

Maurice LÉVY

Agrégé de l'Université

Chargé d'Enseignement à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse

LE ROMAN
"GOTHIQUE" ANGLAIS

1764-1824

LE ROMAN "GOTHIQUE" ANGLAIS

1764-1824

Maurice LÉVY

Agrégé de l'Université

Chargé d'Enseignement à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse

LE ROMAN
" GOTHIQUE " ANGLAIS

1764-1824

LE ROMAN "GOTHIQUE" ANGLAIS :

1764-1824

« Turrets so dreary, haunted by sage owls,
Convents inhabited by monks in cowl,
Rich monasteries filled with moping maids,
Caverns enchanted by weird witching jades,
Forests infested by fierce ruffian crews,
And damsels who the baron's wish refuse,
I sing indeed of these,
For what but corridors and owls so sage,
Convents and monks whose hairs are sear'd with age,
Maidens in love, that in drear dungeons mope,
Caverns where witches give their artful scope,
Forests, where robbers bid the traveller halt,
And damsels who defy the dire assault,
What would ye more to please ? »

W.H. Ireland, *Gondez the Monk*, 1805.

A PIERRE DANCHIN

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 consacrèrent une partie important 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 nous 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 rongées 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'avouerons-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 *Albigois* 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 Albigois* 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.

Sans doute ne m'aurait-il pas été donné de mener à terme ce travail sans l'aide et les encouragements qui me sont venus d'horizons divers. J'ai plaisir à remercier M^{me} J.M.S. Tompkins, Sœur Mary Muriel Tarr, MM. James R. Foster, Wilmarth S. Lewis, Allen T. Hazen, Louis F. Peck, Robert K. Black, tous spécialistes avertis, à des titres divers, du roman « gothique » et qui ont bien voulu répondre à mes lettres, me communiquer leurs travaux ou éclaircir pour moi mainte question difficile. Mes collègues et amis Yves Châlon, Philippe Séjourné, Laurent Versini, Paul Bensimon m'ont souvent aidé de leurs suggestions et fait bénéficier de leur grande érudition dans des domaines voisins du mien. Jacques Lacroix, étudiant à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse, qui termine en ce moment un travail sur « Le Surréalisme et le Roman Noir », m'a communiqué de très précieux renseignements bibliographiques. Je dois à Maurice Charney, professeur à Rutgers University, N.J., qui jadis accepta de lire certains chapitres de ce livre, des remarques éclairantes. A Louis Vax, qui généreusement partagea avec moi tout ce qu'il sait des spectres et ce qu'il pense de l'*étrange*, je dis ma vive gratitude. Merci, aussi, à mon jeune neveu et collègue Roger Hanoune, membre de l'Ecole de Rome, qui a bien voulu accepter la tâche héroïque de relire et de corriger le manuscrit de ce livre. Mr. William H. Runge, Conservateur du « Rare Book Department » de la Bibliothèque Universitaire de Charlottesville (Va), m'a réservé jadis un accueil chaleureux et grandement facilité le dépouillement d'un nombre impressionnant de romans appartenant à la Collection Sadleir-Black : qu'il veuille bien trouver ici l'expression de ma grande reconnaissance. Que soit aussi remerciée Miss Sylvia C. Hilton, Conservateur de la New York Society Library, qui voulut bien m'autoriser à consulter la même année, les volumes de la collection Hammond. Je suis reconnaissant à Mr. W.L. Hanchant, Conservateur du Wisbech Museum and Literary Institute, d'avoir mis à ma disposition le manuscrit du *Moine*, et à Mr. John Melville Jennings, Directeur de la Virginia Historical Society, Richmond (Va), de m'avoir permis de citer la liste manuscrite de lectures de M^{me} de Rieux. Mes remerciements vont aussi aux Conservateurs des Bibliothèques du British Museum, de la Bodleian, de Harvard, de Yale et de Columbia. Je n'oublie pas ce que je dois, du point de vue matériel, au British Council, au Centre National de la Recherche Scientifique, et à l'Institut de France.

M. Jean-Jacques Mayoux, professeur à la Sorbonne, a été pour moi le plus patient, le plus encourageant, le plus *vrai* des maîtres : qu'il me soit permis de l'assurer ici de mes sentiments de respectueuse et profonde gratitude.

A Pierre Danchin, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nancy, je dois plus que je ne saurais dire.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- ALLEN ALLEN, B. Sprague : *Tides in English Taste, 1619-1800. A Background for the Study of Literature*, 2 vols., Cambridge, Mass., (Harvard University Press), & London (O.U.P.), 1937.
- BAKER BAKER, Ernest : *The History of the English Novel*, 10 vol., London (Witherby), 1924-36.
- BALLANTYNE-NOVELISTS SCOTT, Walter, ed. : *Ballantyne's Novelist's Library*, 10 vols., London (Hurst, Robinson & C°), 1821-24. [Comprend les principaux romans anglais du XVIII^e siècle, de Fielding à Mrs. Radcliffe, avec les préfaces de Walter Scott.]
- BURKE BURKE, Edmund : *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, new edition, London (Rivington, Longman, Rees, etc.), 1801.
- CAD RADCLIFFE, Ann : *The Castles of Athlin and Dunbayne*, Ballantyne-Novelist [q.v.], X, pp. 719-764.
- CHALMERS-ESSAYISTS CHALMERS, Alexander, ed. : *The British Essayists, with Prefaces historical and biographical*, 38 vols., new edition, London, 1823.
- CHALMERS-POETS CHALMERS, Alexander, ed. : *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, 21 vols., London (J. Johnson, J. Nichols, R. Baldwin, etc.), 1810.
- CO WALPOLE, Horace : *The Castle of Otranto*, Works [q.v.], II, pp. 1-90.
- CORRESPONDENCE RATCHFORD, Fannie & MCCARTHY, William, H., eds. : *The Correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*, Austin, Texas (University of Texas Press), 1937.
- FOSTER FOSTER, James, R. : *History of the Pre-Romantic Novel in England*, New York (M.L.A.) & London (O.U.P.), 1949.
- GDB RADCLIFFE, Ann : *Gaston de Blondville*, 4 vols., London (H. Colburn), 1826.
- GRAY TOYNBEE, Paget, ed. : *Correspondence of Thomas Gray*, 3 vols., Oxford, 1935.
- GUTHKE GUTHKE, Karl, S. : *Englische Vorromantik und Deutsche Sturm und Drang, M.G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen*, Göttingen, 1958.

- I RADCLIFFE, Ann : *The Italian; or, the Confessional of the Black Penitents*, Ballantyne-Novelist [q.v.], X, pp. 529-717.
- IDMAN IDMAN, Niilo : *Charles Robert Maturin : his Life and Works*, London (Constable), 1923.
- JOURNALS TOYNBEE, Paget, ed. : *Horace Walpole's Journals of Visits to Country Seats*, The Walpole Society, vol. XVI, 1927-8.
- JOURNEY RADCLIFFE, Ann : *A Journey made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontier of Germany* [...], London (Robinsons), 1795.
- KILLEN KILLEN, Alice, M. : *Le Roman « Terrifiant » ou Roman « Noir », de Walpole à Ann Radcliffe et son Influence en France jusqu'en 1840*, Paris (Champion), 1915.
- LIFE [BARON-WILSON, Margaret] : *The Life and Correspondence of M.G. Lewis, esq. [...] with many Pieces in Prose and Verse never published*, 2 vols., London (H. Colburn), 1839.
- MAYO MAYO, Robert, D. : *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*, Evanston (Northwestern University Press) & London (O.U.P.), 1962.
- MCINTYRE MCINTYRE, Clara, F. : *Ann Radcliffe in Relation to Her Time*, Yale Studies in English, LXII, New Haven, 1920.
- MEHROTRA MEHROTRA, K.K. : *Horace Walpole and the English Novel. A Study of the Influence of the Castle of Otranto, 1764-1820*, Oxford (Basil Blackwell), 1934.
- MELMOTH MATURIN, Charles, Robert : *Melmoth the Wanderer*, new ed., 3 vols., London (R. Bentley & Son), 1892.
- MEYER MEYER, Georges : « Les Romans de Mrs. Radcliffe », *Revue Germanique*, V (1909), pp. 509-550.
- MILLER DICKINS Lilian & STANTON, Mary, eds. : *An Eighteenth Century Correspondence. Being the Letters of Deane Swift, Pitt, the Lyttletons, etc.* [...] to Sanderson Miller, London (J. Murray), 1910.
- The Monk* LEWIS, Matthew, Gregory : *The Monk*, ed. Louis F. Peck, New York (Grove Press), 1952.
- MU RADCLIFFE, Ann : *The Mysteries of Udolpho*, Ballantyne-Novelist [q.v.], X, pp. 221-527.
- MURPHY MURPHY, Agnes, G. : *Banditry, Chivalry and Terror in German Fiction, 1790-1830*, University of Chicago Libraries, Chicago, 1935.
- PARREAUX PARREAUX, André : *The Publication of the Monk, a literary Event, 1796-8*, Paris (Didier), 1960.
- PECK PECK, Louis, F. : *A Life of Matthew G. Lewis*, Cambridge, Mass., (Harvard University Press), 1961.
- RAILO RAILO, Eino : *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*, London (Routledge), 1927.
- RF RADCLIFFE, Ann : *The Romance of the Forest*, Ballantyne-Novelist [q.v.], X, pp. 75-219.
- SCHOLTEN SCHOLTEN, Willem : *Charles Robert Maturin, the Terror-Novelist*, Amsterdam (H.J. Paris), 1933.
- SR RADCLIFFE, Ann : *A Sicilian Romance*, Ballantyne-Novelist [q.v.], X, pp. 3-74.

- SUMMERS-QUEST SUMMERS, Montague : *The Gothic Quest, a History of the Gothic Novel*, London (The Fortune Press), [1938].
- SUMMERS-
BIBLIOGRAPHY SUMMERS, Montague : *A Gothic Bibliography*, London (The Fortune Press), [1940].
- TALFOURD [TALFOURD, Sir Thomas, N.] : « Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe », *Gaston de Blondville*, 4 vols., London (H. Colburn), 1826, I, pp. 1-132.
- TOYNBEE TOYNBEE, Paget, ed. : *The Letters of Horace Walpole*, 16 vols., Oxford, 1903-5 [+ 3 vols. suppl., Oxford, 1918-25].
- VARMA VARMA, Devendra, P. : *The Gothic Flame*, London, (A. Barker), 1957.
- WALPOLIANA PINKERTON, J., ed. : *Walpoliana*, 2 vols., London (R. Phillips), [1799].
- WORKS *The Works of Horatio Walpole, Earl of Oxford*, 9 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1798-1825.
- YALE-WALPOLE LEWIS, Wilmarth, S., ed. : *Horace Walpole's Correspondence*, Yale & London (O.U.P.), 1937 — [en cours de publication, 31 vols. parus à ce jour.]
- YVON YVON, Paul : *La Vie d'un Dilettante, Horace Walpole*, Caen (E. Lanier), 1924.

N.B. — Nous avons scrupuleusement respecté, dans toutes les citations anglaises et françaises, l'orthographe et la ponctuation de l'époque. Étant donné leur grand nombre, nous n'avons pas cru devoir signaler chaque archaïsme en le faisant suivre de [sic]. Nous prions le lecteur de bien vouloir en tenir compte.

CHAPITRE PREMIER

PRÉSENCES MÉDIÉVALES

« *The style of Wren must not assume the sway,
But to the Gothic prime obedience pay.* »

W. Woty, 1767.

Ce livre est l'histoire d'un mot, autant que celle d'une phase étrange dans l'évolution du roman anglais. Pourquoi *gothique* ? Par quelle aberration ou au terme de quelles subtiles métamorphoses cette épithète, d'ordinaire attachée aux prestigieux vestiges du passé, en vint-elle à désigner le rêve angoissant auquel s'abandonna l'âme anglaise pendant plus de deux générations ? C'est à cette question que nous nous efforcerons de répondre, par étapes successives et en tenant compte de la diversité qui subsiste au sein d'un genre en surface seulement homogène.

Il est facile de constater que la littérature romanesque, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, renonce au site *urbain* qui lui était traditionnel et se donne soudain pour cadre les vieilles abbayes et les demeures baronniales d'autrefois. Le rêve « gothique » est en effet tout hérissé d'architectures démentes, creusé de gouffres et de labyrinthes, qui lui donnent une hauteur et une profondeur sans commune mesure avec les dimensions de *l'espace diurne* du roman « réaliste ». Mais ce décor n'est pas tout : au fil de notre

enquête se dégageront certaines associations, fondamentales pour notre propos, de l'architecture médiévale avec le sombre, le solennel, l'inquiétant. Si la nef ténébreuse d'une abbaye est un lieu où il convient d'éprouver des émotions tout à fait voisines de la peur, si l'extrême vétusté des lieux déclenche chez le visiteur le mécanisme d'une rêveuse et triste méditation sur la fuite du temps, si enfin découvrant sous les décombres un ossuaire il associe ces édifices à la mort et aux spectres, il n'est pas étonnant que le mot « gothique » ait pu servir à désigner ce que d'autres nommèrent terrifiant, ou *noir*. A mesure que nous progresserons se dégageront d'autres sens, à des niveaux plus profonds. Chaque romancier contribuera, en fonction de son génie propre, à en élargir la teneur. Pour Walpole, le « gothique » est d'abord un style architectural particulièrement apte à engendrer rêves et chimères; dans les romans d'Anne Radcliffe, il est lié à la catégorie esthétique du *pittoresque*; avec Lewis, il retrouve les sombres couleurs de ses origines germaniques. Au terme de ce travail, nous verrons que de secrètes correspondances s'établissent entre les lieux, les personnages et leurs gestes. Dis-moi où est ta demeure, je te dirai quel est ton rêve... Comme le baroque incite à la fantaisie et aux jeux de surface, le « gothique » élève — ou entraîne vers d'abyssales profondeurs. Par essence le rêve « gothique » est un rêve de l'expérience verticale, auquel s'attachent les images de la pureté éthérée, comme les angoisses du vertige et le désespoir de la *chute* : le thème Faustien, si cher à Lewis et à Maturin, prend dans ce contexte, toute sa pesanteur. Disons, pour situer cette étude dans ses justes perspectives, qu'elle s'appuiera sur des observations qui ne relèvent pas exclusivement du domaine littéraire. Dans l'histoire du roman anglais, la phase « gothique » correspond à ce qu'on pourrait appeler une crise de croissance, le passage du réalisme à l'imaginaire : le « *novel* » se métamorphose en « *romance* ». Mais il est important de voir que cette crise fut provoquée par une commotion plus ample, débordant du cadre de la littérature et génératrice de mutations profondes dans le domaine du goût anglais au milieu du XVIII^e siècle. La première « *histoire gothique* » est si étroitement solidaire du renouveau d'intérêt suscité par l'architecture médiévale après le temps du mépris où l'avaient tenue les Classiques, si largement dépendante du mouvement d'émancipation de la tutelle de la Raison qui caractérise l'histoire des idées à cette époque, qu'il nous paraît indispensable d'évoquer, avec une technicité dont on voudra bien peut-être ne pas trop nous tenir rigueur, les manifestations parfois bizarres de ces fluctuations du Goût : il faut comprendre Strawberry Hill, pour aimer *Le Château d'Otrante*.

I

L'attitude de la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle naissant à l'égard de l'architecture gothique ne pouvait être, en général, qu'hostile. L'époque qui avait produit Saint-Paul n'admirait plus que dômes, colonnades et frontons triangulaires. Le portique corinthien qu'Inigo Jones avait ajouté à la vieille cathédrale, en complète rupture de style avec le reste de l'ancien édifice gothique, témoignait déjà du goût nouveau. Après le grand incendie de Londres, il fallut que Wren reconstruisit l'ensemble dans le plus pur style italien. Les livres techniques de l'époque, depuis *The Elements of Architecture* de Henry Wotton (1624) jusqu'à *l'Essay in Defence of Ancient Architecture* de Morris (1728), ne citent, avec Vitruve, que Palladio, Alberti et maint autre nom italien. Burlington reproduit à Chiswick la Villa Rotonda de Palladio. Même les massives structures de Vanbrugh laissent deviner, sous leur grandiose lourdeur baroque, certains traits de l'architecture palladienne. Pour qui voudrait se convaincre de la vogue des temples et des villas classiques à cette époque, il suffirait de feuilleter les imposants volumes du *Vitruvius Britannicus* de Campbell, publiés entre 1717 et 1725. Quand on ne voulait plus admettre que symétrie, harmonieuse répartition des masses, sobriété rigoureuse et sérénité de l'ensemble, quelles chances restait-il aux dramatiques structures gothiques des châteaux ancestraux et des vieilles cathédrales nationales d'avoir encore des admirateurs, ou même seulement des défenseurs ? Une plaisante satire de l'époque ⁽¹⁾ nous montre ces demeures seigneuriales

(1) « When first his long laborious Travels past
 The Connoisseur reform'd our Gothic Taste
 New Plans imported from th'Italian Schools,
 And taught us to admire Palladio's Rules,
 No Seat our Ancestors contriv'd could stand,
 Down went each Mansion-House throughout the Land.
 The good old Hall, the hospitable gate,
 And poor Convenience fell a Prey to State.
 No more the Ancient humble Roofs are found,
 Guarded with Hills, with Woods encompass'd round;
 But pompous Piles on the bleak Summit rise,
 And court the Winds, and brave our Northern skies.
 Here all the Orders their Proportions show,
 And shine triumphant to the Farm below.
 The passing Travellers, with wonder sees,
 Relievo's, Columns, Architrave and Freeze.
 But oh ! in all this elegance compleat,
 Where shall the shiv'ring Master find retreat ?
 From Room to Room he flies the Wintry Blast
 And some small Closet proves the House at last. »

The London Medley, London, 1731 (?), p. 7.

désertées par leurs propriétaires au profit de villas construites selon les règles importées d'Italie et mal adaptées au rude climat anglais. Combien juste avait vu Pope, lui qui prédisait à Burlington, champion de l'architecture palladienne, une longue lignée d'imitateurs, trop fiers de pouvoir s'enrhumer dans un cadre italien ! (2).

L'homme qui représente le mieux le sentiment de son temps à l'égard du gothique, ou qui, en tout cas, l'exprima le plus clairement, fut sans doute John Evelyn, dans les *Accounts of Architects and Architecture*, qu'il joignit à sa traduction du *Parallèle* de Fréart. Quelles merveilles architecturales de l'ancienne Grèce ou de la Rome antique ne nous serait-il pas donné d'admirer, écrit-il, si les Goths, les Vandales et autres nations barbares ne les avaient pas détruites, pour les remplacer par des constructions fantastiques, lourdes, sombres, sans proportions ni beauté. Leur surabondance d'ornements confond sans émouvoir. Rien ne provoque l'admiration. C'est leur symétrie, leur régularité, leurs justes proportions qui conféraient aux édifices antiques leur majesté. Comparez, par exemple, la chapelle d'Henri VII à Westminster avec la Salle des Banquets de Whitehall, ou encore avec ce que Sir Christopher Wren est en train de faire à Saint-Paul : comment pourrait-on ne pas préférer la coupole, le portique, les colonnades de la cathédrale aux angles aigus, aux protubérances, aux murs ajourés de la chapelle ? La multiplicité des lignes brisées, les ornements grotesques et multi-formes qui surchargent tours et pinacles, rompent l'unité du coup d'œil. Il est vraiment des édifices qui, malgré leur taille imposante, ne méritent pas le nom d'architecture : tels, par exemple, ceux que l'on trouve à Westminster, Canterbury, Salisbury, Peterborough, Ely, Wells, Beverly, Lincoln, Gloucester, York, Durham ; ou encore, sur le continent, à Utrecht, Haarlem, Anvers, Strasbourg, Bâle, Amiens, Paris, Rouen, Tours, Lyon, etc. A cette multiplicité d'églises ou de cathédrales gothiques, Evelyn n'en oppose qu'une : Saint-Pierre de Rome (3). Et Addison, se référant à ce texte dans son essai sur les *Plaisirs de l'Imagination* surenchérit : quiconque pénètre sous la voûte du Panthéon de Rome ne peut manquer d'être

(2) « Yet shall (my Lord) your just, your noble rules
Fill half the land with Imitating Fools

.....
Proud to catch cold at a Venetian door » ! (2)

Alexander Pope, « Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington » [1731], *Epistles to Several Persons*, ed. F.W. Bateson, London, 1951, pp. 135-136.

(3) John Evelyn, « Accounts of Architects and Architecture », en annexe à sa traduction de l'ouvrage de Roland Fréart, *A Parallel of the Ancient Architecture with the Modern*, 4th ed. London, 1733, pp. 9-11.

frappé par la grandeur étonnante des lieux; tandis que l'intérieur d'une cathédrale gothique, serait-elle cinq fois plus vaste, ne l'affectera guère (4).

S'il faut bien considérer cette opinion comme celle qui fut la plus couramment reçue en ce début de siècle, il convient néanmoins de dire que l'architecture gothique ne perdit pas ses droits du jour au lendemain. Les bouleversements dans le domaine du goût s'opèrent toujours progressivement, et le vieil art avait encore ses rares champions. Peu nombreuses furent les églises gothiques construites au XVII^e siècle et au début du XVIII^e, mais il y en eut : l'église de Saint-Jean à Leeds, consacrée en 1634, celle de Sainte-Catherine Cree à Londres, terminée en 1630, la chapelle de Burford Priory dans le comté d'Oxford construite après 1634, en sont de notoires exemples; si elles comportaient certains éléments Renaissance, elles témoignaient par ailleurs que la vieille tradition gothique n'était pas entièrement éteinte (5). Plus frappant encore est l'exemple de Saint-Charles de Plymouth, totalement construit en style gothique vers 1657 (6). Enfin, lorsqu'en 1694, l'église de Sainte-Marie à Warwick fut détruite par le feu, ce furent les plans gothiques de Sir William Wilson qui furent préférés à ceux de Wren (7).

Christopher Wren lui-même ne dédaigne pas toujours le gothique. On peut certes avancer l'hypothèse que les clochers de Saint-Dunstan in the East (1698), de Saint-Mary's Aldermary (1711) et de Saint Michael's à Cornhill (1721) lui furent expressément commandés dans ce style. On peut aussi expliquer ses additions au portail de Christchurch à Oxford, comme les plans qu'il proposa pour l'achèvement des tours de Westminster Abbey, par le souci qu'il aurait eu de ne pas faire jurer les éléments architecturaux qu'il ajoutait avec les structures premières. Mais il n'en demeure pas moins vrai que le constructeur de Saint-Paul utilisa l'arc brisé. Hawksmoor, qui lui succéda à Westminster, acheva de construire les tours dans un style qui n'est pas étranger au gothique. Il ne refusa pas, non plus, de reconstruire dans ce style une partie du collège d'All Souls, à Oxford. Si l'esthétique en est contestable, l'intention de l'architecte reste claire.

(4) Joseph Addison, « The Pleasures of Imagination », *Spectator* n° 415, 26 juin 1712, 4 vols. London (Everyman's Library), 1915, vol. III, pp. 71-72.

(5) R. Blomfield, *A History of Renaissance architecture in England : 1500-1800*, 2 vols, London, 1897, vol. I, pp. 136; 138-144.

(6) *Ibid.*, p. 146.

(7) Ralph Dutton, *The Age of Wren*, London, 1951, p. 105.

Le sentiment du profane n'a pas toujours davantage suivi les oracles autorisés. Les plans proposés par Wren pour la reconstruction de Saint-Paul, acceptés par le roi en 1675, ne plurent pas d'emblée à tout le monde. Il se trouva des gens pour penser que le style qu'adoptait l'architecte s'écartait trop de l'allure générale des vieilles cathédrales gothiques du pays (8). En 1721, alors que toutes les faveurs allaient à l'architecture palladienne, le poète John Dart, auteur de vers médiocres sur Westminster Abbey, chante les beautés de la vieille église,

« Dont les irrégulières tours gothiques tournent en dérision
L'orgueil de l'ordre corinthien, pourtant plus mesuré » (9).

Dix ans plus tard, Travers, autre poète de renom modeste, se réjouit que la cathédrale d'Ely ait échappé à la fureur impie d'Henri VIII, et se montre sensible à la solennité des lieux :

« La voûte de forme gothique, dont les vénérables piliers
Confèrent au bas-côté une majestueuse grandeur »

attire particulièrement son attention, et tout anglican qu'il est, il admire les saints dans leurs niches, qui inspirent le respect (10). Sneyd Davies, ministre anglican par vocation mais aussi poète à ses heures, découvre, non sans émotion, les beautés de la chapelle de King's College à Cambridge (11). Quant à l'innocent promeneur, qui n'a pas lu Vitruve, il a encore assez de respect naïf et spontané envers le vaste et l'antique pour admirer tout monument, fût-il gothique. C'est avec enthousiasme que Ward nous décrit dans son curieux périodique *The London Spy* sa première visite à Westminster Abbey : il est saisi de stupeur et d'effroi respectueux en franchissant le porche. La chapelle d'Henri VII mérite l'admiration de

(8) *Parentalia, or Memoirs of the Family of the Wrens* (...), London, 1750, p. 282.

(9) « Where Gothick Tow'rs, irregular deride
The juster Order of Corinthian Pride ».

[John Dart], *Westminster Abbey, a poem*, London, 1721, p. 28.

(10) « The dome of Gothick Form, whose rev'rend Pile
Spreads a majestic Greatness round the Isle ».

H. Travers, *Miscellaneous Poems and Translations*, London, 1731, pp. 20-21.

(11) « In graceful symmetry the piles advance,
With chaste reserve, and simple elegance,
Here soften'd stones the downy rose express,
And figur'd glass can Raphael's touch express;
Contending arts their magic have display'd,
Self-balanc'd hangs the roof, and scorns the pillar's aid ».

George Hardinge, *Biographical Memoirs of the Rev. Sneyd Davies*, London, 1816, pp. 124-125.

l'univers entier : sa perfection dépasse tellement les limites de l'art humain, qu'on la dirait l'œuvre des anges (12).

Mais ce sont là, semble-t-il, chez l'architecte comme chez le profane, des manifestations sporadiques ou des réalisations d'exception dont il est difficile de tirer argument. Les travaux des antiquaires — fruit de patientes recherches à la Bodleian ou de notes prises au cours de longues excursions — sont plus convaincants et montrent, mieux que la construction de rares églises ou mieux que quelques témoignages oubliés, la persistance, tout au long de l'époque classique, d'un intérêt limité mais réel pour l'architecture médiévale. Grâce à ces érudits furent redécouverts les grands monuments nationaux d'un passé glorieux, qu'une mode venue de l'étranger prétendait tourner en dérision, et que des hommes d'un anglicanisme étroit condamnaient en raison de leurs antécédents « papistes ». Se situant dans la tradition d'Anthony à Wood, dont les *Antiquités d'Oxford* (13) soulignent à chaque occasion la noblesse des édifices gothiques, Thomas Hearne (1678-1735), Browne Willis (1682-1760), William Stukeley (1687-1765) et bien d'autres moins célèbres firent, pour la cause du gothique, à une époque où elle semblait condamnée sans appel, plus qu'on ne le reconnaît d'ordinaire. Dans l'un de ses premiers ouvrages, Willis explique à l'archevêque de Canterbury, à qui ce livre est dédié, la nécessité de l'œuvre de réhabilitation qu'il entreprend, à une époque où tant de zéloteurs confondent sous leurs sarcasmes les édifices religieux du passé et les erreurs du Catholicisme (14). Stukeley, lui, s'indigne de l'oubli où sont tombées les architectures religieuses de la vaillante Albion, et surtout du mépris dont les accablent les jeunes lords, à leur retour du Continent (15).

(12) Ned Ward, *The London Spy*, 3rd ed., London, 1706, pp. 184-186. Cité par Allen, II, 52.

(13) Anthony à Wood, *Survey of the Antiquities of the City of Oxford*, ed. Andrew Clark, 3 vols Oxford, 1889-1899. Rédigé entre 1661 et 1666.

(14) « There are those to be found who make it their business to expose and ridicule the least mention of these religious structures, and have been led to such a degree of zeal, as to wish to see our very cathedrals levelled with the ground; as if the superstitious rites of the former ages had, like the leprosy of the ancient Jews, penetrated the very walls; or that the papal authority could not be totally subverted, unless by undermining these also ».

Browne Willis, *An History of the Mitred Abbies, and Conventual Cathedral Churches*, 2 vols, London, 1718, vol. I, [sig. A6-A7].

(15) « We export yearly our own treasures into foreign parts, by the genteel and fashionable Tours of France and Italy and import ship-loads of books relating to their antiquities and history (...), whilst our own country lies a neglected province. Like untoward children we look back with contempt upon our own mother. »

William Stukeley, *Itinerarium Curiosum, or an Account of the Antiquity and remarkable Curiosities in Nature and Art, observ'd in Travels thro' Great Britain*, London, 1724, p. 3.

Tel est l'objet de ces érudits antiquaires : renouer avec un riche passé artistique et lutter contre d'inopportunes influences étrangères. Dans une certaine mesure, leurs efforts se confondent avec une entreprise de *régénération nationale*, et la satire de Gay dirigée contre l'opéra italien en est un autre aspect. Leurs travaux, flattant des sentiments si nobles, et touchant une corde si sensible ne pouvaient rester lettre morte.

Hearne édite l'*Itinéraire* et les *Collectanea* de Leland, et porte ainsi à la connaissance d'un public limité mais influent les travaux de son illustre prédécesseur (16). Willis, qui connaissait toutes les cathédrales d'Angleterre, entreprend, dans une série d'ouvrages, de les décrire avec passion et érudition (17). Stukeley, médecin par profession, mais par vocation curieux de tout ce qui touchait aux édifices du passé, décrit dans son *Itinerarium Curiosum* les architectures qui ont soulevé son enthousiasme, ou, quand elles sont en ruines, son indignation. De voir l'église de tel monastère transformée en étable, et d'apprendre que chaque semaine piliers, arcs-boutants, vitraux et pierres de taille sont vendus au plus offrant (18), il est à la fois triste et furieux. Le premier, sans doute, il discerne dans l'architecture gothique comme l'image de la Forêt, et fonde sur cette étrange similitude l'admiration qu'il lui voue (19). Dès 1724, il préconise une mode qui n'allait avoir que trop de fidèles au cours des décennies suivantes : il devait être au nombre des premiers à construire ces éphémères « folies » gothiques, absurdes peut-être, mais combien révélatrices du goût du temps, et que nous examinerons plus loin. En 1738, il dessinait et faisait construire dans son jardin de Stamford un « ermitage » à fenêtres en ogive. Cinq ans plus tard, il dressait les plans d'un « pont gothique » pour le parc du Duc de Montagu à Boughton (20). Ce fut donc un des médiévistes les plus authentiques du siècle, dont l'érudition ne saurait être mise en question, qui lança la mode de ces construc-

(16) Thomas Hearne, *The Itinerary of John Leland, the Antiquary*, 9 vols Oxford, 1770-1712; *Johannis Lelandi Antiquarii De Rebus Britannicis Collectanea*, 6 vols, Oxford, 1715.

(17) Browne Willis, *A Survey of the Cathedrals*. With an exact Account of all the Churches in every Diocese, 23 vols, London, 1727-1730.

(18) William Stukeley, *Itinerarium Curiosum*, *op. cit.*, p. 144.

(19) « Nothing could ever have made me so much in love with Gothic architecture (as call'd), and I judge for a gallery, library or the like, 'tis the best manner of building, because the idea of it is taken from a walk of trees whose branching heads are curiously imitated by the roof. »

Ibid., p. 64.

(20) Les dessins de l'ermitage et du pont se trouvent dans : Stuart Piggott, *William Stukeley, an eighteenth century antiquary*, Oxford, 1950, planche 6, faisant face à la page 144. Le pont ne fut jamais construit.

tions frivoles dont parcs et jardins allaient bientôt être envahis, et qui consacra le goût naissant de sa très grande autorité. William Stukeley fut le premier secrétaire de la *London Society of Antiquaries*, fondée en 1718. Il serait injuste d'en sous-estimer l'influence. Edifices publics ou privés, civils ou religieux, pourvu qu'ils fussent antérieurs au règne de Jacques I^{er}, armes, monnaies, blasons, tout intéressait ses membres qui, au classique tour d'Italie, préféreraient la découverte des richesses artistiques nationales. Le rôle que put jouer cette société savante dans le développement des sciences médiévales est attesté par les reproches que lui font les membres de la rivale *Society of Roman Knights*, inquiets de voir un style « barbare » et manifestement dégénéré tenu en si grand honneur (21). L'appartenance de Stukeley à cette « académie », dont on ne pouvait accuser les membres d'indulgence exagérée à l'égard du gothique, donne plus de poids encore à ses propres témoignages.

Qu'il faille ou non attribuer ce résultat à l'activité des membres de la *Society of Antiquaries*, il est en tout cas certain que dans les vingt ans qui suivirent sa fondation, se multiplièrent les ouvrages savants ou de demi-érudition sur les grandes villes cathédrales d'Angleterre (22). Leurs auteurs, qui sont souvent de modestes compilateurs, adoptent une méthode qui ne varie guère : un bref historique de l'édifice, une description détaillée de ses différentes parties, un relevé précis et fastidieux des inscriptions, une liste enfin des évêques qui s'y sont succédés : voilà tout ce qu'on trouve dans ces livres. L'heure n'est pas encore venue des grandes dissertations sur l'origine de l'architecture gothique, ni des considérations sur sa valeur mystique. Mais malgré leurs insuffisances, leur pesante érudition, leur naïvetés, leurs erreurs même, ce sont ces ouvrages qui, en sollicitant l'attention d'un public cultivé ou seulement curieux, le réconcilièrent par étapes avec un art longtemps décrié.

Fait particulièrement important pour notre propos, ces auteurs — les grands comme les obscurs — furent au nombre des premiers à

(21) « I am sorry to find that Gothicism prevails so much in your Society. If your Antiquarians won't entertain a just opinion of it, they won't believe it to be the degeneracy of Greek and Roman Arts and Sciences. In this view I myself have admired the laborious Dullness and Stupidity which appear in all the Gothick contrivances of any kind. These Barbarians had the originals in full perfection and yet would discover no beauties for their imitations, but Goths will always have a Gothic Taste. »

Lettre de Sir John Clerk de Penicuik à Roger Dale, in Piggott, *op. cit.*, p. 156.

(22) Cf. à titre d'exemples :

Richard Izacke, *Remarkable Antiquities of the City of Exeter*, London, 1723. Rev. John Dart, *The History and Antiquities of the Cathedral Church of Canterbury*, London, 1726. William Thomas, *A Survey of the Cathedral Church of Worcester*, London, 1736, etc.

découvrir et à faire sentir la grandeur, la sombre majesté de ces édifices religieux, où l'ampleur des voûtes, la pénombre et le poids du Passé saisissent l'âme et l'inquiètent. A leur admiration, se mêle un sentiment de crainte irraisonnée. Les mêmes mots, presque les mêmes expressions, reviennent sous la plume d'auteurs divers, décrivant, à des années de distance, des édifices différents. Wood écrivait déjà de l'église abbatiale d'Osnay qu'elle suscite le respect « à cause de son aspect antique et vénérable », et devait se défendre d'un mouvement de l'âme qui ressemblait presque à de la dévotion (23). Tel auteur d'un ouvrage sur la cathédrale de Canterbury parle avec émotion de sa « vénérable noblesse » et des sentiments de crainte religieuse qu'elle inspire (24). Le comte de Clarendon, dans un livre consacré à la cathédrale de Winchester, souligne, lui aussi, son aspect à la fois « vénérable » et inquiétant (25). Pour Thomas Gent, enfin, les « redoutables ruines » de l'abbaye de Kirkstall suffiraient à attendrir le cœur le plus endurci et à inspirer les méditations les plus graves (26).

Cette association du gothique et du solennel, voire du terrifiant, reprise sous une forme plus poétique, comme nous le verrons, au cours des décennies suivantes, il n'est pas dénué d'intérêt d'en déceler les traces dans des ouvrages de sciences et si tôt dans le siècle : elle est à l'origine même de la plupart des effets d'un Walpole ou d'une Mrs. Radcliffe dans leurs romans.

Plus largement répandus et sans doute plus goûtés que les travaux des antiquaires, parce qu'exigeant moins de connaissances et d'attention soutenue, furent les recueils de planches dessinées et gravées par les artistes « topographes » qui, parcourant les divers comtés d'Angleterre, reproduisaient châteaux et abbayes en ruines

(23) « Every payne almost therein (...) did impose a more awful reverence upon the adorer ».

Anthony à Wood, *Survey of the Antiquities of the City of Oxford*, op. cit., II, 218.

(24) « The venerable grandeur of the Building, striking a distant Awe upon the beholder ».

Rev. John Dart, *The History and Antiquities of the Cathedral Church of Canterbury*, op. cit., p. 26.

(25) « With such a venerable aspect that one no sooner sees it, but he is struck with a religious Awe ».

The History and Antiquities of the Cathedral Church of Winchester, begun by the Right Honorable Henry, Earl of Clarendon, and continued to this time by Samuel Gale, Gentl., London, 1715, p. 5.

(26) « Were enough to strike the most harden'd Heart into the softest and most serious Reflexions ».

Thomas Gent, *The Ancient and Modern History of the Loyal Town of Ripon*, York, 1733, cité par Allen, II, 59.

avec un talent souvent remarquable. La dissolution des monastères prononcée par Henri VIII et les inévitables spoliations qui suivirent, les méfaits d'une guerre civile prolongée, avaient multiplié sur toute la surface du pays les ruines d'édifices médiévaux, civils et religieux. Le XVII^e siècle les avaient ignorées. Qu'au début du siècle suivant les « topographes » les aient jugées dignes de leur art, est symptomatique du changement qui s'opérait dans le domaine du goût.

L'initiative la plus heureuse, à cet égard, semble avoir été celle de S. et N. Buck qui, en 1726, publièrent vingt-quatre « vues perspectives des ruines des abbayes et des châteaux les plus célèbres du comté d'York ». Une note des auteurs, encouragés par le succès de la souscription, promet aux amateurs une série de vingt-quatre nouvelles gravures, consacrées aux ruines d'un ou de deux autres comtés. L'entreprise connut sans doute un certain succès, puisqu'entre 1726 et 1742 parurent chaque année vingt-quatre planches nouvelles représentant les ruines des abbayes, châteaux et monastères de pratiquement tous les comtés d'Angleterre. Les listes de souscripteurs, de plus en plus longues chaque année, témoignent de la faveur croissante que connurent ces ouvrages; et faut-il s'étonner d'y trouver les noms de Stukeley et de Willis ? Citons, au hasard des pages, quelques-unes des planches les mieux réussies selon nous : l'abbaye de Byland, 1721; le château de Pomfret, avant sa destruction, et d'après un dessin en la possession du « savant et curieux antiquaire Roger Gale »; l'abbaye de Newstead, planche dédiée au Right Honorable William, Lord Byron, 1726; le château de Kenilworth, 1729; l'abbaye de Netley, 1730; l'abbaye de Tintern, 1732, etc. Les noms prestigieux se suivent, et rappellent un passé tourmenté, militaire aussi bien que religieux. Mais ces gravures délicates qui représentent des voûtes effondrées, des murs couverts de lierre et des colonnes brisées s'adressent déjà davantage à la sensibilité qu'à l'érudition. Le Passé qu'elles évoquent est moins celui de l'historien, que du poète. Le contraste tragique qu'elles soulignent entre leur première splendeur et leur misère présente est plus propre à encourager une méditation mélancolique sur la fuite du temps qu'une spéculation historique. Ces planches sont comme des illustrations anticipées des poèmes qui, peu d'années plus tard, envahirent les colonnes du *Gentleman's Magazine* et d'autres périodiques.

On voit donc que le goût, en ces premières décennies du siècle, hésite et varie sensiblement. L'architecture palladienne, que glorifient Burlington et Kent, reste officiellement la seule satisfaisante pour l'esprit : tous les principes d'équilibre, d'harmonie et de sérénité s'y retrouvent, qui sont chers aux Classiques. Mais en même temps, se publient des livres, se dressent des églises qui témoignent

que l'architecture nationale a encore ses champions en la personne d'érudits, d'architectes et d'artistes. Cette survivance explique, dans une certaine mesure, la rapidité avec laquelle se propage la nouvelle mode, et peut rendre compte pour une part du soudain engouement du public : il était préparé.

*

**

La même année où Kent proposait, pour la reconstruction des Chambres du Parlement, des plans du plus pur ordre palladien — la Chambre des Lords devait être une assez fidèle reproduction de la basilique de Palladio à Vicence — il construisait pour la reine Caroline, dans les jardins de Richmond, la célèbre « grotte de Merlin » (27). Cette curieuse « fabrique », qui ressemblait assez à une énorme meule de foin, avait ceci de remarquable, que son porche était ogival. Sans doute l'architecte avait-il cru que le nom du fabuleux héros, issu, par l'intermédiaire de Spenser, des romans de chevalerie, rendait cette concession à l'architecture médiévale nécessaire. On peut voir en tout cas dans cette « folie », érigée en 1735, une des toutes premières tentatives de réhabilitation de ce style.

Plus importants, et à maints égards dignes d'intérêt, furent ses travaux à Esher Lodge : cette ancienne demeure seigneuriale qu'en 1739 il reconstruisait presque entièrement dans ce qu'il voulait être son style d'origine, avec ses rangées de fenêtres en ogive, ses deux tours, ses murs crénelés, n'était pas sans beauté (28). Mais le nouveau château ne trompait pas longtemps l'œil exercé du spécialiste : Gray, amateur exigeant, écrivait en 1754 à son ami Thomas Warton, que l'architecte d'Esher Lodge avait mal lu ses « classiques gothiques » (29).

Les plans et dessins de Kent publiés par Vardy en 1744, en particulier ceux que l'architecte proposa pour le Court of King's Bench

(27) Pour une description de la « Merlin's Cave », cf. le poème anonyme « Richmond Gardens : a poem », *London Magazine*, VII (1738), 39. Cf. aussi la gravure en frontispice à *Merlin, or the British Inchanter, and King Arthur, the British Worthy*, a Dramatic Opera, as it is performed at the Theatre in Goodman's Fields, London, 1736. Reproduit dans Allen, II, 137.

(28) Cf. gravure d'époque in : Margaret Jourdain, *The Work of William Kent*, London, 1948, p. 164, fig. 121.

(29) « You do not say enough of Esher. It is my other favourite place. It was a Villa of Cardinal Wolsey's of which nothing but a part of the Gateway remain'd. Mr. Kent supplied the rest, but I think with you that he has not read the Gothic Classicks with taste or attention. »

Lettre de Gray à Thomas Warton du 13 août 1754, Gray, I, 404.

de Westminster Hall et pour la clôture du chœur de la cathédrale de Gloucester, illustrent bien l'idée que se faisait Kent du Gothique : emploi assez généreux de l'arc brisé, fenêtres et portes en ogive, lunettes en trèfle; mais les lignes horizontales dominant, et brisent l'élan des colonnes (30). Ici encore, le choix que fit Kent du style gothique peut s'expliquer par le cadre déjà existant. De même, les gravures « gothiques » dont il illustrera la *Reine des Fées* de Spenser et qu'on publia après sa mort, lui furent sans aucun doute imposées par le sujet du poème (31).

Très différent par sa gratuité même fut l'intérêt que Batty Langley porta à l'architecture gothique. Ses premiers livres d'architecture montrent qu'il connaissait ses classiques au moins aussi bien que Kent (32), et l'on dut s'étonner de le voir publier, en 1742, un recueil de plans et de dessins pour « fabriques » gothiques (33). Le titre déjà est éloquent : *Ancient Architecture restored and improved...* C'est du gothique « amélioré » que propose Langley à ses lecteurs. La nature de cette amélioration ? Elle consistait en l'application des « règles » que l'auteur prétendait avoir découvertes en étudiant les colonnes de Westminster Abbey (34). Ces règles, ou *ordres*, de l'architecture saxonne furent sans doute consignées par écrit par les architectes de l'époque. Mais ces précieux manuscrits furent détruits à la fin du premier millénaire par les envahisseurs Danois. Ce sont ces règles que Langley prétend avoir retrouvées. Ceux qui condamnent encore l'architecture gothique, sous le prétexte qu'elle est sans règles ni proportions, seront contraints de s'incliner. Ces cinq « ordres gothiques » permettent toutes sortes de

(30) John Vardy, *Some Designs of Inigo Jones and Mr. William Kent*, London, 1744, planches 48 et 49.

(31) E. Spenser, *The Fairie Queen*, adorn'd with 32 copper plates from the original Drawings of the late W. Kent, 3 vols, London, 1751. Cf. par exemple les planches I,52 et III,16.

(32) Cf. par exemple : Batty Langley, *Ancient Masonry*, both in the theory and practice, demonstrating the useful rules of Arithmetick, Geometry and Architecture in the proportions and orders of the most eminent masters of all nations, viz. Vitruvius, P. Catanes, Bramante, P. de Lorme, Julio Romano, Viola, Michael Angelo, J. Bullant, Carlo Cesare Osio, Julian Mau-clerc, Andréa Palladio, J. Berain, Vincent Scamozzi, Sebastien Le Clerc, M. J. Barozzio of Vignola, Claude Perrault, Sebastien Serlio, Inigo Jones, Daniel Barbaro, Sir Christopher Wren, L.B. Alberti, etc., 2 vols, London, 1736.

(33) Batty and Thomas Langley, *Ancient Architecture Restored and Improved* by a great variety of grand and useful Designs. Entirely new in the Gothick Mode. For the Ornamenting of Buildings and Gardens, London, 1742.

(34) « For to restore the Rules of the Ancient Saxon Architecture (vulgarly but mistakenly called Gothic) which have been lost to the Public for upwards of seven hundred years past ».

Ibid., [sig. A1].

réalisations, d'une irréprochable orthodoxie en même temps que d'une grande fantaisie (35).

Ce désir de convaincre les adversaires du gothique que ce style a, lui aussi, ses ordres, donne en fait, le plus souvent, de curieux résultats et, sur le plan strictement artistique, cette *réduction* de l'architecture médiévale aux normes classiques n'est guère défendable... Pour l'historien du goût, par contre, cette tentative se pare d'un sens profond : il peut y voir un signe que les consciences sont partagées entre un certain appel de la fantaisie et les exigences de l'ordre. L'ouvrage de Langley, comportait en outre une longue liste de « personnes favorables à la réhabilitation de l'architecture saxonne ». Les noms de quinze ducs, vingt-six comtes, trois vicomtes, deux évêques et vingt lords y figurent, tous prêts, sans doute, à restaurer, selon le goût nouveau, leurs demeures ancestrales. Mieux que les explications techniques de l'auteur, cette liste rend compte de l'incroyable succès de ces frêles édifices au cours des années qui allaient suivre : si les dessins de Langley étaient médiocres, les amateurs étaient nombreux. C'est sur le plan sociologique, plus que sur le plan artistique, peut-être, qu'il faut chercher la raison de ce soudain engouement : la manière de se distinguer des lords, comme des bourgeois enrichis, les uns las de leurs vieilles demeures massives, les autres honteux de leurs modestes maisons sans style, qui ne correspondaient plus à leur position sociale, fut de donner dans le gothique. Les nobles voyaient dans le style que leur proposait Langley le moyen de rester fidèles à celui de leurs ancêtres en même temps qu'à l'esprit de rigueur moderne. Les « bourgeois » que le commerce avait rendus riches et que la richesse avait anoblis, croyaient naïvement donner le change et pouvoir prétendre à de lointains ancêtres par le style national de leurs villas, sans bien se rendre compte de l'incongruité que représentait une « villa gothique ». Ajoutons le souci d'originalité qui, à toutes les époques, se double naturellement de la loi d'imitation, et nous serons à même de mieux comprendre la mentalité des « bâtisseurs » au milieu du siècle.

Un remarquable exemple de ce jeu subtil de l'offre et de la demande dans ce domaine de la construction nous est fourni par Sanderson Miller et ses clients. Actif architecte de province, Miller était passionné d'architecture gothique. Sa première réalisation —

(35) « Designs and Ornaments in the Ancient Mode, which will be exceedingly beautiful in all Parts of private Building : and especially in Rooms of State Dining Rooms, Parlours, Staircases etc. And in Portico's, Umbrello's, Temples, and Pavillions in Gardens, Parks, etc. ».

Ibid., [sig. A2].

une modeste chaumière construite en 1744 — témoignait déjà de ce goût par un porche ogival. A peu près à la même époque, il apporte à sa demeure de Radway Grange des modifications importantes : les tourelles qu'il dresse aux quatre coins, la rangée de fenêtres gothiques qu'il perce sur la façade sud-est, — surmontées, hélas ! d'un fronton triangulaire —, montrent l'intérêt qu'il porte à l'architecture médiévale, mais révèlent aussi qu'il la comprend mal encore. Son goût s'affirme bientôt, quand il érige, au sommet de la colline qui domine sa maison, à l'endroit même où le roi Charles livra la bataille d'Edgehill, les ruines d'un château gothique : une haute tour octogonale à laquelle donnait accès un pont-levis partant d'une deuxième tour plus petite et carrée, partiellement démantelée (36). Le poète William Shenstone en donne une description amusante, par l'exagération de ses impressions, dans une lettre à son amie de toujours, Lady Luxborough. Ses remarques (37), comme certains commentaires de Miller lui-même, montrent bien que ce château en ruines avait pour première raison d'être de constituer un « objet » agréable à la vue. Ceux, toutefois, que la rude ascension de la colline ne rebutait pas, pouvaient admirer — ou condamner — un des tout premiers intérieurs décorés en style gothique reconstitué. Admiré par tous, — Shenstone peut-être excepté —, le château d'Edgehill valut à Miller de devenir bientôt l'architecte à la mode (38). En 1747, il construit en effet un château semblable pour Sir Thomas Lyttelton, dans son parc de

(36) Cf. photographie in Miller, p. 2. On peut lui préférer la charmante gravure d'époque qui figure en tête du poème de Richard Jago, *Edgehill*, or the Rural Prospect delineated and moralized, a Poem in four Books, London, 1767.

(37) « The upper Rooms is highly finished in ye Gothick Taste; antique shields blazon'd on ye Ceiling : Painted Glass in ye Windows, Gothick Niches, and Gothick Cornice. But on the whole, I am not pleas'd with it. First ye Staircase breaks into ye Floor, and is horrible; next ye Height is so excessive, that I cou'd not endure to look out of ye windows; next the arch of ye Ceiling does not please me; and lastly, ye wretched Laboriousness and inconvenience of ye Ascent makes it not desirable to compleat a Room so expensively that *Height*. Now as to the Tower and Ruins he has added (...) I do not approve of them. First because the Tow'r (of an extraordinary Height) attracts ye Eye too strongly, and takes from ye Variety of which his scene was capable. Next because the Ruins (tho' a good deal of ye shattered order when you are near them) at a distance seem too much a solid Lump, the Breaches and indeed ye Ruins themselves not being enough considerable... »

Lettre de Shenstone à Lady Luxborough du 28 janvier 1749-50, in Marjorie Williams, *The Letters of William Shenstone*, Oxford, 1939, p. 253.

(38) « Your Fame in Architecture » lui écrivait en 1746 un de ses clients, « grows greater and greater every day, and I hear of nothing else; if you have a mind to set up, you'll soon eclipse Mr. Kent, especially in the Gothick way in which in my mind, he succeeds very ill ».

Miller, p. 121.

Hagley. Tous les témoignages concordent pour reconnaître la beauté mélancolique de la fabrique et le goût de l'architecte. Le Dr Poccoke évêque d'Ossory et futur client de Miller, le décrit en termes flatteurs dans son journal de voyage (39). Thomas Whately en vante le site et parle avec admiration de la vue qu'on en a (40). Et de même que le château d'Edgehill avait valu à l'architecte les félicitations du poète Jago pour ses tours « qui imitent si bien les dégradations du temps » (41), de même Thomas Maurice, dans son poème sur le parc de Hagley, s'émerveille du « naturel » de ses ruines (42).

Dès lors, la renommée de Miller est faite. Les aristocratiques et riches amis de Lord Lyttelton n'ont de cesse qu'il ne construise quelque « ruine » ou « pavillon gothique » dans leur parc. Lord Hardwicke, le Lord Chancellor en personne, lui fait demander, par l'intermédiaire de Lord Lyttelton, de lui bâtir un château semblable (43). Il édifie, pour le comte de Stanford, une « serre gothique » dans son parc d'Enville (44). Lord Deerhurst lui demande une façade gothique pour les écuries d'un ami (45), et Lord North une « rotonde gothique » (46). On lui réclame même les plans d'une « arène gothique » pour combats de coqs ! (47). Il construit aussi, pour Sir Edward Turner, des « ruines gothiques » qui s'effondrent peu après (48). De 1745 à 1750, il érige un peu partout, à la commande de membres connus, parfois célèbres, de l'aristocratie et de la riche bourgeoisie, soucieux de sacrifier au goût du jour, ses châteaux et ses ruines. Les travaux austères auxquels il consacra les années

(39) J.J. Cartwright, *The Travels through England of Dr. Richard Poccoke*, 2 vols, London (for the Camden Society), 1888-1889, vol. I, p. 225.

(40) Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London, 1770, p. 199.

(41) « well taught to counterfeit the waste of Time ». Richard Jago, *Edgehill*, *op. cit.*, p. 3.

