pas moins, telle que celle provoquée par la « folle recluse au grenier ». Ce dernier fantasme, auquel Charlotte Brontë donne sa forme la plus puissante dans *Jane Eyre* (1847), traverse à divers degrés une grande partie de la littérature gothique du XIX^e siècle. Il a été érigé dès 1979 par Sandra Gilbert et Susan Gubar en emblème du sort réservé à l'imagination féminine pendant l'époque victorienne : victime autant que bourreau d'un système qui assujettit sa parole, et ne lui laisse que le noir et la folie pour moyens d'expression¹⁰.

L'analyse que propose ici Fiona McIntosh de l'accueil particulier qui avait été réservé par la critique anglaise à l'œuvre gothique des grandes romancières de la fin du XVIII^e siècle jette une lumière indispensable sur les conditions dans lesquelles se développe en Angleterre ce nouveau roman noir féminin qui caractérise l'ère victorienne. Loin de condamner en effet les auteures de romans gothiques de sacrifier à un sensationnalisme pervers et de céder à l'appétit déplorable du public moderne pour les « sortilèges » et les maléfices, les critiques britanniques louent au contraire la maîtrise des effets dont l'art féminin du récit ferait preuve. Contrairement à leurs homologues masculins, les romancières ne seraient pas dupes de leurs propres artifices, et n'y auraient recours que comme à un trucage – là où les romanciers en revanche sont régulièrement soupçonnés de se laisser prendre aux pièges de leur propre imagination, et de trahir dans les excès de leurs fictions un dérèglement de leurs mœurs et de leur pensée. Une différence qui en dit long sur la nécessité impérieuse d'un contrôle des produits d'une imagination féminine par une conscience morale que Walter Scott a beau jeu de trouver trop timide chez ses consœurs.

LE SPECTRE, LA FOLLE ET LE DOUBLE : MUTATIONS DU GOTHIQUE VICTORIEN DANS L'ŒUVRE DES BRONTË

L'usage que font les romans de Charlotte, Anne et Emily Brontë du romanesque gothique apparaît à cet égard particulièrement révélateur – tout à la fois emblématique et singulier, à l'image de l'extraordinaire système romanesque construit par la publication rapide de leur trois premiers romans, parus entre 1847 et 1848. L'œuvre des sœurs Brontë présente en effet la particularité d'avoir été nourrie par de longues années de jeux fictionnels partagés dans le microcosme du presbytère de Haworth, au fil desquelles s'est élaboré le substrat romanesque commun dans lequel chacune des trois auteures puise la matière de ses premiers écrits, mais aussi celle des futurs grands romans. Les mondes imaginés de Glass Town, Gundal et Angria sont en effet développés par les sœurs Brontë et leur frère Branwell à l'aide des personnages, des situations et des aventures inspirées des récits publiés dans la revue *Blackwood's Magazine*, dont les livraisons font une large place au gothique du début de l'ère victorienne¹¹.

En accédant au trône en 1837, et en échappant enfin à l'autorité tyrannique de John Conroy, archétype du conseiller abusif dont la tutelle avait assombri son enfance, la princesse Victoria semble en effet donner un nouvel élan à la représentation fictionnelle de la libération

¹⁰ *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), Yale University Press, 2000.

¹¹ Pour une vision d'ensemble de l'évolution de la production gothique anglaise entre 1790 et 1840, voir par exemple David Punter, *The Gothic*, London, Wiley-Blackwell, 2004, ou Angela Wright, *Gothic Fiction*, Basingstoke, Palgrave, Davison, 2007.

