

AVANT-PROPOS

« Enhorrored shalt thou pause, and, like
icicles, the crimson drops shall cling to
thy manly heart. »

Count Eugenio; or, Fatal Errors, 1807.

Il est de la nature même du « gothique » de piquer la curiosité. Cette vague de terreur qui déferla sur le roman anglais dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, entraînant à sa suite les fadeurs de la fiction sentimentale et submergeant la jovialité picaresque, ne pouvait laisser indifférente la critique. Pas plus celle de l'époque, qui manifesta bruyamment son impatience, que la critique contemporaine, qui vit à juste titre dans ces récits désordonnés, peuplés de spectres et d'héroïnes follement intrépides, le domaine privilégié d'enquêtes passionnantes dont les résultats pourraient aider à une meilleure intelligence des grands textes du Romantisme.

Les travaux universitaires se multiplièrent, depuis la thèse de Möbius parue en 1902, jusqu'à celle du Dr Varma qui date de 1957. Des hommes de lettres aussi éminents que Michael Sadleir et André Breton consacrerent une partie importante de leur temps à collectionner et à étudier ces chimères d'un autre âge. Un prêtre, même, féru d'occultisme, s'y intéressa et, de tous les ouvrages cités dans notre bibliographie, ceux de Montague Summers restent incontestablement les mieux informés, sinon toujours les mieux construits ou les plus impartiaux.

Nous pardonnera-t-on d'ajouter encore un titre à une liste déjà longue ? Disons, pour tenter de nous justifier, que ce livre ne prétend pas se substituer à ceux qui l'ont précédé. Tout au plus avons-nous estimé qu'il y avait place, à côté d'eux, pour une enquête qui se voudrait à la fois plus complète et plus *orientée*.

D'abord plus complète. Nous nous sommes étonné, en effet, de constater que Maturin, à nos yeux le plus grand des « Goths », était exclu de ces travaux, ou hâtivement présenté en fin de volume. Summers lui-même n'en parle pas, comme il ignore Anne Radcliffe, ce « Léviathan du roman ». Il se proposait, dit-il dans la préface de *The Gothic Quest* (1938), de les étudier dans un second volume, ainsi que bien d'autres auteurs moins célèbres : mais *The Gothic Achievement* ne vit jamais le jour. Nous avons voulu rendre à ces deux romanciers leur dû, sans pour autant négliger Walpole et Lewis. Surtout, il nous a paru souhaitable de replacer les quatre maîtres du genre parmi les productions innombrables dont ils sont, sans l'avoir souhaité, responsables. L'accès à plusieurs grandes bibliothèques américaines, ainsi qu'à diverses collections privées, nous a permis de dépouiller un nombre important de ces œuvres mineures que seul Montague Summers, parmi nos prédécesseurs, semble avoir amplement pratiqués.

On ne lit plus, de nos jours, *The Animated Skeleton* (1798), *The Accusing Spirit* (1802), ou *Bruno; or, the Sepulchral Summons* (1804). D'abord parce qu'il faut aller aux Etats-Unis pour cela, ensuite parce qu'il y faut beaucoup de courage. Non pour la raison que l'on pourrait croire, mais parce qu'il est très éprouvant de suivre, au long de quatre denses volumes, les extravagantes aventures de ces impossibles héros. Des aventures qui se répètent, avec une émouvante platitude, d'une « histoire gothique » à l'autre. Quand on a lu les premières pages de *The Spirit of Turretville* (1800), on sait, à quelques détails près, comment finira l'histoire de *The Spectre of Lanmere Abbey* (1820). Au risque de décevoir, nous avouons ne pas partager l'enthousiasme sans nuances de Montague Summers pour des œuvres qui restent, selon nous, très en deçà du seuil littéraire. On n'y trouve ni l'art subtil d'Anne Radcliffe, ni l'horreur macabre de Lewis, ni le sombre délire du pasteur-romancier de Dublin. Pourtant les « images obsédantes » qui s'y projettent aident à définir un « mythe collectif » dont on aurait tort de sous-estimer l'importance : l'analyse thématique des quelque quatre cents romans mineurs que nous avons consultés — d'un œil, confessons-le, inégalement attentif — fait apparaître des constantes qui pèsent lourdement dans l'interprétation finale que nous tenterons de donner de cette étrange « école frénétique ».