(42) « How high yon Turret, mouldering in decay,
Majestic soars 'midst ruins rude and grey;
Up the steep pile aspiring ivy creeps,
And in its shade the bat securely sleeps :
Ah ! Lyttelton, in vain, thy fancy strives
To Imitate, where Real nature lives-
For still in spite of thee, in spite of art,
Her antient spirit breathes thro' every part-
In some blest moment, sure, thy daring hand
O'rpower'd the nymph, and caught the magic wand ».

Thomas Maurice, *Hagley, a Descriptive Poem*, Oxford, 1776, pp. 22-23.

(43) Miller, p. 271.

(44) *Ibid.*, p. 275.

(45) *Ibid.*

(46) *Ibid.*

(47) *Ibid.*

(48) *Ibid.*, p. 165.

qui suivirent, — comme la restauration du chœur de la cathédrale de Kilkenny, la construction de la nouvelle demeure de Sir George Lyttelton en style classique (49) et la reconstruction du grand hall de Lacock Abbey pour Sir John Ivory Talbot, — ne font pas oublier ces tours aux ruines artistement disposées, ces pavillons inutiles et charmants, auxquels son nom reste attaché.

Paysagiste surtout, mais aussi architecte, « Capability » Brown dut sa très grande renommée aux parcs qu'il dessina pour les plus grands noms de l'aristocratie anglaise (50). Mais il s'intéressa aussi à l'architecture gothique : dès 1756, ses travaux à Burghley, la demeure du comte d'Exeter, en témoignent. La « serre gothique » et les écuries qu'il y construit, avec leur rangée austère de créneaux et leur portail ogival, ne sont pas sans allure (51). Repton lui attribue aussi la construction, vers 1760, du château d'Ugbrooke, près de Chudleigh, dans le Devonshire, belle bâtisse en pierre, aux murs crénelés et percés de fenêtres gothiques (52). A Doddington Park, ce fut lui, et non Wyatt, qui érigea en 1764 le beau pont gothique à tours crénelées, qui enjambait une cascade (53). La même année, il restaurait et agrandissait dans ce style Tong Castle, pour un commerçant enrichi (54). Les parcs de Brown, si justement célèbres, ont souvent fait oublier qu'il était aussi architecte. Comme celles de Kent, de Langley et de Miller, ses constructions diverses, ses nombreuses restaurations contribuèrent de façon non négligeable à la popularité du gothique.

*

**

La vogue s'était propagée rapidement. Les recueils de plans et les ouvrages techniques s'étaient soudain multipliés. La mode gagnait même le domaine du mobilier. En 1750, Darly publiait son

(49) Il avait, en 1752, proposé à Lord Lyttelton, des plans pour une demeure gothique, refusés à l'instigation de Lady Lyttelton. On lui écrivait en juin 1752 : « We therefore desire that you will try your skill in the Greek architecture... Your Gothick house was an admirable good one and the nearer you can bring this one to that the better it will be ». Miller, p. 288.

(50) Cf., Dorothy Stroud, *Capability Brown*, London, 1950.

(51) La serre et les écuries furent terminées avant 1763, puisque le Rev. William Cole en parle dans son Journal de l'excursion qu'il fit en compagnie de Horace Walpole cette année-là. A propos de leur visite à Burghley, le 24 juillet 1763, il parle d'une « entire Gothic greenhouse of a large extant, and a court of stables offices, very large, in the style of the house, both of which were designed by Mr. Brown », Yale, X, 344. Cf. illustration in D. Stroud, *op. cit.*, p. 41.

(52) D. Stroud, *op. cit.*, p. 78; illustration, p. 83.

(53) *Ibid.*, p. 120; illustration, p. 84.

(54) *Ibid.*, p. 95; illustration, p. 111.

recueil de dessins de chaises chinoises et gothiques (55). En 1752, William Halfpenny proposait des plans de pavillons, de serres, de temples, de sièges de jardin, gothiques ou chinois (56). Deux ans plus tard, paraissait le célèbre recueil de Chippendale, où l'amateur pouvait trouver des modèles de bureaux, de bibliothèques, de lits, de porte-manteaux, de chandeliers même, dans le style gothique ou chinois (57). Charles Over, en 1758 (58), et P. Decker l'année suivante (59) publiaient deux nouveaux recueils de plans pour belvédères, obélisques et ermitages, dont certains, — fait nouveau et très exploité par la suite —, pouvaient se construire en troncs d'arbres.

Les correspondances et mémoires du milieu du siècle abondent en descriptions de pavillons de ce genre, et témoignent que ces recueils de plans n'étaient pas restés lettre morte : les jardins de Lord Cobham à Stowe, outre un grand nombre d'édifices de styles divers, comportaient un « Temple de la Liberté » en pierre rouge, vaste édifice gothique de soixante-dix pieds de hauteur (60). Shenstone, le voisin de Lyttelton avait fait construire dans son parc des Leasowes un « banc gothique », qui suscitait l'admiration de sa cor-

(55) M. Darly, *A new book of Chinese, Gothic and modern chairs*, London, 1750-51.

(56) William Halfpenny, *Rural Architecture in the Gothic Taste : being 20 new Designs for temples, garden-seats, summer-houses, lodges, terminies, piers etc.*, London, 1752.

(57) T. Chippendale, *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director : Being a large collection of the most elegant and useful designs of Household furniture in the Gothic, Chinese and Modern Taste : Including a great variety of Book-cases for libraries or private rooms, Commodes, Library and writing tables, Buroes, Breakfast tables, China cases, Hanging-shelves, Tea-chests, Trays, Fire-screens, Chairs, Settees, Sopha's, Beds, Presses and Cloaths-Chests, Pier-glass, Sconces, Sleet frames, Brackets, Candle-stands, Clock-cases, Frets and other ornaments. To which is prefixed a short Explanation of the Five Orders of Architecture and Rules of Perspective; with Proper Directions for executing the most difficult Pieces, the Mouldings being exhibited at large, and the Dimension of each Design specified. The whole comprehended in 160 copper plates, neatly Engraved, calculated to improve and refine the present Taste, and suited to the Fancy and Circumstances of Persons in all degrees of Life*, London, 1754.

(58) Charles Over, *Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern taste*, London, 1758.

(59) P. Decker, *Gothic Architecture decorated*, consisting of a large collection of Temples, Banqueting, Summer and Green Houses; Gazebo's, Alcoves; Garden and Umbrello'd Seats; Terminari's and Rustic Garden Seats; Rout Houses, and Hermitages for Summer and Winter; Obelisks, Pyramids, etc. Many of which may be executed with Pollards, Rude Branches and Roots of Trees. Being a Taste entirely New. Likewise, Designs of the Gothick Orders, with their proper Ornaments and Rules for Drawing them. The whole engraved on 12 copper plates, London (printed for the author), 1759.

(60) *A Description of the Gardens of Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire*, Northampton, 1744, p. 23.

respondante Lady Luxborough ⁽⁶¹⁾. Et, s'il faut en croire Richard Graves, il y avait aux Leasowes une chambre à coucher élégante, décorée dans le style gothique, où tout était assorti : le lit, le reste du mobilier, et jusqu'aux vitraux des fenêtres ⁽⁶²⁾. C'est là que Wildgoose, le « Don Quichotte Spirituel », passe la nuit, lors de sa visite chez son ami. A peu près à la même époque, la duchesse de Somerset transformait un grand salon de sa demeure en chapelle gothique ⁽⁶³⁾. A Enville, propriété du comte de Stamford, il y avait, outre la « serre gothique » érigée par Miller, un porche de même style qui, nous dit-on, avait l'aspect d'une herse de château-fort, ainsi qu'une salle de billard, « majestueux édifice gothique » ⁽⁶⁴⁾. La salle de bal que visite Mrs Delany en 1752 à Dublin, décorée d'arbres et imitant une forêt, comportait, entre un portique aux colonnes doriques et une alcôve de jasmins, un petit temple gothique en miniature, qui servait de buffet ⁽⁶⁵⁾.

Ceux-là même qui avaient une réputation de sérieux et de dignité à défendre se laissent gagner par la mode. L'année de son installation à Blecheley, en 1753, le Révérend William Cole fait construire dans son jardin un petit édifice hexagonal aux éléments décoratifs mêlés, mais où domine le gothique ⁽⁶⁶⁾. En 1762, Thomas Gray remarque, dans la propriété du comte de Strafford, un de ces petits châteaux érigés par jeu au sommet d'une colline et d'où la vue est magnifique ⁽⁶⁷⁾. Et l'on peut encore voir aujourd'hui, dans le parc de Knole, à Sevenoaks, le pavillon gothique entouré de ruines

(61) Lettre de Lady Luxborough à William Shenstone du 23 février 1749-1750, *Letters written by Lady Luxborough to William Shenstone*, London, 1775, pp. 106-107.

(62) « An elegant bed-chamber, fitted up in a Gothic taste; to which the bed itself, the rest of the furniture, and the painted glass in the window, all corresponded ».

Richard Graves, *The Spiritual Quixote*, new ed., 3 vols, London, 1788. vol. III, p. 26.

(63) « She gives £ 300 for the three windows for it; which are stained glass (...) and of a Gothic form, and all the stucco in the same taste, and ornamented ».

Lettre de Lady Luxborough à William Shenstone du 13 février 1750-1751, in *Letters*, *op. cit.*, p. 237.

(64) « A stately gothic edifice ». Joseph Heely, *Letters on the Beauties of Hagley, Envil, and the Leasowes*, 2 vols, London, 1777, vol. II, pp. 76-82.

(65) *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany*, ed. by the Right Hon. Lady Hanover, 3 vols, London, 1861, vol. III, p. 89.

(66) « An elegant, light and airy Chinese and Gothic Temple or Seat of an Hexagon Form, with two whole Pillars in front and half Pillars to support the back, of Oak, with Gothic painted Arches, and a Frize of open Lace Work, above the Pillars, which support three large Gothic ornaments like Mitres, with cabbage work and Fleur de Lis at Top ».

The Blecheley Diary of the Rev. William Cole : 1765-1767, ed. F.G. Stokes, London, 1931, p. 314.

(67) Lettre de Gray à Thomas Warton, décembre 1762, Gray, II, 785.

artificielles érigé en 1761 par un certain capitaine Robert Smith pour Lionel Sackville, duc de Dorset (68). Il serait sans doute possible d'allonger presque indéfiniment la liste de ces « folies » si chères au cœur du lord comme du squire aisé au milieu du XVIII^e siècle : n'y ajoutons pour la clore que ce petit édifice carré, décoré de créneaux et de clochetons, qui intrigue fort le « Connoisseur » en visite chez un ami à la campagne, jusqu'à ce que ce dernier lui déclare, avec un clin d'œil, qu'il pourrait s'y retirer, si le besoin s'en faisait sentir (69).

Cette mode nouvelle, et les abus qu'elle entraîna, n'allèrent pas sans lasser quelque peu les champions du bon goût. Les protestations, parties de divers côtés, ironiques ou amères, montrent bien quel paroxysme cet engouement avait atteint. Un des premiers à stigmatiser non seulement le ridicule de cette nouvelle mode architecturale mais le principe même de la recherche archéologique orientée vers le domaine médiéval, fut sans doute Richard Cambridge qui, dans *The Scribleriad* (1751), apostrophe avec mordant les fils de la belle Albion, trop préoccupés de « gothique » (70). « J'imagine que ce poème n'est pas fait pour plaire à M. Miller et aux autres messieurs gothiques », écrit Lady Luxborough à William Shenstone, après avoir lu la satire de Cambridge (71). En fait, le poème semble moins viser Miller et ses amis, que les multiples et anonymes architectes d'occasion qui vulgarisèrent une mode dont les origines, malgré tout, étaient nobles. C'est aussi contre la prolifération d'édicules qui n'avaient de gothique que le nom que s'acharne particulièrement le périodique « *The World* ». Toute une série d'articles écrits par des gens divers entre 1750 et 1754 dénonce l'absurdité et la prétention de ces imitations vulgaires. Tel auteur cite Dryden, et regrette amèrement que l'architecture classique, dont les lois nous ont été dictées par la nature, ait été abandonnée au profit du gothique. Car tout est gothique à présent : nos demeures, nos lits, nos bibliothèques sont ornés de motifs copiés dans quelque ancienne cathédrale (72). Tel autre cite Akenside, et s'indigne du regain de jeunesse de l'architecture gothique, dont témoignent tant de villas dans la banlieue de Londres (73). Un troisième s'étonne de ce que les

(68) V. Sackville-West, *Knole and the Sackvilles*, London, 1934, p. 26.

(69) *The Connoisseur*, n° 33, 12 sept. 1754, Chalmers-Essayists, XXV, 188.

(70) Richard Owen Cambridge, *The Scribleriad*, livre V, vers 83 à 108, London, 1751, pp. 11-12.

(71) « I imagine this Poem is not calculated to please Mr. Miller, and the rest of the Gothic gentlemen », *Letters written by Lady Luxborough to William Shenstone*, op. cit., p. 233, cité par Allen, II, 92.

(72) *The World*, n° 12, 22 mars 1753, Chalmers-Essayists, XXII, 59.

(73) *The World*, n° 26, 28 juin 1753, Chalmers-Essayists, XXII, 143-144.

« productions barbares du génie gothique » trouvent assez d'amateurs pour rendre presque méconnaissables les rues de la capitale (74). Pas un épicier, pas un écailler entre Hyde Park et Shore-ditch, lit-on dans tel autre numéro, dont la boutique ne s'orne d'embellissements de ce genre (75) ! L'écrivain politique John Shebbeare, conservateur dans tous les domaines, rit de ces villas guère plus grandes que chaises de poste, qui se parent de porches et d'ornements prétentieux empruntés aux vieilles chapelles gothiques (76). Et Thomas Gray, écrivant à son ami Thomas Warton qui vient de se fixer à Londres et envisage certains ornements gothiques pour sa demeure, lui recommande de le faire avec discrétion (77).

Sans doute ces ruines, ces façades, ces pavillons, ces meubles, qui envahissent les demeures, les parcs et jusqu'aux rues de Londres sont-ils le plus souvent d'un goût qui autorise toutes les réserves. On n'y trouve nul souci d'authenticité, nul respect des données fonctionnelles de l'architecture. Que reste-t-il, dans ces fabriques de plâtre, de l'esprit de l'art médiéval ? Comment oser confondre, sous la même épithète, une salle de billard dans un parc, et une cathédrale ? Qu'est devenue l'essence même du gothique, ce miracle d'équilibre de forces et de poussées ? Insensibles à la vie des pierres, ces architectes, même les meilleurs, n'en ont retenu que la décoration. Qu'est-ce qu'un arc brisé ? Un « motif » plaisant, rien de plus. Le succès de l'architecture chinoise, qui se développe parallèlement, s'explique de la même façon. En cela, leur art relève du rococo, plus peut-être que d'aucun autre style. Il convient ici de souligner la médiocrité de ces réalisations gothiques, et la distance qui les sépare de leurs modèles : sûrement la conscience que Walpole avait de ce divorce entre Strawberry Hill tel qu'il le construisit et l'idée qu'il se faisait d'un *vrai* château médiéval explique-t-elle pour une part la naissance du premier « conte gothique ». Mais si l'on est en droit de refuser à ces « fabriques » le nom d'œuvres d'art, il faut en tout cas leur reconnaître une valeur de signe : le goût anglais changeait.

*
**

(74) *The World*, n° 117, 27 mars 1755, Chalmers-Essayists, XXIII, 290-291.

(75) *The World*, n° 59, 14 février 1754, Chalmers-Essayists, XXII, 329-330.

(76) Battista Angeloni [alias Shebbeare], *Letters on the English Nation*, London, 1755, cité par Allen, II, 97.

(77) « If you project anything, I hope it will be entirely within door; and don't let me (when I come gaping into Coleman Street) be directed to the gentleman's at the Ten Pinnacles, or with the Church-porch at his door ».

Lettre de Gray à Thomas Warton du 18 septembre 1754, Gray, I, 406-407.

Toutes les manifestations de ce premier renouveau d'intérêt pour l'architecture gothique ne furent pourtant pas également médiocres : au nombre de ceux-là même qui condamnaient les abus de cette mode nouvelle, se trouvaient des gens de science qui voulaient, par leurs travaux d'érudition, dissiper les préjugés du début du siècle, et réhabiliter cet art si longtemps réputé barbare. Warburton, Gray et Thomas Warton n'étaient pas des antiquaires de profession. Tout au long pourtant de leurs carrières par ailleurs si différentes, ils manifestèrent, à l'égard de l'architecture gothique, un inlassable intérêt.

La note de Warburton sur le gothique, annexée à la quatrième épître des *Moral Essays* dans son édition des œuvres de Pope de 1751, défend ce style non pas en invoquant, comme Stukeley et Willis, la gloire du passé national, ni comme Langley en le réduisant à d'hypothétiques « ordres » classiques, mais en démontrant qu'il est *naturel* : la Cathédrale, nous dit-il, est en fait une fidèle image de la forêt. Les Goths, du temps de leur paganisme, avaient coutume d'adorer la divinité sous le couvert des arbres. Quand leur nouvelle religion leur imposa de construire des temples, leurs architectes reproduisirent naturellement l'ancien cadre de leur culte. Nul observateur attentif ne peut examiner une avenue régulièrement plantée d'arbres, dont les branches se rejoignent en une voûte naturelle, sans aussitôt songer à la longue perspective d'une nef de cathédrale gothique. Dès lors qu'on examine ce genre d'architecture sous ce jour, tous les griefs qu'on pouvait lui faire tombent d'eux-mêmes (78). Cette séduisante interprétation, originale surtout par le sens nouveau qu'elle confère au concept de *nature* (79), précède d'une vingtaine d'années le texte célèbre de Goethe sur la cathé-

(78) « All the irregular transgressions against art, all the monstrous offences against nature, disappear; everything has its reason, everything is in order and an harmonious whole arises from the studious application of means, proper and proportioned to the end. For could the Arches be otherwise than Pointed when the workman was to imitate that curve which branches of two opposite trees make by their intersection with one another? Or could the Columns be otherwise than split into distinct shafts, when they were to represent the stems of a clump of Trees, growing close together? On the same principle, they formed the spreading ramification of the stone-work in the windows, and the stained glass in the interstices; the one to represent the branches, and the other the leaves, of an opening Grove; and both concurred to preserve that gloomy light which inspires religious reverence and dread ».

Alexander Pope, « Moral Essays, Epistle IV », *The Works*, ed. William Warburton, 9 vols, London, 1751, vol. III, pp. 266-269, note.

(79) Cf. à ce sujet la remarquable étude de Arthur O. Lovejoy, « The first Gothic Revival and the return to nature », *Essays in the history of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 136-165. D'abord publié dans *Modern Language Notes*, XXVII (1932), 414-446.

drale de Strasbourg, qu'il compare à un arbre aux branches innombrables se dressant vers le ciel ⁽⁸⁰⁾ et d'un demi-siècle les belles pages de Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*, où le poète parle des premiers architectes chrétiens qui « bâtirent des forêts » ⁽⁸¹⁾. C'est assez dire si Warburton est en avance sur son temps, et s'il annonce le romantisme.

Thomas Gray connaissait bien les vieilles cathédrales de France et d'Angleterre. Pendant son séjour en France, et au cours de ses nombreux voyages, ses premières visites avaient toujours été pour les édifices religieux d'un pays où il n'y avait pas eu de réforme, et qui n'avaient subi d'autres outrages que ceux du temps ⁽⁸²⁾. De retour à Cambridge, il occupe les loisirs que lui laisse sa charge à visiter abbayes et châteaux des divers comtés d'Angleterre. On le retrouve, chaque été, en route vers quelque ruine nouvelle ⁽⁸³⁾. Il prend, lors de chaque excursion, des notes abondantes, et, dès 1754, est en mesure de rédiger un essai sur l'architecture normande, publié en 1814 seulement, sous le titre trompeur d'*Architectura Gothica* ⁽⁸⁴⁾. L'interprétation maintenant dépassée qu'il y donne

(80) « Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, dass sie Aufstuge, gleich einem hoch = erhabeuen weitverbieiteten Baume Gottes, der mit tausend Asten, Millionen Zweigen und Blättern wie des Sand am Meer, ringsum, du Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters ». J.W. Goethe, « Von deutscher Baukunst : D.M. Ervini a Steinbach, 1772 », *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, 40 vols, Stuttgart und Berlin, (s. d.), vol. XXXIII, p. 7.

(81) « Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes de bois dans l'église gothique, tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité... L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu, pour ainsi dire, en imiter les murures, et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roulent dans la profondeur des bois ». Chateaubriand, « Des églises gothiques » in « Le Génie du Christianisme », troisième partie, livre I, ch. VIII, *Œuvres Complètes*, 12 vols, Paris, 1861, vol. II, pp. 293-294.

(82) « Journal in France », *Works*, ed. Edmund Gosse, 4 vols (London, 1912), vol. I, pp. 237-246. Cf. aussi lettre à sa mère du 1^{er} avril 1739, où il compare la cathédrale d'Amiens à celle de Canterbury avant la Réforme, Gray, I, 100.

(83) Par exemple, il est en septembre 1754 à Warwick (lettre à Warton du 18 septembre 1754, Gray, I, 408-409). En août de l'année suivante, il visite Tichfield, l'abbaye de Netley : « a most beautiful Ruin in as beautiful a situation », Southampton, Bevis, Mount, Winchester (lettre à Warton du 6 août 1755, Gray, I, 428). En juin 1758, il visite Ely, Peterborough, l'abbaye de Crowland, celle de Thorney, le château de Fotheringhey, etc. (lettre à Warton du 18 juin 1758, Gray, II, 372).

(84) *The Works of Thomas Gray*, ed. T.J. Mathias, 2 vols, London, 1814, vol. II, pp. 98-103.

de l'arc brisé, — il a selon lui, pour origine l'intersection de deux arcs de plein cintre —, n'enlève rien à la valeur de l'ouvrage, véritable précis d'architecture normande, d'une concision, d'une netteté remarquables. James Bentham, quand il commença de prendre des notes pour son ouvrage sur la cathédrale d'Ely, fit appel à Gray comme à un collaborateur précieux, et reconnut, dans sa préface, la dette qu'il avait envers lui (85).

Son correspondant et ami Thomas Warton aima chèrement l'architecture gothique. Quand, dans sa vieillesse, la pureté classique du vitrail de Reynolds au New College d'Oxford l'ébranla dans son attachement, il eut des vers touchants pour évoquer la passion de ses jeunes années (86). Il aima longtemps errer, seul, sous les voûtes en ogive, et suivre du regard les hautes et minces colonnes qui ouvrent au plafond leur éventail de pierre (87), ou encore contempler les vives couleurs d'un vitrail, et en suivre les chauds reflets sur la dalle (88). Longtemps, de son propre aveu, l'ont ravi ces antiques structures « qu'aucune symétrie vitruvienne n'assujettit » (89). Ses moments de tristesse comme ses exaltations, sont étroitement liés à l'architecture gothique : les « Plaisirs de la Mélancolie », il les goûte dans quelque abbaye en ruines, observant un vitrail traversé par un rayon de lune, ou prêtant l'oreille au cri de la hulotte, qui perce le silence de la nuit. Il aime les amples voûtes pour la « religieuse horreur » dont elles emplissent son âme, et ne craint pas la forme spectrale qui, de loin, lui fait signe de la suivre sous les cloîtres. Plus que tout, les accents solennels de l'orgue, et les chants psalmodiés à l'office du soir le transportent, quand il peut les écouter de quelque coin obscur, et observer de loin le chœur éclairé de flambeaux (90). Accuse-t-on Oxford d'esprit Jacobite et d'infidélité ? Il répond par un hymne triomphant à la gloire des monuments gothiques de la vieille université, comme si leur splendeur seule suffisait à confondre le diffamateur (91). Tel

(85) Un correspondant du *Gentleman's Magazine* prétendit même que cette dette était plus importante que Bentham n'avait bien voulu le reconnaître. Cf. lettre de Gray à Bentham de mars (?) 1765 et note 1, Gray, II, 862-866.

(86) *Verses on Sir Joshua Reynolds's painted window at New College, Oxford* (1782), Chalmers-Poets, XVIII, 94-95.

(87) *Ibid.*, p. 94.

(88) *On the birth of the Prince of Wales* (1762), Chalmers-Poets, XVIII, 93.

(89) « By no Vitruvian symmetry subdued ». *Verses on Sir Joshua Reynolds's painted window, op. cit.*, Chalmers-Poets, XVIII, 94.

(90) *The Pleasures of Melancholy* (1745), Chalmers-Poets, XVIII, 95-96.

(91) William Mason avait attaqué l'esprit Jacobite et « gothique » qui régnait à Oxford dans : *Isis, a Monologue* (1748), où il écrivait en particulier :

est l'homme qui, en 1750, publie une brève monographie sur Winchester (92). D'une érudition lourde, souvent gratuite, la prose de Warton est bien moins convaincante que ses vers. Ce mince ouvrage confirme, néanmoins, qu'il y a à la source des envolées lyriques du poète, une réflexion érudite sur l'art médiéval.

Dans la deuxième édition de ses *Observations sur la Reine des Fées de Spenser*, la note qu'il ajoute sur l'architecture gothique confirme cette impression (93). En quelques pages d'une densité et d'une richesse remarquables, il distingue entre les différentes époques du gothique, et disserte sur son origine. Ce court traité, ainsi que la note de Warburton, furent reproduits dans les *Essais sur l'Architecture Gothique* recueillis et publiés en 1800 par Jeremy Taylor, ouvrage qui fait date dans l'histoire du premier renouveau gothique (94) : l'on peut tirer argument de cet hommage pour décider de la valeur et de l'influence de ces deux essais. Une autre preuve en est donnée par l'architecte James Essex qui, recueillant des matériaux pour une histoire de l'architecture gothique qu'il se proposait d'écrire, recopia cette note avec d'autres documents techniques (95).

« Alas ! How chang'd ! were now that attic boast ?
See ! Gothic licence rage o'er all my coast.
See ! Hydra faction spread its impious reign,
Poison each breast, and madden ev'ry brain ». Chalmers-Poets, XVIII, 326.

Thomas Warton répond par : *The Triumph of Isis* (1749), dont les vers suivants, qui ne développent pas d'autre argument que la simple beauté des édifices gothiques, méritent d'être cités :

« Ye fretted pinnacles, ye fanes sublime,
Ye towers that wear the mossy vest of time;
Ye massy piles of old munificence,
At once the pride of learning and defence;
Ye cloisters pale, that lengthening to the sight,
To contemplation, step by step, invite;
Ye high-arch'd walks, where oft the whispers clear
Of harps unseen have swept the poet's ear;
Ye temples dim, where pious duty pays
Her holy hymns of ever-echoing praise;
Lo ! your lov'd Isis, from the bordering vale,
With all a mother's fondness bids you hail ! », Chalmers-Poets, XVIII, 90.

(92) *A Description of the City, College and Cathedral of Winchester*, London, 1750.

(93) *Observations on the Fairy Queene of Spenser*, 2nd ed., 2 vols, London, 1762, vol. II, pp. 184-198.

(94) « The concise history by Professor Warton, in his notes on Spenser's Faerie Queen has received too much applause to be neglected; his words, though few, are important on the subject ». Jeremy Taylor, « Preface », *Essays on Gothic architecture*, by the Rev. T. Warton, Rev. J. Bentham, Captain Grose and the Rev. J. Milner, 2nd ed., London, 1802, p. v.

(95) Extracts from References to Books concerning architecture, James Essex, F.S.A., *Brit. Mus. Add. MS. 6771.178 c. 4*, feuillet 290.

La tentation d'écrire une histoire du gothique est d'ailleurs forte pour ces esprits avides de synthèse. Outre le projet d'Essex⁽⁹⁶⁾, qui ne dépasse pas le stade de l'accumulation des documents, citons la tentative du protégé d'Horace Walpole, J.H. Müntz qui, en 1760, proposa de publier par souscription un *Cours d'Architecture Gothique*⁽⁹⁷⁾. Le livre ne vit pas le jour, faute, sans doute, d'un assez grand nombre de souscripteurs. La même idée semble avoir longtemps hanté l'esprit de Warton. Dès 1761⁽⁹⁸⁾, il consacra comme Gray, les longues vacances d'été à de multiples randonnées archéologiques, au cours desquelles il remplit plusieurs carnets de notes abondantes, avec l'espoir de pouvoir un jour les réunir en une histoire complète de l'architecture gothique. Il devait maintes fois faire allusion à cet ouvrage projeté, et même annoncer son immi-

(96) « An Historical and architectonical Description of Gothic Buildings with Observations on the habits, Customs and other particulars relating to the antiquities of those times. Explaining the origin and progress of Gothic Architecture and whatever relates to the theory of that style of Building, drawn from the best examples remaining of all sorts of Buildings, as Cathedrals, Churches, Chapels, Houses, Bridges, etc. Illustrated by a series of plans, elevations and sections of Temples, Basilicae, Churches, Chapels, ant other Buildings whose dates can be ascertained from the earliest Times to the Decline of Gothic Architect. and the Introduction of the Greek and Roman; with the geometrical construction and proportion of all the particul. parts their members and ornaments, distinguished into their several orders according to the times when they were used; and observations upon the several changes made in them from time to time, confirmed by antient Records, writers, Seals, Coins, etc. : with observations on the Sculpture, Statuary and paintings of the Gothic Age, and the Fashions and Dresses of those times. Likewise the prices of Materials, wages of workmen and the comparative value of money at the several periods as far as it is possible to get materials, to which may be added an Explanation of such Technical terms as are usually met with in old writers and accounts of ancient Buildings ». (décembre 1770).

Essex's Collections. Architecture. *Brit. Mus. Add. MS.* 6771.178. c. 4, feuil. 197.

(97) London, April 12 1760. Proposals for publishing by subscription a Course of Gothic Architecture wherein the fundamental Principles and Rules for the Disposition, Proportions, Use and Intentions of all the Parts and Members of that stile of Building will be clearly stated and demonstrated. Exemplified by Designs and Measures taken from the finest Fabricks and Monuments still existing in England and abroad. Also : Descriptions of the Instruments required for that Purpose, and of the Machines our Forefathers used for the adorning their stupendous Fabrics, and particularly of those by the help of which they executed the curve Mouldings of their Arches and Vaulted Roofs, etc., the method of turning and working their slender round Pillars; a scale to find the Centers of Force and Centers of Gravity of any of the eight Arches, viz. of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 Centers or Segments of Circles; as also the Consequence, Use, and Centers of Force of exterior Pouterasses etc. By J.H. Müntz. Folio. 60 or 70 copper plates. 4 parts... If 300 subscriptions are not received at Midsummer, the work will not go on, and the Money received will be returned. Prospectus imprimé. Essex's Collections. Architecture. *Brit. Mus. Add. MS.* 6771, c. 4, feuillet 215.

(98) Cf. MS. Thomas Warton's Archaeological Tours. Winchester College Library. Le microfilm de ce MS. nous a obligeamment été prêté par le professeur A.L. Kellog de Rutgers University, New Brunswick, U.S.A.

nente publication (99). En fait, le livre ne parut jamais. Il semble en tout cas que ses activités, comme celles de nombre d'érudits et correspondants amis, aient été autour de 1760 largement consacrées à la recherche archéologique. L'austérité de ses occupations ne lui fit d'ailleurs pas perdre le sens de l'humour : en 1760 précisément, parut un petit livre sans nom d'auteur, mais dont on ne tarda pas à savoir qu'il était de sa main, plein de verve malicieuse et fort irrespectueux à l'égard des illustres antiquaires ses prédécesseurs (100). Ce spirituel itinéraire à travers Oxford, parodie des ouvrages savants de Wood, Hearne et autres historiens, signale, parmi les édifices oubliés par eux dans leurs travaux, les tavernes de la vieille université, pour lesquelles Warton semble avoir toujours eu une particulière prédilection. Il rectifie aussi au passage l'étymologie d'Oxford, et propose de remplacer celle traditionnellement acceptée : « bellositum », par une autre plus appropriée : « bullositum ». L'amusant poème que son frère Joseph écrivit en réponse à cet irrévérencieux ouvrage (101), montre bien dans quelles voies les recherches de Thomas Warton étaient orientées : Leland, Willis, Dugdale, Hearne étaient bien près de considérer l'auteur comme un des leurs; mais puisqu'il a apostasié, puissent les pires calamités s'abattre sur lui ! Y compris celle, atroce, de n'être plus sensible aux beautés gothiques du monastère de Godstowe (102). Pour limités qu'ils aient été, il convient de ne pas méjuger les travaux de ces antiquaires amateurs : ce furent eux qui orientèrent le premier renouveau gothique anglais vers des recherches sérieuses. Si le milieu du siècle n'est pas exclusivement associé aux fabriques décoratives et frivoles de Langley et de Miller, ce fut bien grâce à eux. Un poème, écrit par un amateur en 1767, à la gloire d'une église de village sur le point d'être construite en style gothique montre quel fut le succès de leurs efforts de réhabilitation et quelle fut leur

(99) Thomas Warton, *The Poetical Works*, ed. R. Mant, 2 vols (Oxford, 1802), vol. I, pp. XXXII-XXXIII.

(100) *A Companion to the Guide and a Guide to the Companion* : being a complete Supplement to all the Accounts of Oxford hither published. Containing an accurate Description of several Halls, Libraries, Schools, Public Edifices, Busts, Statues, Antiquities, Hieroglyphics, Seats, Gardens, and other curiosities, omitted or misrepresented by Wood, Hearne, Salmon, Prince, Pointer, and other eminent Topographers, Chronologers, Antiquarians and Historians, London, 1760.

(101) *Epistle from Thomas Hearne, Antiquary, to the Author of the Companion to the Oxford Guide* (1764). Ce poème a souvent été attribué à Thomas Warton lui-même et figure dans l'édition de Mant de ses poèmes, *op. cit.*, II, 189. Une lettre de son frère in John Wool, *Biographical Memoirs of the late Rev. Joseph Warton* (London, 1806), p. 348, montre qu'il est bien de Joseph. Cf. C. Rinaker, *Thomas Warton. A Bibliographical and Critical Study*, Urbana, 1916, p. 34.

(102) Chalmers-Poets, XVIII, p. 170.

influence : comme Warton, l'auteur apprécie le gothique pour les *émotions* qu'il éveille dans l'âme, et, entre toutes, le sentiment religieux (103). Quelle différence, par exemple, entre les religieuses voûtes de Westminster et l'ample dôme de Saint-Paul, « où, au lieu, de penser à Dieu, le plus grand nombre oublie sa présence pour se rappeler Wren » (104) ! Suit un bref historique du style, où réapparaît la thèse de Warburton sous forme de leçon bien apprise (105) ; comme Gray, enfin, il est sensible à l'harmonieuse beauté d'une nef gothique, où la forme élancée des piliers et la légèreté des voûtes ogivales charment le regard (106).

Sans doute est-il légitime d'attribuer à ces érudits, dont les opinions, véhiculées par de grands ouvrages, touchèrent un large public, le bénéfice de ces témoignages de sympathie à l'égard d'un style si longtemps décrié. Les « folies » des recueils de Langley et de Halfpenny étaient, à vrai dire, peu faites pour rallier les faveurs des gens de goût. La découverte historique, esthétique et émotionnelle du gothique, c'est bien à Warburton, Gray et Warton qu'il faut surtout l'attribuer, en ce milieu de siècle, à eux qu'il faut rapporter la considération nouvelle pour ce style, telle qu'elle apparaît dans ces deux vers du même poème :

« Le style de Wren ne doit pas dominer
Mais s'incliner devant le Gothique » (107).

(103) « Gothic the syle, and tending to excite
Free-thinkers to a sense of what is right,
With lengthning ayles, and windows that impart
A gloomy steady light to chear the heart » (105.)
William Woty, *Church Langton, a poem*, Leicester, 1767, p. 14.

(104) « Where 'stead of thinking on their God, most men
Forget his presence to remember Wren ».
Ibid., p. 15.

(105) « Within the sacred vistro of a grove
The Goths in Pagan ages worship'd Jove.
Rude their first temples, the result of haste
Nor bore the least similitude of taste.
But when o'er Spain triumphant Lords they grew,
And changed their old religion for a new,
Their wits expanded, and they first began
To form their solemn, grove-resembling plan.
Hence does the long Cathedral vistos please,
Where strength unites with elegance and ease ».
Ibid., pp. 15-16.

(106) « Here ev'ry pointed arch, with taste imprest,
On slender pillars takes its easy rest,
With solemn beauties ravishing the sight,
Taper, yet strong, magnificent, tho' light ».
Ibid., p. 17.

(107) « The style of Wren must not assume the sway,
But to the Gothic prime obedience pay ».
Ibid., p. 18.

II

La sensibilité poétique ne coïncide pas toujours avec la raison du critique. Alors même qu'Evelyn formulait à l'égard de l'architecture gothique l'arrêt que l'on sait, le poète Milton s'en accommodait fort bien dans ses poèmes, comme cadre de ses humeurs sombres. Parmi les lieux que hante *Il Penseroso*, après qu'il eut renoncé aux « fallacieux plaisirs » du monde, figurent en bonne place les « hautes tours solitaires » et les « cloîtres studieux ». Quoi de plus propice à la mélancolie qu'une promenade sous ces « voûtes aux hauts arceaux / avec [leurs] lourds piliers gothiques / et [leurs] riches vitraux splendidement historiés / d'où filtre un jour sombre et religieux » ⁽¹⁰⁸⁾ ?

C'est aussi la mélancolie qui, lourdement, pèse sur le monastère où Pope enferme l'inconsolable *Eloise* ⁽¹⁰⁹⁾. Les voûtes gothiques, la pénombre des cloîtres, les vitraux de l'église sont ici, pour la première fois peut-être sous une forme littéraire, associés aux tourments d'une âme infortunée, à une espèce de désespoir même, enfin, à l'idée de la mort : celui dont le nom reste par excellence attaché à l'époque classique, ne dédaigna pas les sombres et tragiques effets d'un cadre gothique. Les poètes paysagistes de la première moitié du XVIII^e siècle incorporent aussi volontiers, à l'occasion, quelque manoir démantelé ou une abbaye en ruines à leurs descriptions. Dyer dans son *Grongar hill*, évoque ici ou là ces vieux châteaux perchés au sommet d'une colline, qui dressent fièrement leurs créneaux vers le ciel ⁽¹¹⁰⁾. Les ruines ne manquaient pas, nous l'avons vu, dans un pays où, à la réforme, avaient succédé de longues guerres civiles, et les artistes « topographes » étaient en train de les découvrir. L'élément nouveau, chez le poète, c'est une méditation sur la fuite du temps et l'inconstance de la fortune, qui accompagne la description. Jadis le berceau des vanités humaines, voilà ces

(108) John Milton, *Il Penseroso*, trad. Floris Delattre, Paris, (Aubier), 1937, pp. 19; 23.

(109) « But o'er the twilight groves and dusky caves,
Long-sounding aisles, and intermingled graves,
Black Melancholy sits, and round her throws
A death-like silence, and a dread repose ». Alexander Pope, *Eloisa to Abelard*, Chalmers-Poets, XII, 178.

(110) John Dyer, *Grongar Hill* (1727), Chalmers-Poets, XVIII, 223.

ruines devenues le refuge des corbeaux, des renards et des serpents, car « éphémère est le sourire du destin » (111).

Plus sombres encore, morbides presque, sont les réflexions qu'inspirent les bâtisses médiévales en ruines à Mallet, poète de l'*Excursion* (1728). Elles ne servent plus, comme elles le faisaient en partie dans *Grongar Hill*, à accentuer les lignes d'un paysage; elles sont décrites ici surtout pour l'état d'âme qu'elles inspirent. Les églises médiévales, les vieilles abbayes étaient aussi des ossuaires. Dans leurs cryptes effondrées reposaient les restes d'êtres disparus depuis des générations. Voûtes démolies, murs délabrés s'associent, dans l'esprit du poète avec une complaisante méditation sur la mort. Dans ce poème qui, par ailleurs, est lourdement didactique, Mallet cède souvent aux sollicitations d'une sombre et macabre imagination (112). Normale aussi, dès lors que l'on voit dans ces ruines d'abord un lieu de sépulture, leur association avec le surnaturel, et les fantômes en particulier. S'il est vrai que l'ombre des disparus erre parfois près des tombes où sont ensevelis leurs restes, quoi d'étonnant à ce qu'on les rencontre sous les voûtes de quelque chapelle gothique ?

« Ici, tout n'est que silence redoutable; rien ne le trouble,
Que le vent qui soupire et la chouette qui pleure
Et crie, solitaire, sous la lune funèbre,
Dont les rayons se glissent, à l'ouest, dans cette nef latérale
Où un triste fantôme, d'un pas immatériel,
Fait sa ronde habituelle, ou s'attarde sur sa tombe » (113).

On voit combien ce texte est riche de thèmes qui deviendront, au cours des décennies suivantes, des lieux communs. Mais la tour

(111) « Transient is the smile of Fate ». *Ibid.*, p. 224.

(112) « Behind me rises huge a reverend pile
Sole on his blasted heath, a place of tombs,
Waste, desolate, where Ruin dreary dwells.
Brooding o'er sightless skulls, and crumbling bones,
Ghastful he sits, and eyes with steadfast glare.
(Sad trophies of his power, where ivy twines
Its fatal green around) the falling roof,
The time-shook arch, the column grey with moss,
The leaning wall, the sculptur'd stone defac'd,
Whole monumental flattery, mix'd with dust,
Now hides the name it vainly meant to raise ».

David Mallet, *The Excursion* (1728), chant I, Chalmers-Poets, XIV, 19.

(113) « All is dread silence here, and undisturb'd,
Save what the wind sighs, and the wailing owl
Screams solitary to the mournful Moon,
Glimmering her western ray through yonder isle
Where the sad spirit walks with shadowy foot
His wonted round, or lingers o'er his grave ».

Ibid.

recouverte de lierre, le silence de la nuit déchiré seulement par le cri de la hulotte solitaire, la lumière diffuse et triste de la lune devaient faire leur entrée solennelle dans la littérature sous la plume d'un autre : il fallait d'abord que Young, Blair et Hervey missent à la mode la méditation mélancolique parmi les tombeaux et sous la voûte étoilée d'un ciel de minuit, pour que les lecteurs ainsi préparés, fassent à l'*Elegie* de Gray l'accueil que l'on sait. Fait intéressant à noter, le point de départ des réflexions tristes et hautement morales, chez ces poètes de la nuit et des tombeaux est souvent une architecture. Si le caractère quasi obsessionnel de l'idée de la mort laisse dans les *Nuits* de Young peu de place à des descriptions extérieures, chez Blair, par contre, l'amorce des méditations, qui par la suite, s'enchaînent étroitement, s'opère par l'intermédiaire d'une vieille église gothique, peut-être Westminster Abbey :

« Vois ce temple consacré : pieux ouvrage
De ceux dont le nom, hier célèbre, est aujourd'hui incertain ou oublié,
Et enfoui sous les décombres du passé.
Ici, gisent les morts les plus illustres.
Le vent se lève : écoute son hurlement ! Jamais, jusqu'à ce jour
Je n'avais, je crois, entendu bruit aussi effroyable.
Des portes grincent, les fenêtres claquent, et le hideux oiseau de la
[nuit
Niché dans le clocher, crie. Les bas-côtés ténébreux
Tendus de noir, aux murs couverts de blasons
Et de bannières armoriées en lambeaux, répercutent l'écho;
Et l'air y est plus lourd, venu des caveaux souterrains,
La demeure des morts » (114).

On le voit : la longue méditation sur la mort qui va suivre est provoquée, déclenchée par les « bas-côtés ténébreux » et le caractère inquiétant qu'y revêt le moindre bruit. Et puisque, ici encore, l'église semble d'abord être « la demeure des morts », acceptons sans murmure la présence de fantômes :

(114) « See yonder hallow'd fane — the pious work
Of names once famed, now dubious or forgot;
And buried 'midst the wreck of things which were,
There lie interr'd the more illustrious dead.
The wind is up : hark ! how it howls ! Methinks
Till now I never heard a sound so dreary :
Doors creak and windows clap, and night's foul bird
Rook'd in the spire, screams loud : the gloomy aisles
Black plaster'd, and hung round with shreds of scutcheons,
And tatter'd coats of arms, send back the sound,
Laden with heavier airs, from the low vaults,
The mansion of the dead ».

Robert Blair, *The Grave*, in *The Poetical Works of Beattie, Blair and Falconner*, ed. Rev. George Gilfillan (Edinburgh, 1854), p. 134.

« Tirés de leur sommeil

D'effroyables spectres, dans leurs sinistres atours,
Se dressent avec un horrible rictus et, obstinément taciturnes,
Vont et viennent, silencieux comme les pas de la nuit » (115).

De façon comparable, ce fut l'église d'un village de Cornouailles qui inspira à Hervey ses célèbres *Méditations parmi les tombes*. Edifice fort ancien, érigé par des mains depuis des siècles retournées à la poussière, situé loin du bruit et de toute agitation, et entouré de tombes, haut de clocher, vénérable mais simple, il était propre à orienter vers le grave les pensées du poète en prose (116). Ainsi donc il y aurait, au principe même de l'inspiration ténébreuse des poètes de la nuit, l'angoisse provoquée par un cadre architectural, gothique selon toute conjecture : le fait a son importance.

Inversement certains poèmes, qui n'ont apparemment pas d'autre but que de décrire une architecture, comportent parfois des vers dont le réalisme fait frémir, et rappelle les descriptions les plus macabres du *Tombeau* de Blair. François Peck, par exemple, dont le long poème : *Belvoir Castle* n'a d'autre fin que topographique et fut reproduit dans un ouvrage aussi respectable que *l'Histoire et les Antiquités du Comte de Leicester* de John Nichols, se complait à décrire un charnier, qu'il découvre sous le chœur de l'église de Grantham (117). En effet, le premier renouveau gothique, dont nous avons tenté d'analyser les diverses et multiples manifestations, et le nouveau genre poétique sont tout à fait contemporains, et assez

(115) « Roused from their slumbers,
In grim array the grisly spectres rise,
Grin horrible, and, obstinately sullen,
Pass and repass, hush'd as the foot of night ».

Ibid.

(116) « The light that passed through the windows seemed to shed a kind of luminous obscurity, which gave every object a grave, venerable air. The deep silence, added to the gloomy aspect, and both heightened by the loneliness of the place greatly increased the solemnity of the scene. A sort of religious dread stole insensibly on my mind, while I advanced, all pensive and thoughtfull, along the inmost isle : such a dread, as hushed every ruder passion, and dissipated all the gay images of an alluring world ».

James Hervey, « Meditations among the Tombs », *Meditations and Contemplations*, (London, 1816), p. 2.

(117) « Below, a charnel-house, the deadman's cell,
An awful sight, correcting proud looks well;
Where piles of ribs, skulls, shanks and every bone,
Are built up like the King of Terrors' throne ».

Francis Peck, « Belvoir Castle », in John Nichols, *History and Antiquities of the county of Leicester*, 4 vols (London, 1795-1815-1811), vol. II, i, app. VII, p. 64.

naturellement complémentaires. Voûtes obscures, cloîtres inquiétants où l'on foule au pied des tombes, et sombres pensers vont de pair. Young commençait d'écrire ses *Nuits* en 1741, Hervey, en 1747, achevait ses *Méditations* et tandis que Warburton, Gray et Warton poursuivaient leurs travaux, se multipliaient jusqu'en 1760 et même au-delà d'anonymes imitations dans les périodiques du temps ⁽¹¹⁸⁾.

Chez les frères Warton, les deux courants se combinent plus étroitement que chez nul autre. Les « Plaisirs de la Mélancolie » sont ceux, nous l'avons vu, que goûte Thomas Warton dans les cloîtres d'une abbaye en ruines. Tous les éléments que l'on rencontre épars chez Milton, Pope et Mallet sont ici rassemblés, et le ton du poème frappe par sa juvénile sincérité. Les ruines d'un monastère, la tour au manteau de lierre, un cri soudain de chat-huant, des voûtes qui inspirent au poète une horreur sacrée, un spectre pâle qui, de loin, lui fait signe de le suivre, la visite nocturne d'un charnier, rien ne manque au cadre ⁽¹¹⁹⁾ qui, avant de devenir celui des romans de Mrs Radcliffe, allait être l'arrière-plan obligé, nous le verrons, de maint poème descriptif.

Œuvre de jeunesse aussi, l'*Ode à l'Imagination* de son frère Joseph témoigne d'un enthousiasme moins exclusif mais aussi réel pour les ruines médiévales et les scènes de cimetière. A la vision des joies mythiques auxquelles convient les divinités païennes,

(118) Cf. Calvin Daniel Yost, *The poetry of the Gentleman's Magazine : a study in 18th century taste* (Philadelphia, 1936), passim.

(119) « Beneath yon ruin'd abbey's moss-grown piles
Oft let me sit at twilight hour of eve,
Where through some western window the pale moon
Pours her long-levelled rule of streaming light;
While sullen sacred silence reigns around,
Save the lone screech-owl's note, who builds his bow'r
Amid the mould'ring caverns dark and damp,
Or the calm breeze, that rustles in the leaves
Of flaunting ivy, that with mantle green
Invests some wasted tow'r. Or let me tread
Its neighbouring walk of pines, where mus'd of old
The cloister'd brothers : through the gloomy void
That far extends beneath their ample arch
As on I pace, religious horror wraps
My soul in dread repose. But when the world
Is clad in midnight's raven-colour'd robe,
'Mid hollow charnel let me watch the flame
Of taper dim, shedding a living glare
O'er the wan heaps; while airy voices talk
Along the glimm'ring walls; or ghostly shape
At distance seen, invites with beck'ning hand
My lonesome steps, through the far-winding vaults ».

The Pleasures of Melancholy, Chalmers-Poets, XVIII, 95.

succède un tableau plus austère, consacré à la déesse Mélancolie : elle conduit le poète vers des églises gothiques et des catacombes, des abbayes en ruines et des tombes, où l'attendent d'étranges et inquiétants spectacles ⁽¹²⁰⁾. Ces poèmes revêtent, à nos yeux, une importance considérable : ils montrent en effet, de façon péremptoire, combien, dès le milieu du siècle, le gothique est étroitement lié au surnaturel, et combien il s'associe naturellement avec la mélancolie. Certes, il faut bien le dire, les allusions aux charniers restent discrètes, et aucun détail inconvenant ne vient heurter le lecteur trop sensible. Les ombres qui hantent ces sépultures n'inquiètent guère : l'imagination à laquelle elles doivent leur existence les maintient fermement dans les étroites limites de la vraisemblance *poétique*. Pourtant nous retiendrons ce fait significatif qu'un demi-siècle, ou presque, avant l'apogée du roman « gothique », le public anglais était invité à considérer chapelles en ruines et tours au manteau de lierre comme des lieux mystérieux où il convient obscurément d'être triste et de craindre. Nous le verrons : le cadre des romans « gothiques » ne sera pas autre. Mais le passage des spectres du milieu *poétique* au milieu *romanesque* leur conférera un aspect autrement redoutable.

L'originalité des poèmes des Warton, il faut la voir dans le fait que le décor est choisi pour son influence sur l'humeur. Chez Blair et Hervey, les éléments macabres ne sont que prétextes à de pieuses réflexions sur la défaite finale de la mort. Inspirées par les perspectives chrétiennes du Salut, ces édifiantes méditations débouchent sur la notion reconfortante de *résurrection*. Dans les poèmes cités, au contraire, le cadre tragique est recherché pour lui-même, parce qu'il flatte l'humeur noire du poète. Ici, nulle intention didactique,

(120) « Haste, Fancy, from the scenes of folly,
 To meet the matron Melancholy,
 Goddess of the tearful eye,
 That loves to fold her arms and sigh;
 Let us with silent footstep go
 To charnels and the house of woe,
 To Gothic churches, vaults and tombs,
 Where each sad night some virgin comes,
 With throbbing breast, and faded cheek,
 Her promis'd bridegroom's urn to seek;
 Or to some abbey's mould'ring tow'rs,
 Where, to avoid cold wintry show'rs,
 The naked beggar shivering lies,
 While whistling tempests round her rise,
 And trembles lest the tottering wall
 Should on her sleeping infants fall... »

Joseph Warton, *Ode to Fancy*, Chalmers-Poets, XVIII, 164.

nulle espérance de consolation lointaine : la mélancolie s'arrête au *cadre* et s'y fixe. Cette humeur mélancolique, qui, à toutes les époques de la littérature anglaise, affleure aux œuvres les plus diverses et se laisse deviner derrière les visages les plus sereins, il est singulièrement important pour notre propos de la voir s'attacher, au milieu du XVIII^e siècle, à l'architecture gothique. Voûtes mystérieuses, cloîtres sonores, plus inquiétants encore quand un rayon de lune y prend les multiples couleurs d'un vitrail, caveaux où, pour toute présence, rôde la mort, tours jadis altières, et dont les ruines présentes offrent à l'homme comme l'image de sa propre destinée, nourrissent un mal typiquement anglais (121). Dès maintenant, il paraît utile d'affirmer que les origines du roman gothique sont anglaises, et que ni la Révolution française ni les soubresauts de l'Europe napoléonienne ne furent des facteurs plus importants que le Spleen. On a en effet voulu voir, dans les ruines qui servent de cadre obligé au roman « gothique » de la fin du siècle, comme l'image d'une société qui s'effondre, d'un système politique qui croule, d'une Europe mise à sac (122). C'est oublier, semble-t-il, le succès que connut Sanderson Miller en érigeant ses châteaux en ruines. C'est négliger l'opinion des théoriciens du goût : de J.G. Cooper qui, en 1755, affirmait que les ruines d'un château ennoblissent un paysage en rappelant les notions abstraites de courage et de sagesse (123) ; de Lord Kames qui, en 1762, recommandait les ruines gothiques de préférence aux classiques, car, loin de rappeler, comme ces dernières, le triomphe du vandalisme sur la culture, elles manifestent celui du temps sur la force, et suggèrent des pensées tristes mais non déplaisantes (124), de Shenstone qui les conseille, en raison de « cette agréable mélancolie qui procède d'une réflexion sur la grandeur disparue » (125). C'est surtout ne pas tenir compte de ces poèmes inspirés par les ruines du passé dont nous avons cité les meilleurs, et dont il reste à prouver qu'ils ne furent pas l'exception.