féminine, typique du premier gothique anglais. C'est le moment où se séparent dans l'esthétique du nouveau roman noir les thèmes auparavant liés de l'émancipation féminine d'un côté, et de la libération de l'emprise du passé de l'autre¹². Dans chacun des romans publiés par les sœurs Brontë, ces deux thèmes se retrouvent ; ils y sont diversement combinés mais toujours articulés ensemble par la question de l'imagination et de ses pouvoirs, qui se trouve placée au cœur du problème de la liberté comme accession à une représentation autonome de soi. Le macabre et le surnaturel, liés dans l'épreuve que constitue pour les héroïnes l'apparition d'un spectre plaintif ou menaçant – quatre de leurs sept romans font intervenir des fantômes, toujours féminins – jouent alors un rôle déterminant dans l'interprétation du discours tenu par les romans sur le genre¹³. La confrontation au spectre ou la possibilité de son existence ouvre en effet, avec l'hypothèse d'une rupture avec l'ordre rationnel des choses celle d'une sortie de l'isolement du personnage dans son identité singulière. Le fantôme, *Doppelgänger*, reflet, revenant, ombre et/ou projection, remet en question la clôture du sujet féminin en laissant entrevoir la démultiplication possible d'une identité jusque-là contrôlée et définie de l'extérieur, par les liens familiaux et la situation sociale. Si cela peut signaler simplement l'ouverture de la personnalité de l'héroïne à d'autres possibles d'elle-même – ancêtre, sœur, rivale, figure idéale ou double rejeté – qui l'expliquent et l'inscrivent dans une temporalité, à l'image de ce qui se produit dans le traitement masculin du motif, le dédoublement spectral peut aussi matérialiser le lien indéfectible du personnage à une condition féminine qu'elle ignore ou qu'elle refuse.

La mise en évidence de ce lien s'avère-t-elle ou non libératrice pour les héroïnes en quête d'indépendance des romans des Brontë ? C'est dans la réponse apportée à cette question par l'économie romanesque et surtout par le dénouement choisi que réside souvent le propos des œuvres à cet égard. Le scénario de *Wuthering Heights* (1847) est tellement saturé de doubles et d'échos que l'identification des personnages par le lecteur en devient complexe : les principaux personnages féminins y apparaissent en effet comme des variations à partir du même prénom, Catherine, mystérieusement décliné en une série de patronymes tour à tour portés par plusieurs d'entre elles au cours du roman. Comme le remarquait Yukari Oda, dans son parcours terrestre chacune de ces figures féminines (Catherine Earshaw-Linton, Isabelle Linton-Heathcliff, Catherine Linton-Heathcliff) échoue à trouver seule le bonheur ou l'indépendance¹⁴. C'est sur le plan irrationnel, dans les jeux de superposition et de substitution qui unissent entre elles ces figures que se joue leur libération collective, et la victoire remportée finalement par le spectre de la première Catherine sur Heathcliff tient à ce refus propre au revenant de se plier à la loi de la nature, et de s'effacer pour céder son nom à celle qui vient après elle.

Dans *The Tenant of Wildfell Hall*¹⁵, Anne Brontë semble proposer une variante réaliste – et qui fut saluée à partir des années 1970 comme proto-féministe – du motif en liant le salut de son héroïne persécutée par un époux pervers et tyrannique à l'acquisition par la fugitive des moyens de sa liberté : la maîtrise professionnelle de l'art dans lequel elle excelle, la peinture¹⁶.

¹² Voir à ce sujet l'étude classique de Robert Heilman sur l'inspiration gothique chez Charlotte Brontë (Robert Heilman, "Charlotte Brontë's new Gothic", in *From Jane Austen to Joseph Conrad*, C. Rathburn, Martin Steinmann Jr., University of Minnesota Press Rathburn, 1958, pp. 118–32.

¹³ Voir sur ce point Vanessa Dickerson, *Victorian Ghosts in the Noontide: Women Writers and the Supernatural*. Columbia, University of Missouri Press, 1996.