Une école que nous nous sommes efforcé de rattacher à sa période par des liens parfois différents de ceux que noue d'ordinaire la critique littéraire. Toute notre étude est orientée, on s'en rendra compte aisément, vers des problèmes d'architecture. Manifestement issu du premier « renouveau gothique », auquel nous avons cru devoir

réserver une place importante, le genre créé par Walpole se caractérise, de façon primordiale à nos yeux, par le rôle déterminant qu'y jouent les *demeures*. L'imaginaire, dans ces romans, est toujours *logé*. Ainsi, faire du roman « gothique », comme il arrive souvent, simplement le roman *noir*, c'est appauvrir peut-être de l'essentiel un genre qui est d'abord anglais, né d'une méditation parmi les ruines de châteaux et de monastères dont Henri VIII et Cromwell avaient si généreusement couvert le pays. Quant à nous, il nous a surtout paru intéressant de tenter de déceler les échanges qui s'opèrent, dans la nuit de l'âme, entre demeures réelles et imaginaires et de mettre en évidence les structures architecturales, *perpendiculaires* du rêve « gothique ». Ce que cette étude doit à la « topo-analyse » de Gaston Bachelard, cette méthode d'investigation des « sites de notre vie intime », sera, au dernier chapitre, évident : le maître de la « lecture heureuse » nous ayant tôt convaincu de la nécessité qu'il y a à « enrichir la critique littéraire en lui apportant des barèmes oniriques ».

Ce souci de dégager de nos romans une signification onirique — qui ne doit que peu de choses, précisons-le, à la psychanalyse classique — nous a conduit à circonscrire plus étroitement le champ de nos recherches. Par exemple, nous n'avons pas cru devoir faire figurer, dans le cadre de cette étude, des œuvres comme *Vathek*, *Caleb Williams*, *Frankenstein* ou d'autres auxquelles elles ont servi de modèles; la première, parce qu'elle nous paraît relever, malgré ses escaliers en spirale et le regard terrible du Caliphe, d'une sensibilité plus orientale que « gothique »; aussi parce que l'ironie qui l'anime en fait plus un conte *diurne* que nocturne. La seconde, parce que la manière qu'a Godwin de parler des prisons l'apparente bien davantage aux grands revendicateurs sociaux qu'à l'auteur des *Carceri*, au rêveur qui, gratuitement, explore en des circonvolutions sans fin, ses espaces intérieurs. La troisième, enfin, parce que dès les premières pages, elle se place sous le signe d'expériences médicales qui ouvrent l'ère de la « science-fiction » : un rêve, certes, mais *prospectif*, qui n'est plus enraciné dans un passé, personnel ou collectif.

La peur « gothique », elle, a nécessairement pour cadre ces vieilles demeures que le pays, par le truchement de ses archéologues les plus réputés, venait d'investir d'une nouvelle dignité; des châteaux et des abbayes dont les ruines illustraient un destin national et où, dès le milieu du siècle, les Anglais voulurent retrouver les traits distinctifs de leur « maison natale », seule demeure « d'intimité absolue ». Les spectres « gothiques » ne sont pas des entités issues de n'importe quelle lampe d'Aladdin ou des monstres créés par un cer-

veau en délire, mais des *ancêtres* dont l'apparition théâtrale a la sanction de Shakespeare. L'angoisse même véhiculée par ces contes, sous la forme contenue et discrète du « spleen », a un évident goût de terroir. Le roman « gothique » reste anglais, même lorsqu'il importe d'Outre-Manche, d'Outre-Rhin, ou d'ailleurs encore certains de ses matériaux. Il est l'expression d'un rêve soudain déclenché par la contemplation des prestigieux vestiges du passé, un rêve tout alourdi de symboles nettement régressifs.