*
**

(121) Cf. O. Doughty, « The English Malady of the 18th century », *Review of English Studies*, II, (1926), pp. 257-269.

(122) Cf. *infra*, ch. X.

(123) *Letters concerning taste*, 3rd ed., 1757, Augustan Reprint Society publication n° 30, Los Angeles, 1951, pp. 11-12.

(124) Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, 3 vols, Edinburgh, 1762, vol. III, p. 313.

(125) « That pleasing melancholy which proceeds from a reflexion on decayed magnificence ». William Shenstone, « Unconnected Thoughts on Gardening », *Works*, 2 vols, London, 1764, II, 126.

En fait, d'innombrables poètes d'occasion devaient faire dans le domaine de la poésie, ce que S. et N. Buck avaient fait dans celui du dessin topographique. Les ruines que leurs planches avaient mises à la mode inspirèrent toute une génération, et trouvèrent d'innombrables chantres de bonne volonté, sinon toujours de talent. Le Révérend Sneyd Davies, à l'occasion d'une excursion à Tintern Abbey, en 1742, proclame en vers médiocres la solennelle beauté des lieux au coucher du soleil; il franchit le seuil de l'ancien lieu saint avec une vénération mêlée de crainte, et médite tristement parmi ces effrayantes reliques du passé; il admire les piliers qui, jadis, se rejoignaient en voûtes gracieuses, et, rêveur, tend l'oreille dans l'espoir de saisir l'écho de chants religieux à jamais disparus. Spectacle salubre que celui de ces ruines ! Il libère l'âme, en la détachant du monde ⁽¹²⁶⁾. John Langhorne, dont les poèmes eurent leur heure de célébrité, écrit en 1756 des vers empreints de mélancolie, parmi les ruines du château de Pontefract. Le temps et la guerre se sont unis pour abattre cette demeure jadis royale, où tout n'est plus que désolation ⁽¹²⁷⁾; la mère inquiète interdit aujourd'hui à ses enfants les abords de ces ruines aux murs croulants; le paysan, en les longeant, hâte craintivement le pas; mais le sage n'hésite pas à tirer de ce spectacle la leçon qui s'impose : vaine est l'agitation de l'homme, il n'échappera pas au sort de ces pierres.

William Mason, dans *Elfrida*, montre à maintes occasions qu'il est sensible à la mélancolique poésie des ruines. Ce poème dramatique, écrit de l'aveu de l'auteur « sur le modèle de l'ancienne tragédie grecque », comporte pourtant plusieurs passages dans un style aussi peu classique que possible : Orgar qui se rend, déguisé, au château où sa fille Elfrida est contrainte de vivre, entend le chœur des vierges chanter une ode que n'aurait pas désavouée Thomas Warton ⁽¹²⁸⁾; plus tard, lorsque la jeune femme se lamente sur sa réclu-

(126) « Here my lov'd friend, along the mossy dome,
In pleasurable sadness let me roam;
Look back upon the world, in haven safe;
Weep o'er its ruins, at its follies laugh ».

Sneyd Davies, « A voyage to Tintern Abbey », in George Hardinge, *Biographical Memoirs of the Rev. Sneyd Davies*, London, 1816, p. 118.

(127) « A Pile stupendous, once a fair renown,
This mould'ring mass of shapeless ruin rose,
Where nodding heights of fractur'd columns frown,
And birds obscure in ivy-bow'rs repose ».

« Written among the Ruins of Pontefract Castle, MDCCCLVI », *Poetical Works*, London, 1766, 2 vols, vol. I, pp. 155-159.

(128) « Away ye Goblins all,
Wont the bewilder'd traveller to daunt;
Whose vagrant feet have trac'd your secret haunt.
Beside some lonely wall,

sion, ce sont des images « gothiques » qu'elle évoque ⁽¹²⁹⁾; et après la mort d'Athelwold son époux, Mason nous la montre dans le couvent fondé par elle, consumant sa jeunesse, telle Héloïse au Paraclet, à la flamme du souvenir.

Cette concession au goût du temps, que révèle aussi le sujet médiéval du poème, ne devait pourtant être qu'accidentelle. En 1756, dans une ode peu connue intitulée : « De la Mélancolie », Mason devait évoquer ces intrépides amateurs de sensations fortes, que ne rebutent pas ruines ni fantômes ⁽¹³⁰⁾; en même temps, il jugeait ces charmes trop puissants pour lui : ses goûts plus sobres et plus classiques lui faisaient préférer des formes atténuées de l'horreur. Mais cette attitude partagée de Mason, — comme l'hostilité franche d'Akenside, poète de « la lumière et de la joie » ⁽¹³¹⁾ —, n'étaient pas celles de tous, il s'en fallait de beaucoup. Les périodiques de l'époque abondent en effusions poétiques d'un jour sur la fuite du temps et la mort, rédigées parmi les ruines de quelque château ou abbaye. Ces poèmes éphémères sont d'autant plus révélateurs du

Or shatter'd ruin of a moss-grown tow'r,
Where, at pale midnight's stillest hour,
Through each rough chink the solemn orb of night
Pours momentary gleams of trembling light... »

Elfrida (1751), Chalmers-Poets, XVIII, 343.

(129)

« Why am I

Here shrouded up like the pale votarist,
Who knows no visitant, save the lone owl
That nightly leaves his ivy-shrouded cell,
And sails on slow wings through the cloister'd isles,
Listening her saintly orisons ? »

Ibid., p. 345.

(130)

« To thee yon Abbey, dank and lone,
Where ivy chains each mould'ring stone
That nods o'er many a Martyr's tomb,
May cast a formidable gloom.
Yet some there are who, far from fear,
Could wander thro' the cloysters drear,
Could rove each desolate Isle,
Tho' midnight thunders shook the pile;
And dauntless view, or seem to view
(As faintly flash the lightnings blue)
Thin shiv'ring Ghosts from yawning charnels throng,
And glance with silent sweep the shaggy vaults along ».

« On Melancholy », *Odes*, London, 1756, pp. 16-17.

(131)

« Nor where the boding raven chants,
Nor near the owl's unhallowed haunts
Will she [my Muse] her cares employ;
But flies from ruins and from tombs,
From Superstition's horrid glooms,
To daylight and to joy ».

Mark Akenside, *Odes on several subjects*, Bk. I, ode 1, Chalmers-Poets, XIV, 97.

goût du temps que leur style est plus malhabile et plus naïfs les sentiments qu'ils expriment. Ecrits par des amateurs, ils montrent combien l'inquiétude qu'ils expriment est celle d'une époque plus que celle d'individus. Tel promeneur anonyme confie aux colonnes du *Gentleman's Magazine* les réflexions que lui inspirent les ruines de la chapelle de « M-le », dans le Hertfordshire : quel bel édifice formaient jadis ces pierres croulantes, dont ronces et épines interdisent aujourd'hui l'accès ! Est-ce donc ici que résonnèrent jadis les pas des servantes de Dieu ? Que furent joyeusement entonnées les hymnes de louange ? Voyez ! Il n'y a plus là que mauvaises herbes et hideux reptiles. Seules, les tristes notes du rouge-gorge suscitent encore un pâle écho sous les voûtes effondrées, et, le soir, seuls, des oiseaux de mauvaise augure viennent troubler le repos du sanctuaire en ruines ⁽¹³²⁾. Tel autre, contemplant les restes imposants du château de Pomfret, en souligne la « terrible grâce », et déplore les méfaits conjugués du temps et de la Guerre Civile ⁽¹³³⁾. Anonyme, encore, ce poème sur les ruines du monastère de Godstowe, favorites entre toutes des amateurs de gothique, où l'auteur évoque la vie pieuse et retirée des religieuses de jadis. Maintes fois, le voyageur attardé vit, de loin, la faible lueur de leurs cierges luire derrière les hautes fenêtres en ogive ; souvent la cloche de minuit, appelant ces vierges saintes à l'office, réveilla l'alouette longtemps avant les premières lueurs de l'aurore. Hélas, enfuis sont ces jours heureux ; il ne reste plus ici que des pans de murs effondrés et des colonnes brisées, envahis par les herbes ⁽¹³⁴⁾.

Un poète écossais, signant de ses seules initiales une méditation sur les ruines nationales du palais royal de Linlithgow, parle lui aussi du « délicieux effroi » qu'il éprouve à se promener, au crépuscule, parmi ces ruines vénérables. Aux effusions habituelles, succède l'inévitable apostrophe au temps implacable, à qui ni la pierre ni le fer ne résistent ⁽¹³⁵⁾. Ce qui était n'est plus, ne sera plus jamais... Tel est au fond, le thème majeur de ces essais poétiques.

(132) Anon., « On the Ruins of M... le Chapel in Hertfordshire », *Gentleman's Magazine*, XXIX (1759), 382-3.

(133) Anon., « On the Ruins of Pomfret Castle », *London Chronicle*, VIII (1760), 588.

(134) « Fled are those days upon the wing of time :
Now here and there with damp and moss o'ergrown,
Moulders the fretted aile and roof sublime,
The mossy buttress and the pile o'erthrown ». (141)

Anon., « On the Ruins of Godstow Nunnery », *London Magazine*, XXXIII (1764), 652.

(135) « All destroying Time !
What can resist thy rage ? The iron bar
Melts down before thee ; and the solid rock
Moulders away ; with every storm blast

Idée bien ordinaire ! Mais l'*Elegie* de Gray en développe-t-elle de plus neuves ? L'important est d'ailleurs de voir l'inquiétude qui remplace, au milieu du siècle, la sérénité des classiques, se fixer sur l'architecture. Plus tard, sans doute, elle s'intériorisera, et dictera à Poe son immortel « jamais plus ! », à Lamartine les vers du *Lac*. Mais dans l'Angleterre de 1760, l'insondable mystère du temps, son irréversibilité angoissante et sa marche inexorable ne se révèlent à l'homme sensible que dans une méditation sur ces édifices effondrés.

Le même thème encore, toujours le même souci, dans l'*Elegy on a Pile of Ruins* (1761) de John Cunningham : implacable et serein, passe le temps, d'un pas silencieux. Voyez les ruines qu'il laisse derrière lui ! Ces pierres qui s'effritent n'ont pu détourner ses coups ; tout au plus, ici ou là, le lierre limite-t-il les ravages du tyran, en consolidant de ses liens une tour branlante ⁽¹³⁶⁾. Autre exemple : dans un poème intitulé *Les Plaisirs de la Contemplation* une certaine Mrs Darwell met au premier rang, parmi les objets qui favorisent la méditation, les majestueuses ruines d'un château médiéval. Ces hautes tours qui, jadis, défiaient l'assaut des troupes ennemies, n'abritent plus aujourd'hui, que « le triste oiseau de la nuit » qui « se plaint à la lune avec de funèbres accents ». Mais quel sombre plaisir l'on goûte à contempler ces donjons revêtus d'un lierre vénérable et dont la pierre se désagrège ⁽¹³⁷⁾ !

The fragments from yon broken arches fly ;
The spacious windows, where erewhile appear'd
Beauty and royalty, robb'd of their pride,
Are desolate and void ; and in the hall,
And all the pomp of majesty, there dwells
Ruin and Desolation ; there the owl,
Sad favourite of Night ! eludes the Day ;
And now, forth-issuing from his dark abode,
Tunes his nocturnal elegy of woe ».

« An evening walk, written beside the Ruins of the Royal Palace at Linlithgow », by Mr. R. S., in *A Collection of Original Poems*, by the Rev. Mr. Blacklock and other Scotch gentlemen, Edinburgh, 1760, pp. 40-44.

(136) « Where reverend shrines in Gothic grandeur stood,
The nettle, or the noxious night-shade, spreads ;
And ashlings, wafted from the neighbouring woods
Thro' the worn turrets wave their trembling heads ».

« An elegy on a pile of Ruins » (1761), in *A Collection of Poems...* not inserted in Mr. Dodsley's Collection, or published since. Published for G. Pearch, 4 vols, London, 1775, col. I, pp. 123-129.

(137) « Those towers with venerable ivy crown'd,
And mouldering into ruin...
There the lonely bat, that shuns the day,
Dwells in dull solitude ; and screaming thence,
Wheels the night raven shrill, with hideous note
Portending death to the dejected swain... »

Mrs Darwal [Darwell] formerly Miss Whately, « The pleasures of contemplation » (1764), in *A Collection of Poems...* not inserted in Mr. Dodsley's Collection, *op. cit.*, III, 165-166.

De toutes les ruines dessinées par S. et N. Buck, celles de l'abbaye de Netley étaient peut-être les plus tragiquement belles et les plus émouvantes. D'une visite qu'il leur fit, George Keate, poète de l'époque non sans quelque renom, rapporte une élégie qui démarquait celle de Gray, mais où le cimetière de campagne était — de façon significative — remplacé par un décor architectural. Les mêmes mots, presque les mêmes vers ⁽¹³⁸⁾, disent l'émoi du poète devant ces pitoyables vestiges. Et bien sûr, une théorie d'esprits défile devant ses yeux, puis regagnent leurs tombes abandonnées, poussant un soupir devant l'état lamentable de ce qui fut jadis leur demeure... Presque à la même époque, les mêmes lieux inspirèrent à un anonyme auteur une même méditation : quel sinistre changement ont opéré les hommes et le temps ! Un spectacle de désolation s'offre aujourd'hui au regard. Pourtant, l'endroit n'est pas sans charme pour qui aime rêver : il y a un certain plaisir à parcourir ces cloîtres obscurs, prêtant l'oreille au murmure de la mer, toute proche, qui se répercute sous les voûtes. Le tonnerre qui, parfois, fait trembler l'édifice en ruines, l'éclair qui soudain zèbre l'ogive d'une fenêtre, ajoutent à la terrible grandeur des lieux. Et si une troupe de pâles fantômes passe dans l'air légèrement, que le promeneur solitaire ne s'effraie pas. Qu'il songe plutôt à la fuite rapide des jours et contemple, à la lueur blafarde d'une lampe, les grains du sablier qui tombent un à un, tandis qu'au-dessus de sa tête la hulotte menaçante bat des ailes et annonce la mort. La morale tient en peu de mots : tout n'est que vanité ici-bas ⁽¹³⁹⁾.

On mesure, à la lecture de ces nombreux poèmes, la distance qui les sépare des œuvres de Young, de Hervey et de Blair, que nous

(138) « No other sounds, amid these Arches heard,
The death-like silence of their Gloom molest,
Save the shrill plaints of some unsocial Bird,
That seeks the house of solitude to rest.

Save where their tinkling leaders to the shade
Of these cool Grots, invite the fleecy Folds,
Where oft the sated ox supinely laid
With lowing herd a distant converse holds !

Or where the Gothic pillar's slender form
(Unequal to th'incumbent quarry's weight)
Deserts its post, and reeling to the storm
With sullen crash resigns its charge to Fate ».

« Netley Abbey, an elegy » (1764), *The Poetical Works*, 2 vols, London, 1781, I, 186-187.

(139) « Illusion all ! A scene of mimickry !
So fleet, so volatile's the state of things ! »

Anon., *The Ruins of Netley Abbey*, A Poem, in blank verse. To which is prefixed a short Account of that monastery from its first foundation, collected from the best Authority, London, 1765, pp. 10-15. [Ce poème ne se trouve pas au B.M., mais à la Bodleian : Gough Hants, 9.]

évoquions précédemment : leurs auteurs refusent toute consolation religieuse, et se complaisent dans les équivoques plaisirs de la mélancolie. Les ruines ne sont plus, d'autre part, ce qu'elles étaient pour Stukeley et pour Willis : de précieux vestiges, qui aident à mieux comprendre le passé national. L'architecture devient un « état d'âme », un prétexte à sensations fortes et ambiguës. On hante ces cloîtres abandonnés et ces tours solitaires pour y goûter des émotions mêlées : un « ravissement terrible », ou une « douce horreur ». Pour les exprimer, se crée un style que l'on pourrait presque qualifier de collectif, tant les mêmes mots ou expressions reviennent souvent sous la plume de ces poètes d'un jour : « the solitary owl », « the time-shook arch », « the ivy-mantled tower ». La mélancolie des ruines n'a pas inspiré un seul ou plusieurs grands poètes : toute une génération s'en est nourrie.

Le XVII^e siècle avait aussi connu la joie doublée de terreur que suscite la formidable beauté des ruines, mais elles n'étaient pas architecturales : les ruines qui faisaient naître alors dans l'âme un subtil mélange d'enthousiasme et d'effroi, étaient celles de la nature. Les montagnes n'étaient rien d'autre, pour les géologues du temps, que les ruines de l'ancien monde ⁽¹⁴⁰⁾. On connaît la célèbre page où John Dennis narre son passage des Alpes : au cours de son ascension, la vue des rochers éboulés l'emplit d'épouvante et le comble de plaisir ⁽¹⁴¹⁾. Or ce « délicieux frisson », on comprend, au milieu du siècle suivant, que les ruines gothiques d'une abbaye le provoquent aussi sûrement. On y risque des découvertes macabres et de sinistres rencontres, et surtout, dans la pénombre de leurs cloîtres effondrés, au pied de leurs tours démolies, on peut rêver.

III

Cathédrales, châteaux, abbayes et ruines n'étaient pas l'unique legs du passé, les seuls vestiges de la civilisation médiévale anglaise. Il était d'autres monuments, écrits ceux-là, qui allaient susciter un intérêt et une curiosité également vifs : les romans de chevalerie.

(140) Cf. R.A. Aubin, « Grottoes, Geology and the Gothic Revival », *Studies in Philology*, XXXI (1934), 408-416.

(141) « The sense of all this produc'd different motions in me, viz. a delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that I was infinitely pleas'd, trembl'd ».

John Dennis, « Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct. 25, 1688 ». *The Critical Works*, ed. E.N. Hooker, 2 vols, Baltimore, 1939-1943, vol. II, App. 18, p. 380.

De même qu'on méprisait, au début du XVIII^e siècle, l'architecture gothique, on avait relégué ces romans dans un oubli presque total. La mode n'était plus, à l'époque du *Spectator*, de lire ces contes interminables et fantastiques. Les esprits, plus rassis, refusaient l'émerveillement que procuraient à Milton

« Ces illustres poètes
Qui ont chanté, d'une voix grave et solennelle,
Tournois et trophées remportés,
Forêts, enchantements terribles,
Et dont le sens dépasse tant le son des mots » (142).

Les prouesses des compagnons du roi Artus, les multiples et prodigieuses aventures de Bevis de Hampton ou de Guy de Warwick, non seulement n'intéressaient plus, mais depuis longtemps déjà n'étaient plus publiées (143). On n'en connaissait plus guère que ce que Spenser leur avait emprunté. Or c'est essentiellement en fonction de ces emprunts que l'auteur de *La Reine des Fées* devait être condamné au début du XVIII^e siècle. Si sa strophe plut aux classiques, et fut souvent imitée par eux (144), Addison par contre ne lui pardonna pas, dans son *Account of the Greatest English Poets*, l'extravagance de ses récits (145). A une époque où l'homme était plus que jamais considéré comme la mesure de toutes choses et l'objet de toute étude, quelle place pouvait-on faire à ces œuvres de pure imagination, non seulement futiles et grotesques, mais en outre singulièrement dangereuses ?

(142) John Milton, *Il Penseroso*, trad. Floris Delattre, Paris (Aubier), 1937, p. 21.

(143) Cf. Arthur Johnston, « List of Printed editions of romances », *Medieval Romance during the seventeenth and eighteenth centuries*, thèse (Ph. D) non publiée, Oxford, (Queen's College), 1956, App. I. [New Bodleian Library, MS. D. Phil. d. 1732].

(144) Cf. H.G. de Maar, « A list of Spenserian Imitations in the Spenserian stanza published during the years 1700 to 1785 », in *Elizabethan Romance in the eighteenth century* (Amsterdam, 1924), App. III, pp. 239-240. Cf. aussi Earl R. Wasserman, « Poems influenced by Spenser's Fairy Queen », in *Elizabethan Poetry in the eighteenth century*, Urbana, 1947, pp. 260-268.

(145) « But now the mystic tale, that pleased of yore,
Can charm an Understanding Age no more;
The long-spun allegories fulsom grow,
While the dull moral lies too plain below.
We view, well pleased, at distance all the sights
Of arms and palfries, battles fields and fights
And damsels in distress, and courteous knights.
But when we look too near, the shades decay,
And all the pleasing landskip fades away ».

« Poems on several occasions », *The Miscellaneous Works in Verse and Prose*, 3 vols, London, 1766, vol. I, pp. 31-32.

Les romans du XVII^e siècle de La Calprenède, d'Honoré d'Urfé, et de M^{lle} de Scudéry ne trouvent guère davantage grâce aux yeux du public cultivé (146). On connaît le célèbre inventaire que dresse Addison, dans le *Spectator*, de la bibliothèque de la belle Léonora. S'il est vrai qu'il y trouve des œuvres aussi austères que celles d'Isaac Newton, *La recherche de la Vérité* de Malebranche, et l'*Essay on Human Understanding* de Locke, y figurent aussi en bonne place un *Cassandre*, un *Cléopâtre*, l'*Astrée*, le *Grand Cyrus* « avec une épingle piquée dans l'une des pages du milieu », enfin *Clélie* qui s'ouvrerait de lui-même à l'endroit où les deux amants se retrouvent dans le jardin. Addison ironise gentiment sur le goût de cette jeune veuve, qui se laisse influencer par la lecture de ces romans au point de conformer l'univers où elle se meut à leur image. Sa maison de campagne, située dans une espèce de désert, à cent milles de Londres, ressemble à un château enchanté en miniature. La nature, alentour, est creusée de grottes artificielles où poussent le chèvrefeuille et le jasmin; les bois offrent des promenades et des retraites ombragées, garnies de cages où roucoulent des tourterelles; les ruisseaux se jettent dans un lac artificiel, où nagent des cygnes. Et l'auteur conclut, pour l'édification de ses lectrices, en regrettant qu'une femme, qui semble si bien assimiler ce qu'elle lit, n'oriente pas ses lectures vers d'autres livres que ceux-là, « qui ne servent guère à autre chose qu'à distraire » (147). Steele, de la même manière, se moque dans sa pièce *The Tender Husband* (1705) de Biddy, nièce de Mr Tipkin, « parfait Don Quichotte en jupons » (148), qui, ayant passé ses jeunes années loin du monde, vit dans un univers clos, peuplé de chevaliers et de pâtres, aux noms pittoresques.

Ces jugements sont intéressants, mais ni Addison ni Steele n'étaient romanciers. Ils voient dans les romans médiévaux le produit barbare d'âges ténébreux et dans les romans de longue haleine l'expression d'un goût perverti par trop de raffinement. Leur opinion est celle que tout honnête lecteur de leur siècle aurait pu formuler. Plus important est l'avis que donne Congeve, dans la préface d'*In-cognita* (1692). Ce qu'il reproche à ces « romances », c'est leur trop grande invraisemblance, leur divorce trop complet avec la réalité : les personnages y sont trop vertueux, le langage y est trop

(146) Cf. Thomas S. Haviland, *The Roman de Longue Haleine on English soil*, Philadelphia, 1931.

(147) J. Addison, *Spectator*, n° 37, 12 avril 1711, Chalmers-Essayists, V, 168-173.

(148) R. Steele, *The tender husband*, ed. G.A. Aitken, London (The Mairmaid Series), s. d., p. 226.

élevé, et trop d'entorses y sont faites aux lois de la nécessité (149). Aussi choisit-il d'écrire un « novel », dont l'intrigue est plus ordinaire, les personnages moins loin de nous, les incidents plus vraisemblables.

« Que diantre ! Croyez-vous que je sois en train d'écrire un « romance » ? Ne voyez-vous pas que j'imité la Nature ? »

écrivait Richardson soixante ans plus tard à Miss Mulso, alors qu'il composait *The History of Sir Charles Grandison* (150). Le reproche est le même, mais formulé plus clairement. Pour le grand maître de l'école réaliste, tout ce qui n'est pas dans la nature n'est pas dans l'art romanesque. A ce grief d'invraisemblance, le moraliste en ajoute d'ailleurs un autre, tout aussi important : la lecture de ces ouvrages, loin d'être profitable à la jeunesse, est dangereuse au plus haut point. Toutes les valeurs bourgeoises de saine prudence et de raison ne sont-elles pas contredites par ces contes fantasques ? Joutes et tournois, combats contre des monstres, longs voyages en quête d'impossibles aventures, voilà tout ce qui tente le héros de ces pièces ; quant à l'héroïne, on lui apprend à considérer la demeure paternelle comme un château enchanté, dont son amant seul est capable de rompre le charme ; on lui fait escalader des murs, sauter des précipices, et faire mille autres extravagances ; parents et tuteurs deviennent des tyrans, la voix de la raison est étouffée par celle des passions. « Et quelle leçon tirer de tout cela », conclut la vertueuse Pamela, « pour la conduite de la vie ordinaire » ? (151). Quant à Fielding, il semble qu'il ait tenu les romans de chevalerie comme ceux de M^{lle} de Scudéry et de La Calprenède en aussi peu d'estime que les propres ouvrages de son contemporain Richardson.

(149) « Romances are generally composed of the constant loves and invincible Courages of Hero's, Heroins, Kings and Queens, Mortals of the first Rank, and so forth ; where lofty Language, miraculous Contingencies and impossible Performances, elevate and surprize the Reader into a giddy Delight, which leaves him flat upon the ground whenever he gives of, and vexes him to think how he had suffer'd himself to be pleased and transported, concern'd and afflicted at the several Passages which he has read, viz. these knights success to their Damosels Misfortunes, and such like, when he is forced to be very well convinced that 'tis all a lye ».

W. Congreve, *Incognita*, Preface, in *Shorter Novels*, 3 vols, London, (Everyman's Library), 1930, vol. II : « Jacobean and Restoration », p. 241.

(150) « What a duce do you think I am writing a Romance ? Don't you see that I am copying Nature ? »

Lettre de Richardson à Miss Mulso du 5 octobre 1752. *The Correspondence of Samuel Richardson*, ed. A.L. Barbauld, 6 vols. (London, 1804), III, 204. Cité par Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, London, 1959, p. 41.

(151) *Pamela, or Virtue Rewarded*, lettre CII, Ballantyne-Novelists, VI, 497.

Avant de s'exercer aux dépens de ce dernier, sa verve ironique s'attaque d'abord à ces œuvres héroïques, conçues pour semer parmi la jeunesse « les graines de la vertu » (152), mais qui, en réalité, n'instruisent et n'intéressent plus personne. La raison profonde en est qu'elles s'écartent trop de la nature. Selon l'auteur de *Joseph Andrews*, seul le naturel risque de plaire (153). Dans *Tom Jones*, refusant d'encourir l'universel mépris où l'on tient à juste titre tous les historiens qui ne puisent pas leurs matériaux à des sources autorisées, l'auteur décide de ne retenir que les informations recueillies dans « le grand livre de la Nature » (154). C'est une « histoire » qu'il se propose d'utiliser. En aucune manière, son ouvrage ne sera comparable à ces récits pleins de monstres qui n'existent pas dans la nature mais sont le fruit des divagations d'un cerveau dérangé (155). Ainsi, par des voies détournées, Fielding rejoint-il l'opinion de Richardson. Tout en plaçant derrière le même mot des données assez différentes, les deux grands champions du roman réaliste se donnent tous deux comme but exclusif l'imitation de la nature et tombent d'accord pour condamner ces œuvres de pure imagination que sont les romans de chevalerie. Smollett, dans la préface de *Roderick Random*, formule des critiques analogues, orientées toutefois vers un domaine plus particulier : le succès des romans de chevalerie, selon lui, s'explique par l'ignorance, la vanité, la superstition qui régnèrent de façon absolue pendant la longue nuit du Moyen Age. La crédulité où les prêtres catholiques maintinrent les esprits rendait tout souci de vraisemblance inutile. Les auteurs de ces incroyables récits n'avaient pas à se faire scrupule de recourir aux procédés les plus extraordinaires pour soutenir l'intérêt de leurs auditeurs : plutôt que de s'adresser à leur jugement, ils flattèrent leur goût pour le Merveilleux. Ils réussirent si bien dans cette voie, qu'il corrompirent le goût de l'humanité. Mais enfin Cervantès prit la plume, et remit à

(152) « Works finely calculated to sow the seeds of virtue in youth, and very easy to be comprehended by persons of moderate capacity. Such as the history of John the Great, who, by his brave and heroic actions against men of large and athletic bodies, obtained the glorious appellation of the Giant-killer; that of an Earl of Warwick, whose Christian name was Guy; the lives of Argalus and Parthenia; and above all, the history of those seven worthy personages, the Champions of Christendom. In all these delight is mixed with instruction, and the reader is almost as much improved as entertained ».

Joseph Andrews, Bk. I ch. 1, Ballantyne-Novelist, I, 6.

(153) « We should ever confine ourselves strictly to Nature, from the just imitation of which will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader », *ibid.* p. 3.

(154) « The vast authentic doomsday book of Nature », *ibid.*, Bk. XI, ch. I, p. 305.

(155) « The productions, not of Nature, but of distempered brains », *ibid.*, Bk. IV, ch. I, p. 181.

sa juste place, dans son inimitable parodie, l'esprit chevaleresque. L'influence du *Don Quichotte* sur l'œuvre de Smollett n'est plus à démontrer : en 1755, il traduisait en anglais le chef-d'œuvre espagnol et son roman *Lancelot Greaves* (1760-1762), en est une très fidèle transposition. En particulier, la solennelle cérémonie de l'adoubement, la pratique du combat singulier, y sont traités sur le mode grotesque. Pour Smollett, plus peut-être que pour Cervantès, tout ce qui touche à la chevalerie prête à rire.

Ainsi donc, les grands maîtres du roman, par leur souci de réalisme, condamnent le roman médiéval. Ces contes chimériques peuplés d'enchanteurs, de chevaliers en quête du Graal, de demoiselles abandonnées dans un château mystérieux, ne présentent à leurs yeux d'autre intérêt que de servir de prétextes à des développements comiques. Ce qui les intéresse au premier chef, c'est l'étude de la société où ils vivent, ou les milles replis du cœur humain. Rejetant le Merveilleux, ils limitent leur étude au réel; s'interdisant d'inventer, ils se cantonnent dans le domaine de l'expérience.

A un niveau bien inférieur, le véritable déferlement des romans sentimentaux — fades imitations de *Pamela* — sur le marché du livre, montre où vont maintenant les sympathies des lectrices. Il n'est que de parcourir le catalogue de romans à la mode que George Colman annexe à sa pièce : *Polly Honeycombe* (1760), pour se rendre compte que les récits de hauts faits guerriers ou d'aventures fantastiques ne sont plus en mesure d'intéresser ⁽¹⁵⁶⁾. Dans le prologue de sa pièce, d'ailleurs, Colman enregistre, de façon nette et semble-t-il définitive, la faillite du roman médiéval ⁽¹⁵⁷⁾. Ce dernier retrouvera pourtant

(156) Citons au hasard quelques titres :

Agenor and Ismeaa, or the War of the Tender Passions; Bubbled Knights, or Successful Contrivances : plainly evincing in two Familiar Instances lately transacted in this Metropolis, The Folly And Unreasonableness Of Parents Laying a Restraint Upon Their Children's Inclinations In The Affairs Of Love And Marriage; Fair Adulteress; Fair Moralist; Modern Lovers, etc. « Polly Honeycombe », *The Dramatick Works of George Colman*, 4 vols, London, 1777, IV, [sig. B4-B10].

(157) « Hither in days of yore, from Spain or France,
 Came a dread sorceress; her name Romance.
 O'er Britain's isle her wayward spells she cast,
 And common sense in magick chain bound fast.
 In mad sublime did each fond lover wooe,
 And in heroicks ran each Billet-Doux :
 High deeds of chivalry their sole delight,
 Each fair a maid distress'd, each swain a knight.
 Then might Statira Orondates see,
 At tilts and tournaments, arm'd cap-à-pié.
 She too, on milk-white palfrey, lance in hand,
 A dwarf to guard her, pranc'd about the land.
 This fiend to quell, his sword Cervantes drew,

une certaine audience, mais sa réhabilitation viendra d'autres horizons que ceux des professionnels de la littérature, et sera, de façon significative étroitement liée à celle de l'architecture gothique.

*
**

Roman médiéval et art gothique relèvent au même titre, en effet, de cette faculté tant décriée pendant l'âge classique : l'imagination. Tel auteur d'un ouvrage érudit sur l'architecture grecque les confond, au milieu du siècle, dans le même sentiment d'hostilité, tous deux étant, selon lui, surchargés d'ornements superflus et très peu « naturels » : l'imagination qu'ils manifestent est extravagante (158). Et de fait, les gargouilles fantastiques, les grylles multicéphales, les dragons ailés de l'art médiéval (159) étaient aussi difficiles à accepter, pour l'amateur de pureté grecque, que les monstres multiples et variés qui hantent les grottes et les cavernes des romans de chevalerie. Tout « gothique » relève d'une imagination fantastique ou grotesque, toute œuvre d'imagination est plus ou moins « gothique ». Ce n'est pas pur hasard si le théâtre poétique de Shakespeare et *La Reine des Fées* de Spenser furent spontanément comparés, dans les premières années du XVIII^e siècle, à des architectures gothiques (160). Si le roman de chevalerie et les institutions

A trusty Spanish blade, Toledo true :
Her talismans and magickwand he broke-
Knights, genii, castles-vanish'd into smoke.
But now, the dear delight of later years,
The younger sister of Romance appears :
Less solemn is her air, her drift the same,
And Novel her enchanting, charming name.
Romance might strike our grave forefathers pomp,
But Novel for our buck and lively romp !
Cassandra's folios now no longer read,
See, two neat pocket-volumes in their stead !
And then so Sentimental is the stile,
So chaste, yet so bewitching all the while !
Plot and elopement, passion, rape, and rapture,
The total sum of ev'ry dear-dear-chapter.
'Tis not alone the small-talk and the smart,
'Tis Novel most beguiles the female heart ». (168)

Prologue, *ibid.*, [sig. B11-B12].

(158) « falsely delicate, crowded with superfluous ornaments, and often very unnatural. The Imagination is highly worked up in both, but it is An Extravagant Imagination ».

Stephen Riou, *The Grecian Orders of Architecture*, London, 1768, p. 9.

(159) Cf. J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age Fantastique*, Paris, 1955.

(160) « To compare it [*The Fairy Queene*] therefore with the models of Antiquity, would be like drawing a parallel between the Roman and the *Gothick* architecture. In the first there is doubtless a more natural Grandeur

médiévales qui lui sont associées, retrouvèrent quelque faveur auprès d'un certain public, ce fut bien grâce à l'estime nouvelle qu'on commençait d'avoir pour les œuvres d'imagination.

Il serait injuste d'exclure pour autant du mérite de cette régénérescence la simple curiosité érudite, portant sur le délicat problème de l'origine de ce genre littéraire. La note de Warburton qui lui est consacrée, dans son édition des œuvres de Shakespeare de 1747 eut sans doute de très nombreux lecteurs ⁽¹⁶¹⁾. Longtemps le seul ouvrage traitant de ce problème avait été celui de Mgr Huet, le *Traité de l'Origine des Romans*, paru pour la première fois en tête du roman de Madame de la Fayette, *Zaïde*, plusieurs fois réimprimé séparément et traduit en anglais dès 1672 ⁽¹⁶²⁾. Le commentateur de Shakespeare reproche à Huet de n'avoir qu'effleuré le sujet et parlé plus des gestes provençales que des romans de chevalerie. En huit pages denses, il le remet à sa juste place et le traite avec autorité. Mais Warburton ne croit pas à la valeur littéraire de ces romans, qu'il traite expressément de « fooleries », et ne manque pas d'invectiver ce merveilleux de mauvais aloi, issu des croyances « papistes ». Ce qui l'intéresse, ce qu'il expose avec conviction, c'est la manière dont les guerres de la Chrétienté contre le monde arabe engendrèrent ces récits fantastiques : c'est en historien qu'il examine ce problème, non en tenant du roman médiéval, comme il le sera de l'architecture gothique dans sa note de 1751.

Il appartient à Thomas Warton de faire mieux qu'œuvre simplement érudite. Ce qu'il tente, dans ses *Observations sur la Reine des Fées de Spenser* ⁽¹⁶³⁾, c'est une véritable réhabilitation du poète élisabéthain, et par là même du roman de chevalerie, fondée sur la haute opinion qu'il a des œuvres d'imagination.

and Simplicity; in the latter we find great mixtures of Beauty and Barbarism, yet assisted by the invention of a variety of inferior ornaments; and though the former is more majestick in the whole, the latter may be very surprisng and agreeable in its parts ». Hughes, *The Works of Mr. Edmund Spenser*, 6 vols, London, 1715.

« I will conclude by saying that Shakespeare, with all his faults, (...) one may look upon his works, in comparison of those that are more finished and regular, as upon an ancient piece of Gothic architecture, compared with a neat modern building : the latter is more elegant, but the former is more strong and more solemn ». A. Pope, *The Works of Shakespeare*, 6 vols, London, 1725.

Ces deux textes sont cités par Sir Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, new ed., London, 1950, p. 41.

⁽¹⁶¹⁾ *The Works of Shakespeare*, ed. Warburton, 8 vols, London, 1747, vol. II, 4 feuilles non paginées entre pp. 288 et 289 .

⁽¹⁶²⁾ *A Treatise of romances and their original*, by M. Huet, translated out of French, London, 1672.

⁽¹⁶³⁾ Ouvrage paru en un volume en 1754. 2^e édition revue et augmentée en 1762 (2 vols). Toutes nos références renvoient à : Thomas Warton, *Observations on the Fairy Queen of Spenser*, a new ed., 2 vols, London, 1807.

Le reproche le plus fréquemment adressé à Spenser concerne le manque d'unité de son poème. Mais, répond Warton, c'est là faire de la mauvaise critique littéraire. Il est absurde de juger l'auteur de *La Reine des Fées*, comme l'Arioste dont il s'est tant inspiré, selon des règles qui leur étaient étrangères (164). Aux règles du XVIII^e siècle, Warton oppose « l'insouciant exubérance d'une chaude imagination », et c'est en fonction de cette faculté maîtresse qu'il jugera le poète. En outre, lorsqu'on lit les œuvres d'un auteur qui vécut à une époque si reculée, il convient de le faire en tenant compte des habitudes littéraires ou mentales du temps; faute de quoi, on risque de l'interpréter à contre-sens (165).

Jortin, dans ses *Remarques sur les poèmes de Spenser* (1734) avait bien mis en relief la dette du poète élisabéthain envers les auteurs classiques. Que l'auteur des *Observations sur la Reine des Fées* étudie, vingt ans plus tard, les influences médiévales qui s'exercèrent sur ce même poète, peut sans doute être considéré comme un signe des temps.

Warton analyse, dès l'abord, une situation-clé des romans de chevalerie : une princesse prie un chevalier de l'aider à libérer le roi et la reine, ses parents : l'accès de leur château est interdit par un terrible dragon qui désole le pays et les menace de mort. Le chevalier accompagne la princesse, rencontre un monstre sur son chemin, doit échapper aux sortilèges d'un enchanteur, et, après avoir surmonté mille obstacles, parvient au but de son voyage, tue le dragon, libère les monarques prisonniers, épouse la princesse et part presque aussitôt pour de nouvelles aventures. L'auteur montre alors sans peine que c'est le schéma général de chacun des douze chants de *La Reine des Fées*. Les ressemblances de détail ne manquent pas : ces douze chevaliers qui partent chacun pour une mission déterminée font songer, dit-il, aux *Sept Champions de la Chrétienté*; *Le Morte d'Arthur* a fourni le nom des principaux personnages, et nombre d'épi-

(164) « We who live in the days of writing by rule, are apt to try every composition by those laws which we have been taught to think the sole criterion of excellence... Spenser, and the same may be said of Ariosto, did not live in an age of planning. His poetry is the careless exuberance of a warm imagination and a strong sensibility. It was his business to engage the fancy; and to interest the attention by bold and striking images, in the formation of which little labour or art was applied... »

Ibid., I, 21-22.

(165) « For want of this caution, too many readers view the knights and damsels, the tournaments and enchantments, of Spenser with modern eyes; never considering that the encounters of chivalry subsisted in our author's age; that romances were then most eagerly and universally studied; and that consequently Spenser, from the fashion of the times, was induced to undertake a recital of chivalrous achievements, and to become, in short, a *Romantic* poet. »

Ibid., II, 71-72. Souligné dans le texte.

sodes; certaines aventures du héros principal ne sont pas, non plus, sans rappeler celles de *Sir Bevis de Southampton*; de simples ballades médiévales, comme celle, par exemple, intitulée : « The Boy and the Mantle », ont sans doute aussi inspiré Spenser ⁽¹⁶⁶⁾. La connaissance directe qu'a Warton de tous ces romans ou poèmes médiévaux est d'ailleurs remarquable; les ouvrages de critique qui en traitent ne lui sont pas non plus étrangers. Il connaît Huet, et cite Warburton ⁽¹⁶⁷⁾. Il renvoie, dans la deuxième édition de son ouvrage, au récent mémoire de La Curne de Sainte Palaye sur l'*Origine de l'Ancienne Chevalerie* ⁽¹⁶⁸⁾. La dernière édition en date de *La Reine des Fées* de J. Upton lui est familière, et il reproche à l'auteur de ne pas recourir aux romans de chevalerie pour expliquer tel passage obscur du poème ⁽¹⁶⁹⁾.

Warton a conscience de ce que cet essai d'interprétation de Spenser, axé sur une étude approfondie de la littérature médiévale, peut avoir de déroutant, de rébarbatif même, pour ses contemporains. Il se justifie en insistant sur l'importance qu'eut, à ses yeux, l'institution médiévale de la chevalerie. On la considère, d'ordinaire, comme le passe-temps d'un peuple barbare : elle joua cependant, affirme Warton, un rôle bienfaisant; elle fut l'école du courage, de l'honneur, de l'affabilité. Les joutes et les tournois, comme les jeux de l'ancienne Grèce, endurcirent les jeunes gens à la fatigue et au danger, et leur inspirèrent de nobles sentiments. L'esprit chevaleresque contribua fortement à l'adoucissement des mœurs. Les fêtes magnifiques où, en présence des dames, les chevaliers s'affrontaient en jeux courtois, furent les premières manifestations de l'esprit et du raffinement. Quant aux romans de chevalerie, ils méritent plus d'attention qu'on ne consent d'ordinaire à leur en accorder : n'ont-ils pas gardé la trace de nombreux faits historiques, et ne jettent-ils pas, sur la nature même du système féodal, une lumière utile ? Ils sont comme l'image des coutumes de nos ancêtres, et, à ce titre seul, seraient déjà dignes de respect. Mais surtout ils contribuent, par leurs sombres scènes de magie et leurs terribles attraites, à ranimer l'imagination, et présentent à l'esprit ces images sublimes et alarmantes qui sont le propre de la vraie poésie ⁽¹⁷⁰⁾. Les romans de

(166) *Ibid.*, I, 26-28; 69; 76.

(167) *Ibid.*, I, 87.

(168) *Ibid.*, I, 55.

(169) *Ibid.*, II, 65-66.

(170) « Such are their Terrible Graces of magic and enchantment, so magnificently marvellous are their fictions and failings, that they contribute, in a wonderful degree, to rouse and invigorate all the powers of imagination : to store the fancy with those sublime and alarming images, which true poetry best delights to display ».

Ibid., II, 321-323. Souligné par nous.

chevalerie ne sont pas seulement intéressants en tant que source d'inspiration de Spenser : ils ont le mérite intrinsèque de laisser jouer librement l'*Imagination*, et c'est à ce titre surtout qu'ils soulèvent l'enthousiasme du poète, du critique qu'est Warton.

Plus classique par tempérament, et moins versé que son frère Thomas dans les études médiévales, c'est en professeur de langues anciennes que Joseph Warton juge le roman de chevalerie. Dans son *Essay on the Genius of Pope*, il rapproche ces romans des légendes de l'ancienne Grèce et de la Rome antique. Pourquoi ne leur seraient-ils pas redevables de leurs éléments surnaturels ? Leurs monstres, leurs enchantements, leurs chevaux ailés ne rappellent-ils pas Echidna, Circé, Médée et les Sirènes ? Polyphème a fort bien pu être le modèle de leurs géants. Andromède, livrée aux fureurs du monstre et sauvée *in extremis* par Persée a peut-être inspiré ces récits de demoiselles en détresse, délivrées par de valeureux chevaliers à l'instant même où elles allaient être dévorées par un dragon (171). Quel plus grand compliment pouvait-on faire à ces romans d'un âge réputé barbare, que de leur trouver des antécédents — voire des modèles — chez les Anciens ?

D'ailleurs, tout pénétré qu'il fût des valeurs classiques, l'auteur n'en démontre pas moins, dans son livre sur Pope, que dans la hiérarchie des poètes, celui dont le nom symbolise l'âge classique n'occupe que la quatrième place, après Spenser, Shakespeare, et Milton, « nos trois seuls poètes sublimes » (172). Rien, ni chez Pope ni chez les classiques, n'égale les « charmes gothiques » de Shakespeare (173), et les magiciens de l'Arioste, du Tasse, de Spenser ont des philtres plus puissants que ceux d'Apollonius, de Sénèque ou de Lucain.

Dans son commentaire du *Temple de la Renommée*, à propos de quelques vers où il est question d'inquiétants banquets nocturnes, de spectres et de talismans, l'auteur de l'*Ode à l'Imagination* regrette vivement que la poésie ait été contrainte de renoncer au domaine féérique, car, dit-il,

(171) Joseph Warton, *An Essay on the genius and writings of Pope*, vol. II, London, 1782, pp. 65-66.

Le vol. II parut 26 ans après la publication du premier volume, (1756). Mais dans la préface, l'auteur prévient que les 201 premières pages de ce second volume furent écrites plus de vingt ans auparavant.

(172) *Ibid.*, vol. I (1756), 3rd. ed., London, 1772, p. XI.

(173) *Ibid.*, vol. II (1782), pp. 49-50, note :

« The bold and severe strokes, the terrible graces, of our irregular Shakespeare, especially in his scenes of magic and incantation. These Gothic Charms are in truth more striking to the imagination than the Classical ».

« Ces superstitions de l'Orient frappent avec force l'imagination. Depuis que la poésie a été contrainte de se donner des airs plus simples et peut-être plus raisonnables, elle s'aventure rarement à pénétrer dans ces régions du Merveilleux. Et il se trouve des gens pour penser qu'elle n'a rien gagné à désertier ainsi les rivages de l'imaginaire et à renoncer complètement aux peintures de la magie et des sortilèges » (174).

N'y a-t-il pas, dans ces lignes, comme la nostalgie du merveilleux, médiéval ou oriental puisque leur origine est la même, et surtout, comme une justification implicite du roman de chevalerie, où nulle contrainte ne venait contrarier les élans imaginatifs du poète ?

C'est aussi en raison de leur « fertilité d'invention » que Samuel Johnson chérissait les romans médiévaux, au point de les préférer aux œuvres d'Homère et de Virgile, dont le merveilleux païen n'intéresse plus le lecteur moderne (175). La véritable passion qu'il leur portait datait de sa jeunesse, alors que ses facultés imaginatives étaient souples encore (176). Boswell raconte comment, en visite chez lui un été, Johnson avait lu d'une traite le vieux roman espagnol *Felixmarte d'Hiscania* (177). Et quand le célèbre docteur prend la défense des romans de chevalerie dans le *Rambler*, il le fait en s'appuyant précisément sur leur caractère imaginaire, et en les opposant, sur le plan moral, aux romans modernes qui envahissent chaque jour davantage les rayons des « librairies circulantes ». Ces derniers, en effet, se prêtent trop facilement à une identification du lecteur avec les personnages, puisqu'ils prétendent être des imitations de la vie quotidienne, domestique ou sentimentale, et l'exposent par là même aux plus graves dangers. Au contraire, dans les romans de jadis, la vertu et le vice sont tellement hors de l'ordre commun qu'on peut les lire aujourd'hui sans péril (178). Johnson

(174) « These superstitions of the East are highly striking to the Imagination. Since the time that poetry has been forced to assume a more sober, and perhaps a more rational air, it scarcely ventures to enter these fairy regions. There are some however, who think it has suffered by deserting these fields of fancy, and by totally laying aside the descriptions of magic and enchantment ».

Ibid., II, 17. Souligné par nous.

(175) James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, 2 vols, London (Everyman's Library), 1931, II, 327.

(176) *Ibid.*, I, 20-21.

(177) *Ibid.*, I, 21.

(178) « In the romances formerly written, every transaction and sentiment was so remote from all that passes among men, that the reader was in very little danger of making any applications to himself; the virtues and crimes were equally beyond his sphere of activity; and he amused himself with heroes and with traitors, deliverers and persecutors, as beings of another species, whose actions were regulated upon motives of their own, and who had neither faults nor excellencies in common with himself ».

The Rambler n° 4, 31 mars 1750, Chalmers-Essayists, XVI, 20.

prend ici le contrepied du discours de Pamela de façon si directe qu'on est tenté de croire qu'il répond à Richardson : au roman naturel de ce dernier, il préfère sans équivoque le conte imaginaire.

*
**

Certes le renouveau celtique, dont la parution des premiers chants d'*Ossian* en 1760 marque le début, est fondamentalement différent du renouveau médiéval. Pourtant les récits populaires sur lesquels Macpherson prétend avoir fondé ses transcriptions ne sont pas sans présenter de sérieuses analogies avec les romans de chevalerie. L'auteur s'en explique dans une note à propos de Cean-Daona, héros de très nombreux récits. Après que les bardes eurent été exclus de la maison des chefs, dont il leur appartenait de chanter les exploits, ils durent, pour vivre, avoir recours aux récits d'imagination et donner dans la fiction. Leurs histoires perdirent tout caractère historique ou simplement vraisemblable, mais n'en furent pas moins goûtés pour autant, bien au contraire : elles se multiplièrent en se diversifiant à l'infini au cours des siècles. Or n'est-ce pas là ce qu'il advint des contes médiévaux, quelque dix siècles plus tard ? Le contenu même de ces récits colportés par les bardes celtiques rappelle étrangement celui des romans médiévaux. Cette troublante similitude, Blair, commentateur autorisé des poèmes d'*Ossian*, l'explique précisément par la commune appartenance des récits celtiques et des contes médiévaux au domaine de l'Imagination. L'hypothèse qu'il avance s'inscrit dans un système d'histoire comparée des civilisations et des littératures prodigieusement neuf pour l'époque, système que les chefs de file du mouvement romantique auraient sans doute hésité à désapprouver. Selon Blair, à mesure que le monde progresse, l'entendement gagne du terrain sur l'imagination ; l'homme s'applique à mieux connaître la cause des choses, et s'en émerveille de moins en moins ; il conforme ses mœurs à un idéal commun de politesse et de civilité. Le langage perd en ferveur et en enthousiasme ce qu'il gagne en précision. Ce *vieillessement de l'imagination* (179) explique qu'il faille se tourner vers les premiers âges des civilisations pour trouver une poésie authentique, toute poésie étant « fille de l'imagination » (180). Dès lors, au même

(179) « The progress of the world in this respect resembles the progress of age in man. The powers of imagination are most vigorous and predominant in youth; those of the understanding ripen more slowly, and often attain not their maturity, till their imagination begins to flag ».

Hugh Blair, « A Critical Dissertation on the Poems of Ossian » (1763), *The Poems of Ossian*, new ed., 2 vols, London, 1806, I, liv-lv.

(180) *Ibid.*, p. lv.

titre qu'*Ossian* ou presque ⁽¹⁸¹⁾, les romans de chevalerie se recommandent à notre sympathie. Nulle contrainte ne gênait bardes celtiques et troubadours du Moyen Age. Leurs contes poétiques ou leurs romans permettent de retrouver les sources vives de l'inspiration et de la fantaisie, taries depuis par des siècles de raideur.