¹⁴ Yukari Oda, « Emily Brontë and the Gothic: Female Characters in *Wuthering Heights* », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Écrivains, écritures, Les Brontë et la notion d'influence, document 1, mis en ligne le 09 mars 2010, consulté le 13 février 2018. Voir également l'étude ancienne d'Edith M. Fenton "The Spirit of Emily Brontë's *Wuthering Heights* as distinguished from that of Gothic Romance", *Washington University Studies*, 8.1, 1920, repr. in Eleanor McNeese (dir.), *The Brontë Sisters: Critical Assessments*, 4 vols, Mountfield, Helm Information, 1996, volume 2, 68.

¹⁵ Littéralement « La locataire de Wildfell Hall » ; les titres des traductions françaises modifient significativement le titre : *La Dame du manoir de Wildfell Hall*, Anne Brontë, traduit par Denise et Henry Fagne, Archipoche, 2012 et *La Recluse de Wildfell Hall (1848)*, trad. Guillaume Villeneuve (Préface), Frédéric Klein, Georges Charbonnier et André Frédérique), éd. Phébus, 2007.

¹⁶ Anne Brontë et Stevie Davies, *The Tenant of Wildfell Hall — Introductory Essay*, Penguin Books, 1996. L'ensemble de l'œuvre d'Anne Brontë a fait l'objet d'une réévaluation critique par les *Women studies* à partir des années 1970 ; voir notamment son traitement chez Diane Long Hoeveler, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from*

Cependant, si c'est bien en vendant ses œuvres que Helen Graham parvient à une indépendance matérielle provisoire, elle n'est que la locataire de la demeure seigneuriale où elle se cache et qui donne son titre au roman – à défaut de lui en donner un à elle-même. Seule la mort de son premier mari, propriétaire de sa personne, lui permet de se libérer des liens de la première union maléfique, comme le veut le dénouement traditionnel des romans anglais du premier corpus gothique.

Quant à Charlotte Brontë, elle aussi semble dans *Jane Eyre* revenir également à la formule ancienne qui consiste à associer les manifestations surnaturelles à l'ensemble des maléfices qui pèsent sur l'héroïne. Il s'agit bien pour l'orpheline en quête d'indépendance matérielle, spirituelle et affective de se libérer des doubles malheureux qui incarnent pour elle l'échec possible à chaque étape de son parcours : les sinistres reflets entrevus à dix ans dans le miroir de la sinistre chambre rouge, l'amie de pensionnat, objet d'un amour passionné, tuée par la dureté des conditions d'éducation réservées aux filles à Lockwood, enfin la première épouse folle dissimulée dans les combles du château de Thornfield et dont la résistance à la mort compromet la validité du mariage de l'héroïne. La romancière cependant ne montrera pas le renoncement aux prestiges de la magie comme la condition d'un passage à l'âge d'adulte, que ce soit pour l'héroïne ou pour le lecteur auquel elle s'adresse directement dans les dernières pages du livre. Le dénouement de *Jane Eyre* est, comme on le sait, amené de façon totalement inattendue par une spectaculaire intervention de la communication surnaturelle, sous la forme d'une voix qui vient supplier Jane de suspendre sa fuite, et de revenir en arrière alors qu'elle s'apprêtait à quitter définitivement l'Angleterre pour les colonies. Au dernier moment le gothique, comme chez Emily et chez Anne Brontë, reprend donc ses droits : mémoire interne du roman, socle de l'accord entre lecteur et romanciers, il semble ainsi parti pour hanter longtemps les romans de l'âge moderne.