C'est aux Surréalistes que nous devons notre premier contact avec le genre qu'ils qualifient de « noir ». On sait la prédilection d'André Breton pour ces petits volumes pleins de rêve, à la brochure maladroite, qu'il n'osait pas toujours, par crainte de se singulariser, demander au libraire, au cours de ses longues errances dans Paris : « puis l'idée de la petite artère noire, comme sectionnée, qui devait être ce jour-là la rue Git-le-Cœur m'avait fait abandonner ce quartier pour le quartier Saint-Augustin où j'espérais découvrir, chez un autre libraire, quelque rare roman terrifiant, parent de ceux de Lewis ou de Maturin, que je n'eusse pas encore lu. Je recherchais particulièrement *Le Vieux Baron Anglais, ou Les Revenants Vengés*, de Clara Reeve ». Il imagine, dans *Les Vases Communicants*, une petite bibliothèque vitrée, « de style gothique et accrochable au mur », qui eût pu contenir, dit-il, tous les romans noirs de l'époque pré-romantique qu'il possède et ceux qu'il lui tarde encore de découvrir : » Je supputai l'effet que ces petits volumes, dans leur charmante reliure Directoire ou sous leur couverture d'un bleu ou d'un rose un peu fané, ne pouvaient manquer de produire pour peu qu'on leur ménageât cette présentation. D'autre part, ces livres étaient tels qu'on pouvait les prendre au hasard, il continuerait à s'en dégager on ne sait quel parfum de forêt sombre et de hautes voûtes. Leurs héroïnes, mal dessinées, étaient impeccablement belles. Il fallait les voir sur les vignettes, en proie aux apparitions glaçantes, toutes blanches dans les caveaux. Rien de plus excitant que cette littérature ultra-romanesque, archi-sophistiquée. Tous ces châteaux d'Otrante, d'Udolphe, des Pyrénées, de Lovel, d'Athlin et de Dunbayne, parcourus par les grandes lézardes et rongés par les souterrains, dans le coin le plus enténébré de mon esprit persistaient à vivre de leur vie factice, à présenter leur curieuse phosphorescence. »

Mais Breton ne fut pas seulement collectionneur de romans « noirs ». *Le Moine* joue, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, un rôle démonstratif important, tandis que « le problème des châteaux » est longuement évoqué, à propos de l'écriture automatique,

dans *Limites non-frontières du Surréalisme*, entre d'amères considérations sur la guerre d'Espagne et de prophétiques allusions à la seconde guerre mondiale : c'est assez dire l'importance qu'il attachait à ces publications que d'aucuns tiennent pour dérisoires. Sans l'accompagner nous-même jusqu'au bout de ses conclusions, nous nous sommes fait un devoir de réserver une place très large à ses interprétations : elles témoignent merveilleusement de ce qu'il est possible de lire dans des œuvres qu'il n'est que trop facile, aujourd'hui, de tourner en dérision.

Le *Melmoth* préfacé par André Breton fut donc notre première lecture. Elle nous fit rebrousser chemin jusqu'au *Moine* « traduit » par Artaud et au *Château d'Otrante* dont parla si bien Eluard. L'avouons-nous ? La peur qui se manifeste dans ces récits, cette peur humaine, nous l'avons prise au sérieux, considérée avec respect. A mesure que nous nous enfoncions dans les souterrains d'Anne Radcliffe, que nous pénétrions dans d'autres appartements plus secrets, que nous descendions ces degrés qui jamais ne conduisent nulle part, s'affirmait plus nettement en nous l'étrange sentiment que nous explorions les couches les plus archaïques d'une « psyché », d'un inconscient collectif. Les pierres de ces murailles aveugles étaient des angoisses superposées, il n'était pas permis d'en rire.

Restait une question de dates à trancher. S'il faisait peu de doute à nos yeux que le genre « gothique » commençât avec le *Château d'Otrante*, où fallait-il placer son terme ? La date de publication des *Albigeois* nous a paru la plus raisonnable. Elle nous permettait d'inclure Maturin sans pour autant nous obliger à nous aventurer trop loin dans l'ère pré-Victorienne. *Les Albigeois* était encore manifestement « gothique », en même temps qu'il témoignait déjà des impulsions nouvelles que le « Sorcier du Nord » donnait à la littérature anglaise. Pour la première fois, Walter Scott tendait à détrôner Anne Radcliffe, et l'exploration du passé se faisait moins sur le mode onirique qu'à partir de données historiques acquises sous le contrôle de la Raison. Il y avait là un signe des temps, l'indice d'une mutation importante dans le goût d'une société saturée d'horreurs. Certes, il se publia encore, après 1824, des romans « gothiques » : ni leur qualité ni leur nombre n'imposait qu'on les inclût dans cette étude.

D'une autre manière, il est vrai, le genre créé par Walpole n'est jamais tout à fait mort. Il est encore, sous bien des formes, au principe même du fantastique contemporain : mais un volume n'aurait pas suffi à étudier sérieusement ses résurgences et ses ava-

tars ultérieurs. C'est le mouvement lui-même que nous nous étions proposé de présenter au lecteur, tel qu'il s'est manifesté dans sa continuité historique. D'autres sauront mieux que nous parler de Sheridan Le Fanu, de Reynolds et de Collins, déceler dans *Le Tour d'Ecrou* la part héritée d'Anne Radcliffe et trouver au cinéma — des *Hallucinations* de Méliès au récent *Château du Diable* — l'ombre des grandes demeures et des démons d'autrefois.