Si les romans de chevalerie n'intéressent Blair qu'indirectement et par accident, pourrait-on dire, ils sont au centre même des réflexions de Richard Hurd, dans le mince ouvrage qu'il publia en 1762, d'une importance capitale pour notre sujet, et qu'il convient d'examiner dans le détail. Ses *Letters on Chivalry and Romance* sont avant tout un brûlant plaidoyer en faveur des mœurs médiévales et du roman de chevalerie, et, sans doute, une des premières tentatives pour prouver que ces temps réputés obscurs rayonnent, en fait, d'une grande clarté. Ce qui choque le plus le lecteur du XVIII^e siècle, c'est sans nul doute la surabondance de prodiges dont ces barbares faisaient leurs délices, et qui, pense le philosophe moderne, ne résistent pas à l'examen de la Raison. Mais ne nous hâtons pas trop de les condamner, nous dit Hurd, et laissons-les plutôt nous conter leur histoire. Il n'y a, à se pencher sur eux, rien que de très honorable : les génies les moins contestés de notre pays et d'ailleurs — l'Arioste et le Tasse en Italie, Spenser et Milton en Angleterre — n'ont-ils pas été séduits par leurs barbares ancêtres ?

Il faut, pour apprécier la chevalerie gothique et les romans qui en sont issus, replacer la première comme les seconds dans le cadre du développement historique des institutions médiévales. Louable effort de critique historique chez Hurd, dont les philosophes de la première moitié du siècle jusqu'à Warton s'étaient montrés incapables, eux qui condamnaient les Goths et leur barbarie au nom des principes de leur siècle ! La chevalerie, en fait, est née du système féodal, et quiconque veut l'étudier, doit se référer à ce système. La rivalité des barons explique la tension continuelle des esprits et leur belligérance permanente, l'importance accordée aux armes. Les tournois, les joutes s'expliquent par le désir de s'entretenir pendant les rares périodes de paix, pour pouvoir rapidement parer à toute attaque-surprise. La soif d'aventures des héros, historiques ou mythiques, leur sens farouche de l'honneur, l'empressement qu'ils mettent à secourir les opprimés, loin de nous faire rire,

(181) Les poèmes d'*Ossian* sont tout de même supérieurs, pense Hurd, aux romans de chevalerie : « *Ossian's heroes have all the gallantry and generosity of those fabulous knights, without their extravagance; and his love scenes have native tenderness, without any mixture of those forced and unnatural conceits which abound in the old romances* ». « *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* », *The Poems of Ossian*, *op. cit.*, I, cxxiii-cxxiv.

devraient provoquer notre admiration. Ne faut-il pas en rendre compte par la nécessité où se trouvaient les barons de porter aide à leurs vassaux, lorsqu'il arrivait que ceux-ci fussent pris par l'ennemi ? Ne nous étonnons pas de la courtoisie, de la galanterie raffinée de ces hommes d'aventures : le château du baron tenait à la fois lieu de cour et de forteresse. Le commerce quotidien et nécessaire des femmes fut pour le soldat une salutaire école de raffinement. Mais l'esprit superstitieux des chevaliers ? Songeons, nous dit Hurd, à la situation de la chrétienté à cette époque, menacée de toutes parts et à peine remise des guerres sarrazines : c'est au contact d'une foi étrangère que les chevaliers prirent conscience de la leur, avec une acuité qui devait les conduire à bien des excès, mais combien excusables ! Examinés sous le jour de l'histoire, voilà que ces « temps ténébreux » perdent beaucoup de leur caractère barbare. Mais il est une autre raison pour nous les rendre aimables : c'est que les mœurs des barons ne diffèrent guère, après tout, de celles de la Grèce ou de la Rome antiques, ni les romans de chevalerie, de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*. C'est le même argument qu'employait déjà Joseph Warton, nous l'avons vu, et il pouvait sembler décisif, auprès d'un public nourri aux sources classiques.

L'enthousiasme martial des héros d'Homère ne le cède en rien, par exemple, à celui des chevaliers, et les descriptions de batailles, de blessures et de morts sont aussi nombreuses et touchantes dans ses grands poèmes épiques que dans les romans médiévaux. On trouve, de nos jours, beaucoup à redire aux géants, aux monstres, aux dragons qui peuplent le pays de la *Reine des Fées*. Mais on accepte sans murmurer les Lestrygons et les Cyclopes d'Homère ! Et que sont Bacchus et Hercule, sinon d'authentiques chevaliers errants, les répondants exacts de Lancelot du Lac et d'Amadis de Gaule ? Quant au Thésée de Plutarque, il en remonterait à Arthégal lui-même, pour ce qui est de redresser les torts. Le type du brigand noble et généreux se retrouve dans l'une comme dans l'autre classe de récits : c'est qu'à l'époque féodale, comme aux premiers temps de l'histoire grecque, il était digne de louanges, celui qui se substituait à la carence de l'état pour rétablir, dans la clandestinité, la justice sociale. Ajoutons qu'aux jeux grecs, correspondent les tournois et les joutes des guerriers médiévaux, et force nous est de reconnaître que les temps gothiques furent moins étranges et moins barbares qu'on ne le dit.

Mais ne nous y trompons pas : les romans de chevalerie ont des caractères qui leur sont propres, et il serait dangereux de pousser trop loin cette comparaison. Hurd ne l'a entreprise que pour atténuer le dépaysement du lecteur féru des Anciens, et abattre ses

préjugés. Mais vouloir lire *La reine des Fées*, poème conçu dans l'esprit des récits médiévaux, selon les critères de l'épopée classique, reviendrait à juger l'architecture gothique selon les normes grecques. Ici réapparaît le lien étroit entre architecture et littérature; il écrit :

« Quand un architecte examine un édifice gothique selon les normes grecques, il n'y trouve que difformité. Mais l'architecture gothique a ses règles, et si on l'examine en fonction d'elles, on s'aperçoit qu'elle a ses mérites propres, tout comme l'architecture grecque. La question n'est pas de savoir lequel des deux styles relève du goût le plus simple ou le plus vrai : mais si chacun d'eux a un sens et répond à un but, quand on l'examine à la lumière des lois qui le régissent. La même remarque s'applique au domaine de la poésie : jugez *La Reine des Fées* selon les normes classiques et vous serez choqués de son désordre; considérez le poème en gardant à l'esprit son modèle gothique et vous le trouverez régulier » (182).

Fait significatif : Hurd n'hésite pas à conclure à la « supériorité des mœurs et des fables *gothiques* » sur celles des classiques en ceci, qu'elles s'adaptent mieux aux fins de la poésie (183). Mais les extravagances sans nom, les absurdités incroyables de ces récits ? Comment le lecteur moderne saurait-il s'en accommoder ? Dans sa réponse, l'auteur va plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs. Il commence par montrer, par deux exemples, qu'on peut toujours réduire l'irrationnel de ces contes au naturel : les armées innombrables dont ils font mention, et qui heurtent tant le sens commun, s'expliquent, après tout, si l'on songe au nombre incroyable de Croisés qui partirent pour la Terre Sainte. Les murailles de feu que les magiciens dressent si commodément autour des châteaux et des forêts pour éprouver les chevaliers errants, ont peut-être une origine toute naturelle, les feux grégeois. Mais la tentation n'est que passagère, et Hurd s'empresse de rendre au merveilleux ses droits absolus : que d'autres tentent d'expliquer ces prodiges, dit-il qui contrariaient si fort certains esprits philosophiques. Quant à lui, il se déclare

(182) « When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has its own rules, by which when it comes to be examined it is seen to have its merit as well as the Grecian. The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste : but, whether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected. The same observation holds of the two sorts of poetry. Judge of the *Fairy Queen* by the classic models, and you are shocked with its disorder : consider it with an eye to its Gothic original, and you find it regular ».

Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance* (1762), in *Moral Essays and Political Dialogues*, 5th ed., 3 vols, London, 1776, lettre VII, vol. III, p. 267.

(183) « The pre-eminence of the Gothic manners and fictions, as adapted to the ends of poetry, above the Classic ». *Ibid.*, lettre IX, p. 282.

prêt à les accueillir tels qu'ils sont. Ces contes sont pour Hurd bienvenus, malgré « toute l'extravagance qu'on leur impute » (184). C'est à de petites phrases comme celle-là qu'on sent qu'il y a quelque chose de changé dans le domaine du goût littéraire en 1762 : le merveilleux n'est plus seulement explicable, ou à la rigueur excusable : il est intéressant en soi. Le poète, en effet, continue Hurd, doit, selon les critiques, *suivre la nature*; et par nature, il convient d'entendre : « le champ connu et éprouvé des réalités de ce monde » (185). Mais comment ne voit-on pas que le poète a un monde à lui, un monde où l'expérience est moins de mise que l'imagination ? Tout pour lui est merveilleux, extraordinaire : il ne s'est pas habitué aux choses. Dieux, fées, sorcières obéissent à sa baguette magique. Ce que nos philosophes contemporains doivent comprendre, c'est que, pour le poète, le surnaturel est dans la nature.

« Croyez-moi, mon ami, conclut l'auteur, ces fables par lesquelles [les poètes] se sont efforcés de tromper le monde font partie de cette espèce de mensonges estimables qui faisaient dire avec assurance au sage antique que *ceux qui mentent sont plus honnêtes que ceux qui ne mentent pas et ceux à qui l'on ment plus éclairés que ceux à qui l'on ne ment pas* » (186).

Passage capital que celui-là, où l'auteur appelle de ses vœux le leurre littéraire. Écrit moins de trois ans avant *Le Château d'Otrante*, il annonce le goût nouveau de ces romanciers qui préféreront à la nature, à la réalité, les sphères irréelles mais combien séduisantes et plus riches des mondes imaginaires.

« Je suis heureux de constater qu'un goût nouveau pour les vieux Romans de Chevalerie commence à se répandre (non parmi les lecteurs ordinaires, où ils feraient du mal, mais) parmi nos critiques et nos poètes. Les *Lettres* de M. Hurd les font apparaître sous un jour très flatteur; et notre Professeur de Poésie à Oxford, a montré quel usage on pouvait en faire pour éclairer certains passages de nos anciens poètes. Cf. la nouvelle édition des *Observations sur Spenser*, de Warton, 2 vol.,

(184) « Let others explain away these Wonders, so offensive to certain philosophical critics. They are welcome to me in their own proper form, and with all the extravagance commonly imputed to them ».

Ibid., lettre X, p. 299.

(185) « The known and experienced course of affairs in this world ». *Ibid.*, p. 303.

(186) « Believe it, my friend, these fictions with which [the poets] have studied to delude the world, are of that kind of creditable deceptions, of which a wise ancient pronounces with assurance, that *they who deceive are honester than they who do not deceive; and they who are deceived, wiser than they who are not deceived* ».

Ibid., p. 314.

12°. Si vous n'avez déjà ce livre, vous devez l'acheter. Vous y trouverez bon nombre de choses curieuses qui touchent à nos propres recherches ». (187).

Cet extrait d'une lettre du 9 septembre 1762 de Thomas Percy à Richard Farmer, en même temps qu'il montre en quelle estime l'auteur tenait les travaux de Warton et de Hurd, indique clairement qu'il suit la même voie qu'eux. Lui aussi est passionné de littérature médiévale et travaille, depuis un certain temps déjà, à un recueil de vieilles ballades qui paraîtra trois ans plus tard, sous le titre vite célèbre de *Reliques of Ancient Poetry*.

L'auteur dit, dans la préface, comment il mena à bien cette entreprise qui fait date dans l'histoire du renouveau médiéval : ayant sauvé du feu un vieux manuscrit in-folio, il s'aperçut qu'il contenait la transcription de près de deux cents ballades et contes en prose dont certains dataient d'une époque antérieure à Chaucer. Des amis, au nombre desquels les plus influents furent sans doute Johnson et Shenstone, l'encourageant à les publier, il entreprit de mettre au net et de compléter ces poèmes, dont la version qu'il en avait lui paraissait souvent corrompue. Tout un travail de recherches commença. Johnson promet décrire des notes explicatives pour les poèmes retenus (188). Des correspondants compétents et serviables lui adressent, d'universités ou de provinces lointaines, des poèmes nouveaux, ou collationnent pour lui les textes du manuscrit. Richard Farmer à Cambridge, Thomas Warton à Oxford, consultent pour lui les grandes bibliothèques universitaires (189). Evan Evans, érudit gallois, Sir David Dalrymple d'Edimbourg lui prodiguent

(187) « I am glad to find a taste for the Old Romances begins to revive (not among the common Readers, where it would do hurt, but) amongst our Critics and Poets. Mr. Hurd's Letters place them in a very respectable light : and our Poetry Professor at Oxford has shewn what use may be made of them for clearing up passages in our old Poets, see Warton's *new edition of his Observations on Spenser* 2 Vol. 12mo. - If you have not already, you must buy this book; you'll find in it a great deal of curious Lore, in our own way ».

Lettre de Thomas Percy à Richard Farmer du 9 septembre 1762. *The Correspondence of Thomas Percy and Richard Farmer*, ed. Cleanth Brooks, Louisiana State University Press, 1946, p. 7.

(188) « a work for which he is particularly fitted by his great acquaintance with all our English Romances etc., of which kind of reading he is uncommonly fond ».

Lettre de Thomas Percy à William Shenstone du 9 janvier 1758, in Hans Hecht, *Thomas Percy und William Shenstone*, Strasbourg, 1909, p. 9.

(189) Cf. *The Percy Letters*, general ed. D. Nicholl Smith and Cleanth Brooks: *Correspondence of Thomas Percy and Richard Farmer*, *op. cit.* *Correspondence of Thomas Percy and Thomas Warton*, ed. M.G. Robinson and Leah Dennis, Louisiana State University Press, 1951.

leurs conseils ⁽¹⁹⁰⁾. Le 14 février 1765 — moins de deux mois après la parution du *Château d'Otrante* — sortent des presses trois jolis volumes délicatement illustrés de gravures à motifs architecturaux gothiques ⁽¹⁹¹⁾, et dont la page de titre s'orne d'un dessin représentant une lyre appuyée contre un arbre, avec, en arrière-plan, les ruines d'une splendide fenêtre ogivale.

Les idées de Percy sur le roman de chevalerie n'ont pas l'originalité de celles de Hurd ou de Warton. Son enthousiasme n'est en aucune façon comparable au leur. A vrai dire, il parle même du merveilleux de ces récits en termes où perce un certain mépris ⁽¹⁹²⁾. Pourtant l'auteur concède aux contes du Moyen Age, abstraction faite de l'élément fantastique, une certaine valeur poétique. De toutes manières, ils sont d'une grande importance aux yeux de l'historien de la littérature, et il serait fort utile de les tirer de l'oubli ⁽¹⁹³⁾. Il commence lui-même cette œuvre de réhabilitation et dresse, à la fin de son essai « Sur les Anciennes Chansons de Geste » une liste assez longue de romans de chevalerie, et, à titre d'exemple, donne même l'analyse détaillée de l'un d'eux ⁽¹⁹⁴⁾. Surtout, Percy consacre toute une section des *Reliques* aux contes en vers et

(190) Cf. *Correspondence of Thomas Percy and David Dalrymple, Lord Hailes*, éd. A.F. Falconer, Louisiana State University Press, 1954.

(191) Percy attachait semble-t-il, une certaine importance au style des architectures représentées sur ses gravures, comme en témoignent ces deux extraits de lettres : « I am thinking of a subject for a small engraving by way of headpiece to Book II, vol. III (containing the Ballads relating to Shakespeare) (...) I am only undetermined where to place the scene : whether in a Gothic hall : or on the foreground of a stage or Theatre, whit scenical drapery behind them : or in Grove etc. Decide for me ». Lettre à Richard Farmer du 31 décembre 1763, *Correspondence of Thomas Percy and Richard Farmer, op. cit.*, p. 62. « I am studying a subject for a general Frontispiece; and humbly intreat the favour of your assistance. I think it should be in the Gothic style. Some Mins-trel with his harp ought to be the principal figure... ». Lettre à Sir David Dalrymple du 2 juin 1764, *Correspondence of Thomas Percy and David Dalrymple, op. cit.*, p. 83. Dans les deux cas, l'architecture gothique devait être retenue.

(192) On y trouve, écrit-il, « such marvelous fictions, as were calculated to captivate Gross and Ignorant Minds. Thus began stories of adventures with Giants and Dragons, and Witches and Enchanters and all the Monstrous Extravagances of Wild Imagination, unguided by judgment, and uncorrected by art ».

Thomas Percy, « On the Ancient Metrical Romances », *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), 2nd., 3 vols, London, 1767, III, iii.

(193) « A judicious collection of them, accurately published with proper illustrations, would be an important accession to our stock of ancient English Literature (...). Should the public encourage the revival of some of those ancient Epic Songs of Chivalry, they would frequently see the rich ore of an Ariosto or a Tasso, tho' buried it may be among the rubbish and dross of barbarous times ».

Ibid., pp. xii-xiii.

(194) *Ibid.*, pp. xv-xxxii.

ballades qui illustrent Shakespeare. Le travail que Warton avait fait pour Spenser, il le fait pour le grand dramaturge élisabéthain. A vrai dire, Johnson, dans son édition de Shakespeare parue la même année que les *Reliques*, indique, à plusieurs endroits dans ses notes, les sources médiévales du poète (195). Mais il s'agissait surtout d'emprunts limités, de réminiscences fugaces dont quelques vers seuls portent la trace. En présentant au lecteur le texte intégral de ballades qui, selon toute vraisemblance, fournirent à Shakespeare le sujet même de certaines de ses pièces (196), l'auteur des *Reliques* lui permettait de constater par lui-même combien « gothique » était ce dramaturge dont on redécouvrait les richesses (197), et qui n'avait jamais été sérieusement discuté en Angleterre. Couverte par cette formidable autorité, la littérature populaire médiévale n'en fut que plus facilement acceptée, ou tout au moins considérée avec moins de rigueur.

*
**

On voit donc que sitôt passé le cap du milieu du siècle, se dessine nettement, dans le domaine du goût, un certain mouvement de libération des contraintes imposées par l'époque classique. On s'efforce de retrouver les sources vives de l'inspiration poétique, et de s'affranchir du joug pesant de la raison et de son cortège d'interdits. Cet affranchissement, on le demande de plus en plus à la littérature des premiers âges, celtique, nordique ou gothique. Le roman médiéval, tant décrié par les partisans des valeurs bourgeoises, se pare des nouveaux attraits de l'imagination fantastique. Les contemporains de Richardson et Fielding, comme lassés par l'image trop fidèle d'eux-mêmes que leur renvoyaient *Pamela* ou *Tom Jones*, semblent lentement secouer la torpeur où on les avait plongés, et aspirer à plus de fantaisie. Guidés par les frères Warton, par Hurd, Johnson et Percy, il redécouvrent les « charmes gothiques » (198) des « trois seuls poètes sublimes » anglais, Spenser, Shakespeare et Milton, que l'on fait siéger au Parnasse, parmi les plus grands de tous les temps et de tous les pays : Spenser, parce qu'il est « l'enfant chéri de l'imagination » (199), ou encore « l'aimable fils de la

(195) Cf. Samuel Johnson's *Notes to Shakespeare*, Augustan Reprint Society, n° 59-60, 65-66, 71-73.

(196) Par exemple, « Gernutus, the Jew of Venice », ou « King Leir and his three Daughters ».

(197) Sur la redécouverte de Shakespeare au XVIII^e siècle, cf. R.W. Babcock, *Genesis of Shakespeare Idolatry, 1766-1799*, Chapel Hill, N.C., 1931.

(198) Joseph Warton, *Essay on Pope*, op. cit., vol. II (1782), p. 50.

(199) « Fancy's darling child », Robert Lloyd, *The Progress of Envy* (1751), Chalmers-Poets, XV, 95.

fantaisie » (200), et Shakespeare parce qu'il est « irrégulier et sublime » (201). A une époque où l'*Imagination* semble définitivement écartée du domaine littéraire (202), c'est vers eux qu'il faut se tourner pour retrouver fantaisie et fantastique (203). Car tous trois ont puisé aux sources de la littérature médiévale, c'est-à-dire aux sources d'une imagination désordonnée mais jeune, libre de toute contrainte et ouverte sur l'irrationnel. Telle, en effet, est la définition que Hurd donne de l'imagination : « une faculté jeune et crédule qui se plait à admirer et à être leurrée » (204). N'est-ce pas là comme un défi lancé au *nil admirari* des Latins, trente-six ans avant celui des Romantiques ? On préfère les bardes modernes — entendons surtout Shakespeare et Spenser — aux anciens, parce que leurs récits imaginaires sont « plus sublimes, plus terribles, plus alarmants que ceux des conteurs classiques » (205). On n'hésite pas à affirmer que « les mœurs qu'ils peignent et les superstitions qu'ils font leurs sont d'autant plus poétiques qu'elles sont *gothiques* » (206) ; on en vient à glorifier « les attraits terrifiants de notre irrégulier Shakespeare » (207), et à appeler de ses vœux les « visions obscures » de Spenser, quand on ne souhaite pas ardemment s'égarer avec lui

(200) « Fancy's darling son », James Thomson, *The Seasons*, « Summer », vers 1572-1575, Chalmers-Poets, XII, 433.

(201) « Irregularly great », Robert Lloyd, *The Progress of Envy*, Chalmers-Poets, XV, 95.

(202) « Fancy's flight we deal no more in,
Our authors creep instead of soaring,
And all the brave imagination
Is dwindled into declamation ».

Robert Lloyd, *Epistle to J.B., esq.* (1757), Chalmers-Poets, XV, 89.

(203) « Had Shakespeare crept by modern rules,
We'd lost his witches, fairies, fools :
Instead of all that wild creation,
He'd form'd a regular plantation
A garden trim, and all enclos'd,
In nicest symmetry dispos'd,
The hedges cut in proper order,
Nor e'en a branch beyond the border :
Now like a forest he appears... »

Ibid.

(204) « A young and credulous faculty which loves to admire and to be deceived », Richard Hurd, *Letters, op. cit.*, lettre X, p. 306.

(205) « More sublime, more terrible, more alarming than those of the classic fables ». *Ibid.*, lettre VI, p. 260.

(206) *Ibid.*

(207) « The terrible Graces of our irregular Shakespeare », Joseph Warton, *Essay on Pope, op. cit.*, vol. II (1782), p. 49.

« dans le labyrinthe magique de l'imagination » (208). Voilà qui est caractéristique, semble-t-il, d'un changement absolument radical dans le domaine du goût, et les deux vers de Joseph Warton,

« Que sont les poèmes froids et corrects de l'ingénieux
Addison, comparés aux chants désordonnés de Shakespeare ? » (209)

sont comme l'écho d'une fin et d'un commencement.

IV

Il est souvent utile, pour comprendre une époque, de se référer à ses théoriciens du goût, qui fixent dans leurs traités les tendances fugitives du temps et leur donnent, pourrait-on dire, un caractère plus officiel. Pour rendre justice au classicisme anglais, il faut lire les *Plaisirs de l'Imagination* d'Addison. Pour réduire les risques d'erreur quand on traite des années 1740-1760, il peut être bon de les situer dans les perspectives ouvertes par le petit livre de Burke : *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756).

La valeur par excellence était, au début du siècle, le *Beau*. C'est au nom de ce principe qu'Addison admirait le Panthéon et condamnait la cathédrale. La ligne circulaire du dôme, symbole de plénitude et d'équilibre, représente, dans le domaine architectural, l'idéal d'uniformité qui s'exprime en littérature par la condamnation de l'hyperbole comme de tout ce qui est hors des règles et de la justesse. La répartition symétrique des volumes — tant dans les édifices de pierre que dans ceux du verbe — leur uniformité rigoureuse, le bannissement de ces multiples éléments décoratifs qui dispersent l'attention et dont le pendant littéraire pourrait être le foisonnement d'épisodes de *La Reine des fées*, sont des conditions essentielles à la création artistique.

L'année même où Addison proposait aux lecteurs du *Spectator* ses réflexions sur « Les Plaisirs de l'Imagination », paraissait en anglais le *Traité du Sublime* de Longin, qui n'avait eu jusqu'alors qu'une seule traduction : celle de John Hall, en 1614. Les remarques

(208) « through bewild'ring Fancy's magic maze », Thomas Warton, *The Pleasures of Melancholy*, Chalmers-Poets, XVIII, 95.

(209) « What are the lays of artful Addison

Coldly correct, to Shakespeare's warblings wild ? »

Joseph Warton, *The Enthusiast* 1740), Chalmers-Poets, XVIII, 161.

de Boileau, Dacier et Boivin y étaient annexées (210). En 1739, William Smith en donnait une traduction nouvelle, accompagnée de notes copieuses : elle eut entre 1742 et 1757, six éditions (211). Une première constatation s'impose : le *Traité du sublime* de Longin, connu, au XVII^e siècle, de ceux-là seuls, ou presque, qui lisaient le grec, est soudain très largement diffusé au milieu du siècle suivant.

Les philosophes et théoriciens anglais ne tardent pas à s'intéresser à cette catégorie. Hume amorce, dans son *Treatise of Human Nature* (1739), une réflexion sur la théorie du Sublime (212). Dès 1735, Hildebrand Jacob étudiait dans un bref mais important essai, la question : « How the mind is rais'd to the sublime » (213). En 1747, paraissait l'essai posthume de John Baillie sur le Sublime (214) et, en 1756, le professeur de philosophie Alexander Gerard soumettait à la *Edinburgh Society for the Encouragements of Arts* un mémoire sur le goût, où il étudiait, parmi les catégories esthétiques, celle du sublime (215). L'analyse de Burke enfin, parue la même année, installait définitivement le sublime à côté du beau comme valeur esthétique.

Faut-il attribuer à la lecture de Longin, rendu plus accessible, cette orientation nouvelle des esprits ? Ou doit-on, au contraire expliquer son succès par le glissement insensible qui s'opérait dans le registre du goût ? Sans doute serait-il vain d'essayer de répondre, dans le cadre de cette étude. Ce qui reste intéressant pour nous, en tout cas, c'est que tout un secteur de l'expérience, qui avait été écarté du domaine de la réflexion esthétique par les théoriciens du beau se révéla progressivement aux consciences. La nouvelle catégorie du sublime permit notamment d'assumer tout ce qui touchait au sombre, à l'inquiétant, au terrible, au *gothique*, et de lui donner valeur artistique.

(210) Longinus, *A Treatise on the Sublime*, with critical reflexions, remarks and observations by M. Boileau, M. Dacier and M. Boivin, London, 1712.

(211) Dyonisus Longinus, *On the Sublime* transl. from the Greek, with notes and observations by William Smith, London, 1739, 1742, 1743, 1751, 1752 1756, 1757.

(212) Cf. Walter John Hipple, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque*, Carbondale, (Southern Illinois University Press), 1957, pp. 43-44.

(213) Hildebrand Jacob, « How the Mind is rais'd to the sublime », *The Works*, London, 1735, pp. 421-426.

(214) John Baillie, *An Essay on the Sublime*, [London, 1747], ed. S.H. Monk, Augustan Reprint Society, Los Angeles, 1953.

(215) Publié seulement trois ans plus tard (cf. Hipple, *op. cit.*, p. 67) : Alexander Gerard, *An Essay on Taste...* with three dissertations on the same subject by M. de Voltaire, M. d'Alembert, F.R.S., M. de Montesquieu, London, 1759.

C'est ainsi que Smith, dans ses notes, illustre Longin en citant certaines scènes de Shakespeare ⁽²¹⁶⁾, certains vers de Milton ⁽²¹⁷⁾, dont on n'avait, jusqu'alors, qu'imparfaitement su apprécier la grandiose horreur. Il semble que la terreur ne soit plus envisagée sous l'angle de la catharsis, mais devienne émotion esthétique. Avant Burke, on entrevoit aussi que sublime et terreur ont des rapports étroits. Jacob, dans son essai sur les sources du sublime, place sur le même plan tous les grands spectacles que présente l'univers, qu'ils soient source de plaisir ou d'horreur; mais il met particulièrement l'accent sur l'émotion que fait naître en nous « la vue de terribles précipices, de grandes ruines, de cavernes souterraines et l'action de la nature dans ces sombres retraites » ⁽²¹⁸⁾.

L'Essay on the Sublime de John Baillie, tout en différenciant les effets du terrible de ceux du sublime sur l'âme, leur attribue la même origine ⁽²¹⁹⁾. Pour Gerard enfin, les objets qui excitent la terreur sont en général sublimes; car la terreur s'empare de l'âme toute entière, la distend et la paralyse ⁽²²⁰⁾. Mais s'il eut des prédécesseurs, nul mieux que Burke ne sut justifier le terrifiant en en faisant une émotion esthétique, ni situer la nouvelle catégorie du sublime par rapport au beau.

*
**

Beau et sublime s'opposent rigoureusement, dans le détail et point par point. Relèvent du beau, dit-il, les objets menus aux surfaces lisses, dont les lignes ne s'écartent qu'insensiblement de la ligne droite. Le beau ne peut pas être obscur, il est léger et délicat : il se fonde sur le plaisir. Relèvent du sublime, au contraire, les objets

(216) A propos du chapitre XV du *Traité du Sublime*, consacré aux images poétiques, le commentateur cite la scène du meurtre de Duncan dans *Macbeth* : « The fact is represented in the same affecting horror as would rise in the mind at sight of the actual Commission. Every single Image seems reality and alarms the Soul. They seize the whole attention, stiffen and benumb the senses, the very blood curdles and runs cold ».

D. Longinus, *On the Sublime*, trans. W. Smith, *op. cit.*, p. 148.

(217) De même telle scène du *Paradis Perdu* « gives the reader a terrible idea of the fallen Angels, and imprints a Dread and Horror on the Mind », et c'est ce qui fait la valeur du passage.

Ibid., p. 150.

(218) « the view of dreadful Precipices; great Ruins; subterraneous Caverns and the Operations of Nature in those dark Recesses ».

H. Jacob, *How the mind is rais'd to the Sublime*, *op. cit.*, pp. 421-422.

(219) « both are felt upon viewing what is great and awful ».

J. Baillie, *An Essays on the Sublime*, *op. cit.*, p. 32.

(220) A. Gerard, *Essay on Taste*, *op. cit.*, pp. 1-2. Cité par Hipple, *op. cit.*, p. 74.

dont les dimensions sont vastes et rappellent la notion d'infini. Leurs surfaces doivent être rugueuses, irrégulières et donner l'impression de négligé. Leurs lignes sont souvent toutes droites ou, si elles dévient, le font brusquement et totalement. Le sublime ne se conçoit qu'entouré de pénombre, il est toujours compact et massif et se fonde sur la douleur ou la crainte de la douleur ⁽²²¹⁾. Tout ce qui évoque un danger quelconque, c'est-à-dire tout ce qui est terrifiant, est donc générateur de sublime ⁽²²²⁾.

Entre toutes les composantes du sublime, que Burke étudie en détail, l'obscurité joue un rôle de première importance : si elle est génératrice de sublime, c'est bien parce qu'elle est inquiétante. Quand on connaît l'étendue d'un danger, l'appréhension disparaît pour une bonne part. La nuit accroît nos craintes, par l'incertitude où elle nous plonge. C'est parce qu'elle est terrible en soi qu'on l'associe aux fantômes et non pas, comme le prétendait Locke, parce qu'elle est associée aux fantômes qu'elle est terrible ⁽²²³⁾. Ce n'est pas un hasard, dit l'auteur, si les temples des païens étaient sombres, et si les druides adoraient la divinité au sein des forêts les plus obscures, sous le couvert des chênes les plus vieux au feuillage le plus épais ⁽²²⁴⁾ : tout culte religieux s'accommode mal de la pleine lumière, le mystère requiert la pénombre ⁽²²⁵⁾.

C'est aussi la raison pour laquelle la poésie est supérieure à la peinture : les images que nous présente un tableau sont claires et nettes, franches et définitives; celles d'un poème, plus obscures et imprécises. Rien, en effet, ne saurait frapper l'esprit par sa grandeur qu'en suggérant une idée de l'infini : or *voir* un objet, c'est du même coup en percevoir les limites. D'où le célèbre aphorisme : « une idée claire est synonyme d'idée étroite » ⁽²²⁶⁾, que l'auteur illustre par un exemple biblique, tiré du livre de *Job* : Le vieillard éprouvé est soudain saisi de frayeur en sentant, au-dessus de lui, dans l'obscurité de la nuit, un esprit qu'il devine et qui lui parle,

(221) Burke, 189.

(222) « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger; that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects or operates in a manner analogous to terror, is a source of the Sublime; that is, it is productive of the strongest Emotion which the mind is capable of feeling ». *Ibid.*, p. 47.

(223) *Ibid.*, pp. 218-219.

(224) *Ibid.*, p. 81.

(225) « All edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy ».

Ibid., p. 117.

(226) « A clear idea is another name for a little idea ». *Ibid.*, p. 87.

sans qu'il soit possible de le voir clairement ⁽²²⁷⁾. Une scène terrifiante gagne donc à être *imaginée* si l'on veut en goûter tout le sublime : essayer de la représenter graphiquement serait infiniment l'appauvrir.

Longin et Aristote sont, on le voit, considérablement dépassés : le sublime sort du domaine étroit de la rhétorique. Il n'est plus une valeur à laquelle on puisse se référer pour juger objectivement d'une situation ou d'un sentiment : l'expérience du sublime, selon Burke, est instinctive et échappe à la raison ⁽²²⁸⁾. La terreur ne se comprend plus dans un contexte de purgation des passions : le Terrifiant s'apprécie sur le seul plan esthétique, et ne se justifie pas autrement que par la force et la qualité de l'émotion qu'il suscite.

*

**

Si l'on jette alors un regard en arrière sur les différentes manifestations du goût au milieu du XVIII^e siècle telles que nous les avons étudiées, on voit qu'on est mieux à même de les comprendre après avoir lu le petit livre de Burke. En architecture comme en littérature, les tendances nouvelles que nous avons soulignées relèvent en fait, à des degrés divers, de cette catégorie du sublime. Nous ne voulons pas dire que l'influence de Burke sur ses contemporains immédiats fut directe et qu'il leur apprit à sentir. Une telle influence ne s'exercera que sur la génération suivante, sur une Mrs Radcliffe par exemple, qui reconnaîtra explicitement sa dette envers lui. Mais Burke formula avec rigueur ce que son époque sentait confusément : en ce sens, son témoignage est précieux.

Dès lors qu'on l'examine sous ce jour, l'architecture gothique, que le concept de beau ne suffisait pas à justifier ⁽²²⁹⁾, se pare

(227) « When this great cause of terror makes its appearance, what is it ? Is it not, wrapped up in shades of its own incomprehensible darkness, more awful, more striking, more terrible than the liveliest description, than the clearest painting could possibly represent it ? When painters have attempted to give us clear representations of these very fanciful and terrible ideas they have, I think, always failed; in so much that I have been at a loss in all the pictures I have seen of Hell, whether the painter did not intend something ludicrous ». *Ibid.*, p. 88.

(228) « Far from being produced by them, it [the Sublime] anticipates our reasonings, and hurries us by an irresistible force ». *Ibid.*, p. 78.

(229) Voir par exemple, à ce sujet, la tentative peu convaincante de Francis Hutcheson, théoricien du Beau, qui, au nom des principes de Régularité et d'Uniformité, défend l'architecture gothique : « The *Gothick* Pillars are *Uniform* to each other, not only in their *sections*, which are Lozenge-formed; but also in their *Heights* and *Ornaments* : Their Arches are not one *uniform Curve*, but yet they are *Segments of Similar Curves*, and generally equal in the same

d'attraits nouveaux. La prodigieuse verticalité de la cathédrale ne se trouve-t-elle pas légitimée — implicitement, du moins — par un passage comme celui-ci :

« La grandeur des dimensions est une puissante cause de sublime. L'étendue est soit en longueur, soit en hauteur, soit en profondeur. De ces trois dimensions de l'espace, c'est la longueur qui impressionne le moins; une étendue de cent mètres de terrain plat ne produira jamais le même effet qu'une tour de cent mètres de haut » (230).

L'obscurité, surtout, qui règne à l'intérieur, obtenue grâce aux vitraux qui excluent ou tamisent la lumière du jour, n'est-elle pas au plus haut degré génératrice de sublime ? Nous avons entendu érudits, artistes, simples flâneurs, dire avec les mêmes mots le trouble où cette pénombre inquiétante plongeait leur âme. Les allusions à l'architecture, chez Burke, restent certes fort discrètes. Mais ses remarques ne sauraient s'appliquer à nul style mieux qu'au gothique. Confronté avec les classiques exigences du beau, le style médiéval ne pouvait que déplaire. Examiné dans le cadre de cette nouvelle catégorie esthétique du sublime, justice pouvait enfin lui être faite.

On est mieux à même, aussi, de comprendre, si on les lit en gardant à l'esprit la notion de sublime, les poèmes de la nuit, des tombeaux et des ruines que nous avons étudiés. L'insistance de leurs auteurs sur l'obscur et l'alarmant n'est-elle pas en plein accord avec ce goût nouveau ? S'ils aiment à errer au crépuscule ou à minuit sous des voûtes effondrées ou dans des charniers profonds; s'ils se plaisent à imaginer — non à *voir* — dans les ténèbres d'un cloître quelque pâle et inquiétant fantôme, c'est qu'ils sentent confusément ce que Burke énonçait clairement. Les « extases », les

Ranges ». Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725, p. 71.

William Hogarth de son côté reconnaît aux édifices gothiques une certaine beauté : « Have not many gothic buildings a great deal of consistent beauty in them ? » Mais il s'appuie un peu plus loin, pour le démontrer, sur des éléments qui, à strictement parler, ne relèvent pas de la catégorie du Beau : « there is nevertheless such a consistency of parts altogether in a good gothic taste, and such propriety relative to the gloomy ideas, they were then calculated to convey, that they have at length acquir'd an establish'd and distinct character in building ».

William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), ed. Joseph Burke, Oxford, 1955, pp. 62-64.

(230) « Greatness of dimension is a powerful cause of the Sublime... Extension is either in length, height or depth. Of these, the length strikes least; an hundred yards of even ground will never work such an effect as a tower an hundred yards high ».

Burke, 102.

« transports ineffables » (231) et les « terribles ivresses » (232) que font naître chez eux les « sentiers solennels » les « cloîtres ténébreux » et les « sinistres labyrinthes souterrains » (233) de quelque abbaye en ruines traduisent-ils autre chose qu'une expérience naïvement décrite du sublime ? Ou lorsque l'auteur de médiocres vers sur la cathédrale de Salisbury écrit :

« Ses vitraux, ses piliers, ses portails, quand nous les contemplons
Suscitent en nous une admiration à laquelle se mêle de l'horreur »
[(234)]

fait-il rien d'autre qu'exprimer avec ses mots à lui, une des idées maîtresses de Burke (235) ?

En vérité, ces amateurs de frisson, ces poètes de la nuit semblent bien être, sans toujours le savoir, en quête de cette émotion du sublime, et témoigner, collectivement, de ce renversement du goût.

Joseph Warton écrivait, dans la dédicace de son essai sur Pope que « le sublime et le pathétique sont les deux nerfs principaux de toute poésie authentique » (236). Sans doute est-ce parce que le sublime s'accommode fort bien de l'imagination. On comprend alors, que Warton ne donne à Pope que la quatrième place dans la hiérarchie des poètes : il le juge définitivement en lui appliquant ce que Voltaire écrivait de Boileau :

« Incapable peut-être du Sublime qui élève l'âme et du sentiment qui l'attendrit, mais fait pour éclairer ceux à qui la nature accorde l'un et l'autre, laborieux, sévère, précis, pur, harmonieux, il devint enfin le poète de la Raison » (237).

Cette opposition entre *sublime* et *raison* ne donne-t-elle pas à la phrase de Voltaire certaines harmoniques Burkiennes ? C'est d'ailleurs dans un sens très voisin de celui que Burke conférait au mot

(231) « Extasies of praise », « unutterable transports ». Anon., « A Description of the choir of St Peter's Church in Leeds, Yorkshire, at Evening Prayers », *Gentleman's Magazine*, VIII (1738), 429.

(232) « Awful raptures ». [Ann Christian], *Cambridge, a Poem*, London, 1765, p. 6.

(233) « Solemn paths », « gloomy cloisters », « dreary mazes of the vaults ». Anon., *The Ruins of Netley Abbey*, *op. cit.*, note 146, p. 12.

(234) « Its windows, pillars, gates, our wonder raise,

And mix with awe our wonder as we gaze ».

« Sarum, a Poem », By « Lucius », *Gentleman's Magazine*, X (1740), 255.

(235) « The passion caused, by the great and the sublime... is astonishment; and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended with some degree of horror ».

Burke, 77.

(236) « The Sublime and the Pathetic are the two chief nerves of all genuine poetry ». Joseph Warton, *Essay on Pope*, *op. cit.*, vol. I (1756), p. X.

(237) *Ibid.*, p. XI.

sublime que Warton l'entend lui-même. Le seul poème de Pope auquel il concède de la grandeur, est justement l'*Héloïse et Abelard*, poème « gothique », sombre et terrible. Quoi de plus alarmant, par exemple, que cette scène où Héloïse, inclinée sur une tombe, croit entendre une voix sépulcrale qui l'appelle (238) ? Autant que l'auteur de *Inquiry*, Warton est sensible à l'importance de l'obscurité et du mystère. Il faut être capable de sublime, au milieu du XVIII^e siècle, pour prétendre à l'excellence. Ce qui fait la grandeur de Shakespeare, c'est le sombre, le terrifiant de certaines de ses pièces au cadre médiéval. Le jugement de Hurd sur le grand dramaturge « gothique » (239) prend tout son poids et sa valeur dans ce contexte.

L'imagination fantastique de Spenser, et, par analogie, celle des romans de chevalerie, retrouve du même coup ses champions. Si les poèmes d'Ossian connurent un succès si foudroyant, n'est-ce pas en raison de leur caractère éminemment sublime, que leur commentateur Blair s'applique à démontrer en termes Burkiens (240) ? Leurs « terribles enchantements », leurs combats farouches et sanglants, le souffle épique qui les anime, relèvent sûrement plus du sublime que du beau. Ce furent ces mêmes éléments qui leur avaient valu la condamnation d'Addison, qui devaient les racheter aux yeux de Warton et de Hurd. Si donc le *gothique*, au sens le plus général

(238) Moins sceptique que Burke à l'égard du pouvoir suggestif de l'art pictural, Warton écrit :

« This scene would make a fine subject for the pencil; and is worthy a capital painter. He might place Eloisa in the long ile of a great Gothic church; a lamp should hang over her head, whose dim and dismal ray should afford only light enough to make darkness visible ».

Ibid., p. 338.

(239) « He is greater when he uses Gothic Manner and machinery than when he employs classical : which brings us again to the same point, that the former have by their nature and genius, the advantage of the latter in producing the *Sublime* ».

Hurd, *Letters, op. cit.*, p. 226.

(240) « All the circumstances, indeed, of Ossian's compositions, are favourable to the sublime, more perhaps than to any other species of beauty. Accuracy and correctness, artfully connected narration, exact method and proportion of parts, we may look for in polished times. The gay and the beautiful will appear to more advantage in the midst of smiling scenery and pleasurable themes; but amidst the rude scenes of nature, amidst rocks and torrents, and whirlwinds and battles dwells the sublime. It is the thunder and lightning of genius. It is the offspring of nature, not of art. It is negligent of all the lesser graces, and perfectly consistent with a noble disorder. It associates naturally with that grave and solemn spirit which distinguishes our author. For the sublime is an awful and serious emotion : and is heightened by all the images of trouble, and terror, and darkness ».

Blair, « A Critical Dissertation on the Poems of Ossian », *The Poems of Ossian, op. cit.*, I, clxi.

du terme, tant dans son acception littéraire qu'architecturale, retrouve quelque audience au milieu du XVIII^e siècle, c'est à l'apparition de cette nouvelle catégorie du sublime, ou du moins, à son considérable élargissement, qu'il le doit. Le fantastique échevelé de ces récits des premiers temps, fruits d'une imagination jeune et libre, on l'apprécie de nouveau, puisque le sublime transcende la raison. L'imposante grandeur de ces temples, obscurs et mystérieux, fascine, puisque le terrible est sublime. Tant qu'on n'avait su le rattacher qu'au beau, le gothique avait déplu : il avait maintenant sa catégorie, et l'on découvrait du même coup sa valeur esthétique.

*

**

Il était important, avant d'aborder l'examen du premier roman « gothique » anglais, d'établir au préalable la survivance ou la résurrection d'un certain intérêt pour le Moyen Age artistique et littéraire au milieu du XVIII^e siècle. Il fallait en effet montrer où allait le goût pendant ces années décisives pour pouvoir apprécier la part d'originalité — ou la banalité — des réalisations d'Horace Walpole. Innova-t-il vraiment ? Imita-t-il surtout ? Fut-il porté par son temps plus qu'il ne l'orienta ? Sans préjuger de la réponse que recevront ces questions, il est dès maintenant possible de dire que l'hôte de Strawberry Hill doit beaucoup à la frivole mode architecturale de l'époque; que, pourtant, l'auteur des *Anecdotes of Painting* se classe par son érudition au niveau de Gray, de Warton, ses amis, de Warburton qu'il n'aima guère; que les visites du dilettante aux abbayes et châteaux médiévaux d'Angleterre témoignent du vif plaisir qu'il prenait à contempler leurs ruines; enfin, que *Le Château d'Otrante* n'est rien d'autre qu'un roman de chevalerie — Walpole d'abord le fit passer pour tel — ou plutôt un compromis entre un roman médiéval et un roman moderne. Si la publication de l'histoire « gothique » dont l'examen va suivre fut saluée par une élite comme un événement important, sans doute fut-ce qu'elle y trouva comme l'écho de thèmes qui lui étaient chers.

CHAPITRE II

LE RÊVE GOTHIQUE D'HORACE WALPOLE

« There is no wisdom comparable to that of exchanging what is called the realities of life for dream ».

Walpole à Montagu, 5 janvier 1766.

I

Parmi les articles du périodique *The World* où le goût du jour pour les « villas gothiques » est tourné en dérision avec la verve que l'on sait (1), il en est un particulièrement intéressant par son application directe au cas qui va maintenant retenir notre attention : le cas Walpole.

Cet article d'avril 1753, en partie seulement consacré à la frivolité architecturale de l'époque — son objet principal étant de dénoncer l'absurdité du goût en matière de jardins — dit comment un squire du nom de Mushroom, se trouvant, à l'âge de quarante ans, en possession d'une grande fortune, décide de devenir homme de goût. Pour ce faire, il ordonne à ses valets de coudre à leur livrée un galon argenté, se met à entretenir deux filles... et achète une vieille ferme, qu'il fait restaurer dans le style à la mode : des flèches gothiques se dressent bientôt aux quatre angles de la vieille bâtisse, ses murs

(1) Cf. *supra.*, ch. I, pp. 26-7.

se parent de créneaux, des monstres grimaçants en gardent farouchement l'entrée et le hall est garni de vieilles épées rouillées (2).

Il y a suffisamment de points de ressemblance entre cette villa baptisée *Block-Hill* par l'auteur de l'article et *Strawberry-Hill*, pour qu'on ait pu émettre l'hypothèse que Walpole y était directement visé (3). Nous verrons en effet qu'au printemps de 1753, le « château » de Twickenham correspondait assez bien à la description de *Block-Hill*; les clochetons, les créneaux et une « salle d'armes » s'y retrouvaient en effet, et la similitude de nom des deux propriétés ne laisse pas d'être troublante. Il reste pourtant difficile de croire à l'animosité ouverte de l'auteur de l'article à l'encontre d'une personne — mieux : d'une personnalité — réelle et vivante. Les attaques qu'il formule visent non seulement la demeure, mais aussi le propriétaire. Aurait-il osé reprocher au fils du Premier Ministre, à un membre du Parlement, de s'entourer de filles ? Ce genre d'attaques, en tout cas, ne correspond pas du tout au genre du périodique. Est-il d'autre part possible de croire que Robert Dodsley, autrement dit Adam Fitz Adam, propriétaire du *World*, aurait accepté de laisser paraître un article diffamant un collaborateur de choix, dont trois essais avaient paru dans ses colonnes au cours des deux mois précédents et un quatrième seulement quelques jours auparavant (4) ? Walpole lui-même aurait-il continué à collaborer au *World* (5), s'il s'était reconnu dans le *Squire Mushroom* et jugé insulté ? La chose est peu vraisemblable.

Si alors la ressemblance entre les villas de *Strawberry-Hill* et *Block-Hill* est fortuite, si l'une n'est pas la caricature de l'autre, l'article est d'un grand intérêt, car il montre à quel point Walpole fut redevable à la mode de ses premières initiatives en matière d'architecture.

Comme *Mushroom*, il commença par acheter une vieille ferme, qu'il « gothicisa » progressivement; comme lui, il eut bientôt des créneaux à ses murs, et des pinacles à son toit. Lui aussi agrandit

(2) « The old mansion shot up into Gothic spires, and was plastered over with stucco; the walls were notched into battlements, uncouth animals were set grinning at one another over the gate posts, and the hall was fortified with rusty swords and pistols, and a Medusa's head, staring tremendous over the chimney ».

« Absurd Taste in Gardening-Squire Mushroom's Villa », *The World*, n° 15, 12 avril 1753, *Chalmers-Essayists*, XXII, 79.

(3) Yvon, 575.

(4) *The World*, n° 6 (8 février 1753); n° 8, (22 février 1753); n° 10 (8 mars 1753); n° 14 (5 avril 1753).

(5) Il écrivit 4 autres articles pour ce périodique : *The World*, n° 28 (12 juillet 1753); n° 103 (19 décembre 1754); n° 160 (22 janvier 1756); n° 195 (23 septembre 1756).

peu à peu sa demeure : mais jamais il ne devait s'écarter de façon flagrante du bon goût. Il y avait à Block-Hill une aile dans le style italien (6) ; Walpole eut toujours en horreur semblables absurdités (7). Strawberry-Hill fut vite pour lui plus que la satisfaction temporaire d'un caprice passager. Pour l'auteur du *Château d'Otrante*, la « villa gothique » de Twickenham fut d'abord un mode d'expression personnelle et la projection d'un rêve. Strawberry Hill ressemblait à Walpole, il l'avait fait à son image (8). Cet homme du monde désœuvré prenait peu de choses au sérieux : le « gothique » en fut pourtant une, qui flattait sa sensibilité et fixait ses aspirations. Tout ce qui donnait à sa vie de la saveur, s'y rattacha directement. Son érudition lui fournit l'occasion d'une telle cristallisation, son aisance et ses relations le moyen de lui donner forme.

*
**

Aussi bien, le goût de Walpole pour l'architecture gothique n'était-il pas de fraîche date : jeune étudiant à Cambridge, il avait eu le loisir de goûter le charme des constructions médiévales de la vieille ville universitaire. Ses premiers vers, il les avait écrits à la gloire du roi Henri VI, fondateur de King's College. Heureux prince, s'écrie-t-il, qui n'a pour tout mausolée que cette splendide chapelle, toute en colonnes élancées et en voûtes ogivales (9) ! Quand elle

(6) « Thus, while one half is designed to give you the idea of an old Gothic edifice, the other half presents to your view Venetian windows, slices of pilaster, balustrades, and other parts of Italian architecture ». *The World*, n° 15 (12 avril 1753), Chalmers-Essayists, XXII, 79-80.

(7) En août 1755 il félicitait son dessinateur Bentley d'avoir sù rester fidèle à son idéal de pur gothique :

« When I every day see Greek, and Roman, and Italian, and Chinese, and Gothic architecture embroidered and inlaid upon one another, or called by each other's names, I can't help thinking that the grace and simplicity and truth of your taste in whichever you undertake, is real taste ». Walpole à Bentley, 4 août 1755, Toynbee, III, 328.

(8) Cf. le témoignage de la marquise du Deffand :

« Je m'imagine que votre âme et votre château se ressemblent comme deux gouttes d'eau par leurs singularités, par leurs richesses, et je n'oserais dire par leurs bizarreries ; quand on est en état de satisfaire tous ses goûts, toutes ses fantaisies, on peut juger des hommes par leurs équipages, leurs habitations, leurs vêtements, etc. Tout fait physionomie » M^{me} du Deffand à Walpole, 27 février 1771, Yale, V, 34.

(9) « or swelling into vaulted roofs its weight
or shooting columns into gothic state ».

Walpole, « Verses in Memory of King Henry VI, Founder of King's College, Works, I, 2.

fut érigée, les artifices italiens n'avaient pas encore envahi l'Angleterre, et Palladio y était inconnu (10).

Le poème est de 1738. L'année suivante, au cours du voyage qu'il entreprit sur le continent en compagnie de Gray, Walpole ne semble pourtant pas avoir consacré beaucoup de temps à l'étude de l'architecture : les cercles littéraires, les salons à la mode le tentent davantage. Séjourner trois mois à Reims sans souffler mot, dans ses lettres, de la cathédrale, voilà qui a de quoi surprendre. Tout au plus s'avise-t-il qu'il en existe une à Sienne. Encore est-ce, oh, paradoxe ! pour contredire Addison qui, pour une fois, vantait « la merveilleuse délicatesse gothique de son toit » (11). A dire vrai, Walpole ne semble s'être intéressé de façon active à l'architecture gothique qu'au moment où il songea à aménager la petite ferme qu'il avait achetée en 1748, sur les bords de la Tamise. Le goût de l'époque y fut sans doute pour beaucoup. Dès l'automne de l'année suivante, il parle à Montagu du « château de Strawberry », et trouve dans le Deutéronome un plaisant prétexte pour y ériger des créneaux (12). Il avait vu, entre temps, dans la chapelle en ruines du château de Cheneys, de très beaux vitraux armoriés qui avaient excité sa convoitise. En janvier 1750, il écrit à Horace Mann :

« Je vais construire un petit château gothique à Strawberry Hill. Si vous pouviez me trouver quelques fragments de vieux vitraux avec des armes ou autre chose, je vous en serais infiniment obligé » (13).