La suite est connue : dans les mois qui suivent la parution des trois premiers romans, Branwell meurt, suivi par Emily en décembre de la même année 1848, et par Anne au printemps suivant – laissant en l'espace de quelques mois Charlotte seule survivante de la fratrie disparue. *Villette*, roman maudit publié en 1853 à la suite de cette succession de morts, transforme si profondément la notion même de roman noir qu'il a longtemps été mal lu, et évité par la critique¹⁷. Il reprend tous les éléments du romanesque des Brontë : une héroïne isolée à la filiation brouillée (doubles et substitutions) enseigne dans un mystérieux pensionnat, où rôde le fantôme d'une nonne autrefois disparue. Apparition ? mystification destinée à l'héroïne elle-même, ou à déguiser des rendez-vous secrets entre une « rivale » et son amoureux ? Après avoir tendu tous les fils d'une intrigue gothique classique, l'auteure les détruit un à un, et brouille sans recours les dispositifs romanesques attendus : la confusion classique sur l'identité des personnages va jusqu'à l'erreur ou à l'incohérence, le spectre peut être le produit de l'imagination névrotique de l'héroïne comme celui d'une ironique mystification dont elle ne serait même pas l'objet, son destin amoureux ne s'accomplit pas, et l'issue même de son parcours reste dans l'ombre : faut-il comprendre que son amant a fait naufrage ? Pourtant la perfection même de l'écriture ne laisse pas de doute sur l'état d'achèvement de ce roman, et sur la détermination qui préside à cette destruction de l'ancienne convention gothique, fondée sur la promesse d'une conversion de la violence représentée en plaisir de lecture. L'apostrophe au lecteur, encore rare dans *Jane Eyre* où elle vient, comme chez Austen, signer l'accomplissement promis du pacte de lecture romanesque (« Lecteur, je t'épousai... »), devient obsessionnelle dans *Villette* ; elle y tourne au harcèlement d'un lecteur que la romancière arrache au plaisir de l'immersion fictionnelle¹⁸. Son amertume signe dans ce roman

Charlotte Smith to the Brontës, Liverpool, Liverpool University Press, 1988, et Voir Miriam Allott, *The Brontës: The Critical heritage*, Londres, Routledge, 1996.

¹⁷ Sur *Villette*, voir notamment Toni Wein, "Gothic Desire in Charlotte Brontë's *Villette*", *Studies in English Literature 1500-1900*, Volume 39, Number 4, Autumn 1999, pp. 733-746.

¹⁸ On en compte jusqu'à cinquante-sept occurrences.

funèbre, mal-aimé dans l'œuvre des Brontë, l'apparition d'une couleur nouvelle : le noir absolu, non celui de la cruauté sadienne enfermée dans la clôture d'une incommunicable jouissance, mais celui, funèbre, d'un romanesque froid dont l'érotisme a déserté les pages.

Virginia Woolf saluait dans *Middlemarch* (George Eliot, 1871) le premier roman anglais « écrit pour des adultes »¹⁹. La dernière œuvre presque posthume de Charlotte Brontë est peut-être celle dans laquelle se paierait le prix de ce passage, par le renoncement aux plaisirs du gothique comme modalité du partage romanesque. L'échec critique du roman n'est pas un hasard, au moment même où le noir envahit irrésistiblement l'opéra romantique puis vériste en Italie, la nouvelle fantastique en Allemagne et la poésie symboliste en France, avant de s'emparer du septième art dès sa naissance au début du XX^e siècle en Europe, puis aux États-Unis. L'expérience pourtant – celle d'une mort possible du romanesque, dont le roman lui-même porterait le deuil – ne reste pas sans lendemain, et l'on en trouvera des échos dans toutes les mutations du genre qui associent, de l'entre-deux guerres à nos jours, la représentation de nouvelles formes du mal à la fin du pouvoir des fables. C'est à l'exploration de ce pouvoir, mais aussi de ses limites, qu'invitent les onze études critiques consacrées ici à toutes les nuances du romanesque noir.

Anne DUPRAT

UPJV - « Roman & Romanesque » / CERCLL

¹⁹ George Eliot elle-même – ce n'est pas un hasard – ne dissimulait pas son admiration pour *Villette*, dont elle jugeait la puissance « presque surnaturelle ».

Anne Duprat – « Le gothique ou le roman », dans *Romanesques noirs 1750-1850*, " Romanesques " Hors-série n.10, Marc Hersant et Luc Ruiz (dir.), 2018, Paris, Classiques Garnier, p. 73-87