La décision est prise : Strawberry Hill sera gothique. Sans doute Walpole n'en mesure-t-il pas encore toute la portée. Se doute-t-il, en écrivant ces lignes, que sa vie entière, ou presque, s'écoulera à Strawberry Hill ? Prévoit-il déjà les agrandissements et aménagements successifs qui occuperont la majeure partie de son temps pendant près d'un quart de siècle ? Pressent-ils l'étroitesse des liens qui l'attacheront à sa demeure ? Ou a-t-il pour le « gothique » une

(10) « Art and Palladio had not reached the land,
Nor methodiz'd the Vandal builder's hand :
Wonders, unknown to rule, these piles disclose;
The walls, as if by inspiration, rose. »

Ibid.

(11) « The wonderful Gothic nicety of [its] dome ». Walpole à West, 22 mars 1740, Toynbee, I, 53.

(12) « When thou buildest a new house, then shalt thou make a battlement for thy roof, that thou bring no blood upon thy house, if any man fall from thence ». Walpole à Montagu, 28 septembre 1749, Toynbee, II, 412.

(13) « I am going to build a little Gothic castle at Strawberry Hill. If you can pick me up any fragments of old painted glass, arms, or anything, I shall be excessively obliged to you. »

Walpole à Mann, 10 janvier 1750, Toynbee, II, 423.

totale prédilection ? On peut bien penser que non. Pour avoir, à dix-neuf ans, chanté les beautés de la chapelle de King's College, il ne s'en suivait pas nécessairement qu'à trente, il dût construire sa villa dans le style médiéval. Mais il était normal, en revanche, que le citadin las des bruits de la capitale, le parlementaire fatigué des intrigues politiques, l'homme du monde à l'affût des dernières nouveautés, songeât à se ménager une retraite, et qu'elle fût à la mode du jour. Peu à peu, il se prit au jeu, et l'accessoire devint l'essentiel. Il ne connut vraiment le gothique qu'après y avoir goûté, et la décision de 1750 détermina sans doute son intérêt. Alors, pris dans le délicat mécanisme des justifications, il s'éprit du gothique à mesure qu'il le connut mieux. Un rêve intérieur s'empara de lui, auquel il essaya de donner forme matérielle, sans y parvenir totalement. Ses initiatives successives, à Strawberry Hill, apparaissent, à l'observateur, comme autant de tentatives pour le cerner de plus près. Le résultat, nous le verrons, fut, de son propre aveu, décevant. C'est alors qu'apparaît, dans la vie du dilettante, ce roman inattendu. Le *Château d'Otrante* n'est rien d'autre qu'un nouvel effort pour approcher davantage de son rêve. Moins matérielle, moins tristement définitive, que celle de Strawberry Hill, la demeure imaginaire avait du moins l'avantage de mieux se prêter aux sollicitations de l'esprit. Les deux châteaux, en tout cas, sont placés sous le signe du rêve, et Walpole les confond volontiers : négliger l'un serait se condamner à fort mal comprendre l'autre.

Trois ans après la décision de construire dans le style gothique, Walpole était en mesure de décrire à ses amis les premiers aménagements. Au rez-de-chaussée, un petit salon aux murs tendus de « papier gothique » couleur de pierre ⁽¹⁴⁾, avec une cheminée imitée d'une tombe de Westminster Abbey ⁽¹⁵⁾ ; une chambre à coucher baptisée « Chambre jaune » ; puis le joyau du château : un hall minuscule aussi tapissé de « papier gothique » ⁽¹⁶⁾, avec deux fenêtres en ogive, étroites et hautes ⁽¹⁷⁾. L'escalier, très élégant, fait l'orgueil de Walpole, avec sa « rampe gothique » à trèfles évidés, décorée de frêles et gracieuses antilopes trônant aux angles, un écusson entre les pattes. Le tout plongé dans une pénombre calculée...

A l'étage, sur le palier, s'ouvre, derrière trois arches en ogive, un petit vestibule, décoré de tout un attirail de guerre désuet : « de

(14) Walpole à Mann, 12 juin 1753, Toynbee, III, 166.

(15) « A Description of Strawberry Hill », Works, II, 418.

(16) « I call it paper, but it is in reality painted to represent [Gothic fretwork] ». Walpole à Mann, juin 1753, Toynbee, III, 167.

(17) « Lean windows with rich saints in painted glass ». *Ibid.*

vieilles cottes de mailles, des boucliers indiens faits de peau de rhinocéros, des épées à double tranchant, des carquois, de longs arcs, des flèches et des lances » (18) : c'est la « salle d'armes ». Les chambres, au nom coloré, n'ont de gothique, à l'occasion, que leur cheminée.

Nous sommes en juin 1753 : à peine un mois plus tôt paraissait l'article du *World*. Force nous est de reconnaître que Strawberry Hill tient beaucoup de Block Hill, c'est-à-dire de n'importe quelle « villa gothique » construite en ce milieu de siècle, par n'importe quel aristocrate désœuvré ou bourgeois opulent. Strawberry Hill, à ce stade, n'est encore pour Walpole qu'un caprice, une onéreuse fantaisie à la mode du jour.

A peine sa villa terminée, Mushroom n'avait eu de cesse qu'on y adjoignît une bibliothèque (19). Dans la même lettre où Walpole décrit à Mann les premiers aménagements de Strawberry Hill, il annonce son projet d'en construire une prochainement (20). L'hiver qui suit est passé à étudier et à améliorer les plans que lui soumettent Bentley et Chute, qui forment avec lui le « Comité de Strawberry Hill » (21). En novembre 1754, la bibliothèque est presque terminée (22), et la veille de Noël, il peut enfin mettre ses livres en place sur les rayons (23). La pièce a grande allure : les murs sont couverts de rayonnages compartimentés, décorés de fausses portes en ogive, richement sculptées. A intervalles réguliers se dressent des colonnes surmontées de flèches, reliées entre elles, au sommet, par une galerie délicate, hérissée de multiples clochetons et à pans évidés. L'arc brisé est ici partout employé, et l'ensemble frappe par la prédominance des formes verticales, en même temps que par un évident souci d'authenticité. Les boiseries sont imitées d'un détail du chœur de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, relevé dans Dugdale. Le dessus de cheminée est la reproduction d'une tombe de Westminster Abbey. La cheminée elle-même est la copie d'une autre tombe, de la cathédrale de Canterbury. Le plafond est décoré, au centre, des armes de Walpole, flanquées de chaque côté, d'un chevalier en armure. Aux quatre coins, des écus aux armes différentes,

(18) « Old coats of mail, Indian shields made of rhinoceros's hides, broadswords, quivers, long bows, arrows and spears ». Walpole à Mann, 12 juin 1753, Toynbee, III, 167.

(19) « As it is esteemed an essential ornament in a modish villa ». *The World*, n° 15, Chalmers-Essayists, XXII, 80.

(20) Walpole à Mann, 12 juin 1753, Toynbee, III, 168.

(21) Cf. lettres de Walpole à Bentley du 19 décembre 1753 et du 2 mars 1754, Toynbee, III, 201, 211.

(22) Walpole à Bentley, 3 novembre 1754, Toynbee, III, 259.

(23) Walpole à Bentley, 24 décembre 1754, Toynbee, III, 276-277.

posés sur de riches manteaux, et surmontés de casques à plumets. La fenêtre, à triple ogive, donne sur la Tamise. Les panneaux supérieurs sont garnis de vitraux armoriés, comme aussi les deux lucarnes en forme de trèfle, disposées de chaque côté. Les reflets multicolores achèvent de donner à la pièce un aspect singulièrement médiéval. C'est là que Walpole allait écrire sa nombreuse correspondance, ses ouvrages d'érudition, et aussi *Le Château d'Otrante*.

En même temps que l'intérieur, l'extérieur se « gothicisait » : un dessin de 1754 (24) laisse voir des murs crénelés, et un toit hérissé de pinacles. Dès le mois de mai de cette même année, Walpole se vante (25) d'avoir à Strawberry Hill une « grande tour », qui n'est en fait que l'aile Sud-Est de la villa, dont la forme massive et carrée se prête, l'imagination aidant, à une telle interprétation (26).

1754 marque une première étape dans l'histoire de Strawberry Hill. C'est maintenant une honnête gentilhommière, qui répond en tous points au goût du jour, et qui, sans inconvénient, aurait pu rester telle. De fait, Walpole s'en contenta quatre ans, sans y apporter de modifications notables. Le fait significatif, qui semble marquer l'orientation définitive des goûts de Walpole, se produit en 1758 : il se lance cette année-là, dans une nouvelle série d'aménagements dans le style gothique, alors que cette mode date déjà, et que les squires Mushroom, las de leurs crêneaux de plâtre, se sont tournés vers d'autres nouveautés.

Jusqu'alors, il avait tenté de transmettre à sa riante villa l'aspect austère d'un château médiéval, et les murs crénelés donnaient, tant bien que mal, le change. Le voici maintenant qui se tourne vers l'architecture monastique, pour lui emprunter les plans d'un cloître. Certes la réalisation fut bien modeste : ce que Walpole appelait « cloister », n'était en fait qu'une galerie couverte de quinze pieds de long, à l'entrée Nord de la villa, dont les trois arches en ogive ne contribuent que médiocrement à créer l'atmosphère recherchée. Pourtant, on peut interpréter cette insistance de Walpole à s'entourer de formes médiévales comme une recherche personnelle, dépassant la simple curiosité pour un style à la mode. En témoigne aussi la très célèbre « Holbein Chamber », terminée en septembre de

(24) *Strawberry Hill Accounts*, ed. P. Toynbee, Oxford (Clarendon Press), 1927, planche VII.

(25) Walpole à Bentley, 18 mai 1754, Toynbee, III, 232.

(26) *Strawberry Hill Accounts*, *op. cit.*, p. 72, note.

l'année suivante (27), et que nous laisserons à Gray le soin de décrire (28).

De 1758 aussi datent des projets plus ambitieux, que la seule « pauvreté » de Walpole empêche de réaliser : un jour viendra, écrit-il, où il pourra construire une galerie, une tour ronde, un grand cloître et un petit réduit en forme de chapelle (29). Ce jour ne tarda pas trop à venir : le printemps de 1760 trouve Strawberry Hill une troisième fois entre les mains des maçons (30). Cette fois-ci, les travaux sont d'importance : il s'agit d'un agrandissement qui doublera — ou presque — Strawberry Hill (31). Dès l'été, la Tour Ronde « dresse fièrement ses crêneaux » (32) à l'extrémité Sud-Ouest de la villa, qui, du même coup, se met à ressembler, de loin, à un Windsor en miniature. L'aménagement intérieur ne sera fait qu'une dizaine d'années plus tard (33), mais dès le printemps de 1761, peut-être même avant, l'aspect extérieur de Strawberry Hill était singulièrement modifié par ce substantiel agrandissement.

Terminée pendant l'été de 1763, la galerie fait l'orgueil de Walpole. Il se plaint de la foule de visiteurs qu'elle attire, mais se garde bien de les éconduire. C'est une longue pièce étroite, dont le plafond, imité de celui de la chapelle d'Henri VII à Westminster Abbey, est le principal attrait. D'un côté, cinq fenêtres en ogive, garnies dans leur partie supérieure de vitraux armoriés; de l'autre, des renforcements en forme de niches, surmontés de dais copiés sur une tombe de Canterbury. Un des premiers à la visiter, Gray s'extasie : « elle est du plus pur gothique ! » (34).

(27) Walpole au comte de Strafford, 13 septembre 1759, Toynbee, IV, 303.

(28) « You enter by a peaked door at one corner of the room (out of a narrow winding passage, you may be sure) into an Alcove, in which the bed is to stand, formed by a screen of pierced work opening by one large arch in the middle to the rest of the chamber, which is lighted at the other and by a bow-window of three days, whose tops are of rich painted glass in mosaic; the ceiling is coved and fretted in star and quatrefoil compartments with roses at the intersection, all in papier-maché. The chimney on your left is the high altar in the cathedral of Rouen (from whence the screen is also taken) consisting of a low surbased arch between two octagon-Towers whose pinnacles almost reach the ceiling, all of Nich-work ».

Gray à Thomas Warton, 18 septembre 1759, Gray, II, 641.

(29) Walpole à Mann, 9 septembre 1758, Toynbee, IV, 185.

(30) Walpole à Mann, 24 mai 1760, Toynbee, IV, 392.

(31) W.S. Lewis, « The Genesis of Strawberry Hill », *Metropolitan Museum Studies*, juin 1934, vol. V, part. 1, p. 76.

(32) Walpole à Montagu, 12 août 1760, Toynbee, IV, 417.

(33) Walpole à Mann, 8 juin 1771, Toynbee, VIII, 36.

(34) « It is all Gothicism, and gold and crimson and looking glass », Gray à Warton, 5 août 1763, Gray, I, 805.

Le propos de Walpole de construire une petite pièce qui aurait tout l'air d'une chapelle catholique — à la « consécration près » (35) marque bien, après l'achèvement du « grand cloître » en août 1761 (36), la persistance de ses goûts « monastiques » : sans doute l'« oratoire » construit à l'extrémité du petit cloître ne suffisait-il plus à ses « dévotions ». La « chapelle » est terminée au printemps de 1763 et l'autel de marbre noir, la solennité des vitraux tempèrent quelque peu son aspect riant et profane (37). Les travaux les plus importants sont maintenant achevés : Strawberry Hill ne changera plus guère. L'adjonction, en 1776, d'une tour supplémentaire accolée à la Tour Ronde, l'aménagement occasionnel d'une nouvelle chambre, la construction d'une autre chapelle dans le jardin en 1772, ne modifient guère l'allure de la villa. Une gravure de 1764 (38), l'année même où fut composé le *Château d'Otrante*, montre un ensemble architectural important, aux lignes séduisantes. L'alignement régulier des créneaux, l'harmonieuse ogive des fenêtres superposées, la courbe gracieuse de la Tour Ronde, tout témoigne du goût du propriétaire.

*

**

L'attitude de Walpole à l'égard de ceux qui, avant lui ou en même temps que lui, s'intéressèrent au gothique, permet de préciser l'esprit dans lequel il mena à bien son œuvre architecturale. Il déteste foncièrement Langley et son « gothique bâtard » (39). Jeune homme, il avait souscrit à son recueil de plans pour « fabriques » gothiques (40). Quelques vingt ans plus tard, alors que la construction de Strawberry Hill est très avancée, il juge que le livre de Langley ne contient pas « un seul exemple de vrai gothique » (41). La raison en est que l'auteur de « *Ancient Architecture Restored and Improved* » n'imité pas d'authentiques structures médiévales, mais crée des formes à sa fantaisie. Walpole ne lui pardonne surtout pas d'avoir *inventé* cinq ordres, qui réduisent le gothique à une régularité rai-

(35) « All the air of a Catholic chapel - bar consecration ». Walpole à Mann, 8 juillet 1759, Toynbee, IV, 278.

(36) Walpole à Montagu, 20 août 1761, Toynbee, V, 101.

(37) *Ibid.*, 14 avril 1763, Toynbee, V, 308.

(38) *Strawberry Hill Accounts*, *op. cit.*, planche IX.

(39) « bastard gothic ». Walpole à Bentley, 5 juillet 1755, Toynbee, III, 317.

(40) On trouve son nom dans la liste des « Encouragers to the Restoring of the Saxon Architecture » jointe à *Ancient Architecture Restored and Improved* (1742).

(41) *Journals*, 31.

sonnable (42). A la différence des fabriques de Langley, tous les éléments de la villa gothique de Twickenham, jusqu'au moindre motif décoratif, sont copiés sur d'authentiques modèles médiévaux. Tout y est imité, certes, mais tout n'y est... qu'imitation. Nous touchons ici du doigt le douloureux paradoxe sur lequel l'entreprise de Walpole repose. Le « vrai faux » de Strawberry Hill, en même temps qu'il fait son orgueil, ne cesse de le tourmenter. Nous essaierons de montrer que cette insatisfaction profonde n'est pas étrangère à la rédaction du « *Château d'Otrante* ».

A l'égard de Miller et de Kent, Walpole fut plus indulgent, dans la mesure où ces deux architectes s'attachèrent à *imiter*. Il ne partage pas, par exemple, l'opinion de Gray (43) sur Esher, qu'il aime beaucoup : « Kent a donné ici le meilleur de lui-même » écrit-il à Montagu en 1748 (44). Il est vrai de dire aussi, qu'à cette date, son jugement sur l'architecture gothique n'est pas pleinement formé. Le château en ruines érigé par Miller lui arrache un compliment suprême : il va jusqu'à le mettre en balance avec Strawberry Hill (45). Mais quand Miller cesse d'imiter pour inventer, l'enthousiasme de Walpole retombe : Hagley, visiblement, le déçoit (46). Seul Bentley, pour Walpole, peut-être parce qu'il ne dessinait que sur ses conseils, avait su acquérir le sens du vrai gothique. Kent est en général « trop lourd » (47), et n'a jamais su vraiment ce qu'était le style médiéval (48). Miller, qu'il rencontra à deux reprises (49), et avec qui il parla décoration et architecture, l'agace un peu par sa condescendance, et surtout par le peu d'estime où il semble qu'il ait tenu les travaux de Chute et de Bentley à Strawberry Hill (50). « Capability Brown »,

(42) « All that his books have achieved, has been to teach carpenters to massacre that venerable species, and to give occasion to those who know nothing of the matter, and who mistake his clumsy efforts for real imitations, to censure the productions of our ancestors ».

Walpole, « Architects in the Reign of George II », *Anecdotes of Painting*, ch. 12, Works, III, 485.

(43) Cf. *supra*, ch. I, p. 18.

(44) « Kent is Kentissime there ». Walpole à Montagu, 11 août 1748, Toynbee, II, 332.

(45) « There is a ruined castle, built by Miller, that would get his freedom even of Strawberry : it has the true rust of the baron' wars ».

Walpole à Bentley, septembre 1753, Toynbee, III, 186.

(46) « Miller has built a Gothic house in the village at Hagley [...] but there he is not more than Miller; in his castle he is almost Bentley ».

Ibid., 187.

(47) Walpole à Montagu, 22 juillet 1751, Toynbee, III, 67.

(48) Walpole à Bentley, septembre 1753, Toynbee, III, 190.

(49) Une première fois à Stowe (Walpole à Montagu, 16 août 1753, Toynbee, III, 183), et une seconde fois à Ragley (Walpole à Chute 22 août 1758, Toynbee, IV, 177).

(50) Walpole à Chute, 22 août 1758, Toynbee, IV, 177.

dont il voit la serre et les écuries gothiques à Burleigh ⁽⁵¹⁾, n'est pas sans talent. Mais quelle vraisemblance y a-t-il à construire de telles « fabriques » dans un parc, et, qui plus est, dans le parc d'un château qui n'est pas gothique ⁽⁵²⁾ ?

Au cours de ses nombreuses excursions d'été, il est attentif, chaque année, à mesure que Strawberry Hill s'agrandit et embellit, à ce qui se construit ailleurs dans le même style. Dès 1751, il juge sévèrement les restaurations gothiques faites au château de Warwick par son propriétaire ⁽⁵³⁾. L'année suivante, en revanche, il semble apprécier la petite maison gothique construite près de l'abbaye de Bayham par John Pratt ⁽⁵⁴⁾. En août 1753, il visite la chapelle du château de Wroxton, et en vante la beauté ⁽⁵⁵⁾. La demeure de l'évêque de Gloucester, restaurée en gothique, lui plaît ⁽⁵⁶⁾. En 1761, il note encore à Sion, propriété de Lord Northumberland, « le pont gothique » construit par Payne l'année précédente ⁽⁵⁷⁾ ; à Stourhead, en 1762, un portail et une serre gothiques ⁽⁵⁸⁾ ; mais comment ne leur préférerait-il pas, à Wentworth Castle, qu'il visite en août 1760, un petit édifice gothique dont les plans ont été dressés par Bentley et dont il a lui-même donné l'idée ⁽⁵⁹⁾ ? A vrai dire, Walpole se dérange rarement pour examiner ces constructions rivales. Le principe, qui lui tient à cœur, selon lequel tout édifice gothique moderne doit être une imitation, conduit ailleurs ses pas : au pied d'authentiques forteresses et sous des cloîtres séculaires. Chaque été, comme Gray, comme Warton, il excursionne dans un comté différent, à la recherche des architectures médiévales, scrutant, admirant et faisant une ample moisson de détails vrais. Dès juillet 1748, alors qu'il n'est propriétaire que d'une vieille ferme sans style qu'il songe à aménager, il visite les châteaux de Henningham, dans le comté d'Essex, qui commande une vue superbe ⁽⁶⁰⁾ et celui de Gosfield, construit dans un style « charmant et vénérable » ⁽⁶¹⁾. L'été suivant, il est à nouveau

(51) Journals, 59. Cf. *supra*, ch. I, p. 23.

(52) « All Gothic designs » écrit Walpole en 1761, « should be made to imitate something that was of that time, a part of a church, a castle, a convent, or a mansion. The Goths never built summer houses or temples in a garden ». *Ibid.*, p. 31.

(53) Walpole à Montagu, 22 juillet 1751, Toynbee, III, 66.

(54) Walpole à Bentley, 5 août 1752, Toynbee, III, 113.

(55) Walpole à Chute, 4 août 1753, Toynbee, III, 179.

(56) Walpole à Bentley, septembre 1753, Toynbee, III, 190.

(57) Journals, 36.

(58) *Ibid.*, 43.

(59) *Ibid.*, 28.

(60) Walpole à Montagu, juillet 1748, Toynbee, II, 324.

(61) *Ibid.*, 325.

dans le comté d'Essex, et les ruines de l'abbaye de St Osyth, des châteaux de Layer Marney, de Messing, de Hall Place le frappent vivement (62). Il cite avec envie l'exemple de Conyers, qui acheta, au château voisin de Newhall, une fenêtre gothique entière, avec ses vitraux, pour la modique somme de cent livres (63). Sans doute, ces excursions de juillet 1748 et 1749 ne furent-elles pas étrangères à sa décision de construire, à Strawberry Hill, un « château gothique ». Dès lors, à chaque belle saison, il part en pèlerinage vers cette « Terre Sainte des abbayes et des châteaux gothiques » (64). Comme Gray, comme Warton, il tient un journal de ses excursions, comme eux, il en parle aussi dans ses lettres. La plupart des châteaux et abbayes visités sont ceux-là mêmes que les frères Buck avaient dessinés, et qui avaient inspiré les médiocres poèmes dont nous avons ailleurs parlé : les ruines du château d'Arundel avec son portail menaçant, ses oubliettes, l'impressionnent fortement (65). Petworth, par contre, qui a été restauré, déçoit son âme d'antiquaire (66). Warwick, visité en juillet 1751, l'enchanté absolument (67). Il s'indigne, l'été suivant, de ce que le propriétaire du château de Tunbridge manifeste l'intention de dépouiller ses tours de leur lierre, sous le prétexte qu'il attire les oiseaux (68). Il admire beaucoup Hurst-Monceaux, avec ses ponts-levis, ses tours rondes, ses créneaux, qui composent un tableau éminemment *romantique* (69). En septembre 1753, il est dans les ruines de l'abbaye de Malvern, dont la chapelle le ravit (70). A Gloucester, l'intérieur de la cathédrale l'enchanté; et il ne manque pas, bien sûr, de s'arrêter à Oxford, sur le chemin du retour, car il a un faible pour cette université qui ne fut pas la sienne, où il peut à loisir admirer du vrai gothique, non restauré par Gibbs, — « true Gothic un - Gibbs'd » — et où les vitraux sont à profusion (71). En septembre 1755, il est à l'abbaye de Netley, que Gray visitait quelques semaines plus tôt (72). Les fragments de voûtes suspendues, les ogives tapissées de lierre, les arbres même

(62) Walpole à Montagu, 5 et 20 juillet 1749, Toynbee, II, 394, 396-397.

(63) *Ibid.*, 20 juillet 1749, Toynbee, II, 397.

(64) Walpole à Bentley, 5 août 1752, Toynbee, III, 108.

(65) Walpole à Montagu, 26 août 1749, Toynbee, II, 406.

(66) *Ibid.*, 407.

(67) *Ibid.*, 22 juillet 1751, Toynbee, III, 66.

(68) Walpole à Bentley, 5 août 1752, Toynbee, II, 112.

(69) « The drawbridges are romantic to a degree, and there is a dungeon, that gives one a delightful idea of living in the days of soccage and under such goodly tenures ».

Ibid., p. 115.

(70) *Ibid.*, septembre 1753, Toynbee, III, 187.

(71) *Ibid.*

(72) Cf. *supra*, ch. I, p. 29.

qui ont jailli entre les pierres écroulées et mêlent leurs branchages aux colonnes, le site, enfin la vue unique, tout le transporte. Ce ne sont pas les ruines d'une abbaye, mais celles du Paradis (73).

Le Yorkshire le surprend aussi, par ses richesses gothiques : « quelles carrières pour l'amateur de gothique » (74) ! Et de visiter avec enthousiasme le château de Pomfret, l'abbaye de Kirkstall, le château de Welbeck, où il constate avec une satisfaction non déguisée que la cheminée du hall ressemble à celle de sa bibliothèque (75). En juillet 1760, il est à nouveau à Oxford, où il suit les traces de Tom Hearne, et qu'il quitte bientôt pour une nouvelle série d'excursions dans le Yorkshire, le Derbyshire et le Nottinghamshire. Les châteaux de Wentworth, Chatsworth, Hardwicke et Haddon, les abbayes de Newstead et Althorpe, reçoivent tour à tour sa visite (76). Deux ans plus tard, il est à Sherburn, où il admire « un donjon tapissé de lierre » particulièrement pittoresque (77), puis à Melbury, à Abbotsbury, et à l'abbaye de Mednam, où il évoque la joyeuse compagnie des faux moines, qui avaient choisi ces ruines pour servir de cadre à leurs débauches (78). L'été qui précède la rédaction du *Château d'Otrante*, il ne voit presque que des châteaux : Fawsley, dont le hall gothique est l'un des plus beaux qu'il connaisse, Gothurst, Haughton, Castle-Ashby, Boughton, Drayton l'impressionne par ses créneaux, ses tours et ses archières. Les ruines du château de Fotheringham, dont il ne reste plus que la douve et quelques fortifications éveillent aussi son intérêt. (79)

Il revient de ses expéditions fourbu, pestant contre l'inconfort du voyage, ayant dormi dans de méchantes auberges, où, à l'occasion, versé sur la route (80). Mais il s'est « rassasié » de gothique. Il a vu de vraies abbayes, foulé des cloîtres vétustes, rêvé devant des forteresses de pierres, assimilé « la quintessence du trèfle et de l'arc augif ». Il peut, du même coup, mesurer la distance qui sépare encore Strawberry Hill de ces vénérables demeures. Ses créneaux de plâtre et ses « cloîtres » riants, sa « chapelle » toute ensoleillée et ses motifs en « papier mâché » font piètre figure, en effet, à côté des austères merveilles visitées. Faute de pouvoir mieux faire coïncider son rêve avec la réalité, il se donne la comédie et comble les fissures par

(73) Walpole à Bentley, 8 septembre 1755, Toynbee, III, 342-343.

(74) « Oh, what quarries for working in Gothic ! » *Ibid.*, août 1756, Toynbee, III, 442.

(75) *Ibid.*, 446.

(76) Walpole à Montagu, 1^{er} septembre 1760, Toynbee, IV, 421-425.

(77) « A most beautiful ivy-mantled tower ». *Journals*, 46.

(78) *Ibid.*, 47.

(79) *Ibid.*, 51-58.

(80) Walpole à Bentley, 5 août 1752, Toynbee, III, 112-113.

l'imagination. Il est, en fait, le descendant d'une longue lignée de châtelains — « les vieux comtes de Strawberry » (81) —, et son château est très, très vieux (82). La salle d'armes témoigne de « l'antique chevalerie des Seigneurs du château » (83). L'enjouement lui convient mieux que le masque tragique, qui le gêne : il parle à Montagu du « château de ses ancêtres qu'il est en train de construire » (84). A peine terminé, il y admet des foules de curieux, car il est de tradition qu'un châtelain autorise semblables visites (85). Il s'en plaint faiblement, en fait, il est ravi.

On voit mieux maintenant ce qui distingue Strawberry Hill de la villa du squire Mushroom : cette dernière est un aboutissement, une fin en soi ; la première n'est jamais terminée, et sert de tremplin au rêve. Quand il ne joue pas au châtelain, ce « Goth protestant » (86) aime assez à jouer au moine. Il a tout fait, nous l'avons vu, pour donner à Strawberry Hill allure de monastère, et l'assombrir par des vitraux. Avant que Burke n'eût mis à la mode le sombre, il prenait plaisir à imaginer qu'il pourrait communiquer à sa demeure la ténébreuse atmosphère (« gloomth ») des abbayes et des cathédrales (87). Objectivement, il n'y réussit guère... Il baptise pourtant son hall, auquel donnaient accès « deux sombres arches » et qu'éclairait faiblement la « lanterne gothique » de Bentley, le « Paraclét », en souvenir du monastère d'Abélard (88). Il aime à signer ses lettres : « l'Abbé de Strawberry » (89). Non seulement il réserve une pièce de son château à ses « dévotions catholiques », mais encore il s'en sert (90) ! Quelle ne dût pas être sa satisfaction, quand le duc de Nivernois, visitant la même chapelle, aménagée, maintenant, se découvrit devant l'autel ! (91)

*

**

(81) « the old counts of Strawberry ». Walpole à Mann, 18 octobre 1750, Toynbee, III, 21.

(82) « this old, old, very old castle ». Walpole à William Mason, 9 mai 1772, Toynbee, VIII, 161.

(83) « the ancient chivalry of the lords of the castle ». Walpole à Montagu, 11 juin 1753, Toynbee, III, 164.

(84) *Ibid.*, 163.

(85) « My house is full of people, and has been so the instant I breakfasted, and more are coming-in short, I keep an inn; the sign, 'The Gothic Castle' ». Walpole à Montagu, 3 septembre 1763, Toynbee, V, 369.

(86) Walpole à Bentley, septembre 1753, Toynbee, III, 190.

(87) « One has a satisfaction in imprinting the gloomth of abbeys and cathedrals on one's house ». Walpole à Mann, 27 avril 1753, Toynbee, III, 151.

(88) Walpole à Montagu, 11 juin 1753, Toynbee, III, 164.

(89) *Ibid.*, 18 juin 1764, Toynbee, VI, 86.

(90) « I carried down incense and mass books », écrit-il à Bentley en 1754, « and we had a most catholic enjoyment of the chapel ». Toynbee, III, 258.

(91) Walpole à Mann, 30 avril 1763, Toynbee, V, 314-315.

Walpole joue, avons-nous dit; il n'est ni châtelain ni moine. Mais son badinage, ses grimaces, ne cachent-ils pas une aspiration plus sérieuse ? C'est ce que laissent pressentir ses ouvrages d'érudition, qui le placent au tout premier plan de l'actualité archéologique. Comme Warton, comme Warburton, il se penche sur le brûlant problème de l'origine du style gothique, et les pages qu'il lui consacre dans ses *Anecdotes of Painting* (1762) furent saluées, par les initiés, comme une contribution importante à l'étude du sujet. Warton le cite, dans la deuxième édition de ses *Observations* (1762), et lui envoie un exemplaire de son livre. Walpole le remercie avec une modestie étudiée (92); et comme pour bien montrer les rapports qui existent entre l'intérêt d'érudition qu'il porte au gothique et Strawberry Hill il invite son docte correspondant à lui rendre visite, et à venir voir ses cloîtres, ses écrans, ses tours rondes *en miniature*. « Vous pourriez jouer », lui dit-il, « à croire que vous vous trouvez dans un de ces châteaux décrits par Spenser » (93).

Les rapports de Walpole et de Warburton furent loin d'être aussi cordiaux; mais du moins établissent-ils que l'amateur de Strawberry Hill était lu dans les milieux érudits. L'auteur de la note sur l'origine sylvestre du gothique accueillit la publication des *Anecdotes of Painting* avec plus que de la réserve : de l'hostilité avouée. Il interpréta un passage du chapitre où Walpole traite de l'architecture gothique comme une perfidie à son égard (94). En fait, il semble surtout en avoir voulu à Walpole de s'être, par son ouvrage, fait une

(92) « How can you, Sir, approve such hasty, superficial writings as mine, you, who in the same pursuits are so much more correct, and have gone so much deeper ? For instance, compare your account of Gothic architecture with mine; I have scarce skimmed the subject; you have ascertained all its periods. If my *anecdotes* should ever want another edition, I shall take the liberty of referring the readers to your chronicle of our buildings ».

Walpole à Warton, 21 août 1762, Toynbee, V, 237.

(93) « You would see some attempts at Gothic, some miniatures of scenes which I am pleased to find you love. Cloisters, screens, round towers, and a printing house [...] You might play at fancying yourself in a castle described by Spenser ».

Ibid., 238.

(94) Il écrit à Garrick :

« I have my fribbles as well as you. In the *Anecdotes of Painting* just published, the author has a fling at your friend obliquely, and puts him in company where you would not expect to find him, with Tom Hearne and Browne Willis. It is about Gothic edifices ». Cité par Yale, XIII, 39, note 265. Voici le passage incriminé : « Indeed Tom Hearne, Browne Willis and such illustrators did sometimes go upon more positive ground, they did now and then tumble upon an arch, a tower, nay a whole church, so dark, so ugly, so uncouth, that they were sure it could not have been built since any idea of Grace had been transported into the island », Works, III, 93. Warburton était l'auteur d'un ouvrage sur la grâce...

place parmi les spécialistes du gothique; « J'ai épuisé le sujet », aurait-il confié de façon péremptoire à l'évêque de Carlisle, le Dr Charles Lyttleton (95). Et Walpole de commenter malicieusement : « s'il est capable d'épuiser un sujet en si peu de lignes, pourquoi en avoir écrit tant de milliers ? » (96).

Indépendamment de l'accueil qui fut fait à l'ouvrage, les pages que Walpole y consacre à l'architecture gothique témoignent d'une sympathie profonde. L'invention de l'arc brisé marque un immense progrès, dit-il, dans l'histoire de l'architecture. Un temple ne saurait émouvoir au même titre et avec la même intensité qu'une cathédrale. C'est toute leur connaissance du cœur humain et de ses passions qu'architectes et prêtres médiévaux firent passer dans ces édifices (97). Il faut du goût pour apprécier une architecture classique; il suffit d'être capable de passion pour aimer le gothique (98).

Cette interprétation émotionnelle du gothique, qui rejoint les thèses de Warton, montre que le cabotinage de Walpole recouvre d'authentiques aspirations. S'il rivalise de légèreté avec le squire Mushroom lors de ses premières tentatives, il tempère bien vite la fantaisie du goût contemporain par la rigueur de ses imitations et la sûreté de son jugement. Walpole est vraiment un « cas », en ce sens que s'associent en lui l'engouement populaire pour le style médiéval et l'érudition la plus vraie. Il accueillit favorablement les diverses tendances de son époque, mais sut les marquer toutefois du sceau de son génie personnel, et surtout, de sa sensibilité.

II

Tel est l'homme qui, en juin 1764, s'assied à sa table de travail, dans sa bibliothèque somptueuse où les reflets colorés des vitraux se jouent sur les boiseries en ogive, pour écrire le *Château d'Otrante*.

(95) « Short Notes », 10 octobre 1762, Toynbee, I, xlvi.

(96) « If he can *exhaust* subjects in so few lines, it was very unnecessary for him to write so many thousands ».
Ibid.

(97) Walpole, « State of Architecture to the end of the Reign of Henry VIII », *Anecdotes of Painting*, vol. I, ch. 5, Works, III, 94.

(98) « One only wants passions to feel Gothic. In St Peter's one is convinced that it was built by great princes. In Westminster Abbey, one thinks not of the builder; the religion of the place makes the first impression-and though stripped of its altars and shrines, it is nearer converting one to popery than all the regular pageantry of Roman domes. Gothic churches infuse superstition; Grecian, admiration ».
Ibid.

La saison politique précédente avait été fort mouvementée. Wilkes avait fait parler de lui, et Conway, cousin de Walpole, avait généreusement pris sa défense, ce qui lui avait valu la disgrâce (99). Walpole en avait été très affecté, et avait proclamé son indignation dans un pamphlet anonyme (100). Le 5 juin, il adresse à Thomas Pitt une lettre interminable, où il fait état de son affection pour Conway, et de son attachement aux principes « whig ». Il devait rarement, dans sa vie, s'exprimer avec plus de flamme. On le sent profondément ému et sincère : ne va-t-il pas jusqu'à écrire qu'il irait jusqu'à vendre Strawberry Hill, si cela s'avérait nécessaire (101) ? Walpole vendre sa « villa gothique » ! Un Strawberry Hill enfin complètement aménagé, où il peut goûter le fruit de quatorze années d'efforts ! On peut croire que l'affaire le touche.

Or c'est en ce début de juin, dans une période de fièvre et d'agitation, à un moment où, se sentant visé à travers la disgrâce de Conway, il craint pour lui-même de sérieux ennuis, qu'il se met à écrire une histoire complètement étrangère à ses préoccupations immédiates et qui semble répondre à ses impulsions premières et ses tendances les plus profondes. Méditant plus tard sur cette période, il s'étonnera d'avoir eu l'âme alors assez en paix « pour écrire des *Châteaux d'Otrante* au milieu de dangereuses absurdités et de stupides conseils de guerre » (102). Il n'y a pourtant là rien qui ne puisse être expliqué. Quoi d'étonnant à ce que cet *homme sensible* égaré dans la politique, mal rompu à ses joutes perfides, se tournât, au premier orage, vers cet univers paisible et harmonieux qu'il s'était peu à peu construit, et dont Strawberry Hill n'était que l'imparfait symbole ?

L'origne onirique du conte semble bien confirmer qu'il fut dicté à Walpole, tout au moins initialement, par ce qu'il y avait de plus spontané en lui. Il devait raconter, quelques mois plus tard, à son ami William Cole, comment était né le *Château d'Otrante*. Il avait rêvé, une nuit du début de juin 1764, qu'il se trouvait dans un très

(99) Cf. Yvon, livre III : « L'adieu à la politique : Horace Walpole et son cousin Conway », pp. 432-486.

(100) « A counter Address to the Public on the late Dismission of a General Officer », rédigé entre le 29 mai et le 12 juin. « Short Notes », 29 mai 1764, Toynbee, I, xlvii-xlviii.

(101) « You know the passion I have for Strawberry Hill; but trust me at this moment I know I could with pleasure see it sold, if reduced to it by suffering for my country and my principles ».

Walpole à Thomas Pitt, 5 juin 1764, Toynbee, VI, 76.

(102) « to write Castles of Otranto in the midst of grave nonsense and foolish councils of war ».

Walpole à Montagu, 26 mai 1765, Toynbee, VI, 252.

vieux château — « rêve tout à fait naturel, quand on a comme moi la tête pleine de gothique » — où il avait aperçu, posée sur la rampe d'un grand escalier, à l'étage supérieur, une main de géant recouverte d'un gantelet de fer. Hanté par ce rêve, il se serait assis, dans la soirée, à sa table de travail, et se serait mis à écrire un peu au hasard, sans bien savoir ce qu'il voulait faire. Peu à peu, le thème que lui avait fourni son rêve l'aurait séduit, et il l'aurait développé avec un goût croissant. Quel dérivatif, au surplus, pour ses soucis du moment ! Il se serait bientôt passionné pour son conte — au point qu'un soir, il aurait écrit sans arrêt de six heures de l'après-midi jusqu'à une heure du matin. Le tout aurait été terminé en moins de deux mois (103).

Si l'on veut bien comprendre tout le sens et toute la portée du *Château d'Otrante*, il convient, dès à présent, d'en souligner le caractère à la fois paradoxal et naturel.

Paradoxal, car quelle vraisemblance y avait-il à ce qu'un érudit distingué, dont les écrits antérieurs témoignaient de la plus grande rigueur de jugement en même temps que d'un singulier esprit critique, s'abaissât à écrire une œuvre d'imagination, qui n'avait pas même pour excuse d'imiter la nature, à l'instar des fictions réalistes à la mode ? Mais le savant trouvait aussi le temps de rêver, et Strawberry Hill était la lente cristallisation d'un long rêve. Quel refuge de choix que le passé ! On peut y évoluer en toute sécurité, « les morts n'étant plus en mesure de tromper » (104). On n'y encourt pas le risque des démentis cinglants qu'inflige la réalité, et rien n'y saurait décevoir. Tout s'agence, tout s'organise, dans un monde qui est un peu comme un prolongement de soi. Le passé est presque de l'imaginaire, à force d'être imaginé. Le Moyen Age, surtout, flatte l'imagination par la pénombre qui l'enveloppe tout entier. Epoque *nocturne*, pleine de mystère et de superstitions, rien n'y est à la mesure de l'homme moderne. Elle a engendré des monstres et des héros, elle a brûlé d'une foi superstitieuse mais intense. Comment ne pas la préférer, avec Hurd et Warton, à un siècle de terne raison, où sont sévèrement sanctionnées toutes tentatives chevaleresques ? Conway, « le chevalier, le paladin, le preux » (105) ne venait-il pas de se voir rappeler à l'ordre pour sa générosité ? Et puis Walpole était, par tempérament, un imaginaire, autant qu'un éru-

(103) Walpole à Cole, 9 mars 1765, Toynbee, VI, 195.

(104) « the dead have exhausted their power of deceiving ». Walpole à Montagu, 5 janvier 1766, Toynbee, VI, 387.

(105) Yvon, 463.

dit (106). Ne se nourrissait-il pas, jeune homme, à l'instar de Samuel Johnson, de romans de chevalerie (107) ? Là, du moins, il pouvait goûter à loisir le fantasque et l'irrationnel. Neuf ans après la rédaction du *Château d'Otrante*, alors qu'il est absorbé par des tâches matérielles, il écrira à la marquise du Deffand :

« Mes songes ne me présentent plus un *Château d'Otrante*; c'est triste, de troquer des visions contre des comptes. Je m'étais fait un monde qui ne ressemblait en rien à celui des affaires; hélas, il faut apprendre des choses utiles ! Que mes tablettes contiennent des choses bien nouvelles ! Des comptes de bœufs, de moutons, de chevaux de course et de leur généalogies, des réparations à faire, des fermes à louer, des hypothèques, des greniers à faire bâtir, des consultations à faire, des procureurs à voir ! Ah, quel chaos. Je ne me connais plus » (108).

En juin 1764 Walpole est libre de tout tracas de ce genre. Le seul grave souci qui l'habite concerne la disgrâce de son cousin Conway, et les suites qu'elle pourrait avoir pour lui-même. Il s'y dérobe en se réfugiant dans ce qu'il appelle lui-même avec insistance : ses *visions*, et écrit le *Château d'Otrante*.

*
**

Le 24 décembre 1764 (109), paraissait chez T. Lowndes, Fleet Street (110), un petit volume in-12°, broché, imprimé sur beau papier (111), avec pour titre :

The Castle of Otranto. A story. Translated by
William Marshall, Gent., from the original of
Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St.
Nicholas, at Otranto.

(106) « Visions, you know, have always been my pasture; and so far from growing old enough to quarrel with their emptiness, I almost think there is no wisdom comparable to that of exchanging what is called the realities of life for dreams. Old castles, old pictures, old histories and the babble of old people make one live back into centuries that cannot disappoint one. One holds fast and surely what is past ».

Walpole à Montagu, 5 janvier 1766, Toynbee, VI, 386-387.

(107) Cf. le témoignage de son cousin Conway rapporté par W.S. Lewis : *Horace Walpole's Library*, Cambridge, 1958, p. 12.

(108) Walpole à M^{me} du Deffand, 11 septembre 1773, Yale, V, 389.

(109) « The Castle of Otranto lost its maidenhead to-day ». Walpole à Montagu, Christmas Eve 1764, Toynbee, VI, 164.

(110) Et non à Strawberry Hill, comme le pense Killen, 11.

(111) « This day is published, printed on a fine writing paper, in one volume, twelves, price 3s., sewed, The Castle of Otranto; A story. Translated by William Marshall, Gent., from the original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas, at Otranto. Printed for T. Lownds in Fleet Street ». *Daily Advertiser*, 24 décembre 1764. Cité par Yale, XIII, 137.

Walpole, se réfugiant dans un prudent anonymat, prétend persuader le lecteur, dans sa préface, que le roman, récemment découvert dans la bibliothèque d'une vieille famille catholique de l'Angleterre du Nord, a été imprimé en lettres gothiques en 1529. Il n'aurait pas été composé à une date très antérieure : il n'en veut — modestement ! — pour preuve, que « la beauté du style, et le zèle de l'auteur, tempéré cependant par un grand bon sens » (112).

Faut-il voir, dans le nom du prêtre italien : Muralto, une « sorte d'anagramme ou de traduction de Walpole : Wal [1] = mur, muro ; pole = perche = quelque chose de haut = alto » (113) ? Si l'hypothèse est fondée, Walpole n'eut guère de mérite à si bien camoufler son nom. Par contre, il est très vraisemblable que le nom du traducteur, William Marshall, lui a été suggéré par une lettre de Cole du 2 août 1764, reçue vraisemblablement alors qu'il mettait la dernière main à son conte et où il était question d'un artiste graveur du même nom (114). Quoi qu'il en soit, *Le Château d'Otrante* présente toutes les caractéristiques d'une supercherie littéraire (115) et Chatterton, dont on connaît les démêlés avec le médiéviste de Strawberry Hill, aura beau jeu, quelques années plus tard, de traiter à son tour Walpole de faussaire (116). Walpole n'était pas sûr de l'accueil qui serait fait à cette œuvre de haute imagination : sans doute y attachait-il par ailleurs assez d'importance, pour ne pas s'exposer inutilement au ridicule. « Dans notre pays, tout le monde ne peut pas faire impunément le bouffon » (117), écrira-t-il plus tard à Mason. L'anonymat de la première édition du *Château d'Otrante* aide à comprendre, nous le verrons, les intentions de Walpole.

L'intrigue du conte est d'abord historique, — souvenir, sans

(112) « The beauty of the diction, and the zeal of the author, moderated however by singular judgment ». Préface I, Works, II, 3.

(113) *Biographie Universelle*, 1827, article : *Walpole*, tome 50, p. 152.

(114) Cole lui parle d'un livre de voyages en sa possession : *A Relation of Some Yeares Travaille begunne Anno 1626 into Africa, Asia, etc.*, « with excellently engraved prints by William Marshall better and softer executed than I have seen usually of his doing ». Yale, I, 71 et note 10.

(115) Eliot Warburton, dans ses *Memoirs of Horace Walpole and his Contemporaries*, 2 vols, London, 1852, souligne le penchant qu'avait Walpole pour ce genre de supercheries et dresse la liste de ses « literary deceptions ». Vol. II, p. 346. John Pinkerton, par ailleurs, (*Walpoliana*, I, xxvi), croira utile de le défendre en évoquant l'indulgence d'Addison pour « such innocent frauds ».

(116) « Walpole ! thou may call me cheat.

Say didst thou ne'er indulge in such deceit ?

Who wrote Otranto ? »

T. Chatterton, *Poetical Works*, ed. H.D. Roberts, London, 1906, p. 271.

(117) « It is not everybody that may, in this country, play the fool with impunity ». Walpole à Mason, 17 avril 1765, Toynbee, VI, 213.

doute, des lectures savantes de l'auteur ⁽¹¹⁸⁾. Manfred, prince d'Otrante, comme son homonyme historique ⁽¹¹⁹⁾, a usurpé son titre; ou plutôt son aïeul, de qui il le tient, l'avait acquis par le crime. L'histoire que Walpole raconte est celle d'une injustice réparée. *Conte Moral* s'il en fut, dont l'idée maîtresse, de l'aveu de Walpole, est que « les enfants seront punis pour les péchés de leurs pères jusqu'à la troisième et la quatrième génération » ⁽¹²⁰⁾.

Au début de l'histoire, une mystérieuse prophétie menace le tenant du titre: la principauté passera de ses mains, quand le maître légitime deviendra « trop grand » pour pouvoir y demeurer plus longtemps. Manfred, pour parer à ce danger, veut faire épouser à son fils Conrad, Isabelle, descendante des vrais princes d'Otrante. Après l'incroyable décès de son fils, il va jusqu'à courtiser celle qui devait être sa bru. L'arrivée inopinée de Frédéric, marquis de Vicence et père d'Isabelle, ne le déconcerte qu'un instant : à la force, il va substituer la ruse. Frédéric, qui s'est laissé toucher par les charmes de Matilde, fille de Manfred, ne refuse pas catégoriquement l'offre que lui fait ce dernier d'un double mariage. Mais si Frédéric est veuf, Manfred a encore sa femme Hippolyte. Se rappelant fort à propos qu'elle lui est consanguine, il se fait fort d'obtenir du pape l'annulation du mariage. Mais Hippolyte, fort dévote, répugne à la séparation. D'ailleurs, les jeunes filles sont toutes deux éprises depuis peu d'un certain Théodore, jeune homme paré de toutes les vertus, et que, malgré son passé mystérieux, on sent obscurément promis à un brillant avenir. Les obstacles ne manquent pas, on le voit, aux machinations de Manfred. Mais le plus sérieux de tous n'est pas d'ordre sentimental : poursuivi par un tragique destin, après mille et une péripéties, il tue, par erreur, sa propre fille, et doit, renonçant à tout, se réfugier au couvent voisin.

Une prophétie qui se réalise point par point est déjà une sérieuse entorse à l'histoire. Mais que penser de la mort atroce de Conrad, écrasé, le jour de ses noces, par un énorme casque d'airain, « cent fois plus grand qu'aucun casque jamais fabriqué pour tête humaine » ⁽¹²¹⁾, mystérieusement tombé du ciel ? Ce n'est là d'ail-

(118) Le catalogue de la bibliothèque de Strawberry Hill que prépare actuellement le professeur Allen T. Hazen, et qui doit prochainement paraître, à la Yale University Press, permettra peut-être d'apporter des précisions sur ce point.

(119) Killen, 15. Cf. aussi *The Castle of Otranto*, ed. O. Doughty, London, 1929, pp. 105-106.

(120) « The sins of the fathers are visited on their children to the third and fourth generation ». Préface I, Works II, 4.

(121) « An hundred times more large then any casque ever made for human being ». CO, Works, II, 15.

leurs, que le premier d'une étonnante succession de prodiges. Occupé, dans la galerie où sont accrochés les tableaux de famille, à courtiser Isabelle, Manfred ne voit-il pas soudain le portrait d'Alphonse, dernier seigneur légitime d'Otrante, quitter son cadre et lui faire signe de le suivre ? Plus tard c'est un domestique qui, fou de terreur, aperçoit, par l'entrebaillement d'une porte, la jambe d'un géant en armure. La main du même géant, recouverte d'un gantelet de fer, apparaît à Bianca, la servante, sur la rampe du grand escalier. Ou encore, les plumes du casque gigantesque, qui n'a pas quitté la cour du château, s'agitent furieusement quand Manfred se demande à haute voix s'il n'a pas offensé le Ciel. Et que dire de l'énorme sabre qui, porté en procession par cent hommes, leur échappe soudain des mains et retombe à côté du casque qui lui semble si bien assorti ?

Une statue qui saigne du nez ⁽¹²²⁾ dans l'église de Saint-Nicholas, l'apparition d'un squelette dans l'oratoire du château, le remembrement final du géant — c'est Alphonse, le maître légitime, qui a maintenant atteint sa pleine stature — sont faits à peine moins surprenants que la vision grandiose de la fin : Alphonse s'élevant lentement au-dessus des ruines du château, et montant au ciel qui s'entrouve et où l'accueille saint Nicholas.

**

Les principaux incidents du récit sont de ceux auxquels on ajoutait foi à l'époque la plus ténébreuse de la chrétienté, écrit le traducteur supposé dans la préface de la première édition ⁽¹²³⁾. Walpole a beau jeu d'évoquer les superstitions médiévales auprès d'un public qui n'est que trop convaincu d'avoir été sauvé, à la Réforme, du plus noir obscurantisme. Il a lui-même, dans sa jeunesse, stigmatisé ces temps obscurs où « la superstition enseignait à révéler les saints du calendrier », et où « les bigots prenaient plaisir à canoniser des ombres, des martyrs fictifs, des vierges imaginaires » ⁽¹²⁴⁾. Il s'est jadis réjoui de voir son pays libéré des « chai-

(122) La statue qui saigne ou qui pleure est un élément traditionnel de la superstition catholique. Cf. Pope, *Eloisa to Abelard*, vers 21-22 : « Shrines ! where their vigils pale-ey'd virgins keep ; / And pitying saints, whose statues learn to weep ! » Rappelons ici que le Hall de Strawberry Hill était baptisé « Paraclet ». Cf. aussi : W.M. Thackeray, *Henry Esmond*, (Everyman's Edition, 1955), p. 27 : « Have you statues in your church that can bleed, speak, walk and cry ? » demande Esmond à Tom Tusher.

(123) Works, II, 3.

(124) « Verses in Memory of King Henry VI », *op. cit.*, Works, I, 1.

nes pontificales » (125), et sans doute est-il encore convaincu, quand il écrit le *Château d'Otrante*, que la pratique religieuse était, au Moyen Âge, essentiellement fondée sur la superstition. Mais outre que ce mot n'a pas toujours sous sa plume un sens péjoratif, il veut persuader le lecteur de la première édition anonyme que la peinture de prodiges est délibérée, et correspond à une intention apologétique chez l'auteur. La Renaissance italienne, en effet, n'avait pas peu contribué « à démanteler l'empire de la superstition, attaqué si vigoureusement, à cette époque, par les Réformateurs » (126). Sans doute le *Château d'Otrante* fut-il composé par quelque prêtre habile, « pour maintenir la populace dans les erreurs et les superstitions d'autrefois » (127). De même que l'abbaye de Westminster, dépouillée de ses autels et de son faste, est encore plus apte à convertir au Catholicisme que la parfaite symétrie des églises romaines, de même « un tel ouvrage asservirait plus aisément une centaine d'esprits simples que la moitié des livres de controverses écrits depuis l'époque de Luther jusqu'à ce jour » (128).

Le *Château d'Otrante* s'inscrirait donc dans rien moins que le mouvement de la Contre-Réforme ! Mais le noble but poursuivi par l'auteur ne suffit pas à justifier le merveilleux du roman. William Marshall le défend encore en soulignant le caractère banal des interventions surnaturelles au Moyen Âge (129).

Si Walpole croit utile de se justifier, par le truchement du traducteur supposé, en invoquant tant de raisons, c'est sans doute qu'il se rend bien compte de la hardiesse qu'il y a à présenter au public de 1764 un récit aussi peu en conformité avec ses goûts. Le moment n'est pas encore venu de s'interroger sur la sincérité de l'auteur. Mais il est dès à présent légitime de penser qu'il pro-

(125) « From mitred bondage free and papal chains », « An Epistle from Florence to Thomas Ashton [1740] », Works, I, 11.

(126) « to dispel the empire of superstition, at that time so forcibly attacked by the Reformers ».

Préface I, Works, II, 3.

(127) « to confirm the populace in their ancient errors and superstitions ».

Ibid.

(128) « such a work as the following would enslave a hundred vulgar minds beyond half the books of controversy that have been written from the days of Luther to the present hour ».

Préface I, Works, II, 13.

(129) « Even as such, some apology for it is necessary. Miracles, visions, necromancy, dreams and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the *manners* of the times who would omit all mention of them ».

Ibid.

teste contre l'incrédulité de ses contemporains trop raisonnables en leur proposant une incursion dans le domaine médiéval — où l'incroyable s'explique si l'on tient compte des mœurs religieuses de l'époque — domaine aussi de ses rêves quotidiens, et d'un rêve particulier de juin 1764.

*

**

Walpole a beau prétendre, dans sa première préface, que les personnages de son roman sont bien dessinés et mieux encore soutenus (130), rien ne frappe moins le lecteur que ses dons de caractérisation (131). Les tenants du bon droit sont, il faut le dire, bien falots. Théodore le preux, avec ses protestations claironnantes de vertu, reste inintéressant et frise le ridicule (132). La princesse Hippolyte, toujours en oraison, n'a pas plus de vie qu'un médaillon d'enluminure médiévale. Les épreuves d'Isabelle, la mort tragique de Matilde, comblent mal le vide psychologique des deux vertueuses jeunes filles. Le marquis de Vicence intéresse tant qu'il écoute, digne et muet, les sinueuses explications de Manfred : l'intérêt tombe, avec le mystère qui l'entoure. Quant au père Jérôme, toujours solennel et prêchant, il incarne un catholicisme plus ennuyeux que « barbare ». Seul, Manfred, par sa noirceur, se détache avec quelque relief. Descendant évident des « villains » élisabethains, il en a l'orgueil farouche et l'acharnement obstiné à se perdre. Walpole le voudrait d'une vilénie nuancée (133). En fait, rares sont les réveils de sa conscience. Son impiété déclarée (134) en ferait presque un champion de la libre pensée, à la manière du Frédéric II de l'histoire (134 bis).

(130) *Ibid.*

(131) « Nulle des marionnettes », écrit Maurice Heine, « qui hantaient les rêveries du châtelain de Strawberry Hill n'[a] l'étoffe des personnages qu'on est en droit d'attendre d'une authentique création littéraire ». « Le Marquis de Sade et le Roman Noir », *Le Marquis de Sade*, Paris (Gallimard), 1950, p. 214.

(132) Cf. par exemple ce qu'il dit à Isabelle dans le souterrain : « I value not my life, and it will be some comfort to lose it in trying to deliver you from his tyranny ». *Works*, II, 24. Et plus tard à Manfred : « My veracity is dearer to me than my life; nor would I purchase the one by forfeiting the other ». *Ibid.*, 25.

(133) « Manfred was not one of those savage tyrants who wanton in cruelty unprovoked. The circumstances of his fortune had given an asperity to his temper, which was naturally humane; and his virtues were always ready to operate, when his passion did not obscure his reason ». *Works*, II, 26.

(134) « Heaven does not send heralds to question the title of a lawful prince. I doubt whether it even notifies its will through friars ». *Ibid.*, 48.

(134 bis) Cf. Lavis, *Histoire Générale*, tome II, pp. 194-196.

L'énergie farouche et aveugle qu'il déploie pour parvenir à ses fins, la tension constante qui le pousse vers le mal lui donnent presque les dimensions, sinon d'un autre Faust, du moins d'un Flamineo. La postérité que lui refusa l'auteur pour les besoins de l'intrigue ne lui fera pas défaut : tout roman « gothique » comportera désormais un Manfred sous un nom d'emprunt.

La vie que n'ont pas les personnages est reportée sur le château. Il donne son nom au roman qui légitimement, devrait porter celui du héros principal. Il est, au centre de tout, le lieu géométrique des conflits et des haines; rien d'important qui ne s'y passe : fuites éperdues, poursuites acharnées, scènes de violence, scènes d'angoisse, se succèdent dans ses souterrains, dans ses tours et dans sa cour. Comme il détermine l'action, il fixe aussi les personnages. Tous les acteurs du drame lui sont reliés par d'invisibles fils. Il se confond avec la volonté du Prince, et sert ses desseins perfides. Tout se passe comme si Manfred ne pouvait agir sur les autres, exercer sa puissance occulte, que derrière les remparts d'Otrante. S'il consent à mettre Théodore en liberté provisoire, c'est sur la promesse que lui a faite le jeune homme de revenir de lui-même, le lendemain, au château (135). Hippolyte se rend-elle au monastère voisin qui en est l'antithèse, le symbole du refuge ? Il lui enjoint de regagner avec lui la forteresse (136). C'est un lieu sinistre et clos, dont les issues sont gardées avec vigilance (137). Quiconque y pénètre y tombe sous un joug tyrannique; quiconque réussit à le fuir, échappe par là-même au malheur. Théodore aide Isabelle à s'enfuir, car « si elle ne pouvait quitter le château, elle courrait le risque d'être rendue malheureuse à jamais » (138).

En ce qui concerne Isabelle, la menace est précise : une séquestration prolongée au château provoquerait irrémédiablement sa ruine. On peut voir, dans le *Château d'Otrante*, l'amorce du thème de l'inceste que développera Walpole dans *The Mysterious Mother*. A nulle autre demeure imaginaire mieux qu'au château d'Otrante, — sinon peut-être à celles de Sade — s'appliquent ces remarques de Jean Roudaut :

« Entrer dans le château, c'est se soustraire à toute justice, se livrer à l'arbitraire d'un seul, se situer dans un lieu qui, non seulement échappe au contrôle social extérieur, mais aussi à celui des divinités [...]

(135) Works, II, 67.

(136) *Ibid.*, 77.

(137) « [Manfred] gave orders that every avenue to the castle should be strictly guarded, and charged his domestics on pain of their lives, to suffer nobody to pass out ». *Ibid.*, 30.

(138) « If she could not escape from the castle, she was in danger [...] of being made miserable for ever ». *Ibid.*, 43.

Tout tend à donner de ces lieux l'idée qu'ils sont soustraits à la causalité quotidienne [...] Pénétrer dans un château, c'est devenir personnage d'un rêve; c'est être livré, tout en restant soi et en le sachant, à des forces libres de toute détermination logique et morale; c'est se mettre dans un lieu où le temps cesse d'être mesurable, où les actions vont jusqu'au bout des désirs » (139).

Une fois la jeune fille soustraite aux désirs de Manfred, sur la nature desquels nul doute ne subsiste, quand s'effondrent ses rêves de puissance, le sortilège est rompu et le château d'Otrante s'écroule.

*
**

Si Walpole sait donner à son architecture de rêve une singulière présence, il faut aussi lui reconnaître d'incontestables dons de conteur. En pouvait-il être autrement de celui qui, dans ses lettres, savait transformer le plus banal incident en une merveilleuse histoire ? Le *Château d'Otrante* est d'abord un roman d'aventures, et si l'analyse psychologique est si faible, c'est que seule compte la trame compliquée du récit. L'auteur étourdit par une accumulation d'événements qui s'enchaînent sur un rythme accéléré, puis soudain ralentit l'allure et tient le lecteur en suspens. Les domestiques, crédules et drôles, servent bien le double but que leur assigne l'auteur, d'amplifier l'élément surnaturel en se faisant l'écho de superstitions populaires, et d'intensifier l'impatience du lecteur en retardant, par des niaiseries, les révélations qu'ils ont à faire (140). Walpole sait, avec une grande habileté, retarder l'annonce d'un nouveau prodige (141), ou interrompre brusquement une conversation qui promettait d'être riche en éclaircissements (142); par ailleurs les fausses nouvelles (143) et les méprises (144) empêchent

(139) Jean Roudaut, « Les demeures dans le Roman Noir », *Critique*, 147-148 (août-septembre 1959), pp. 723-725.

(140) « The very impatience which a reader feels, while delayed by the coarse pleasantries of vulgar actors from arriving at the knowledge of the important catastrophe he expects, perhaps heightens, certainly proves, that he has been artfully interested in, the depending event ».

Préface II, Works, II, 8.

(141) Les révélations à Manfred de Jaquez et Diégo dans le souterrain (Works, II, 26-28); de Bianca dans l'appartement de Frédéric (Works, II, 80-81), sont sans cesse interrompues par des considérations hors de propos.

(142) Matilde s'interrompt soudain dans une conversation avec Bianca et refuse d'aller plus loin dans les révélations ébauchées (Works, II, 32-33), et Jérôme, sur le point de faire part à son fils Théodore d'un terrible secret est soudain interrompu par l'arrivée d'Hippolyte (Works, II, 75).

(143) Par exemple l'annonce de la mort d'Hippolyte, Works, II, 50.

(144) Théodore confond Isabelle et Matilde. Works, II, 57.

l'intérêt de tomber et tiennent le lecteur en haleine. Le procédé est artificiel, mais efficace : Walpole, s'il n'a pas créé le *suspens* (145), dont l'emploi à la scène n'était pas nouveau, sut l'adapter au roman.

Le *suspens* est d'autant plus captivant, qu'il est associé à la terreur, principal ressort de l'action (146). Manifestement, l'intention de l'auteur est de *faire peur*, et il y réussit souvent, moins par les conséquences morales d'actes répréhensibles, que par les circonstances mystérieuses qui les accompagnent. La terreur dont Walpole fait usage a des résonances moins aristotéliennes que burkiennes : amplifiée par la crédulité des domestiques, elle se rattache toujours aux superstitions ou à l'architecture médiévale. Si même la noirceur de Manfred laisse le lecteur insensible, il ne peut guère rester indifférent aux dangers que court Isabelle dans les souterrains ténébreux du château. Il est gagné par son angoisse, comme par celle de Frédéric, à la vue du squelette en prières dans l'oratoire du château. Le portrait qui quitte son cadre l'inquiète au même titre que Manfred. Autant que Jacques et Diégo, il redoute l'apparition d'un membre du géant en armure et, comme Bianca, les bruits mystérieux entendus dans la Tour Noire l'alarment. Un des mérites essentiels du conte tient au fait qu'il sollicite la participation émotionnelle du lecteur. Certes, la sensibilité moderne s'accommode mal de la lecture d'une telle œuvre : mais de puissants effets visuels de terreur restent à tirer du *Château d'Otrante* par un cinéaste averti, qui ne décevraient pas les plus difficiles.

*

**

Au duc de Choiseul qui l'interrogeait sur le roman de son ami, la marquise du Deffand répondait : « Il est très bon dans son genre [...], il a tout le costume gothique. » (147). Expression pittoresque et vraie : le Moyen Age tout entier revit dans ces pages chatoyantes, avec ses superstitions, certes, mais aussi ses combats singuliers, ses

(145) Nous nous permettrons de franciser le mot anglais, à la suite d'Emile Henriot :

« C'est un mot anglais que l'on n'a pas pris la peine de traduire », écrit-il, « comme la plupart des mots étrangers qui à première vue n'ont pas besoin d'explication, parlant d'eux-mêmes. Mais pourquoi ne dirait-on pas en français *suspens*, comme « en suspens » qui existe et donnerait bien l'équivalent de *suspense*, au sens propre d'arrêt, de suspension, d'attente avec une nuance d'inquiétude ? » A propos de *Une Femme singulière*, de Jules Romains, « La Vie Littéraire », *Le Monde*, 6 mars 1957.

(146) « Terror, the author's principal engine, prevents the story from ever languishing, and it is so often contrasted by pity, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passions ». Préface I, Works, II, 4.

(147) M^{me} du Deffand à Walpole, 4 avril 1767, Yale, III, 280.

croisades et sa pompe. Il n'est pas question, ici, du Moyen Age de pacotille dont se contenteront la plupart des romanciers « gothiques » à venir : l'auteur du *Château d'Otrante* connaît les travaux de Montfaucon et de La Curne de Sainte-Palaye. Il n'est rien de ce qu'il décrit qui ne soit fidèle à l'esprit, sinon à la lettre, de ces ouvrages érudits. Le cadre du récit est ce royaume de Naples et des deux Siciles qui vit se développer, au Moyen Age, une prodigieuse activité politique et militaire. L'Italie sera, pour les romans de Mrs Radcliffe, un cadre idéal, en raison du pittoresque de ses paysages : Walpole la choisit surtout en raison du rôle considérable qu'elle joua sous le règne de l'empereur Frédéric II et à l'époque des croisades. L'époque à laquelle se situe l'action est clairement définie, dans la préface de la première édition, par l'auteur lui-même : entre 1095, date de la première croisade, et 1243, date de la dernière, ou peu après. Une précision complémentaire nous est donnée : les noms espagnols des domestiques (Diégo, Jaquez) semblent indiquer que l'histoire est postérieure à l'avènement des rois d'Aragon sur le trône de Naples (148). C'est des croisades que revient Frédéric, marquis de Vicence, alerté par un rêve prémonitoire; et l'épée gigantesque a été trouvée en Terre Sainte. Son arrivée solennelle au Château d'Otrante est décrite dans une page dont la richesse en détails vrais et pittoresques et la « couleur locale » seront rarement égalées avant Walter Scott (149). Tout le roman, certes, ne ressemble pas à ce morceau de bravoure, et tout le rêve de Walpole n'est pas habillé du même « costume gothique ». Mais on y entend souvent l'écho de fanfares sonores, le bruit d'armes qui s'entrechoquent, de visières qui retombent, de bannières qui claquent au vent. On y voit des héraults lancer des défis avec tout le cérémonial en usage chez les barons, et de jeunes chevaliers voler au secours de demoi-

(148) Préface I, Works, II, 3.

(149) « In a few minutes, the cavalcade arrived. First came two harbingers with wands. Next a herald, followed by two pages and two trumpets. Then an hundred foot-guards. These were attended by as many horse. After them fifty footmen, clothed in scarlet and black, the colours of the knight. Then a led horse. Two heralds on each side of a gentleman on horse-back bearing a banner with the arms of Vicenza and Otranto quarterly - a circumstance that much offended Manfred, but he stifled his resentment. Two more pages... The knight's confessor telling his beads. Fifty more footmen, clad as before. Two knights habited in complete armour, their beavers down, comrades to the principal knight. The squires of the two knights, carrying their shields and devices. The knights' own squire. An hundred gentlemen bearing an enormous sword, and seeming to faint under the weight of it. The knight himself, on a chestnut steed, in complete armour, his lance in the rest, his face entirely concealed by his vizor, which was surmounted by a large plume of scarlet and black feathers. Fifty footguards with drums and trumpets closed the procession, which wheeled off to the right and left to make room for the principal knight ».

CO, Works, II, 3.

selles en danger : surtout, on se retrouve toujours dans un édifice médiéval.

Mais le *Château d'Otrante* n'est pas, il s'en faut de beaucoup, un roman historique, à la manière du récit de Leland, qui, trois ans plus tôt, avait créé ce genre nouveau ⁽¹⁵⁰⁾. Les interventions surnaturelles, l'emploi du suspens et de la terreur, semblent bien indiquer qu'il ne s'agit pas seulement d'une reconstitution du passé, mais aussi et surtout d'un récit d'atmosphère; comment, dès lors, ne pas songer aux romans de chevalerie, dont parle Walpole dans sa préface ? S'il est un personnage obligé des gestes populaires du Moyen Age, c'est bien le *Géant*; un cadre nécessaire aux exploits du héros, le *Château Enchanté*; un attribut indispensable du guerrier, l'*Epée Magique*. Tous les contemporains de Walpole, qui partagent son goût pour la littérature médiévale tombent d'accord pour reconnaître que ce sont là des caractéristiques essentielles. Quand Thomas Warton, par exemple, veut définir en quelques mots le roman de chevalerie, il parle de « géants, de nécromants et de sortilèges » ⁽¹⁵¹⁾. Pour Hurd, les éléments constitutifs en sont « les armes enchantées, les corps invulnérables, et les chevaux ailés » ⁽¹⁵²⁾; pour Macpherson, « les géants, les châteaux enchantés, les nains et les palefrois » ⁽¹⁵³⁾. Percy parle de « géants, de dragons, de sorcières et d'enchanteurs » ⁽¹⁵⁴⁾, et Blair propose une sorte de synthèse : « magiciens, dragons, géants, hommes invulnérables, chevaux ailés, armures et châteaux enchantés » ⁽¹⁵⁵⁾. Il y a pourtant d'autres beautés dans ces histoires d'un autre âge : mais ces pionniers du renouveau médiéval n'en retiennent que les éléments qui heurtent le plus violemment la raison et le bon sens. La tentation reste d'ailleurs forte, pour eux, de tout ramener au vraisemblable, et d'*expliquer* l'irrationnel, qui ne cesse de déconcerter même les plus enthousiastes. Nous avons vu que Hurd ne parvenait à accepter le merveilleux en tant que tel qu'en faisant effort sur lui-même ⁽¹⁵⁶⁾. De même qu'il avait proposé de rendre compte de certains prodiges en les

(150) [Thomas Leland], *Longsword, Earl of Salisbury. An Historical Romance*. 2 vols. London (W. Johnston), 1762.

(151) « giants, necromancers, enchantments ». Thomas Warton, *Observations*, *op. cit.*, London, 1762, I, 64.

(152) « enchanted arms, invulnerable bodies, flying horses ». R. Hurd, *Letters*, *op. cit.*, p. 253.

(153) « giants, enchanted castles, dwarfs and palfreys ». Macpherson, *Ossian*, *op. cit.*, I, 5.

(154) « giants, dragons, witches and enchanters ». Percy, « On the Ancient Metrical Romances », *Reliques*, *op. cit.*, III, iii.

(155) « magicians, dragons and giants, invulnerable men, winged horses, enchanted armour and castles. » Blair, *Lectures on Rhetorique and Belles Lettres* [1760], a new ed., 2 vols, Edinburg, 1819, II, 250.

(156) Cf. *supra*, ch. I, p. 62.

réduisant à des phénomènes historiques ou naturels, il avait tenté d'expliquer sociologiquement les géants : ne pouvait-on les considérer comme la représentation imagée des seigneurs féodaux, puissants, violents et iniques (157) ? Idée communément acceptée, et qui sera reprise par Richard Jago dans son poème descriptif *Edge Hill* (1767). Après avoir dénoncé la tyrannie des barons, lancé l'anathème contre leurs demeures souillées par de mystérieuses orgies, le poète explique comment l'imagination populaire a transformé les premiers en géants, les derniers en châteaux enchantés (158).

En ceci, Walpole se distingue de ses contemporains, que son géant n'a rien d'un symbole : il lui restitue sa vraie nature irrationnelle, dont le caractère inquiétant est encore accru par l'origine onirique du conte. Ses apparitions, pour être fragmentaires, n'en sont que plus troublantes. Sur le château pèse un authentique sortilège, qu'il serait vain de prétendre réduire à des phénomènes naturels, et les domestiques de Manfred ne s'y trompent pas : il est véritablement enchanté (159) ! Songeons plutôt, à propos de son effondrement final, aux architectures magiques qui, dans les romans de chevalerie tombaient *d'un seul coup* en ruines : il y a dans l'analyse du *Libius Disconius* que donne Percy dans le troisième volume des *Reliques*, un exemple particulièrement significatif de cette brutale métamorphose (160).

Et comment ne pas évoquer, à propos du glaive gigantesque qu'une force invisible arrache des mains des cent porteurs quand ils s'approchent du casque miraculeux, et qui porte, gravées sur sa lame, des instructions mystérieuses (161), les épées enchantées

(157) « These Giants were oppressive feudal lords; and every Lord was to be met with, like the Giant in his stronghold, or castle. Their dependants of a lower form, who imitated the violence of their superiors, and had not their castles, but their lurking-places, were the Savages of Romance. The greater lord was called a Giant, for his power; the less a Savage, for his brutality ».

Hurd, *Letters, op. cit.*, 226.

(158) « Hence dreadful tales,

Of Giants huge, grievous to mortal sight !

Their uncouth Form with inward Lineaments

More monstrous joined ! Hence fabling poets feigned

Th'enchantèd Castle and its cursèd Train

Of Goblins, Furies and Chimeras dire ! ».

R. Jago, *Edge-Hill, op. cit.*, Chalmers-Poets, XVII, 291.

(159) « For Heaven's sake, good my lord, send for the chaplain and have the castle exorcised, for, certain, it is enchanted ». Works, II, 28.

(160) « Early on the morrow Sir Lybius sets out for the enchanted palace. He alights in the court; enters the Hall; the wonders of which are described in strong Gothic painting. He sits down at the high table; on a sudden all the lights are quenched : it thunders, and lightens; the palace shakes; the walls fall in pieces about his ears. He is dismayed and confounded... » *Reliques, op. cit.*, III, xx.

(161) Works, II, 53, 64.

des Romans de la Table Ronde ? Celle, par exemple, fichée jusqu'à la garde dans une enclume de fer, et que seul Artus réussit à tirer (162) ? Ou encore celle qui voyage quatre mille ans sur une nef avant de parvenir à Galaad son destinataire, et qui porte sur sa lame des caractères interdisant à tout chevalier d'y toucher, qui ne serait pas « le meilleur des meilleurs » (163) ?

*
**

Pourtant, si, par bien des aspects, le *Château d'Otrante* rappelle sans équivoque possible les anciens romans de chevalerie dont Walpole était, nous le savons, si curieux, par d'autres, il ressemble étrangement aux romans modernes, qu'à l'inverse, il ne prisait guère.

La tradition picaresque lui fournit une reconnaissance d'enfant (164), un navire pris par les pirates, une captivité à Alger (165). Au roman sentimental post-Richardsonien, surtout, il emprunte bien des éléments : la situation délicate où se trouve Théodore, aimé d'Isabelle et de Matilde à la fois ; les rougeurs fréquentes qui montent aux joues des deux jeunes filles ; leurs évanouissements nombreux ; la douce mélancolie où elles se complaisent et qui n'épargne pas le héros lui-même (166) ; surtout, le sens des convenances que les personnages conservent dans les situations les plus dramatiques (167) ; enfin leur langue raffinée (168). Ecrivain, en 1765,

(162) *Les Romans de la Table Ronde*, nouvellement rédigés par Jacques Boulenger, Paris, 1941, pp. 19-28.

(163) *Ibid.*, 69-70 ; 365.

(164) Le moine Jérôme reconnaît en Théodore son fils, qu'il croyait mort depuis longtemps. *CO*, Works, II, 45.

(165) Théodore et sa mère sont vendus comme esclaves à Alger par des corsaires. *Ibid.*, 66.

(166) « Arriving there, he sought the gloomiest shades, as best suited to the pleasing melancholy that reigned in his mind ». *CO*, Works, II, 59.

(167) Le père Jérôme répond à Manfred, qui souhaiterait qu'Isabelle demeurât au château après la mort de Conrad : « Your Highness will recollect whether that can any longer be proper ». (Souligné par nous). *CO*, Works, II, 38. Et Isabelle répond à Théodore, qui se propose de l'accompagner à l'intérieur des cavernes où il pourra mieux la protéger : « Is it fitting that I should accompany you alone into these perplexed retreats ? Should we be found together, what would a censorious world think of my conduct ? » (souligné par nous). *Ibid.*, 60.

(168) Matilde à Isabelle : « He saw you first and I am far from having the vanity to think that my little portion of charms could engage a heart devoted to you ». *Ibid.*, 70. Ou encore, Jérôme à Théodore : « Come, come, inconsiderate youth, this must not be ; eradicate this guilty passion from thy breast ». *Ibid.*, 74.

à Elie de Beaumont, dont la femme venait de faire paraître un roman à la manière de *Pamela* (169), Walpole reconnaît volontiers que le *Château d'Otrante* n'est pas étranger à ce genre de littérature : « Je vous ai dit, je crois, que j'avais écrit un roman (*novel*), où je me flatte d'avoir touché aux effusions du cœur de manière comparable à ce qu'on trouve dans un passage des charmantes *Lettres du Marquis de Roselle* » (170). Curieux conte que ce *Château d'Otrante*, que son auteur peut indifféremment qualifier de « *novel* » ou de « *romance* » (171), selon que son correspondant s'intéresse davantage à l'un ou à l'autre genre; où les poursuites effrénées alternent avec des duos d'amour et où les apparitions inquiétantes succèdent aux « effusions du cœur » ! S'il est difficile de suivre Paul Eluard, lorsqu'il voit dans le roman de Walpole « la forme la plus austère, la plus rugueuse, mais aussi la mieux taillée du malheur en amour » (172), en raison du caractère très conventionnel des éléments sentimentaux, il n'en demeure pas moins que ces éléments existent, et sont irréductibles, tant par la violence des sentiments que par la délicatesse avec laquelle ils sont exprimés, à ceux des épopées arthuriennes.

*
**

Ni tout à fait roman médiéval, ni vrai roman du XVIII^e siècle, le conte de Walpole se caractérise enfin par un trait particulier qu'il doit à son origine et qui lui donne un cachet tout spécial : nous voulons parler de l'atmosphère de rêve qui l'enveloppe tout entier. On se souvient que Walpole s'était mis à composer le *Château d'Otrante* alors qu'il était encore sous l'impression d'un rêve, dont on retrouve l'élément principal dans le récit : au dernier chapitre, la servante Bianca aperçoit une main de géant recouverte d'un gantelet, posé sur la rampe d'escalier (173). Tout se passe, en fait, comme si l'auteur avait composé son conte à rebours, et reconstitué la chaîne des circonstances qui devaient y aboutir. Le résultat en est que le

(169) *Lettres du Marquis de Roselle*, par M^{me} xxx [Elie de Beaumont], Londres; Paris, L. Cellot 1764, 2 vols in-12.

(170) « I believe I told you that I had written a novel, in which I was flattered to find that I had touched an effusion of the heart in a manner similar to a passage in the charming Letters of the Marquis de Roselle ».

Walpole à Elie de Beaumont, 18 mars 1765, Toynbee, VI, 200.

(171) « Shall I confess to you what was the origin of this *romance*... » (souligné par nous). Walpole à Cole, 9 mars 1765, Toynbee, VI, 195.

(172) Paul Eluard, préface au *Château d'Otrante*, traduit par Dominique Cortichiatto, Paris (Corti) 1943, p. 8.

(173) *CO*, Works, II, 81.

roman, dans son ensemble, participe, un peu, du rêve initial. Les épisodes s'ordonnent selon la « logique » des rêves, s'effacent et se remplacent sans que s'établissent entre eux de liens de nécessité. Le récit progresse par une série de « déplacements » qu'il n'est pas exagéré de qualifier d'oniriques, et qui font qu'on passe, par exemple, de la scène « domestique » où Jérôme reconnaît en Théodore son fils, à l'évocation « martiale » de l'arrivée de Frédéric (174). L'*extension* des éléments (châteaux, casque et glaive), et le démembrement du géant, s'expliquent du même coup sans qu'il soit besoin de recourir à des antécédents littéraires auxquels il est plus ou moins vraisemblable que Walpole ait songé (175). Déplacements, dispersion, ou amplification onirique : autant d'éléments qui lui vaudront l'admiration des Surréalistes. Paul Eluard parlera des « justes images des songes », de « l'absence de conflits », de « la négation supérieure » de ce conte, où « tout est comparable à tout » :

« Et dans la cour du château cet enfant écrasé et presque enseveli sous un gigantesque heaume, cent fois plus grand qu'aucun casque jamais fait pour un être humain et couvert d'une quantité proportionnée de plumes noires, c'est déjà la rencontre fortuite, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (176).

André Breton va plus loin encore, et voit dans le roman de Walpole, une illustration particulièrement signifiante des thèses surréalistes concernant l'écriture automatique. A l'en croire, « la genèse d'une telle œuvre, sur laquelle nous avons le bonheur d'être renseignés, ne met en effet rien moins en cause que la *méthode surréaliste* et tend, une fois de plus, à sa complète justification. La citation d'une lettre, datée du 9 mars 1765, d'Horace Walpole à William Cole, me paraît ici d'autant moins abusive que tout se passe comme si je n'avais fait dans le *Manifeste du surréalisme* que paraphraser et généraliser à mon insu les affirmations qu'elle comporte ». Et après avoir cité le texte auquel nous faisons nous-même ailleurs allusion, il ajoutait : « Cette communication, qui montre que le message obtenu, qui va décider de tant d'autres par leur ensemble au plus haut point significatif, ne peut être mis au compte que de l'abandon au *rêve* et de l'usage de l'*écriture automatique*. » (177).

(174) *Ibid.*, fin du chap. 2 et début du chap. 3.

(175) D.P. Varma suppose que Walpole est redevable de son géant qui n'apparaît que par morceaux au livre de Dee sur les Esprits. *The Gothic Flame*, London 1957, p. 52.

(176) Paul Eluard, préface au *Château d'Otrante*, *op. cit.*, pp. 7-8.

(177) André Breton, « Limites non frontalières du Surréalisme », *N.R.F.*, XLVIII (1937), 210-211.

Sans doute Walpole était-il fort éloigné — et pour cause ! — des théories modernes du subconscient et de la Surréalité. Il reste que l'importance du *Château d'Otrante*, dans l'histoire des lettres au XVIII^e siècle, est directement liée au fait qu'il marque une libération brutale des contraintes imposées à l'expression littéraire par le souci des règles et de la vraisemblance, et il n'est pas tout à fait impossible d'y lire une proclamation de ce qu'Eluard appelle « le droit à l'absurde » (178).

*
**

Mais plutôt que d'interpréter le *Château d'Otrante* selon des critères qui lui sont manifestement étrangers, tournons-nous vers Walpole et laissons-le nous dire lui-même ce qu'il a voulu faire.

Le 11 avril 1765 (179), paraissait la seconde édition du roman, tirée aussi à cinq cents exemplaires, cette fois-ci sous son nom. Le titre s'enrichissait d'un mot qui, en littérature, allait bientôt faire fortune; le *Château d'Otrante* n'était plus simplement « a story », mais « a Gothic story ». Pour Walpole, universellement connu depuis quelques années par ses réalisations gothiques à Strawberry Hill, n'était-ce pas une deuxième manière de signer son nom ? L'aveu de sa paternité fut aussi pour l'auteur l'occasion de s'expliquer plus clairement sur ses intentions. Sans doute ne faut-il pas prendre au pied de la lettre toute la deuxième préface, rédigée longtemps après coup, et manifestement dictée par un souci de justifier une entreprise jugée téméraire : les arguments employés ne sont pas toujours à la mesure de l'œuvre; mais il y transparait malgré tout quelque chose des visées de l'auteur. Le point qui semble lui tenir le plus à cœur concerne la double nature de son roman : ce qu'il a essayé de faire, écrit-il, c'est de réconcilier deux genres très éloignés l'un de l'autre, le roman de chevalerie et le roman moderne (180). Pourtant les romans contemporains n'ont jamais

(178) Paul Eluard, *op. cit.*, p. 8.

(179) « Short Notes », 11 avril 1765, Toynbee, I, xlviij.

(180) « It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern ». Preface II, Works, II, 7. Dans une lettre à Joseph Warton, sans doute écrite à peu d'intervalle, il répète : « In fact it is but partially an imitation of ancient romances; being rather intended for an attempt to blend the marvellous of old story with the natural of modern novels ». Walpole à J. Warton, 16 mars 1765, Toynbee, VI, 198-9. Et deux jours plus tard, il confirme à Elie de Beaumont : « To tell you the truth, it was not so much my intention to recall the exploded marvels of ancient romance as to blend the wonderful of old stories with the natural of modern novels. » Walpole à E. de Beaumont, 18 mars 1765, Toynbee, VI, 201.

suscité chez Walpole un grand enthousiasme : Richardson lui est insupportable (181) : *Clarissa* et *Sir Charles Grandison* sont des images de la haute société telle que peut se la représenter un imprimeur, et la morale qui s'en dégage est celle d'un prédicateur méthodiste (182). Sterne le fait plus souvent bailler qu'il ne l'amuse (183). Fielding est par trop vulgaire (184) et Goldsmith n'est qu'un niais (185). Pour que nul ne trouvât grâce à ses yeux, il fallait que Walpole fût vraiment réfractaire à ce genre de production littéraire. Comment alors expliquer qu'il y ait eu recours ? Les épisodes picaresques ou sentimentaux qu'on retrouve dans le *Château d'Otrante*, l'atmosphère générale du roman qui, aux égarements de Mœnfred près, est celle de la bonne société contemporaine, le langage raffiné, voire précieux, des personnages, tout cela n'a d'autre but, semble-t-il, que de réduire tant soit peu la perplexité où les prodiges accumulés plongent le lecteur, et d'atténuer son dépaysement. Le comportement des héros et des héroïnes des romans de chevalerie est souvent aussi étrange que les aventures auxquelles ils se trouvent mêlés (186) : mieux valait faire agir des hommes et des femmes ordinaires, mais ayant à faire face à des situations qui ne le seraient pas (187) ; ou, si l'on préfère, des personnages éveillés dans le cadre d'un rêve.

Ce que Walpole semble avoir compris d'instinct, c'est que, faute d'introduire dans son roman des points de repère familiers, il courait le risque de rester dans le domaine de la fabulation pure, et d'écrire... un conte de fées. Pour passer de l'imaginé à l'imaginaire, qui implique participation du lecteur (188), il fallait que ce dernier pût s'identifier à des personnages qui ne lui fussent pas trop étran-

(181) Walpole à Elie de Beaumont, 18 mars 1765, Toynbee, VI, 201.

(182) Walpole à Mann, 20 décembre 1764, Toynbee, VI, 163.

(183) Walpole à Sir David Dalrymple, 4 avril 1760, Toynbee, IV, 369.

(184) Walpole à John Pinkerton, 26 juin 1785, Toynbee XIII, 281.

(185) « piddling Goldsmith ». Walpole à Mason, 21 juillet 1772, Toynbee, VIII, 184.

(186) Préface II, Works, II, 7.

(187) *Ibid.*, p. 8.

(188) « Il y a une imagination-spectacle et une imagination-participation. Autrement dit nous pouvons nous contenter d'assister du dehors au défilé de nos fantaisies, ou bien nous glisser à l'intérieur du spectacle et devenir acteurs. Disons qu'un spectacle imaginé devient imaginaire à partir de l'instant où nous le vivons. Cette limite de l'imaginé et de l'imaginaire est celle qui sépare l'art abstrait de l'art fantastique. Le premier se contente de développer ses arabesques et ses formes colorées devant nos yeux, le second nous sollicite sourdement, il veut que nous soyons complices de ses fantasmagories ; le premier se contente d'occuper sa place dans l'espace quotidien, le second pourrit cet espace tout entier ». Louis Vax, « L'art de faire peur », (I-II), *Critique*, Novembre et Décembre 1959, II, pp. 1027-1028.

gers. En donnant à Manfred, Isabelle, Théodore et Matilde le comportement d'êtres contemporains et réels, Walpole permettait du même coup à ses lecteurs de se mesurer à l'irrationnel et surtout d'être *concernés* par lui. On peut dire que le *Château d'Otrante* est le premier *conte fantastique* anglais, précisément dans la mesure où il y a irruption du surnaturel dans un monde par ailleurs en conformité avec la réalité familière (189). L'originalité de Walpole fut non pas tant d'écrire une œuvre qui tiendrait, à part égale, du « romance » et du « novel », que de viser à confronter le lecteur avec l'irrationnel du premier par le truchement des éléments familiers du second.

Car l'important reste, pour Walpole, de secouer le joug du bon sens qui pèse sur ses contemporains : « les grandes ressources de l'imagination ont été mises en échec par une stricte adhésion à la vie de tous les jours », constate-t-il dans sa deuxième préface (190). Aussi, son premier souci, en écrivant le *Château d'Otrante*, fut-il de laisser « les forces imaginatives libres d'explorer les domaines sans bornes de l'invention » (191). Dans une lettre à M^{me} du Defland, il confirmera à propos de son roman :

« J'ai laissé courir mon imagination, les visions et les passions m'échauffaient. Je l'ai fait en dépit des règles, des critiques et des philosophes; et il me semble qu'il n'en vaille que mieux » (192).

Horace interdisait qu'on fit intervenir un dieu dans un récit, à moins que le nœud de l'action ne fût digne d'être tranché par une telle main ! Walpole juge le moment venu de faire appel aux fantômes, sinon aux dieux, pour nous arracher, en nous terrifiant, à notre univers trop raisonnable (193).

Il convient, répétons-le, d'aborder ces réflexions *a posteriori* de Walpole sur son roman avec la plus grande circonspection. Pourtant,

(189) Cf. P.G. Castex, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris (Corti) 1951, p. 8 : « Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »; et Roger Caillois, Préface à *Fantastique. Soixante Récits de Terreur*, Paris, (Le Club Français du Livre), 1958, p. 3 : « Le Fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel ».

(190) « The great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life ». Préface II, Works, II, 7.

(191) « The powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention ». *Ibid.*

(192) Walpole à la marquise du Deffand, 13 mars 1767, Toynbee, Suppl. I, 151.

(193) Il écrit à Elie de Beaumont : « I thought the *nodus* was become *dignus vindice*, and that a god, at least a ghost, was absolutely necessary to frighten us out of too much sense ».

Walpole à Elie de Beaumont, 18 mars 1765, Toynbee, VI, 201.

compte tenu de ses aptitudes à tromper ses interlocuteurs comme à se tromper lui-même, il ressort de la confrontation de ce passage avec d'autres témoignages, cette idée, sincère, croyons-nous, que les exigences du *bon sens*, ou tout simplement du *sens*, ne sont pas si importantes qu'il faille se laisser enchaîner, pour y satisfaire, par des préceptes et des lois inviolables. On devine qu'à propos du *Château d'Otrante*, et peut-être dans le but d'accroître son importance littéraire, Walpole veut ranimer les cendres d'une vieille querelle. Au Français Elie de Beaumont, le dilettante anglais dit ce qu'il pense d'Aristote et de ses commentateurs :

« Tout ce qu'Aristote ou ses brillants commentateurs français nous ont enseigné ne nous a pas encore réduit à l'esclavage des Règles. Nous préférons toujours les extravagantes beautés de Shakespeare et celles de Milton au talent froid et discipliné d'Addison et même aux sobres et corrects accents de Pope » (194).

Ce passage, d'une importance non négligeable, situe admirablement Walpole parmi les champions de l'imagination dont il a ailleurs été question (195). L'évocation de Shakespeare et de Milton à propos d'une œuvre aussi mince que le *Château d'Otrante* peut surprendre : en fait, Hurd et les frères Warton avaient déjà fait de leur nom le symbole d'une certaine jeunesse de l'âme, d'une sympathique exubérance dédaigneuse de la froide raison, tandis qu'ils rejetaient loin derrière Pope et Addison. L'occasion était d'ailleurs trop belle de placer son roman sous le signe de génies *nationaux*. N'était-ce pas, d'abord, le plus sûr moyen de se faire pardonner sa supercherie initiale, — mieux : de s'attirer d'emblée la sympathie du lecteur anglais, que d'évoquer l'ombre du grand Shakespeare ? De prétendre même le défendre contre l'incompréhension des Français ?

Ce que Walpole avait dit courtoisement dans sa lettre à Elie de Beaumont, il le répète dans sa nouvelle préface, avec moins d'aménité, à l'adresse d'un autre Français : Voltaire. Ce dernier n'avait-il pas osé condamner, dans son *Nouveau Commentaire sur Corneille*, le dramaturge élisabéthain, sous prétexte qu'on ne retrouvait pas, dans son théâtre, les règles classiques ? Trois pages sur cinq de la seconde préface du *Château d'Otrante* sont consacrées à la réfutation des arguments du Français. Entreprise téméraire, certes, car Voltaire était susceptible et puissant. Mais Walpole, appuyé sur l'opinion anglaise, ne craignait rien. Sans doute faut-il voir là une preuve de la grande habileté de l'auteur, utilisant à des fins person-

(194) Walpole à Elie de Beaumont, 18 mars 1765, Toynbee, VI, 201.

(195) Cf. *supra*, ch. I, p. 63.

nelles, l'orgueil national. Mais n'est-il pas également permis de croire à une certaine part de sincérité ? Le patronage était flatteur, mais Walpole haïssait sûrement la contrainte : Shakespeare était bien à ses yeux ce qu'il était aux yeux de Hurd et des frères Warton, le poète de l'imaginaire et du rêve. Or qu'avait-il voulu faire en écrivant le *Château d'Otrante*, sinon transcrire — en l'étoffant — un rêve, une donnée libre et naturelle, révélatrice sans doute de ce qu'il y avait en lui de plus spontané et de plus vrai, étrangère à la raison ? N'était-ce pas en partie parce que son roman était par certains côtés très personnel, qu'il avait d'abord répugné à le livrer au public sous son nom ?

« Je suis persuadé » confie-t-il en 1767 à la marquise du Deffand, « que dans quelque temps d'ici, *quand le goût reprendra sa place que la philosophie occupe*, mon pauvre château » trouvera des admirateurs » (196).

Il est sincère, croyons-nous, quand il oppose ses propres *visions* aux systèmes des philosophes, et cela suffit sans doute pour que Shakespeare lui ait pardonné, si tant est qu'il ait eu à le faire.

III

Le « gothique » porte naturellement au rêve, et cela pour plus d'une raison : son origine lointaine, la quête spirituelle dont sa verticalité est le signe de pierre, l'insolite mystérieux ou menaçant de ses voûtes sombres et de ses tours, sont pour la conscience une interrogation qui déclenche les forces imaginatives.

Strawberry Hill était déjà, en 1764, une architecture de rêve, d'un rêve projeté dans l'espace par étapes successives, « un lieu qui incite à rêver, où tout déplacement réel se double d'une promenade imaginaire », une demeure répondant « à une aspiration de l'être profond spolié dans les villes modernes » (197). Il est alors permis de croire que le rêve de 1764 se différencie par son *intensité*, plus que par sa *nature*, du rêve des quinze années précédentes. La forteresse d'Otrante serait alors comme un prolongement de la villa de Strawberry Hill, et la distance qui sépare les deux châteaux, celle qui subsiste entre la matérialisation d'un rêve et ce rêve à l'état pur.

(196) Walpole à la marquise du Deffand, 13 mars 1767, Toynbee, Suppl. I, 151. (Souligné par nous).

(197) Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 716. Rappelons que Walpole avait fait construire Strawberry Hill pour fuir la capitale et l'abandonner « to the whores, and the Regency and the dowagers ». (Walpole à Montagu, 26 mai 1748, Toynbee, II, 313.

Cette interprétation nous paraît la plus apte à rendre compte du caractère insolite d'une telle œuvre, écrite par un homme comme Walpole et à une telle époque. Elle met principalement en lumière les liens étroits qui existent entre le premier « renouveau gothique » et cet événement littéraire, et permet, accessoirement, de réconcilier les critiques, partagés sur la question des rapports qui peuvent exister entre les deux châteaux (198).

*
**

Dans sa première préface du *Château d'Otrante*, alors qu'il ignorait encore s'il révélerait un jour sa supercherie, Walpole écrivait déjà, pour ses amis... et pour lui-même :

« La scène se passe sans aucun doute dans un château réel. L'auteur, fréquemment, semble décrire au hasard des lieux familiers. *La chambre*, dit-il, *qui se trouve à main droite; la porte de gauche; la distance de la chapelle aux appartements de Conrad*; ces passages et d'autres encore, sont de sûrs indices que l'auteur avait en tête quelque demeure particulière » (199).

Le 9 mars 1765, alors qu'il prépare la deuxième édition, il écrit à Cole de Strawberry Hill, en lui envoyant un exemplaire de son livre :

« Votre indulgence à mon égard et à l'endroit de Strawberry Hill vous aura, je l'espère, poussé à excuser l'étrangeté de mon histoire. Vous y aurez même trouvé des traits qui vous auront rappelé mon château » (200).

Et en 1774, il devait terminer la préface de son « catalogue raisonné » de Strawberry Hill en affirmant que sa villa gothique était « une habitation tout à fait convenable pour l'auteur du *Château d'Otrante*, qu'elle lui avait du reste inspiré » (201).

(198) Certains croient à l'identité pure et simple des deux demeures : Killen, 10; Mehrotra, 17-8; Summers-Quest, 183; W.S. Lewis, *The Genesis of Strawberry Hill*, *op. cit.*, 88-9; D'autres critiques la rejettent : W.H. Smith, *Architecture in English Fiction*, *op. cit.*, 79-81; id., « Strawberry Hill and Otranto », *T.L.S.*, 23 mars 1936, p. 440.

(199) « The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts. *The chamber*, says he, *on the right hand; the door on the left hand; the distance from the chapel to Conrad's apartment* : these, and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye ».

Préface I, Works, II, 5.

(200) « Your partiality to me and Strawberry Hill I hope inclined you to excuse the wildness of the story. You will even have found some traits to put you in mind of this place ».

Walpole à Cole, 9 mars 1765, Toynbee, VI, 195.

(201) « a very proper habitation of, as it was the scene that inspired, the author of the Castle of Otranto ».

« A Description of the villa of Mr. Walpole at Strawberry Hill », Works, II, 398.

Puisque Walpole nous invite, avec une telle insistance, à retrouver, dans le château d'Otrante, les traits de Strawberry Hill, ne nous refusons pas à examiner ce qui peut la justifier : c'est dans la demeure réelle qu'il faut chercher la clé de la demeure imaginaire, et la solution de ce problème littéraire est primordialement architecturale.

Et d'abord, cette main de géant, *unique*, recouverte d'un gantelet, que Walpole croit voir dans son rêve, sur la rampe du grand escalier d'un vieux château — et que verra Bianca dans le roman — ne rappelle-t-elle pas le gantelet *dépareillé* que Walpole conservait jalousement dans son « musée d'armes », entre un casque rouillé et une vieille cotte de mailles (202) ? Quand ce ne serait pas ce gantelet, précisément, que Walpole aurait vu en songe, il y avait dans son musée, situé, rappelons-le, sur le palier du premier étage, donc limité d'un côté par la rampe dont il était si fier, assez d'armures, assez d'équipements de guerre, pour provoquer cette association. Par ailleurs, ne suffisait-il pas à l'auteur, au moment où il rédigeait le *Château d'Otrante*, de lever la tête dans le geste du rêveur ou de celui qui cherche l'inspiration pour apercevoir, aux quatre coins du plafond de sa bibliothèque, un casque empanaché (203), auquel le processus de composition onirique allait donner des dimensions gigantesques ?

On peut supposer qu'au moment où Walpole écrit le *Château d'Otrante*, sa galerie, à Strawberry Hill, occupe encore toutes ses pensées. Elle est meublée depuis peu : les tables qu'il a fait installer entre les fenêtres en ogive, les canapés adossés au mur opposé, les chaises disposées aux extrémités de cette longue pièce, ne sont pas encore payés (204). C'est vraisemblablement sur l'un de ces canapés, disposés contre le mur faisant face aux fenêtres, que Manfred et Isabelle s'asseyaient au début de l'histoire (205). Les murs des deux galeries, d'autre part, celle de Strawberry Hill comme celle du château d'Otrante, sont décorés de tableaux. De l'aveu explicite de Walpole, l'idée du portrait de l'ancêtre, Alphonse le Bon, quittant son cadre, et faisant signe à Manfred de le suivre, il la doit au tableau de Vansomer, accroché dans sa galerie, représentant Henry Carey, Lord Falkland, vêtu de blanc, se détachant sur un fond

(202) Walpole à Lady Mary Coke, 30 juin 1762, Toynbee, V, 215.

(203) Cf. *supra*, pp. 82-3.

(204) Ils ne le seront que le 20 mars 1765. *Strawberry Hill Accounts, op. cit.*, p. 10.

(205) « Manfred flung himself upon a bench against the wall, and bade Isabella sit by him ».

CO, Works, II, 19. Cité par Mehrotra, 10.

pourpre, et donnant effectivement une saisissante impression de relief (206). Dans l'importante lettre adressée à Cole le 9 mars 1765, Walpole écrit :

« Quand vous avez lu le passage où le portrait quitte son cadre, ne vous a-t-il pas rappelé le portrait de Lord Falkland, tout de blanc vêtu, dans ma galerie ? » (207).

Le *Château d'Otrante* est sûrement la dramatisation d'une architecture réelle et familière. Mais la topographie des lieux reste une topographie de rêve, et l'imprécision qui caractérise la description des autres appartements interdit, avec les pièces de Strawberry Hill, tout rapprochement qui tendrait à établir une correspondance rigoureuse. Tout au plus, l'oratoire de la demeure imaginaire, où Frédéric est frappé d'horreur à la vue d'un squelette en prières, permet-il, peut-être, d'évoquer celui que Walpole avait fait construire trois ans auparavant à l'entrée nord de sa villa, et dont on peut croire qu'il avait, au même titre que de sa chapelle, « a most catholic enjoyment ». La chambre d'Isabelle, à Otrante (208), n'est pas non plus sans présenter quelque faible analogie avec la « Chambre Bleue » de Strawberry Hill dont parle Walpole à Mann dans une lettre de 1753 (209). A deux reprises, il est question, dans le *Château d'Otrante*, de « la chambre la plus proche » à partir de l'entrée principale, la chambre où Frédéric est transporté d'urgence après son duel avec Théodore, et où Matilde expire (210). Serait-ce la « chambre jaune » de Strawberry Hill, dont Walpole dit à Mann, après lui avoir décrit le hall d'entrée, qu'elle est « la plus proche de lui » ? (211). Il n'est pas douteux qu'il y a eu transfert pur et simple de certains éléments décoratifs ou architecturaux de Strawberry Hill au château d'Otrante; il est seulement possible que le plan général de la villa ait servi à établir celui de la forteresse. On ne peut guère aller plus avant dans cette identification des deux

(206) Pour une reproduction de ce tableau, cf. G.P. Harding and J. Brown, *Ancient Historical Pictures*, London, 1844.

(207) « When you read of the picture quitting its panel, did you not recollect the portrait of Lord Falkland, all in white, in my gallery ? »

Walpole à Cole, 9 mars 1765, Toynbee, VI, 195. Quand dans son Catalogue Raisonné de Strawberry Hill, Walpole en arrive à la description de ce tableau, il rappelle en note : « The idea of the picture walking out of its frame in the *Castle of Otranto* was suggested by this portrait ». « A Description of Strawberry Hill », *op. cit.*, Works, II, 466.

(208) « The watchet - coloured chamber, on the right hand, one pair of stairs ». *CO*, Works, II, 81.

(209) « The bow-window room, one pair of stairs ». Walpole à Mann, 12 juin 1753, Toynbee, III, 167.

(210) *CO*, Works, II, 63; 87.

(211) Walpole à Mann, 12 juin 1753, Toynbee, III, 167.

châteaux sans tomber dans le domaine de la supposition gratuite (212). La confrontation est du reste intéressante plus par les dissemblances que par les ressemblances qu'elle permet de mettre en lumière. Il y avait bien deux cloîtres à Strawberry Hill (213) : mais quelle commune mesure peut-il exister entre ces deux galeries couvertes, riantes et ensoleillées, et les souterrains obscurs qui sillonnent les soubassements du château d'Otrante, et que Walpole appelle aussi « cloisters » (214) ? Il y avait aussi deux tours, dans le château réel : mais est-il possible de reconnaître, dans la « Grande Tour » de Strawberry Hill — qui, en fait, n'était pas une tour, mais l'aile Sud-Est de la villa (215) — ou dans la « Tour Ronde », qui n'était pas terminée, la sinistre « Black Tower » du château d'Otrante, dont l'étage inférieur est réputé hanté, et du sommet de laquelle proviennent de mystérieux gémissements (216) ? Quoi de commun entre les piêtres créneaux de plâtre de la villa de Twickenham, qui provoquaient l'ironie (217), et ceux du château d'Otrante, sombres et menaçants, se découpant sur un ciel d'orage, balayés par la tempête, et résonnant du fracas du tonnerre (218) ? Le hall de la villa de Walpole mesurait quatorze pieds sur douze : comment établir un rapport entre le « Paraclet », et le hall d'Otrante, où Manfred fait servir en grande pompe un festin en l'honneur du marquis de Vicence et de sa très nombreuse suite (219) ? Surtout, la forteresse d'Otrante est construite autour d'une cour centrale tellement vaste, que cent hommes, portant sur leurs épaules l'épée gigantesque, peuvent, non seulement y entrer, mais encore en faire le tour. Notons au passage ce remarquable exemple de *contamination onirique* : les dimensions démesurées du glaive

(212) Nous nous permettrons, par exemple, de ne pas suivre W.S. Lewis, lorsqu'il propose d'identifier la chambre où est enfermé Théodore dans la Tour Noire avec le petit cloître de Strawberry Hill, sous prétexte que dans l'un s'est noyé l'astrologue précepteur de Conrad, et dans l'autre, Sélima, la chatte célèbre de Walpole ! *Genesis of Strawberry Hill, op. cit.* L'auteur ne précise d'ailleurs pas que l'astrologue s'est noyé dans la chambre en question, mais simplement qu'il l'occupait de son vivant.

(213) Cf. *supra*, pp. 83-4.

(214) « The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters... » *CO, Works, II, 22.*

(215) Cf. *supra*, p. 83.

(216) *CO, Works, II, 33.*

(217) « Mr Walpole has already outlived three sets of battlements », disait-on bien avant sa mort. Rapporté par W.S. Lewis, *Collector's Progress*, London, 1952, p. 92. Macaulay, dont on connaît le jugement sévère sur Walpole, s'étonnera qu'il ait pu assez manquer de goût « to decorate a grotesque house with pie-crust battlements ». « Horace Walpole », *Literary Essays*, Oxford, 1913, p. 251.

(218) *CO, Works, II, 32; 58-59.*

(219) *Ibid.* 82-83.

imposées par celles du gantelet vu en rêve, l'un étant fait pour l'autre, font à leur tour que le cadre est indéfiniment élargi. C'est dans cette cour, élément principal de tout château médiéval, que tombe aussi le casque miraculeux, c'est là que Théodore échappe de peu au supplice capital auquel l'avait condamné Manfred, là que ce dernier reçoit le prince mystérieux : une telle cour n'existe pas à Strawberry Hill (220).

*
**

D'une façon générale, le château d'Otrante est aussi vaste et sombre que la villa de Strawberry Hill était riante et minuscule. Walpole avait tout fait, nous l'avons vu, pour assombrir sa demeure : les fenêtres y étaient aussi étroites que possible, et surchargées de vitraux. Walpole avait même créé le néologisme « gloomth » tout spécialement pour sa villa. En fait, de son propre aveu, les ténèbres de Strawberry Hill sont souvent fort relatives (221). Surtout, son exiguité frappe dès l'abord le visiteur. Gray la souligne en 1754 (222). Beckford, qui sans doute ne pouvait concevoir de château gothique que de la taille du sien à Fonthill, dira de la villa de Walpole qu'elle est « une souricière gothique » (223). En 1810, un voyageur français, Louis Simond, parlera de ce « château de cartes gothique », et des « petits corridors étroits [qui] mènent, par de petites portes basses à des appartements en miniature » (224). Amédée Pichot, quinze ans plus tard, ne cachera pas sa déception :

« Quand on a lu, dans les divers ouvrages de critique et les inimitables lettres d'Horace Walpole, la description des antiques manoirs qu'il visitait; quand on se rappelle son admiration pour l'effet pittoresque et souvent sublime de ces tours, de ces créneaux, de ces chapelles, de ces voûtes, etc. dont son style animé compose des tableaux si brillants par le grandiose de l'ensemble et le fini des détails, on s'attend à trouver dans son château de Strawberry Hill un monument de la grande architecture

(220) Fait souligné par W.H. Smith, *Architecture in English Fiction*, op. cit., 79.

(221) La chapelle, par exemple, « notwithstanding the solemnity of the painted windows [...] had a gaudiness that was a little profane ». Walpole à Montagu, 14 avril 1763, Toynbee, V, 308.

(222) « To be sure, its extreme littleness will be the first thing that strikes you ». Gray à Thomas Warton, 13 août 1754, Gray, I, 405.

(223) « A gothic mousetrap ». Cité par A. Parreaux, *William Beckford, auteur de Vatheck*, Paris, 1960, p. 273.

(224) L. Simond, *Voyage en Angleterre, pendant les années 1810 et 1811*. 2^e ed., 2 vols., Paris 1817, I, 204.

du moyen âge : mais son château, modèle de goût et d'élégance, serait plutôt une miniature gothique; c'est encore plus la villa du grand seigneur homme du monde, que le manoir du baron féodal » (225).

Walpole souffre de cette exiguité. Il parle souvent, dans ses lettres, de son « tout petit château » (226), et feint, comme toujours, d'en rire. Ne propose-t-il pas à Mann de lui envoyer sa villa pour examen, sous pli fermé (227) ? En son for intérieur, sans doute mesure-t-il amèrement toute la distance qui la sépare des « monuments de la grande architecture médiévale » qu'il se plaisait à visiter. Un autre fait ne peut pas, non plus, lui échapper, quand il regarde Strawberry Hill sans coquetterie : tout y est faux. De son propre aveu, c'est un château qui a été « construit en papier » (228). Visitant, en 1752, les ruines de l'abbaye de Battel, il s'écrie : « quelles choses charmantes aurions-nous faites, si Battel Abbey avait été à vendre sur les rayons de Mrs Chenevix, en même temps que Strawberry Hill ! » (229). Du moins y avait-il là de vraies pierres. Et ne perce-t-il pas quelques regrets, sous les remerciements enjoués qu'il adresse à Sir William Hamilton pour les deux boucliers à tête de méduse que ce dernier lui a offerts ? Ils sont ravissants, écrit-il, presque trop beaux pour sa demeure. Ah ! si seulement les méduses pouvaient transformer en pierres les briques de Strawberry Hill ! (230).

Tout au long de son existence, Walpole a souffert des insuffisances de son château. Quand William Gilpin visite Strawberry Hill en 1776, Walpole ne cesse de le déprécier à ses yeux (231). Douze ans plus tard, quand Wyatt construit pour Thomas Barrett la gran-

(225) A. Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse*, Paris 1825, 3 vols., I, 213-214.

(226) « diminutive castle ». Walpole à Mann, 4 mars 1753, Toynbee, III, 146. Cf. aussi Walpole à Mann, 12 juin 1753, Toynbee, III, 168 : « I have described so much, that you will begin to think that all the accounts I used to give you of the diminutiveness of our habitation were fabulous; but it is really incredible how small most of the rooms are ».

(227) Walpole à Mann, 12 juin 1753, Toynbee, III, 168.

(228) « built of paper ». Walpole à Mason, 27 janvier 1761, Toynbee, V, 20.

(229) « What charming scenes we should have done, if Battel Abbey had been to be sold at Mrs. Chenevix, as Strawberry was ! »

Walpole à Bentley, 5 août 1752, Toynbee, III, 117.

(230) « They are fine and most charming — nay, almost in too good taste, not to put my Gothic house to shame — I wish the medusas could turn it to stone ! »

Walpole à Sir William Hamilton, 19 juin 1774, Toynbee, IX, 10.

(231) « He was always, however, among the first to depreciate his own architecture [...] He always lamented that he failed short of his own designs. »

William Gilpin, *Observations, relative chiefly to pictureque beauty, made in the year 1776, on several parts of Great Britain; particularly the Highlands of Scotland*, 2 vols., London, 1789, II, 194.

diose demeure de Lee Priory, ses regrets sont avivés, et son insatisfaction trouve une expression encore plus nette dans la lettre qu'il écrit à l'heureux propriétaire ⁽²³²⁾. Tout à fait à la fin de sa vie, Walpole, évoquant avec nostalgie les années écoulées, confiera une dernière fois à un de ses correspondants ses regrets de n'avoir pu, à Strawberry Hill, mieux réaliser son rêve ⁽²³³⁾.

Que Strawberry Hill n'est pas un vrai château gothique, n'échappe pas aux personnes les moins averties. En 1771, paraît, dans le *Literary Register*, un poème intitulé : *On Mr Walpole's House at Straberry [sic] Hill, written in the year 1760*, composé par une « admiratrice ». Elle proclame d'abord l'impuissance de l'envie contre une œuvre aussi parfaite. Puis dans une réponse supposée de Walpole, elle fait dire au propriétaire qu'elle se trompe, qu'une telle demeure, avec ses murs de carton et ses fausses tours, ne saurait susciter l'envie de quiconque ⁽²³⁴⁾.

Et tel autre rimailleur anonyme, confiant aux colonnes du *Weekly Magazine* ses impressions « *On seeing Strawberry Hill, the seat of Horace Walpole; esq* », croit-il donc tant faire plaisir à ce dernier, en opposant à la sévère grandeur de la demeure de son père, l'aspect coquet de sa villa ⁽²³⁵⁾ ? Walpole n'est que trop conscient que Strawberry Hill n'est pas une forteresse, il n'est que trop averti du ridicule qu'il y aurait à le prétendre sérieusement. Au moment où il compose *Le Château d'Otrante*, Strawberry Hill est un château *tout neuf*. Il lui manque ce charme mélancolique que seul le lent écoulement des siècles peut conférer aux édifices : murs recouverts de lierre et dont chaque pierre a une histoire, escaliers que les pas de générations ont usés, tours et ramparts ébranlés par le temps. Strawberry Hill *n'a pas de passé*. Il lui man-

(232) « Mr. Wyatt has made him [un ami de Barret qui a visité Strawberry Hill] too correct a Goth not to have seen all the imperfections and had execution of my attempts, for neither Mr. Bentley nor my workmen had *studied* the Science, and I was always too desultory and impatient to consider that I should please myself more by allowing time, than by hurrying my plans into execution before they were ripe. My house therefore is but a sketch by beginners, yours is finished by a great master ».

Walpole à Thomas Barret, 5 juin 1788, Toynbee, XIV, 47.

(233) « Visions I have certainly had, - but they have been amply dispelled ». Walpole au Rev. William Beloe, 2 novembre 1792, Toynbee, XV, 160.

(234) « Nor pasteboard walls, nor mimic towers are fit

To exercise her tooth, or Delias's wit ».

Literary Register; or *Weekly Miscellany*, Newcastle-upon-Tyne, III, (1771), 234.

(235) « A Houghton's grandeur strikes the wondering sight.

But Strawberry Hill is seen with pure delight;

With rapture we the sweet retreat survey,

Abode of self content, inspirer of the lay ».

Y. : « On seeing Strawberry Hill, the seat of Horace Walpole, esq. », *The Weekly Magazine*, or *Edinburgh Amusement*, XL (1778), 160.

que surtout ce que l'accumulation des superstitions et la tradition populaire donnent volontiers aux séculaires demeures : un fantôme. La rédaction du *Château d'Otrante* se situe à un moment où Strawberry Hill est terminé depuis peu. En juin 1764, la villa de Twickenham, nous l'avons vu, a son allure définitive : aucun des travaux ultérieurs ne modifiera de façon sensible, sa silhouette. N'est-il pas remarquable que Walpole, à peine délivré des maçons qui depuis quinze ans s'emploient par vagues successives à aménager sa villa, s'engage dans la voie des constructions imaginaires ? Examiné sous ce jour, le château d'Otrante ne peut manquer d'apparaître comme le dernier *agrandissement* — et combien considérable ! — de Strawberry Hill.

Un de ceux qui ont le mieux compris les aspirations profondes de Walpole fut sans doute Walter Scott, lui aussi romancier en même temps que châtelain : selon lui, l'auteur du *Château d'Otrante* aurait réalisé, au plan de la fiction, ce qu'il aurait compris être hors de sa portée en architecture ⁽²³⁶⁾.

Et tout se passe, en effet, comme si Walpole, dans son roman, *se donnait* tout ce que son « château » réel lui refusait : ses « cloîtres » ensoleillés se transforment en galeries souterraines qui s'enfoncent dans les entrailles de la terre ; ses « tours » prennent de la hauteur et de l'ampleur ; les créneaux, où siffle le vent, sont en pierre véritable ; les murs, si rapprochés, du « Paraquet » s'écartent. Surtout, une présence mystérieuse et terrible se manifeste en ses aîtres. Au besoin, se substituent, à celles, trop pauvres, de Strawberry Hill, des images enregistrées au cours de ses fréquentes excursions archéologiques. Il va même jusqu'à assurer à la marquise du Deffand que tous les éléments du château d'Otrante, il les emprunta à un collège de Cambridge :

« Cela m'arriva une fois après avoir écrit le *Château d'Otrante*. Deux ou trois ans après, j'allais à l'Université de Cambridge, où j'avois passé trois années de ma jeunesse. En entrant dans un des collèges que j'avois entièrement oubliés, je me trouvais précisément dans la cour de mon château. Les tours, les portes, la chapelle, la grande salle, tout y répondait avec la plus grande exactitude. Enfin l'idée de ce collège m'était restée dans la tête sans y penser, et je m'en étois servi pour le plan de mon château sans m'en apercevoir, de sorte que je croyais entrer tout de bon dans celui d'Otrante » ⁽²³⁷⁾.

(236) « Horace Walpole », écrit-il dans la préface de son édition du *Château d'Otrante*, « has attained, in composition, what, as an architect, he must have felt beyond the power of his art ».

Walter Scott, « Prefatory Memoir to Walpole », *Ballantyne-Novels*, V, lxxii.

(237) Walpole à la marquise du Deffand, 27 janvier 1775, Toynbee, IX, 157. W.H. Smith pense qu'il s'agit de Trinity College : « Strawberry Hill and Otranto », *T.L.S.*, 23 mai 1936, p. 440.

Certes ce témoignage de Walpole, postérieur de dix ans à la composition du roman, ne saurait être accepté sans réserves; mais il reste tout à fait vraisemblable que les nombreux édifices médiévaux visités au cours des étés précédents, et juste avant son rêve de juin 1764, aient contribué pour une part à l'élaboration de l'image qu'il se faisait du château d'Otrante. Image fort peu précise, du reste, comme toutes les images de rêve, et se prêtant à toutes les modifications. Quand, en 1786, Lady Craven lui envoie d'Italie une gravure de l'authentique château d'Otrante, dont il ignorait l'existence, Walpole ne prétend-il pas que les deux fenêtres superposées de la tour ⁽²³⁸⁾ correspondent exactement à celles d'où Matilde et Théodore conversent dans le roman ⁽²³⁹⁾ ? Walpole a désormais deux châteaux : l'un réel et définitif, l'autre fictif, issu des profondeurs d'un Moyen-Age de rêve, et changeant indéfiniment de visage, au gré de l'imagination. Le deux demeures se superposent dans son esprit et, à mesure que les années passent, il prétend les confondre : en 1774, c'est le château d'Otrante, et non Strawberry Hill, qu'il fait visiter à Miss Aikin, l'auteur supposé d'un *Fragment Gothique* fort goûté de lui ⁽²⁴⁰⁾. En 1783, il sait si bien guider les pas et les regards du Dr. Burney et de sa fille Frances, qu'ils ne se font point faute de souligner la ressemblance ⁽²⁴¹⁾. En 1790, c'est le « Seigneur d'Otrante » qui prie Lady Blandford de l'excuser de ne pouvoir la recevoir, étant souffrant. Il l'avise pourtant qu'il laissera les clés de son château à son sénéchal, et que tous ses vassaux seront à ses ordres ⁽²⁴²⁾. Est-ce là jeu, coquetterie, cabotinage ? Pour une grande part, sans aucun doute. Mais ne peut-on déceler, sous ces formules qu'il ne semble vouloir que plaisantes, comme le désir d'authentifier sa « miniature gothique » par l'évocation de la sombre demeure imaginaire ? Tout Walpole, — en tout cas le Walpole du *Château d'Otrante*, tient dans cet aveu : « Il n'y a pas de sagesse comparable à celle qui pousse à échanger ce qu'on appelle

(238) On trouvera une reproduction de cette gravure dans Works, II, pl. 1.

(239) Walpole à Lady Craven, 27 novembre 1786, Toynbee, XIII, 420.

(240) « Miss Aikin has been here this morning... She desired to see the Castle of Otranto; I let her see the antiquities of it ». Walpole à la comtesse de Upper Ossory, 14 juin 1774, Toynbee, IX, 10.

(241) « All that was peculiar, especially the most valuable of his pictures, he [Walpole] had the politeness to point out to his guests himself; and not unfrequently, from the deep shade in which some of his antique portraits were placed, and the lone sort of look of the unusually shaped apartments, in which they hung, striking recollections were brought to their minds of his gothic story of the *Castle of Otranto* ». *Diary and Letters of M^{me} D'Arblay*, ed. Austin Dobson and C. Barret, 6 vols, 1904, II, app. 2, p. 484.

(242) Billet de Walpole à Lady Blandford, British Museum, G. 984. (5).

les réalités de la vie contre des rêves » (243). Le château d'Otrante est une demeure de rêve qui s'est substituée à la demeure réelle, qu'elle enrichit par retour, en la faisant participer — un peu — de sa nature : le château d'Otrante donne à Strawberry Hill *sa profondeur*.

IV

En écrivant son « histoire gothique », cette « chose frénétique » (244) où le surnaturel des légendes médiévales est amplifié par le rêve, Walpole a pleinement conscience de faire œuvre originale. Dans la deuxième préface il souligne « la nouveauté de cette tentative », fait remarquer qu'il fraie « une route nouvelle », et se flatte d'avoir créé « un nouveau genre de roman » (245). Il est même effrayé, au début, par la hardiesse de son roman — du moins il le prétend (246) — au point qu'il hésite d'abord à le publier (247). Il ne le fera qu'après avoir pris l'avis de Gray (248), mais seulement anonymement.

C'est qu'il sent confusément que son roman ne correspond en rien au goût de la majeure partie de ses contemporains, trop raisonnables. Qui pouvait, en dehors de Gray, des Warton, de Percy et de quelques intimes, accepter de le suivre sur les sentiers déconcertants de l'Imaginaire ? Il n'a pas écrit son roman, confie-t-il en 1767 à la marquise du Deffand, « pour ce siècle-ci, qui ne veut que de la *raison froide* ». Il ne sera goûté, dit-il, que plus tard (249).

La clairvoyance de Walpole étonne : il put voir effectivement se développer, de son vivant, un genre qu'il avait créé, et prendre, trente ans plus tard, des proportions dont on peut supposer qu'elles ne furent pas sans l'inquiéter. Mais en 1765 rien, il est vrai, n'autorisait à croire qu'un tel conte pût être reçu avec quelques chances de succès. Peu avant la publication du *Château d'Otrante*, William

(243) « There is no wisdom comparable to that of exchanging what is called the realities of life for dream ».

Walpole à Montagu, 5 janvier 1766, Toynbee, VI, 388.

(244) « a frantic thing », Walpole à Hannah More, 13 novembre 1784, Toynbee, XIII, 215.

(245) « a new species of romance », Préface II, Works, II, 7, 8, 11. Cf. aussi la lettre à Dalrymple où il lui parle de sa « miraculous story, of which, I fear, the greatest merit is the novelty ». Toynbee, VI, 218.

(246) « the wildness of it made me terribly afraid », confie Walpole au comte de Hertford, 26 mars 1765, Toynbee, VI, 205.

(247) « the fear I had of producing it at all », Walpole à Mason, 17 avril 1765, Toynbee, VI, 213.

(248) « I showed it to Mr. Gray who encouraged me to print it ». *Ibid.*

(249) Walpole à la marquise du Deffand, 13 mars 1767, Yale, III, 260.

Shenstone avait constaté la faillite de la croyance au surnaturel, en ce XVIII^e siècle éclairé (250). Or, au début de 1762, la célèbre affaire du fantôme de Cock Lane (251) venait de lui donner raison. Elle avait suscité l'hilarité de tout Londres, et inspiré à Churchill un poème satirique, *The Ghost* (1762-1763). Walpole lui-même s'était mis du côté des rieurs (252). A vrai dire, son époque était l'héritière d'une longue tradition rationaliste. Si, à la fin du XVII^e siècle, certains esprits religieux pouvaient encore se déclarer convaincus de la réalité des apparitions et des phénomènes surnaturels, en intégrant à leur théologie la doctrine néo-platonicienne de la chaîne des Etres (253), les philosophes rationalistes ne se donnent pas la peine de dissimuler leur scepticisme. John Spencer, dans son *Discourse Concerning Prodiges* (1665) dit ce qu'il pense, et ce qu'il faut penser, de la croyance aux apparitions. Le grand public, certes, ne prend pas part à ce dialogue entre philosophes et théologiens. La crédulité populaire se contente de se nourrir avec avidité des brochures et « tracts » qui encombrant la devanture des libraires (254).

L'opinion du XVIII^e siècle, dès ses premières décennies, et jusqu'à la période qui nous occupe, évolue vers un plus grand scepticisme. Si le petit peuple de Londres dévore toujours avec la même curiosité naïve les brochures que des charlatans mercenaires rédigent à son intention (255), dans les milieux qui pensent le doute est de

(250) « It is remarkable how much the belief in ghosts and apparitions of persons departed has lost ground within these fifty years. This may perhaps be explained by the general growth of knowledge; and by the consequent decay of superstition even in those kingdoms, where it is most essentially interwoven with their religion ».

William Shenstone, « An Opinion of Ghosts », *Works*, London, 1764, II, 68.

(251) Cf. sur ce sujet, Andrew Lang, *Cock Lane and Common Sense*, London, 1896.

(252) « I am ashamed to tell you that we are again dipped into an egregious scene of folly. The reigning fashion is a ghost-a ghost that would not pass muster in the paltriest convent in the Appenine. It only knocks and scratches; does not pretend to appear or to speak. The clergy give it their benediction; and all the world, believers or infidels, go to hear it. I, in which number you may guess, go to-morrow, for it is as much the mode to visit the ghost as the Prince of Mecklenburg, who is just arrived ». Walpole à Mann, 29 janvier 1762, *Toynbee*, V, 167.

(253) Cf. par exemple les travaux de Joseph Glanville et en particulier, ses *Philosophical Considerations touching Witches and Witchcraft*, 1666.

(254) Quelques uns de ces « tracts » ont été récemment republiés : *Seventeenth Century Tales of the Supernatural*, ed. I.M. Westcott, Los Angeles, 1958, Augustan Reprint Society, n° 74.

(255) Par exemple, Dr. Beaumont, *An historical, physiological and theological Treatise of Spirits, Apparitions, Witchcraft and other Magical Practices*, 1705; George Hammond, *Something touching Devils, Apparitions and Impulses*, 1701; W. Assheton, *The Possibility of Apparitions*, 1708; Andrew Moreton, *An Essay on Apparitions*. Titres cités par Paul Dottin, « Daniel De Foe et les Sciences Occultes », *Revue Anglo-Américaine*, I (1923), p. 103.

rigueur. Locke donne le ton, dans ses *Thoughts concerning Education* (1693), où il met en garde les parents contre le procédé facile qui consiste à réduire la turbulence de leurs enfants par des récits effrayants, dont le souvenir, se gravant à jamais dans de jeunes mémoires, risque de provoquer par la suite de graves déséquilibres (256). John Arbuckle, dans un essai sur ce sujet, reprend en les citant les arguments de Locke : à ses yeux, c'est un devoir civique élémentaire que d'éclairer les malheureux dont l'esprit est troublé par ces nombreuses histoires de fantômes qui circulent, le soir, au coin du feu. Quiconque a l'occasion de rencontrer ces personnes trop crédules, se doit de les convaincre de l'erreur où elles sont, et de rééduquer leur bon sens (257).

Addison est aussi un disciple de Locke, et mainte page du *Spectator* est employée à dénoncer l'absurdité de ces histoires de fantômes que certains se plaisent à écouter, serrés autour de l'âtre, pendant les longues veillées d'hiver. La croyance au surnaturel pouvait s'expliquer, sinon se justifier, à ces époques reculées où la Science et la Philosophie n'avaient pas encore éclairé le monde : il n'y avait alors en Angleterre pas un village qui ne pût se flatter de posséder un fantôme (258). Mais quel attrait peuvent aujourd'hui présenter ces récits d'un autre âge ? S'il était père, il prendrait le plus grand soin, dit-il, de protéger ses enfants contre ces dérèglements de l'imagination, qu'il est si difficile de réduire au sortir de l'enfance (259). Toujours les apparitions supposées se réduisent, après enquête, à des phénomènes naturels. Près de la demeure de Sir Roger de Coverly, se trouvent les ruines d'une vieille abbaye réputée hantée : un domestique croit y voir un cheval noir sans tête, une servante prétend y entendre des bruits terrifiants. En fait, si l'on songe à l'aspect solennel et inquiétant que prennent les ruines au crépuscule, aux échos terrifiants que soulève, sous les voûtes, le moindre pas, il n'y a rien d'étonnant à ce que des esprits faibles peuplent ces lieux de spectres, quand la nuit « déverse sur toutes choses son supplément d'horreurs » (260). Et Addison de citer Locke à l'appui de sa thèse. Defoe lui-même n'aurait écrit ses brochures au titre singulièrement

(256) John Locke, *Some Thoughts concerning Education*, 4th ed., London 1699, pp. 250-251.

(257) James Arbuckle, *A Collection of Letters and Essays on several subjects*, lately published in the *Dublin Journal*, 2 vols., 1729, I, 252-3.

(258) *Spectator*, n° 419, 1^{er} juillet 1712, Chalmers-Essayists, X, 154.

(259) *Spectator*, n° 12, 14 mars 1710-11, Chalmers-Essayists, V, 58.

(260) « pours out the supernumerary horrors upon everything ». *Spectator*, n° 110, 6 juillet 1711, Chalmers-Essayists, VI, 218.

prometteur ⁽²⁶¹⁾ que pour mieux combattre la crédulité populaire ⁽²⁶²⁾. Toujours impécunieux, il aurait vu dans la publication de ces brochures une source de revenus non négligeable, en même temps que le moyen de faire connaître, à ceux-là mêmes qui en avaient le plus grand besoin, les vérités que sa conscience puritaine lui dictait : les vrais possédés du Démon sont ceux qui nient l'existence de leur Créateur ; les seules voix qui se fassent parfois entendre à nous, dans l'intimité de notre vie spirituelle, sont celles de nos anges gardiens. Les apparitions de fantômes ne sont que supercheries ou hallucinations ⁽²⁶³⁾. Shenstone, lui, affirmera que les spectres prennent corps — si l'on peut dire — dans les fumées du vin. Le moyen le plus sûr de fuir leur compagnie est « d'éviter l'intempérance comme nous éviterions un charnier, et en ayant souvent recours à la froide raison et au bon sens, de s'assurer les services d'une imagination bien réglée » ⁽²⁶⁴⁾.

Froide raison, sens commun, imagination bien réglée, paraissent donc bien être la réponse du XVIII^e siècle à la tentation de l'occultisme. Mais on peut se refuser de croire directement aux fantômes, sans pour autant les bannir de la fiction dramatique, poétique ou romanesque. La distance qui s'établit entre le lecteur et son livre, le spectateur et la scène, exclut la nécessité d'une totale adhésion : sans croire, on peut feindre de croire. L'esthétique du théâtre, établie en Angleterre à une époque où l'imagination n'était pas encore *réglée*, s'accommodait encore assez bien des spectres. Addison ne condamne pas sans recours ceux que l'imagination de Shakespeare, dans sa « noble extravagance », a créés ⁽²⁶⁵⁾. N'est-ce pas, en effet, un moyen efficace de provoquer la terreur, ressort dramatique par excellence ? Rien ne fait tant plaisir au public anglais qu'un fantôme, surtout s'il fait son apparition vêtu d'une chemise couverte de sang. Un spectre a souvent sauvé une pièce, quand bien même il

(261) *The Political History of the Devil, as well ancient as modern*, 2 parts, London, 1726 — *A System of Magick, or a History of the Black Art; Being an Historical Account of Mankind's most early Dealings with the Devil; and how the Acquaintance on both sides first began*. London, 1727. — *An Essay on the History and Reality of Apparitions*. Being an Account of what they are, and what they are not, and whence they come, and whence they come not, London, 1727; republié en 1728 sous le titre tout aussi prometteur : — *The Secrets of the Invisible World disclosed; or an Universal History of Apparitions Sacred and Profane, under all denominations, whether Angelical, Diabolical, or Human Souls Departed*, by Andrew Moreton.

(262) C'est ce qui ressort de l'étude de Paul Dottin citée plus haut.

(263) Dottin, *op. cit.*, pp. 113-114.

(264) « To avoid intemperance, as we would a charnel-house; and by making frequent appeals to cool reason and common-sense, secure to ourselves the property of a well regulated imagination ».

W. Shenstone, *op. cit.*, II, 74.

(265) *Spectator*, n° 419, 1^{er} juillet 1712, Chalmers-Essayists, X, 155.

n'aurait fait que traverser la scène sans proférer une parole ⁽²⁶⁶⁾. Les dramaturges anglais du XVIII^e siècle ne se font pas faute de recourir à ces artifices sûrs de plaire. Aaron Hill, dans sa tragédie *Elfrid* (1710), Edward Young dans *The Revenge* (1721), James Thomson dans son masque *Alfred* (1740), pour ne citer que ceux-là, usent du merveilleux sans scrupules : la grande autorité de Shakespeare est là pour les couvrir. Mais les fins du roman moderne étaient autres : ce genre nouveau, tel que l'avaient voulu ses récents créateurs, prétendait rassurer et instruire. Sans traditions séculaires, produit du rationalisme bourgeois, il excluait l'épouvante. Le surnaturel, quand il est employé, n'y sert qu'à des fins comiques. Les spectres doivent être utilisés avec beaucoup de modération, écrit Fielding dans *Tom Jones*, et il y a toujours le risque qu'ils provoquent chez le lecteur une franche hilarité ⁽²⁶⁷⁾. Le plus sûr moyen de rendre ce rire inoffensif, c'est encore de le provoquer volontairement. La croyance du pasteur Adams aux fantômes ⁽²⁶⁸⁾, les terreurs irraisonnées de Partridge ⁽²⁶⁹⁾, fournissent à l'auteur de *Joseph Andrews* et de *Tom Jones* l'occasion d'irrésistibles drôleries : sa gaieté robuste, son solide bon sens, l'ont une fois pour toutes convaincu, que là où un fantôme paraît, il y a chance d'un gros rire.

C'est aussi l'avis de Smollett, dans ses deux premiers romans. Strapp, cousin germain de Partridge, est doté d'une imagination inquiète qui lui joue plus d'un mauvais tour ⁽²⁷⁰⁾. Le stratagème

(266) *Spectator*, n° 40, 20 avril 1711, Chalmers-Essayists, V, 202.

(267) « The only supernatural agent », écrit Fielding dans *Tom Jones*, « which can in any manner be allowed to us moderns, are ghosts; but these I would advise an author to be extremely sparing. These are indeed, like arsenic, and other dangerous drugs in physic, to be used with the utmost caution; nor would I advise the introduction of them at all in those works, or by those authors, to which, or to whom, a horse laugh in the reader would be any great prejudice or mortification ».

Tom Jones, livre viii, ch. 1, Ballantyne-Novelist, I, 272-273.

(268) Voyageant de nuit, il aperçoit, à une certaine distance, des points lumineux qui se déplacent mystérieusement. Il en conclut qu'il s'agit d'âmes en peine. Frappe-t-on à la porte de la chaumière où lui et ses compagnons ont cherché refuge ? Il prépare un exorcisme. *Joseph Andrews*, livre iii, ch. 2, Ballantyne-Novelist, I, 72-73.

(269) Il a la tête « full of nothing but of ghosts, devils, witches and such like ». Une marche forcée dans la nuit, lui fait presque perdre la raison; jamais il n'avait mis tant d'ardeur à ne pas se laisser distancer par Jones. A l'abri des esprits, sous le toit hospitalier de l'« Homme des Collines », il ne cesse d'interrompre son hôte, lorsque ce dernier entreprend le récit de sa vie, par des récits d'apparitions. *Tom Jones*, livre viii, ch. 10, 11, 12. *Ballantyne-Novelist*, I, 288; 293-294.

(270) Passant la nuit dans une auberge, son repos est soudain troublé par un corbeau gigantesque portant des clochettes à ses pattes, accompagné d'un vieillard à longue barbe blanche. Il prend le premier pour l'âme de quelque criminel, et le second pour le spectre de sa victime. L'idée qu'il pourrait s'agir d'un vieillard insomniaque et d'un corbeau apprivoisé ne lui effleure pas l'esprit. *Roderick Random*, ch. xiii, Ballantyne-Novelist, II, 29.

inventé par Hatchway pour contraindre Trunnion au mariage (271), les espiègeries du jeune Peregrine (272), relèvent de la farce pure, et traduisent l'incrédulité de l'auteur. Pourtant, dans *Ferdinand Count Fathom* (1753), Smollett semble décidé à suivre des voies nouvelles. Les symptômes qui se manifestent chez le jeune héros, lors de ses aventures dans une forêt inconnue, sont ceux d'une authentique épouvante (273). Les angoisses de la belle Celinda, que provoque Ferdinand en lui racontant des histoires de fantômes pour parvenir à ses fins inavouables, sont aussi tout à fait réelles (274). Par dessus tout, la scène lugubre où Melvil invoque l'ombre de Monimia sa fiancée, dans le bas-côté obscur d'une église gothique, est inquiétante au plus haut point (275). Mais si l'atmosphère de terreur est vraie, le surnaturel ne l'est pas. Ce n'est pas un fantôme que Melvil, tremblant de joie, serre dans ses bras, mais bien « le corps tout chaud de la merveilleuse Monimia » (276). Son apparition n'a d'ailleurs absolument rien d'effrayant : c'est au contraire une vision toute de lumière et de sublime beauté (277), qui n'a rien de comparable avec celles du *Château d'Otrante*.

(271) Il lui fait entendre la voix d'un esprit courroucé. *Peregrine Pickle*, Ballantyne-Novellists, II, 211.

(272) Il construit, avec l'aide de Pipes, un monstre épouvantable qui fait perdre à Trunnion toute dignité. *Ibid.*, 227.

(273) Abandonné par son guide, en pleine nuit, dans une forêt infestée de bandits, il trouve asile dans une chaumière. Une fois dans sa chambre, il s'aperçoit qu'il est enfermé en compagnie d'un cadavre, dont, vraisemblablement, il partagera bientôt le sort. « His heart began to palpitate, his hair to bristle up, and his knees to totter ». *Ferdinand Count Fathom*, ch. xxi, Ballantyne-Novellists, III, 42.

(274) Celinda, par ses terreurs imaginaires, préfigure plutôt l'héroïne Radcliffe : « Many sleepless nights did she pass amidst those horrors of fancy starting at every noise, and sweating with dreary apprehension [...] And what rendered this disposition the more irksome, was the solitary situation of her chamber, that stood at the end of a long gallery scarce within hearing of any other inhabited point of the house ». *Ibid.*, 76.

(275) « The clock struck twelve, the owl screeched from the ruined battlement, the door was opened by the sexton, who, by the light of a glimmering taper, conducted the despairing lover to a dreary aisle, and stamped upon the ground with his foot, saying, 'Here lies the young lady interred' ». *Ibid.*, 150.

(276) « The warm substance of the all-accomplished Monimia ». *Ibid.*, 153.

(277) « At sight of these well-known features, seemingly improved with new celestial graces, the youth became a statue, expressing amazement, love and awful adoration. He saw the apparition smile with meek benevolence, divine compassion, warmed and intendered by that fond pure flame which death could not extinguish. He heard the voice of his Monimia, call Renaldo ! Thrice he essayed to answer; as oft his tongue denied office; his hair stood upright, and a cold vapour seemed to thrill through every nerve. This was not fear, but the infirmity of human nature, oppressed by the presence of a superior being ». *Ibid.* Notons que Smollett n'a rien inventé de cette scène : il a incorporé à son roman, en la transposant à peine, une scène de la *Mourning Bride* de Congreve (Acte II, scene 2). Cf. Catherine L. Almirall, « Smollett's Gothic : an illustration », *MLN*, LXVIII (1953), pp. 408-410. Il faut donc être prudent lorsqu'on affirme que Smollett a créé le genre « gothique » en littérature.

Certes, Smollett dans sa préface, parle des « impulsions de la peur, qui est la plus violente et la plus intéressante de toutes les passions » (278). Mais entendons bien ce passage : il semble qu'il s'agisse là moins de l'*émotion esthétique* que l'auteur se serait *gratuitement* donné pour but de faire naître chez son lecteur, que de la *crainte du châtement* dont il espère qu'elle détournera les impies de leurs œuvres criminelles (279). Que Smollett ait été séduit un instant par le sombre et le terrifiant, nul ne songera à le nier. Mais il convient en même temps de rendre à cet intérêt de justes proportions : l'emploi de la terreur est ici au service d'intentions morales. Smollett renonce vite, d'ailleurs, à ces procédés, qui correspondent mal à sa franche jovialité et sa nature de bon vivant. On retrouve dans *Sir Launcelot Greaves* (1760-1762), les effets de ses premiers romans : l'incrédulité de Ferret (280), le bon tour qu'il joue, aidé de Tom Clark, au capitaine Crowe (281), montrent où vont ses sympathies profondes. Le surnaturel reste d'abord pour lui une source appréciable d'effets comiques, et nous nous croyons autorisé à penser qu'il ne se distingue pas si fondamentalement de Fielding et de ses autres contemporains, qu'il faille en faire un précurseur. Comme l'auteur de *Tom Jones*, il se fait, le plus souvent, le porte-parole du rationalisme le plus exigeant. Les ridicules que l'homme est capable de se donner l'intéressent au premier chef, et la croyance aux esprits en est un.

*
**

En vérité, le rêveur de Strawberry Hill a raison de prétendre frayer aux romanciers une voie nouvelle. En vérité, il a le droit de s'insurger contre la « froide raison » et le « sens commun » de ses contemporains. Certes, il ne croyait pas aux fantômes. Mais il ne

(278) « The impulses of fear, which is the most violent and interesting of all the passions ». *Ferdinand Count Fathom*, Preface : To Dr. xxx, Ballantyne-Novelist, III, 4.

(279) Il ajoute aussitôt en effet : « For one that is allured to virtue, by the contemplation of that peace and happiness which it bestows, an hundred are deterred from the practice of vice, by that infamy and punishment to which it is liable, from the laws and regulations of mankind ». *Ibid.*

(280) Il ne manque pas une occasion « to make very severe strictures upon the folly and fear of those who believed and trembled at the visitation of spirits, ghosts and goblins ». *Sir Launcelot Greaves*, ch. I, Ballantyne-Novelist, III, 179.

(281) Pris par une soudaine passion pour la chevalerie, ce dernier décide de passer une nuit entière dans une chapelle réputée hantée. Ferret et Tom Clarke, vêtus de draps, le visage barbouillé de phosphore, lui font croire qu'il est entouré de fantômes et ont vite raison de l'engouement nouveau du marin. *Ibid.*, 201.

niait pas qu'on pût avoir commerce avec eux dans les sphères de l'imaginaire, qu'il fût possible à chacun de se réserver une zone de sensibilité échappant aux exigences de la raison, où les modes d'existence et la structure des rapports humains ne seraient pas soumis aux lois de la nécessité logique. S'il fallait à tout prix trouver au *Château d'Otrante* des analogies contemporaines, ce n'est pas vers le théâtre, ce n'est pas vers le roman, mais bien vers les poèmes de la nuit dont il a été ailleurs question, qu'il faudrait se tourner. La mélancolie des poètes de la nuit, c'est précisément leur réponse à un monde trop logique, et leur naïve manière d'y échapper. Méditer sur les ruines du passé, c'est, du même coup, reconnaître la fragilité de la civilisation présente; s'interroger sur la fuite du temps, c'est implicitement refuser à l'instant qui passe l'importance fiévreuse que lui accordent les gens de raison; évoquer l'ombre des disparus, c'est se donner l'amer plaisir de rappeler aux philosophes que la mort conditionne leurs systèmes. Fuyant la fausse lumière de la raison, ces poètes cherchent un refuge dans la nuit : là, du moins, ne seront-ils pas tentés de croire aux aliénants plaisirs du monde (282). Nul jugement sur le *Château d'Otrante* n'est plus pertinent que celui porté par le propre frère de Walpole, qui en parle en 1777, comme du « plus beau portrait de la mélancolie qui ait jamais été fait » (283). Mais ces antécédents poétiques n'impliquaient nullement que le public de 1765 fût préparé à accueillir favorablement le *Château d'Otrante* : dans un poème, la part faite à la fiction est naturellement plus grande que celle tolérée dans un roman. Walpole n'avait pas tout à fait tort de redouter l'accueil qui serait fait à son « histoire gothique ».

V

La critique fut partagée. Dans la mesure où le *Château d'Otrante* rappelait aux censeurs littéraires l'atmosphère et les personnages des romans contemporains, ils lui accordent quelque mérite : les personnages sont bien dessinés, dit l'un, et le récit étonnamment

(282) « [Night] calls her train
Of visionary fears; the shrouded ghost,
The dream distressful, and th'incumbent hag,
That rise to Fancy's eye in horrid forms,
While Reason slumbering lies ».

E. Mallet, *The Excursion* [1728], Chalmers-Poets, XIV, 17.

(283) « the finest portrait of melancholy that ever was drawn ». Cité par O. Doughty dans la préface de son édition du *Château d'Otrante* : *The Castle of Otranto*, ed. O. Doughty, London, (The Scholartis Press), 1929, p. lii.

bien soutenu (284). L'auteur, dit l'autre, fait preuve d'une grande psychologie et sonde avec beaucoup de talent le cœur humain (285).

L'in vraisemblance des éléments surnaturels, en revanche, est sévèrement condamnée : la publication, en ce siècle éclairé, d'un ouvrage aussi déraisonnable est un phénomène que renonce à expliquer le censeur de la *Critical Review* (286). Son confrère de la *Monthly Review* lui fait écho le mois suivant et dénonce avec la même vigueur les absurdités de la « fiction gothique », que semble vouloir remettre à la mode l'auteur de ce petit roman (287).

Avant même que Walpole ne s'expliquât sur ses intentions de mêler les deux genres de roman, moderne et médiéval, les critiques avaient séparé le bon grain de l'ivraie. Quand l'auteur lève le voile de la supercherie, la critique se fait plus violente. Certes, le plaidoyer en faveur de Shakespeare ne manque pas de produire l'effet escompté (288). Mais quant au fond, ce qui semblait pardonnable dans une œuvre présentée comme le produit de la superstition médiévale, devenait inadmissible chez un auteur contemporain (289). Walpole avait vu juste : le *Château d'Otrante* était en avance sur le goût de son époque. Seuls surent apprécier l'irrationnel du conte ceux-là mêmes qui étaient portés par leur goût et leur érudition vers les choses du Moyen Age : il fallait être *préparé* pour accueillir

(284) *Critical Review*, XIX, (janvier 1765), p. 51.

(285) « The characters are highly finished, and the disquisitions into human manners, passions and pursuits, indicate the keenest penetration, and the most perfect knowledge of mankind ».

Monthly Review, XXXII (février 1765), p. 97.

(286) « The publication of any work, at this time, in England, composed of such rotten materials, is a phenomenon we cannot account for ».

Critical Review, XIX (janvier 1765), p. 51.

(287) « Those who can digest the absurdities of Gothic fiction and bear with the machinery of ghosts and goblins, may hope, at least, for considerable entertainment from the performance before us ».

Monthly Review, XXXII (février 1765), p. 97.

(288) *Ibid.*, Mai 1765, p. 394.

(289) « Being willing to find some excuse for the absurd and monstrous fictions it contained, we wished to acquiesce in the declaration of the title-page, that it was really a translation from an ancient writer. While we considered it as such, we could readily excuse its preposterous phenomena, and consider them as sacrifices to a gross and unenlightened age. But when, as in this edition, the *Castle of Otranto* is declared to be a modern performance, that indulgence we afforded to the foibles of a supposed antiquity, we can by no means extend to the singularity of a false taste in a cultivated period of learning. It is indeed, more than strange, that an author, of a refined and polished genius, should be an advocate, for re-establishing the barbarous superstitions of Gothic devilism ! *Incredulus odi* is, or ought to be a charm against all such infatuations ».

Critical Review, XIX, (juin 1765), p. 469.

favorablement une telle histoire. Les compliments vinrent, sans réserves, du petit cercle d'initiés qu'étaient les promoteurs du premier renouveau gothique.

*
**

Gray fut sans doute au nombre des premiers à être avertis de la rédaction du conte : le 30 décembre 1764, moins d'une semaine après sa publication, il en accusait réception à Walpole :

« J'ai reçu le *Château d'Otrante* et vous en remercie. Il nous captive tous ici. Il fait pleurer un peu certains d'entre nous et nous avons tous peur d'aller au lit le soir. Nous le prenons pour une traduction, et croirions qu'il s'agit d'une histoire véridique, n'était le passage concernant Saint Nicolas (290).

Qui mieux que Gray, en effet, pouvait goûter à la fois les éléments gothiques et irrationnels du *Château d'Otrante* ? Ne se plaisait-il pas, lui aussi, à visiter, chaque été, les monuments de l'architecture médiévale, parfois même, comme à Netley, ne manquant d'y rencontrer Walpole que de peu (291) ? N'avait-il pas été frappé par le grand nombre de spectres qui hantent les pages d'*Ossian*, dont s'accommodait si bien sa sensibilité (292) ? Sa lettre n'est pas seulement une marque de courtoisie : lui et ses savants amis de Cambridge ne pouvaient pas manquer de saluer avec enthousiasme la publication d'une œuvre où le gothique, le rêve et la mélancolie jouaient un si grand rôle.

Le révérend William Cole était aussi épris de gothique. Il avait, on s'en souvient, fait ériger, dans le jardin de sa cure à Blecheley, une « fabrique » dans le style à la mode (293). Accompagnant Walpole dans l'une de ses excursions archéologiques, il avait su remarquer, à Burghley, les aménagements gothiques de Brown (294).

(290) « I have received the *Castle of Otranto* and return you my thanks for it. It engages our attention here, makes some of us cry a little, and all in general afraid to go to bed o'nights. We take it for a translation, and should believe it for a true story, if it were not for St. Nicholas ».

Gray à Walpole, 30 décembre 1764, Yale, XIV, 137.

(291) Cf. *supra*, ch. I, p. 29.

(292) Il écrivait à Stonhewer en juin 1760 : « The oddest thing is, everyone of them sees ghosts (more or less). The idea that struck me most, is the following. One of them says Ghosts ride the tempest to-night : Sweet is their voice between the gusts of wind; *their songs are of other worlds* !... Did you never observe [...] that pause, as the gust is recollecting itself, and rising the ear in a shrill and plaintive note, like the swell of an Aeolian harp ? I do assure you there is nothing in the world so like the voice of a spirit... » Gray, II, 685-686.

(293) Cf. *supra*, ch. I, p. 25.

(294) Cf. *supra*, ch. I, p. 23, note (51).

Familier de Strawberry Hill, quoi d'étonnant à ce qu'il ait su retrouver, derrière la sombre masse du château d'Otrante, certains traits de la riante villa de son ami ? Quand ce dernier lui annonce son livre, il se déclare si impatient de connaître « les enchantements du château d'Otrante », qu'il dépêche chez lui un commissionnaire pour être plus tôt « parmi ses amis tant admirés du douzième et du treizième siècle » (295). Après l'avoir lu, il s'empresse d'assurer à Walpole que son roman l'a hautement diverti et lui a rappelé « maintes scènes agréables de Strawberry Hill » (296). Warburton lui-même, dont on se rappelle les travaux sur l'origine du gothique et le roman de chevalerie (297), oublie généreusement sa querelle avec Walpole pour chanter, dans une nouvelle édition des œuvres de Pope, les louanges du *Château d'Otrante* (298). Joseph Warton, dans le deuxième volume de son *Essay on the Genius and Writings of Pope*, paru, on le sait, en 1782, après avoir loué et vanté l'Arioste, le Tasse et Spenser, qu'il juge supérieurs à Apollonius, Sénèque et Lucain, ne craint pas d'ajouter :

« Qui, voyant le noir plumet s'agiter sur le casque prodigieux du *Château d'Otrante* et le bras gigantesque en haut du grand escalier, pourrait n'être pas plus affecté par ce spectacle que par les peintures d'Ovide et d'Apulée ? » (299).

Quant à William Mason, l'atmosphère gothique qui se dégage du *Château d'Otrante* est telle, qu'il se refuse à prendre au sérieux les doutes d'un ami sur la date de sa composition. Il a été dupe de Walpole, et serait heureux de l'être à nouveau de telle façon tous les ans (300). Parmi les correspondantes de Walpole, Mrs Carter

(295) « Among my admired friends of the twelfth or thirteenth century ». Cole à Walpole, 3 mars 1765, Yale, I, 86.

(296) *Ibid.*, 17 mars 1765, Yale, I, 91.

(297) Cf. *supra*, ch. I, pp. 28 et 54.

(298) Mettant à jour sa note sur le roman médiéval, il écrit :

« We have been lately entertained with what I will venture to call a masterpiece, in the fable; and of a new species likewise. The piece I mean is the Castle of Otranto. The scene is laid in *Gothic Chivalry*. Where a beautiful imagination, supported by strength of judgment has enabled the author to go beyond his subject and effect the full purpose of the *ancient Tragedy*, that is, *to purge the passions by pity and terror*, in colouring as great and harmonious as in many of the best dramatic writers ».

The Works of Alexander Pope, ed. Warburton, 9 vols, London, 1770, IV, 166.

(299) « Who that sees the sable *Plumes* waving on the prodigious helmet in the castle of Otranto, and the gigantic *Arm* on the top of the *Great Staircase*, is not more affected than with the paintings of Ovid and Apuleius ? ».

Joseph Warton, *Essay on the Genius and Writings of Pope*, vol. II, 1782, pp. 49-50.

(300) Mason à Walpole, 14 avril 1765, Yale, XXVIII, 5-6. Ce n'est pas un vain compliment : Mason écrit à un tiers, W. Whitehead, à qui il ne devait pas se croire obligé d'embellir la réalité :

occupe une place à part par l'affection qu'elle porte au gothique (301). Faut-il dès lors s'étonner de la voir trouver le *Château d'Otrante* à son goût (302) ?

En dehors de ce cercle restreint de fidèles susceptibles de communier avec l'auteur dans sa passion du gothique, il n'est pas rare de trouver des témoignages de sympathie. Dans une livraison de juin 1765 de la *Saint James's Chronicle* paraît un poème dédié à l'honorable et ingénieux auteur du *Château d'Otrante*, et signé du pseudonyme significatif : *Philotrantus* (303).

Le baron de Grimm lui-même, sceptique et « philosophe », plus familier de la pensée des Encyclopédistes que favorable aux superstitions médiévales, reconnaît, dans sa *Correspondance Littéraire*, un certain charme au *Château d'Otrante*. Il avait, le 1^{er} janvier 1766, salué la présence de Walpole à Paris en le présentant comme l'auteur d'« un roman en vieux langage gothique qui a eu beaucoup de succès » (304). On peut croire qu'il ne l'avait pas lu ! Quand paraît en 1767, la traduction française de « l'infatigable Mr Eydous », il en donne un compte-rendu flatteur :

« *The Castle of Otranto* duped me, as I told its author. I really took it for an original work ». Lettre MS de Mason à W. Whitehead, Mitford, I, 404. Citée par Yale, XXVIII, 5.

(301) Cf. infra, ch. III.

(302) « It is a great pity », écrit-elle, après avoir lu *The Royal and Noble Authors*, « that he [Walpole] should write anything but Castles of Otranto, in which species of composition he is so remarkably happy ».

Mrs. Carter à Mrs. Vesey, 18 mars 1768. *A Series of Letters between Mrs. E. Carter and Miss C. Talbot*, ed. Rev. M. Pennington, 2 vols., London, 1808, II, 164.

(303) « Thou sweet Enchanter ! At whose Nod

The airy Train of Phantoms rise,
Who dost but wave thy potent Rod
And *Marble* bleeds, and *Canvas* sighs.

By thee decoy'd, with curious Fear
We tread thy *Castle's* dreary round.
Though horrid all we see and hear
Thy Horrors charm while they confound.

Full well hast thou pursued the Road,
And hast with grateful skill, bestow'd
An offering worthy of his shade.

The Magic Road thy *Master* led;
Again his Manners he may trace,
Again his characters may see,
In soft Matild, Miranda's Grace,
And his own Prospero in thee ».

« *Philotrantus* », « To the Hon. and Ingenious Author of the Castl (sic) of Otranto », *St. James Chronicle*, n° 670, 18-20 juin 1765.

(304) *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique*, par Grimm, Diderot, etc... Ed. M. Tourneux, 16 vols., Paris, 1877-1882, 1^{er} janvier 1766, VI, 459.

« C'est une histoire de revenants des plus intéressantes. On a beau être philosophe, ce casque énorme, cette épée monstrueuse, ce portrait qui se détache de son cadre et qui marche, ce squelette d'ermite qui prie dans un oratoire, ces souterrains, ces voûtes, ce clair de lune, tout cela fait frémir et dresser les cheveux du sage comme d'un enfant et de sa mie, tant les sources du merveilleux sont les mêmes pour tous les hommes ! » (305).

Le *Château d'Otrante* émut donc jusqu'aux philosophes... En fait, Grimm est surtout intéressé par les problèmes sérieux que soulève Walpole dans sa préface : il fait suivre les quelques lignes citées d'un long commentaire sur la manière dont Voltaire est malmené par le défenseur de Shakespeare, et conclut :

« Je hais ces disputes nationales dont la sottise se mêle presque toujours, même entre les plus grands esprits, et où aucun parti n'est ni équitable, ni de bonne foi » (306).

Nous allons voir que cette « dispute nationale », plus encore que les mérites du conte, contribuèrent à faire connaître le *Château d'Otrante*. Walpole a conscience de ce que sa deuxième préface peut avoir d'offensant pour Voltaire. Le 31 octobre 1765, il est en visite chez la marquise du Deffand. Entre Florian, neveu de Voltaire, qui pourrait traduire son roman : Walpole refuse, il ne se soucie guère d'engager une controverse littéraire (307). Quand paraît la traduction d'Eydous, il croit à quelque intention perfide (308). Madame du Deffand partage cette opinion (309), et tient un conseil de guerre avec ses familiers sur la conduite à suivre :

« Nous avons donc conclu qu'il ne fallait rien dire sur cette brochure — le *Château d'Otrante* — ni la louer, ni la blâmer; et surtout qu'il ne fallait pas employer la police pour interdire la critique » (310).

Il s'avère pourtant difficile de suivre cette politique : tout le monde lui en parle, et les questions se font pressantes. Est-ce l'auteur qui a fait traduire son roman ? Est-il content ou fâché de cette initiative ? « Et la préface », ajoute-t-on, « trouvez-vous que Shake-

(305) *Ibid.*, 15 février 1767, VII, 233.

(306) *Ibid.*, 234.

(307) « I did not care it should be translated : besides the preface to second edition is writ against his uncle Voltaire. I said I would lend it him, if he would not translate it, and determined to show only first edition ». *Paris Journals*, 31 octobre 1765, Yale, VII, 269.

(308) « On a donc traduit mon *Château d'Otrante*, c'était apparemment pour me donner un ridicule ». Walpole à M^{me} du Deffand, 13 mars 1767, Yale, III, 260.

(309) « Je n'ai pas douté, ainsi que vous, que la traduction de votre *Château d'Otrante* ne fût une niche ». M^{me} du Deffand à Walpole, 18 mars 1767, Yale, III, 270.

(310) La marquise du Deffand à Walpole, 8 mars 1767, Yale, III, 256.

speare ait plus d'esprit que Voltaire ? » (311). La marquise se tire tant bien que mal d'embarras, et fait des réponses évasives. Le duc de Choiseul lui demande « ce que c'est que le *Château d'Otrante* qu'on disait être de M. Walpole » : elle ne lui déconseille pas de le lire (312).

« Beaucoup, mais beaucoup de gens le trouvent joli », écrit-elle à Walpole quelques jours plus tard, « vous n'êtes mal voulu de personne, et jusqu'au Temple et leurs Idoles, personne ne pense ni ne dit de mal de vous » (313).

En juin 1768, un événement inespéré se produit : Voltaire écrit à Walpole, pour lui demander un exemplaire de ses « *Historic Doubts* » :

« Il y a cinquante ans que j'ai fait vœu de douter. J'ose vous supplier, monsieur, de m'aider à accomplir mon vœu » (314).

L'occasion était trop belle, et Walpole ne la laissa pas échapper : en même temps que son ouvrage historique, il envoie le *Château d'Otrante* à Ferney, et s'excuse avec dignité du caractère quelque peu agressif de la deuxième préface (315). Madame du Deffand, à qui Walpole a adressé une copie de cette lettre, approuve la noble initiative de son ami, qui pourra peut-être le tirer de ce mauvais pas. La préface est terrible ! Comment, sans cette franche explication, Voltaire aurait-il pu renoncer à des repréailles ?

« Vous avez décidé que Shakespeare avait plus d'esprit que lui : croyez-vous qu'il vous le pardonne ? C'est tout ce que je peux faire, moi, de vous le pardonner... » (316).

L'aventure ne cesse de la préoccuper. Soupant un soir chez Monsieur de Montigny (317), elle y porte les deux éditions, anglaise et

(311) *Ibid.*, 18 mars 1767, Yale, III, 270.

(312) *Ibid.*, 4 avril 1767, Yale, III, 280.

(313) *Ibid.*, 12 avril 1767, Yale, III, 283.

(314) Voltaire à Walpole, 6 juin 1768, Works, V, 629.

(315) « Some time ago I took the liberty to find fault in print with the criticism you had made on our Shakespeare. This freedom, and no wonder, never came to your knowledge. It was in a preface to a trifling romance, much unworthy of your regard, but which I shall send you, because I cannot accept even the honour of your correspondence, without making you judge whether I deserve it. I might retract, I might beg your pardon, but, having said nothing but what I thought, nothing illiberal or unbecoming a gentleman, it would be treating you with ingratitude and impertinence, to suppose that you would either be offended with my remarks, or pleased with my recantations. You are as much above wanting flattery, as I am above offering it to you. You would despise me, and I should despise myself — a sacrifice I cannot make, even to you ».

Walpole à Voltaire, 21 juin 1768, Toynbee, VII, 201.

(316) M^{me} du Deffand à Walpole, 28 juin 1768, Yale, IV, 96.

(317) Jean Charles Philibert Trudaine de Montigny (1733-1777), directeur des Ponts et Chaussées.

française, du *Château d'Otrante* et lui fait examiner le tout. Son pronostic est favorable : « Voltaire se trouvera médiocrement offensé en lisant l'original », et la lettre « sera plus que suffisante pour adoucir son ressentiment, supposé qu'il en ait contre vous » (318). Maintenant que voici Voltaire prévenu, il n'y a plus d'inconvénient à parler de « l'histoire gothique ». Walpole lui en avait envoyé un exemplaire pour Monsieur de Montigny : elle lui en réclame bientôt un autre pour elle-même, qu'elle pourra prêter à qui lui demandera des nouvelles de son ami. Il n'est plus question du conte, mais de ce que l'auteur dit de Voltaire dans la préface (319). La réponse de ce dernier arrive enfin :

« Après avoir lu la préface de votre histoire j'ai lu celle de votre Roman. Vous vous y moquez un peu de moi. Les Français entendent raillerie, mais je vais vous répondre sérieusement » (320).

Et l'auteur du *Nouveau Commentaire sur Corneille* de reprendre, l'une après l'autre, les réflexions de Walpole, et de les réfuter sur un ton courtois mais ferme. Qu'il ait entendu raillerie, n'est rien moins que certain : n'écrivait-il pas le même jour à la duchesse de Choiseul, pour l'informer qu'il se considérait en état de belligérance avec Walpole, et pour la supplier d'être « juge du combat » ? C'est « un vieux soldat qui combat pour sa patrie » qui lui écrit, et la prie de transmettre sa lettre à l'Anglais, qui « donne la préférence à son grossier bouffon Shakespeare sur Racine et sur Corneille » (321). La réponse de Walpole montre qu'il est fermement décidé à refuser l'engagement. On ne peut regretter, écrit-il, d'avoir été dans l'erreur, quand on en est tiré par quelqu'un de si compétent et de si courtoise manière. Shakespeare est, après tout, excusable de ne s'être pas conformé aux règles : il n'y avait pas, à son époque, « de Voltaire pour donner des lois à la scène et pour montrer combien elles étaient fondées en bon-sens ». D'ailleurs, il n'aura pas la vanité de se croire un adversaire digne de lui : il est maintenant prêt à recevoir ses lois sans les contester. S'il était téméraire de lui chercher querelle sans avoir l'honneur de le connaître, il serait inconvenant de pousser plus loin le désaccord, alors que Voltaire lui a pardonné (322).

La guerre des idoles n'eut donc pas lieu, mais on en parla beaucoup, et le roman en fut presque oublié. Qu'importait cette histoire

(318) M^{me} du Deffand à Walpole, juillet 1768, Yale, IV, 99.

(319) *Ibid.*, 9 juillet 1768, Yale, IV, 102.

(320) Voltaire à Walpole, 15 juillet 1768, Works, V, 632.

(321) Voltaire à la duchesse de Choiseul, 15 juillet 1768, Works, V, 638.

(322) Walpole à Voltaire, 27 juillet 1768, Toynbee, VII, 206-207.

fantasque, à côté des graves problèmes évoqués dans la préface ? Dans les salons littéraires, le défi lancé par l'Anglais au « Vieillard des Alpes » intéressait beaucoup plus que celui de Frédéric à Manfred.

On voit donc que la fortune du *Château d'Otrante* fut, pour une bonne part, liée à des circonstances étrangères à ses mérites intrinsèques. Il ressort aussi, semble-t-il, des divers témoignages cités, que la réputation du conte, au moment où il fut publié, ne se propagea guère hors du cercle étroit des familiers de Walpole, tant en Angleterre qu'en France. Écrit par un aristocrate homme de lettres, il semble n'avoir été apprécié, ou même tout simplement lu, que par la haute société et par un petit groupe d'érudits. Sur les cinq cents exemplaires de chacune des deux éditions, combien furent effectivement achetés par le grand public, et non offerts par Walpole à ses amis et connaissances ? Un nombre sans doute assez réduit. La deuxième édition du printemps de 1765 semble d'ailleurs avoir été rendue nécessaire moins par l'épuisement rapide de la première, que par le désir de l'auteur d'avouer sa paternité à la bonne société.

Comment alors un roman qui eut une audience si limitée à sa publication put-il faire si brillamment école ? C'est ce que les chapitres suivants tenteront de montrer. En tout cas, le succès de librairie ne viendra qu'une génération plus tard, quand la nombreuse descendance du *Château d'Otrante* commencera d'envahir les rayons des bibliothèques de prêt. L'adaptation bourgeoise que fera Clara Reeve de ce conte aristocratique facilitera sa fortune (323). En pleine vogue du « roman gothique », jamais, pourtant, le *Château d'Otrante* ne dut faire figure d'ancêtre. Les romans aux titres les plus effarants ne le déclassèrent jamais : jamais il ne fut plus souvent réédité qu'entre 1790 et 1815 (324). C'est qu'il avait marqué, en ce milieu du XVIII^e siècle, l'irruption brutale de l'irrationnel dans la banalité romanesque. Alors que ses contemporains abusaient du surnaturel comique ou toléraient, à la rigueur, le féérique (325), lui, créait le fantastique.

Un fantastique dont il empruntait les effets les plus puissants à la fable et à l'architecture médiévales. En ceci, le *Château d'Otrante* est bien de son temps, et occupe, dans l'histoire littéraire anglaise,

(323) Le *Château d'Otrante* et le *Vieux Baron Anglais* seront maintes fois édités conjointement.

(324) Contre cinq éditions parues entre 1764 et 1790, on en compte 13 entre 1790 et 1815.

(325) Cf. John Hawkworth, *Adventurer*, n° 4, 18 novembre 1752, Chalmers-Essayists, XIX, 20.

une place analogue à celle des *Observations* de Warton, des *Letters on Ancient Chivalry* de Hurd, ou des *Reliques* de Percy. A la limite on pourrait dire que « l'histoire gothique » de Walpole est autant le produit d'une génération de savants que d'un individu : ce fut, pour l'auteur, une manière d'illustrer le premier renouveau gothique, comme Percy, dans *Hau Kiou Chooan* (1761), avait donné, au renouveau chinois, son expression littéraire. S'il n'y avait pas eu Strawberry Hill, ou si la demeure gothique de Twickenham avait pu être, comme le disait Pichot, « un monument de la grande architecture médiévale », sans doute n'y aurait-il pas eu de *Château d'Otrante*. Tout en faisant la preuve de son insuffisance, la demeure de rêve prolongeait une réalisation architecturale tout à fait dans le goût du jour, et avait, par certains aspects, plus de réalité qu'elle.

*
**

On s'est souvent demandé si Walpole avait écrit le *Château d'Otrante* sérieusement, ou dans une intention burlesque ⁽³²⁶⁾ : nous croyons avoir répondu par avance à cette question. Certes l'auteur, de son propre aveu, ne parle pas toujours « d'un sérieux phlegmatique » ⁽³²⁷⁾, et il reconnaît lui-même que son conte « peut passer pour une plaisanterie » ⁽³²⁸⁾. De là à conclure que c'en est une effectivement, il y a un pas que nous nous refusons à faire ⁽³²⁹⁾. Quand l'auteur semble vouloir détruire le fantastique de son conte, en riant de son géant ⁽³³⁰⁾, n'est-ce pas qu'il tente timidement de s'excuser d'une pareille extravagance auprès d'un public dont il sait le scepticisme et l'amour pour « la froide raison » ? Non, le *Château d'Otrante* n'est pas un « modèle d'excellente plaisanterie », et n'a pas pour but de faire rire ⁽³³¹⁾. Il est la manifestation précoce

(326) John Dunlop, *The History of Fiction* [1814], a new ed., 2 vols, Philadelphia, 1842, II, 410.

(327) Walpole à M^{me} du Deffand, 13 janvier 1775, Toynbee, IX, 130.

(328) *Ibid.*, 17 janvier 1775, Yale, V, 316.

(329) Cf. D.M. Moir, *Sketches of the Poetical Literature of the past half century*, London, 1851, p. 18. L'auteur considère le *Château d'Otrante* comme une farce.

(330) « Oh ! if we could come at an heroic poem penned by a giant ! We should see other images than our puny writers of romance have conceived ; and a little different from the cold tale of a late notable author, who did not know better what to do with his giant than to make him grow till he shook his own castle about his own ears ». *An Account of the Giants lately discovered*, [1766], Works, II, 102.

(331) « Le libraire assure que ce petit ouvrage passe pour un modèle d'excellente plaisanterie en Angleterre ». Compte-rendu du *Château d'Otrante*, *Année Littéraire*, III, (1774), p. 83. L'auteur de l'article ajoute naïvement : « la lecture du *Château d'Otrante* m'a [...] rarement fait rire ».

de forces en sommeil, qu'il faudra attendre une pleine génération pour voir se libérer totalement. Non, Walpole n'a pas voulu s'amuser (332), mais bien plutôt se distraire, s'arracher aux influences aliénantes du moment pour répondre aux sollicitations du rêve.

Mais le genre fantastique exige, de la part du lecteur, un certain effort de participation qui peut n'être que la suspension temporaire du doute : cet effort, les contemporains de Walpole n'étaient pas tous préparés à le faire. Cinquante ans plus tard, la première vague du romantisme retombée, Hazlitt s'en montre à nouveau incapable et rejoint, par son refus de croire, l'opinion des censeurs de 1765 (333). Aujourd'hui, le Surréalisme, par la voix de Paul Eluard, chante à nouveau les sombres et mystérieuses beautés du roman :

« Le Livre de l'Invisible. A l'âge d'or opposant l'âge de la mort, la brume du mystère à la chair du soleil, le soupir glacé au chant du prisme. Mort partagée, mort, comme le pain, rompue. Maison de marbre noir, inhabitable, hantée. Les vivants disparus, les morts surgissent. Leur taille varie avec l'accumulation des siècles. Ils se développent dans les ténèbres de la terre et dans la mémoire rêtive des lunatiques et des anxieux. Ils sortent des murs, ils jouissent des ruines. Le souvenir de la vie est leur terrain d'élection [...]

Seuls immortels, les désirs vont leur chemin, malgré d'extraordinaires obstacles, malgré les rideaux du sang et les miroirs vides, la nature exclue, l'existence approximative, la vue inutile, les ancêtres vomis par l'Enfer, malgré la peur, l'héroïsme, la férocité, malgré le marbre des tombeaux et les squelettes, les désirs sans cesse au fil de la mort, cherchent à briser avec l'imaginaire » (334).

Que le sens d'une œuvre littéraire dépende aussi étroitement de ce qu'y cherche le lecteur est sans doute signe de richesse, mais aussi de fragilité. Ce qui fait en même temps la force et l'incroyable faiblesse du conte fantastique de Walpole, c'est qu'il ne peut être lu de sang froid. Il requiert de qui l'approche que pour un temps

(332) « Le but de l'auteur était de s'amuser, et si le lecteur s'est amusé avec lui, il n'a rien à lui reprocher ». Grimm, *Correspondance Littéraire*, op. cit., p. 233.

(333) « The Castle of Otranto [...] is to my notion dry, meagre, and without effect. It is done upon false principles of taste. The great hand and arm, which are thrust into the court yard, and remain there all day long, are the pasteboard machinery of a pantomime; they shock the senses, and have no purchase upon the imagination. They are a matter-of-fact impossibility; a fixture, and no longer a phantom. *Quod sic mihi incredulus odi*. By realising the chimeras of ignorance and fear begot upon shadows and dim likenesses, we take away the very grounds of credulity and superstition; and, as in other cases, by facing out the imposture, betray the secret to the contempt and laughter of the spectators ».

Hazlitt, « On the English Novelists », *Lectures on the Comic Writers* [1819], London (Everyman's Library), 1921, p. 127.

(334) Paul Eluard, op. cit., pp. 7-8.

soit suspendue toute exigence de cohérence et soit dépouillé l'homme des causalités vulgaires. Au prix de cet effort, le *Château d'Otrante* séduira, comme seulement séduisent les rêves.

*
**

Nobles sont les origines du « roman gothique » anglais, et cela à plus d'un titre. Œuvre d'un aristocrate érudit, le *Château d'Otrante* est d'abord la transcription, sur le mode littéraire, d'un thème architectural. La sensibilité romanesque, qui semblait, vers 1760, irrémédiablement engagée dans la voie des conflits amoureux et des intrigues de cœur, Walpole la ramène à un objet moins banal. Sans doute est-ce le premier roman où un château joue un tel rôle. Le *Château d'Otrante* est un *conte gothique* dans ce sens, qu'il est une *architecture mise en fable*, la dramatisation d'une « villa gothique » dont chacun, et Walpole mieux que tous, savait les insuffisances, en même temps que l'animation, l'espace d'un dérisoire instant, d'une demeure médiévale de rêve. Aussi, la quête multi-forme dont cette histoire est le symbole — volonté de puissance chez Manfred, soif d'amour chez les jeunes filles, thème de l'Errance chevaleresque amorcé chez Théodore — ne pouvait mieux s'incarner que dans le style perpendiculaire. La noblesse des personnages, leur grandeur, même dans le mal, la sublimité du destin qui les écrase ou les mène, d'emblée situent l'ensemble à un niveau rarement égalé par la suite.

L'histoire du roman « gothique » sera celle d'un progressif retour à la mentalité bourgeoise, pour ne pas dire populaire, comme aussi à une certaine forme de sensibilité féminine. Certains romans ultérieurs rendent un son si différent, tout en restant fidèles au cadre gothique, qu'on a pu même mettre en doute la responsabilité de Walpole à leur égard (335). En particulier, l'attitude d'une Mrs Radcliffe à l'égard du surnaturel, qu'elle se refusera à employer sans compromis, marquera le souci d'atténuer une certaine outrance de Walpole, qui, en 1764, avait été son principal mérite. Pourtant les chapitres suivants s'efforceront de montrer que tout ce qui avait fait du *Château d'Otrante* un conte insolite — à l'exception peut-être du surnaturel — se retrouvera, à des degrés divers, dans la nombreuse littérature « architecturale » des dernières décennies du siècle. Rendons à Walpole ce mérite, si c'en est un, d'avoir — involontairement peut-être — fécondé le goût littéraire pour au moins deux générations.

(335) Cf. par exemple, Maurice Heine, « Le Marquis de Sade et le Roman Noir », *Le Marquis de Sade*, Paris (Gallimard) 1950, p. 214, note.

CHAPITRE TROIS

SENSIBILITÉ FÉMININE ET MENTALITÉ BOURGEOISE

« [I once had] a Gothic fever of the same nervous kind. This presented me with pointed arches and endless perspectives of great and solemn architectures. »

Mrs. Carter to Mrs. Vesey, Dec. 2, 1768.

I

Nous espérons avoir assez montré, dans le chapitre précédent, ce que *Le Château d'Otrante* devait aux premières manifestations du Renouveau Gothique anglais. Au risque de paraître chercher, à un genre littéraire mineur, de trop nobles ou trop lointaines justifications, nous avons cru devoir rappeler l'intérêt, d'abord superficiel, que Walpole porta aux édifices médiévaux; puis la genèse, chez lui, d'une véritable passion, et ses divers aspects : excursions archéologiques, recherches historiques, travaux d'érudition, et surtout l'aménagement progressif de Strawberry Hill; enfin la projection, dans l'espace et le temps romanesques, de ce rêve architectural.

Nous pensons, en effet, pouvoir soutenir la gageure de donner, à la question jadis posée par C.F. Mc Intyre : « Le roman gothique anglais fut-il... gothique ? » (1), une réponse littéralement affirmative. Il n'est, selon nous, d'autre moyen, pour donner à ce type de

(1) Cf. Mc Intyre, « Were the Gothic novels Gothic ? », *P.M.L.A.*, XXXVI (1921).

production romanesque, sa vraie dimension et son plein sens, que de le rattacher au goût général du temps et à la sensibilité ambiante. S'il est vrai que l'interrogation posée à la conscience collective par le mystère médiéval fut la brèche par où le Rêve put enfin pénétrer une société jusqu'alors close et surtout préoccupée d'elle-même, il paraîtra légitime de poursuivre une enquête latérale susceptible d'éclairer d'un jour nouveau ce type spécial de *littérature d'évasion*.

Or le phénomène qui semble caractériser le Goût des dernières décennies du siècle semble bien être la persistance, mieux, l'amplification de la séduction exercée par le gothique. Sans doute, dans le domaine architectural, la tendance générale au style italien d'une époque fortement marquée par le baroque de Gibbs et de Hawksmoor et par le néo-classicisme de Kent et de Burlington, était-elle encore vivace. Sans doute, des aquarellistes, des dessinateurs, des architectes s'embarquaient-ils encore pour l'Italie et la Grèce, et publiaient-ils à leur retour d'imposants recueils de croquis et de plans (2). Sans doute, se trouvait-il toujours de farouches défenseurs des canons classiques du Beau que Burke n'avait pas convaincus, et qui utilisaient encore les arguments d'Evelyn et d'Addison pour condamner l'absence de symétrie, l'aspect disgracieux, et l'obscurité des demeures médiévales (3). Il serait néanmoins faux de croire que l'enthousiasme allumé par les Warton, les Gray et les Hurd n'ait été qu'éphémère, ou que leurs travaux soient restés lettre morte.

Dans le domaine de la recherche théorique, se lève bientôt une nouvelle génération d'érudits dont les publications contribuent à dissiper malentendus et préjugés. James Bentham et son remarquable ouvrage sur la cathédrale d'Ely (4), Francis Grose et ses gros

(2) J. Stuart & N. Revett, *The Antiquities of Athens*, 1762. W. Adam, *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatio, in Dalmatia*, 1764. Enfin, l'aquarelliste W. Pars contribua aux *Ionian Antiquities* de Chandler et Revett, dont la première partie parut en 1769.

(3) C'est, en même temps qu'un puissant réquisitoire contre les ténèbres et la superstition, un vibrant plaidoyer en faveur de la lumière et de la raison que prononce V. Knox dans ses « *Cursory Considerations on Architecture* », *Essays Moral and Literary* [1778], 12th ed., 2 vols., London 1791, I, 348 :

« The darkness remarkable in religious buildings of this style, has been admired as an excellence. It is said to throw the mind into that serious temper, which is peculiarly adapted to the indulgence of devotion. Such an effect it may produce, in a great degree, on minds subject to superstition and fanaticism, or strongly influenced by a warm imagination; yet, why light, one of the most glorious works of creation, should refrigerate the ardour of religion in the rational and dispassionate profession of it, no good reason can be assigned [...] It is the business of philosophy to assert the empire of reason over fancy ».

(4) *History and Antiquities of the Conventual and Cathedral Church of Ely*, Cambridge, 1771.

volumes sur les antiquités de Grande-Bretagne (5), le catholique John Milner pour qui le gothique est, par vocation, le style de l'ancienne religion (6), pèsent lourdement sur le goût des années 1770-1790. Tel auteur moins connu d'un ouvrage aujourd'hui oublié se propose de réhabiliter cet « ordre divin » et de le défendre contre une interprétation restrictive et péjorative du mot « gothique » (7). Tel autre rappelle que St-Paul, dans toute sa splendeur, ne produit pas le même effet, sur la sensibilité religieuse, que la plus humble des églises médiévales, et que nul style n'est, mieux que le gothique, adapté au langage de la prière (8).

Surtout on lui applique maintenant, de façon *explicite* (9), la catégorie esthétique du Sublime : « une cathédrale gothique », écrit Blair dans ses *Lectures on Rhetorique and Belles-Lettres*, « fait naître à l'esprit des idées de grandeur, en raison de ses dimensions, de sa hauteur, de sa terrible obscurité, de sa robustesse, de son âge et de sa résistance » (10).

C'est aussi en citant « l'ingénieux auteur » de *Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* que l'architecte James Murphy défend le style perpendiculaire (11). Et John Milner, en se référant au même ouvrage, démontre que l'infini artificiel figuré par la forme élancée de l'arc ogival est au plus haut point créateur de Sublime (12).

(5) *The Antiquities of England and Wales*, 6 vols., 1773-1787.

(6) *The History of Winchester*, 1798.

(7) John Carter, *The Ancient Architecture of England*, London, 1795.

(8) « How often has it been remarked of St Paul's, that although a large and fine building, yet it does not produce the religious effect of a Gothic cathedral — which is undoubtedly true [...] The language of the prayers is not that of common discourse, nor is it the style of authors at this period — it does not suit with any place so well as a Gothic church, which our imagination makes to be older than one built after the Grecian orders, because, in our country, they were first used after the Gothic Architecture had been long practised ». William Jackson, *The Four Ages*, London, 1798, p. 105.

(9) Cf. *supra*, ch. I, pp. 72-3.

(10) « A Gothic cathedral, raises ideas of grandeur in our minds by its size, its height, its awful obscurity, its strength, its antiquity and its durability ». Hugh Blair, « Sublimity in Objects », *Lectures on Rhetorique and Belles Lettres*, 2 vols., London, 1819, I, 51.

(11) James Murphy, *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*, London, 1795, p. 133.

(12) John Milner, « Observations on the Means necessary for further illustrating the ecclesiastical Architecture of the Middle Ages », *Essays on Gothic Architecture*, 2nd ed., London 1802, p. XVII. L'auteur ajoute plus loin :

« It is not necessary for me to dwell upon the effect of that solemn gloom which reigns in these venerable structures, from the studied exclusion of too glaring a light », *ibid.*, p. XIX, écho des théories de Burke sur l'obscurité en tant que génératrice de sublime.

Les *Observations on ancient Castles* (1782) d'Edward King témoignent que l'intérêt des chercheurs ne se limite pas, en cette fin de siècle, aux bâtiments religieux. Les publications de Huddesford et de Ducarel (13) font connaître sous un jour sympathique les travaux des grands antiquaires du passé, Leland, à Wood, Hearne et Willis, et réhabilitent une profession que la satire n'avait pas, jusqu'alors, épargnée (14). Signe particulièrement éloquent, le *Gentleman's Magazine* consacre, à partir de 1780, des articles de plus en plus nombreux à l'architecture gothique. Par ailleurs, les sources du style médiéval ne cessent d'intéresser, et les thèses de Warburton sur son origine sylvestre suscitent d'étranges et passionantes expériences (15).

Plus importantes pour notre propos que ces spéculations d'érudits, sont les manifestations de cet engouement dans la vie privée de certains représentants d'un milieu privilégié, et l'irruption du gothique dans le cadre quotidien de la vie bourgeoise. Tout jeune encore, Richard Payne Knight s'était fait construire, entre 1774 et 1778, une véritable petite forteresse, Downton Castle (16), dont les tours octogonales ou carrées, et les lourds pans de murs crénelés marquent un réel progrès sur Strawberry Hill : il n'est pas dénué d'intérêt de noter cette précoce prédilection chez celui qui devait être un des théoriciens les plus écoutés du Pittoresque. En 1780, Sir Roger Newdigate faisait « gothiciser » sa villa d'Asbury (17), et John Nash construisait plus tard pour le banquier Charles Hoare, la maison gothique de Luscombe, remarquable par sa tour hexagonale centrale et ses terrasses crénelées (18). Mais l'architecte dont le nom reste surtout attaché aux réalisations gothiques de cette période est sans doute James Wyatt. Lee Priory, qu'il construisait en 1782 pour Thomas Barrett, excitait un peu l'envie de l'hôte de Strawberry

(13) W. Huddesford, *The lives of those eminent Antiquaries John Leland, Thomas Hearne and Anthony à Wood*, 2 vols., Oxford, 1772. A.C. Ducarel, *Some Accounts of Browne Willis*, London, 1760.

(14) Sur la satire des « antiquaires », voir Allen, II, 89-90.

(15) Sir James Hall, vivement impressionné, pendant un voyage sur le continent, par la frêle élégance des cathédrales françaises, conclut qu'elles ne pouvaient devoir leurs efflorescences qu'à une imitation fidèle des voûtes naturelles de la Forêt. De retour en Angleterre, il construisit une église en miniature à l'aide de jeunes arbres plantés à intervalles réguliers, reliés entre eux par des branches de saules en forme d'ogives. Au printemps, des bourgeons apparurent, exactement aux endroits où l'on pouvait voir, sur les modèles de pierre qu'il avait imités, des fleurs sculptées. La démonstration fut faite en 1792 et 1793. Voir J. Baltrusaitis, *Aberrations*, Paris, 1957, pp. 81-2.

(16) Voir reproduction dans John Summerson, *Architecture in Britain, 1530 to 1830*, Pelican History of Art, London, 1953, planche 167 (A).

(17) Voir Agnes E. Addison, *Romanticism and the Gothic Revival*, Philadelphia, 1938, p. 50.

(18) Voir reproduction dans John Summerson, *op. cit.*, planche 167 (B).

Hill (19). Quant à Fonthill Abbey, qu'il entreprenait en 1796, à la demande de William Beckford, elle reste l'exemple sans doute le plus éloquent des aberrations architecturales auxquelles mena la passion du gothique. Demeure fantastique, demeure de rêve plus encore que Strawberry Hill (20), Fonthill Abbey est la parfaite image de ce que représentait, pour le dix-huitième siècle finissant, le style médiéval : un cadre propice au jeu de l'imagination, où pouvaient se libérer les tendances les plus profondes — comme aussi, parfois, les plus troubles de l'être.

*

**

Dans les jardins, qui reflètent d'une manière plus directe encore, et plus immédiate, la sensibilité du temps, la mode des ruines gothiques se confirme. George Coleman, en 1766, en avait ri et fait rire (21). Quatre ans plus tard, Thomas Whately, dans ses *Observations on Modern Gardening* les prenait très au sérieux (22). De même Williams Mason qui, dans son long poème didactique *The English Garden* (1772-1781), ne laisse jamais échapper l'occasion de souligner avec grandiloquence combien sont heureux ceux qui peuvent se flatter de posséder, dans leur parc, les restes de quelque forteresse normande (23). La demeure ancestrale d'Alcandre, encore qu'elle a résisté aux assauts du Temps, n'est pas non plus sans attraits. Loin de détruire l'harmonie de l'ensemble, les minuscules motifs y contribuent, et c'est la symétrie des édifices modernes

(19) Cf. *supra*, ch. II, pp. 120-1.

(20) Pour une comparaison entre Strawberry Hill et Fonthill Abbey, voir André Parreaux, *William Beckford, auteur de Vatheck (1760-1844)*, *op. cit.*, pp. 273-4.

(21) Sterling, faisant visiter son parc à Lord Ogleby, lui fait remarquer entre autres « fabriques », ses ruines :

Lord Ogleby : « Ruins, did you say, Mr. Sterling ? »

Sterling : « Ay, ruins, my Lord ! and they are reckoned very fine ones, too. You would think them ready to tumble on your head. It has just cost me a hundred and fifty pounds to put my ruins in thorough repair ».

The Clandestine Marriage, [20 février 1766], Dublin, 1788, p. 24.

(22) Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London, 1770, pp. 131-2.

(23) « Happier still, if one superior rock
Bear on its brow the shiver'd fragment huge
Of some old Norman fortress; happier far
Ah, the most happy, if the vale below
Wash, with the crystal coolness of its rills,
Some mould'ring abbey's ivy-vested wall ».

William Mason, *The English Garden*, Book I [1772], Chalmers-Poets, XVIII, 382.

qui serait ici malvenue (24). Alcandre est du reste tellement respectueux du style de sa demeure, qu'il fait construire tout autour un mur crénelé et que tous les bâtiments de la ferme ressemblent à des châteaux forts. A l'entrée de la vaste grange, il dispose « une fausse herse ». Une tour ronde sert de colombier. En fait de laiterie, il fait construire à l'aide de vieilles pierres moussues, une abbaye; tandis que dans la prairie, au bord d'un cours d'eau sinueux, se dressent les ruines d'un monastère (25). Et surtout qu'on ne prétende pas que des ruines classiques feraient aussi bien l'affaire ! C'est d'un Jardin *Anglais* qu'il s'agit. Celles dessinées par Panini ou Piranèse plaisent, sans aucun doute : mais elles ne sont pas, au même titre que les ruines gothiques, l'expression de l'âme anglaise; qui les introduit dans son parc, va non seulement à l'encontre du Goût, mais encore de l'Histoire (26).

Richard Payne Knight se défendit (27) d'avoir imité Mason dans cet autre poème didactique qu'est *The Landscape* (1794). Pourtant, bien des passages qui concernent les ruines gothiques rappellent *Le Jardin Anglais*. Lui aussi condamne le choix des ruines dont le style n'est pas familier au pays (28). Et quand il recommande le gothique, il le fait en des termes qui sont presque littéralement ceux de Mason (29). Dans un registre plus humble, les recueils de plans et

(24) « Crowning a gradual hill his mansion rose,
In ancient English grandeur : turrets, spires,
And windows, climbing high from base to roof
In wide and radiant rows, bespoke its birth
Coëval with those rich cathedral fanes
(Gothic ill-named) where harmony results
From disunited parts; and shapes minute,
At once distinct and blended, boldly form
One vast majestic whole. No modern art
Had marr'd with misplac'd symmetry the pile. »

Ibid.

(25) « The fane conventual [there] is dimly seen,
The mitred window, and the cloister pale,
With many a mouldering column; ivy soon
Round the rude chinks her net of foliage spreads;
Its verdant meshes seem to prop the wall ».

Ibid., Book IV [1781], p. 392.

(26) *Ibid.*

(27) Dans la préface de la deuxième édition [1795] de *The Landscape*.

(28) Richard Payne Knight, *The Landscape*, London, 1794, p. 37.

(29) « Bless'd is the man, in whose sequester'd glade,
Some ancient abbey's walls diffuse their shade;
With mould'ring windows pierc'd, and turrets crown'd,
And pinnacles with clinging ivy bound.
Bless'd too is he, who, midst his tufted trees,
Some ruin'd castle's lofty towers sees;
Imbosom'd high upon the mountain's brow,
Or nodding o'er the stream that glides below ».

Ibid., pp. 35-6.

les ouvrages techniques consacrés à l'art du jardin continuent à faire la même part, très large, aux ruines d'abbayes et de châteaux. Le livre de Charles Middleton, *Decorations for Parks and Gardens* (1800), propose à l'amateur un vaste choix de façades d'abbayes démantelées et de tours en ruines, pouvant servir d'étables, de lieu d'observation, ou, plus gratuitement, d' « objets pour la vue ». L'ouvrage à peu près contemporain de John Trusler, *Elements of Modern Gardening*, suggère la construction de ponts gothiques effondrés, et la reproduction de fragments d'anciens châteaux (30). C'est dans les parcs et les jardins que s'est d'abord façonnée la sensibilité anglaise, et il est éclairant de la voir si nettement choisie en ces dernières décennies du siècle, pour cadre de son épanouissement, les dramatiques édifices du Moyen Age.

*

**

Mais tout le monde ne pouvait posséder comme Alcandre un parc aménagé au goût du jour. Ceux à qui manquaient les moyens de donner à leurs méditations cet onéreux décor, recherchèrent de plus en plus les ruines « naturelles » que la guerre civile et la dissolution des monastères avaient si largement répandues à travers le pays, et auxquelles la mode naissante du « tour » donnait chaque jour un plus facile accès. On trouve, dans les nombreux récits d'excursions — réplique bourgeoise ou populaire de l'aristocratique « grand tour » — publiés à cette époque, la trace de cette orientation persistante du goût. Ainsi, William Hutchinson, dans le récit qu'il fait de son excursion au pays des Lacs, associe étroitement les châteaux de Brough, d'Appleby, de Brougham et de Penrith aux sites pittoresques qu'il décrit (31). Le Révérend Stebbing Shaw, lors d'un « tour » qu'il fit dans la même région en 1787, accorde également aux architectures une place de choix dans un ouvrage dont le titre même comporte la promesse de « descriptions minutieuses des abbayes et des châteaux principaux ». (32). L'auteur anonyme de *A Gentleman's Tour through Monmouthshire and Wales in the months of June and July 1774*

(30) John Trusler, *Elements of Modern Gardening*, [1800]. Cité par Elisabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in 18th century England*, New-York, 1925, p. 162.

(31) [William Hutchinson], *An Excursion to the Lakes, in Westmoreland and Cumberland*, London, 1774, pp. 22,30,47,81.

(32) [Rev. Stebbing Shaw], *A Tour in 1787 from London to the Western Highlands of Scotland*. Including Excursions to the lakes of Westmoreland and Cumberland, with minute descriptions of the principal seats, castles, ruins, etc. throughout the Tour. London, 1787. Voici, à titre d'exemple, ce qu'il dit de l'abbaye de Furness :

dresse un long catalogue des abbayes et châteaux visités, et, comme pour permettre au lecteur de mieux apprécier ses descriptions, il traite, dans une longue parenthèse, de l'origine de l'architecture gothique. William Bray, dans son *Sketch of a Tour into Derbyshire and Yorkshire* (1778) consacre de longues pages à la description de Kenilworth, « pittoresque amas de ruines » (33), et de bien d'autres forteresses et abbayes. Ces voyageurs, ces « touristes », ne rapportent pas tous de leurs excursions la matière d'un livre : mais il est rare qu'ils ne publient pas à leur retour, dans les colonnes d'un périodique, ou dans un recueil de « Poems by several hands », le souvenir émouvant de leurs effusions d'une heure dans les ruines de Godstowe, de Netley, ou de quelque anonyme couvent. La prolifération rapide de ce genre poétique mineur, ailleurs analysé (34), montre, mieux peut-être que l'érection de nouvelles « villas gothiques » ou la publication de savants ouvrages, les voies où s'engage le goût au cours de ces années.

*

**

Et puisque le gothique est d'abord affaire d'émotion, nous ne serons pas surpris de le voir toucher surtout la sensibilité féminine : fait important, qui expliquera partiellement que le genre créé par Walpole ait surtout fait, jusqu'à Lewis, des adeptes féminins (35). Bien avant qu'Anne Radcliffe ne fût en âge de séduire ses contemporains par ses histoires ténébreuses, Mrs. Carter, par exemple, disait à ses correspondantes l'émoi que faisait naître en elle une arche gothique. Elle éprouve, écrit-elle, un délicieux frisson, chaque fois qu'il lui

« Here we gazed some time with respect and reverence on the havock which time had made upon this surprising structure. And how erroneous soever those notions of religion may be esteemed, that thus called mankind, from the social duties of the world, to put on this rigid and morose garb of piety; yet secretly we must admire that fervent zeal which caused these wonderful exertions of human art to raise up buildings whose beauty and magnificence might well accord with the ideas of that Supreme Being to whom they were dedicated. » (p. 62).

(33) [William Bray], *Sketch of a Tour into Derbyshire and Yorkshire*, London 1778, p. 28.

(34) Cf. *supra*, ch. I, pp. 42-7. Une rapide enquête, basée sur les titres recensés dans la bibliographie de l'ouvrage de R.A. Aubin, *Topographical Poetry in 18th century England*, New-York (M.L.A.), 1936, montre que le nombre de ces poèmes parus entre 1766 et 1790 est double de celui des titres relevés pour la période : 1740-1765, sur lesquels avait porté notre étude.

(35) La proportion serait, pour cette période, de neuf romancières pour un romancier « gothiques ».

est donné de passer, le soir, au palais de Lambeth, « sous des arches gothiques à peine éclairées par de faibles lampes, avec tous les vents du ciel qui sifflent à [ses] oreilles, et l'écho de [ses] propres pas qui [la] suit, et le bruit grave et sourd de la porte que l'on ferme » (36).

Elle aime « la tranquillité mélancolique des ruines », qui frappe l'imagination et affecte l'âme (37). Elle est tellement vulnérable, et réagit si violemment au choc que provoquent en elle les architectures médiévales, qu'elle souffre même, à un moment, d'une... « fièvre gothique » ! Une succession d'arches ogivales et des perspectives sans fin de vues architecturales se pressent, de façon obsédante à son esprit (38). A Mrs. Vesey, sa correspondante, qui s'est installée à Tunbridge, elle recommande, en 1775, de visiter la région, qui est très belle : à son retour, toutes deux pourront évoquer ensemble la « grandeur gothique » de la cathédrale de Canterbury (39). Ou encore, elle demande qu'on lui décrive le château d'Arundel (40), et remercie pour ce qu'on lui a écrit du château de Sherbourne (41). Visitant, en 1765, l'église de Wingham, elle parle, à Mrs. Montagu, des *convulsions* dont fut saisi son « esprit gothique » à cette occasion (42). En juillet 1776, elle médite parmi les ruines de l'église de West Langdon, entre Deal et Douvres : là, dans une parfaite solitude, elle savoure les joies de la mélancolie qu'inspirent ces voûtes effondrées et ces murs recouverts de lierre (43). Mrs. Vesey lui écrit-elle que, sur le conseil d'une amie, elle a renoncé à visiter le château de Walmer ? Mrs. Carter s'indigne à distance : sans doute lui a-t-on représenté le château comme quelque plaisante demeure, où elle pourrait agréablement dîner ; mais il eût fallu lui en

(36) « under Gothic arches dimly lighted by pale lamps with all the winds of heaven whistling round me, followed by the echo of my own steps, and the deep hollow sound of the closing door ». *A Series of Letters between Mrs. Elisabeth Carter and Miss Catherine Talbot* [...], ed. Rev. Montagu Pennington, 2 vols., London, 1808, II, 100-101.

(37) « The melancholy repose of a ruin », Mrs. Carter à Mrs. Vesey, 29 sept. 1764, *ibid.*, 107.

(38) « This presented me with pointed arches and endless perspectives of great and solemn architecture ».

Id., 2 déc. 1768, 179.

(39) *Id.*, 13 juillet 1775, 283.

(40) *Id.*, 27 sept. 1775, 285.

(41) *Id.*, 25 oct. 1775, 285.

(42) « I think you will pity the convulsions into which my Gothic spirit was thrown by taking a survey of the church ». *Letters from Mrs. Elisabeth Carter to Mrs. Montagu, between the years 1775 and 1800*. Published by the Rev. Montagu Pennington. 3 vols., London, 1817, I, 273. (16 sept. 1765).

(43) « Here I amused myself for some time in perfect solitude amongst mouldering arches, ivyed walls and thick-strewn graves, in all that composure of pleasing melancholy, which scenes like these naturally inspire ».

A Series of Letters between Mrs. Elisabeth Carter and Miss Catherine Talbot, op. cit., II, 296.

faire une toute autre description : il eût fallu lui parler du spectre mélancolique qui, chaque nuit, fait sa ronde sur les terrasses désertes et du vent qui s'engouffre en sifflant dans les créneaux. Aurait-elle, alors, su résister au plaisir de le visiter (44) ? Quatre ans plus tard, alors que Mrs. Vesey séjourne à Sunning Hill, Mrs. Carter imagine son amie errant sous les arbres solennels de la forêt de Windsor, et contemplant la « grandeur gothique » du Château (45). Comme elle aimerait se trouver à ses côtés, pour évoquer avec elle « les fantômes des temps gothiques » (46) !

Mrs Thrale, autre « bas-bleu » de quelque réputation, ne cache pas, non plus, l'émotion ressentie devant les édifices du passé. Au cours de l'excursion au pays de Galles qu'elle entreprit, en 1774, en compagnie du Dr. Johnson, elle visite et admire tour à tour les cathédrales de Lichfield, de Chester et de St. Asaph (47). Le château de Denbigh est si plaisant à regarder, qu'on le croirait « une ruine construite tout exprès au milieu d'un ravissant jardin » (48). Celui de Ruhdlau lui fait évoquer des scènes de captivité, de courage viril et de désespoir (49). Au château de Carnavon, elle cède aux sollicitations d'une curiosité parfois quelque peu morbide, visite cachots et oubliettes, et fait l'expérience angoissante du vertige. Elle grimpe au sommet de la « Tour de l'Aigle » et son regard plonge avec horreur dans le gouffre d'une prodigieuse profondeur qui s'ouvre à ses pieds... (50).

S.H. Monk, dans son étude sur *Le Sublime* (51), rend compte de l'importance de cette paricipation féminine à la redécouverte du Moyen Age, en supposant que, n'ayant pas, comme leurs maris, reçu de culture universitaire *classique*, les femmes anglaises du XVIII^e siècle étaient mieux à même qu'eux d'apprécier sans préjugés une civilisation et un type d'architecture qui échappaient à toute règle (52). L'argument est séduisant, mais s'accorde mal avec les témoignages cités, extraits de la correspondance des plus grandes dames anglaises de l'époque, dont la culture classique ne saurait

(44) Mrs. Carter to Mrs. Vesey, 21 août 1776, 298.

(45) Id., 25 juillet 1780, 369.

(46) Id., 14 août 1780, 369.

(47) *Doctor Johnson and Mrs. Thrale* : including Mrs. Thrale's unpublished Journal of the Welsh Tour made in 1774 and much hitherto unpublished correspondence of the Streatham coterie. By A.M. Broadley. London, (The Bodley Head), pp. 161; 180-1; 184.

(48) *Ibid.*, pp. 185-6.

(49) *Ibid.*, p. 188.

(50) *Ibid.*, p. 198.

(51) S.H. Monk, *The Sublime*, Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, 1960.

(52) Id., p. 216.

être mise en question. Il faut en convenir : le goût pour le gothique est moins affaire d'éducation que de sensibilité. L'âme féminine, plus facile à inquiéter, plus prompte peut-être à s'émouvoir, répond plus spontanément aux sollicitations de ces austères architectures : voilà qui expliquera peut-être qu'Anne Radcliffe soit si nettement supérieure à ses imitateurs masculins, et peut-être à Lewis lui-même, quand il s'agit de transcrire, avec des vibrations de l'âme, les inquiétants mystères et la solennelle présence d'une demeure médiévale.

*

**

Le Moyen Age en général, le merveilleux de ses légendes, la disponibilité et la hardiesse de ses héros, les formidables aventures auxquelles ils se trouvent mêlés, intéressent la mentalité *bourgeoise* au même titre que son architecture, parce que participant du même esprit de quête, et représentant ce qui était le plus éloigné du type de civilisation installée dont elle était l'émanation. James Beattie donne, dans une de ses *Dissertations Morales et Critiques* (1783), une fine analyse de la mentalité médiévale, où l'accent est mis à la fois sur le Fantastique et l'Architectural : nous croyons devoir citer en entier ce long passage, où se perçoit l'écho des pages enthousiastes de Hurd, de Blair et de Warton, et qui situe admirablement selon nous, le milieu imaginaire où se développera le roman « gothique » :

« On s'attendait à voir des choses étranges dans d'étranges pays : des dragons exterminés, des géants humiliés, des châteaux enchantés détruits. On croyait les cavernes des montagnes habitées par des magiciens; au plus profond des forêts, trouvait asile le saint ermite, qu'on supposait, en raison de sa piété, capable de miracles. Des démons hurlaient dans l'orage, des spectres allaient dans les ténèbres et même le bruit de l'eau, la nuit, passait pour être la voix d'un lutin. Les châteaux des puissants barons, construits dans un style grossier mais imposant, étaient pleins de couloirs obscurs et sinueux, d'appartements secrets, de galeries depuis longtemps abandonnées et de chambres réputées hantées, tandis que le sous-sol était creusé de labyrinthes, qui servaient de retraites en cas de danger extrême; le hurlement du vent dans les crevasses et autres lugubres cavités, le grincement des lourdes portes sur leurs gonds rouillés, le ululement des chouettes, le cri des chauves-souris et des autres bestioles qui hantent ces demeures désertes ou partiellement habitées, - tout cela et bien d'autres circonstances encore dans la vie domestique de ces gens dont je parle multipliaient leurs superstitions et accroissaient leur crédulité; et chez des soldats qui défiaient tous les dangers, cela encourageait la passion de furieuses aventures et de difficiles entreprises. » (53)

(53) « Strange sights were expected in strange countries : dragons to be destroyed, giants to be humbled and enchanted castles to be overthrown. The caverns of the mountains were believed to be inhabited by magicians : and the

Tous les éléments des romans de Mrs. Radcliffe, de Lewis, et de leurs innombrables imitateurs, sont là : il appartiendra à ces auteurs de les dramatiser, de les mettre en fables sous une forme plus moderne, susceptible d'intéresser la sensibilité contemporaine, mais en respectant, dans certains cas du moins, les règles strictes de la vraisemblance et du raisonnable.

Pour la même raison, le monde étrange de Spenser continue d'exercer sur les esprits une particulière séduction. La lecture de *La Reine des Fées*, à laquelle Warton, nous l'avons vu (54), avait encouragé ses contemporains, donne naissance à un genre littéraire mineur, le *conte légendaire*. La classique et sage Hannah More en lança timidement la mode avec la publication de *Sir Eldred of the Bower* et de *The Bleeding Rock* (1776), qui traitent du destin tragique et des amours sans espoir de valeureux guerriers. En 1779, le pasteur T.S. Whalley livrait anonymement au public un poème analogue, *Edwy and Edilda*, qui devait plus tard, de façon significative, être attribué à une romancière « gothique », Clara Reeve (55). La même année, Alexandre Bicknell, qui s'était déjà signalé à l'attention des amateurs du passé par la publication d'ouvrages historiques, ou semi-historiques, sur le Moyen Age (56), adaptait certains épisodes de *La Reine des Fées*, et les publiait sous le titre : *Prince Arthur, an allegorical Romance* (57). Le même sujet devait inspirer, quelques années plus tard, un autre auteur, Richard Hole, dont le poème *Arthur, or the Northern Enchantment* paraissait en 1789. Harriet

depth of the forest gave shelter to the holy hermit who, as the reward of his piety, was supposed to have the gift of working miracles. The demon yelled in the storm, the spectre walked in darkness, and even the rushing of water in the night was mistaken for the voice of a goblin. The castles of the greater barons, reared in a rude but grand style of architecture, full of dark and winding passages, of secret apartments, of long inhabited galleries, and of chambers supposed to be haunted with spirits, and undermined by subterranean labyrinths as places of retreat in extreme danger; the howling of winds through the crevices of old walls and other dreary vacuities; the grating of heavy doors on rusty hinges of iron; the shrieking of bats and the screaming of owls and other creatures, that resort to desolate or half inhabited buildings; these and the like circumstances in the domestic life of the people I speak of, would multiply their superstitions and increase their credulity; and among warriors who set all dangers at defiance, would encourage a passion for wild adventure and difficult enterprise ».

James Beattie, « Dissertation on Fable and Romance », *Dissertations Moral and Critical*, London, 1783, p. 541.

(54) Cf. *supra*, ch. I, pp. 54-7.

(55) *Edwy and Edilda* : a Gothic Tale, in 5 parts. By the author of the *Old English Baron*, Dublin (S. Colbert), 1783.

(56) *The History of Edward Prince of Wales*, London, 1776. *The Life of Alfred the Great*, London, 1777. Etc.

(57) *Prince Arthur*, an allegorical romance. The story from Spenser. 2 vols, London, 1779.

Chilcot, avant d'entrer dans la carrière de romancière « gothique », devait livrer à un certain public déjà avide de ce genre de littérature, un assez long poème narratif, *Elmar and Ethelinda* (1783), où d'orgueilleux barons assassinent leurs propres fils pour s'emparer de leurs fiancées, dans des demeures à la mesure de leurs noirs desseins (58). Dans les périodiques du temps, on trouve la trace de bien d'autres poèmes analogues (59), non dépourvus d'intérêt, s'ils le sont de mérite littéraire, car ils témoignent, à leur manière, de la pénétration du goût par tout ce qui concerne le Moyen Age.

Pourtant, le merveilleux dont il s'agit là est un merveilleux *poétique* assimilable directement par le lecteur, en raison de la distance conventionnelle existant entre lui et les événements décrits, distance qui autorise, comme au théâtre, tous les effets relevant de l'Irrationnel. Ce que nous voudrions tenter maintenant de montrer, c'est que le roman « gothique », à ses débuts tout au moins, n'est rien d'autre que la tentative faite par certains pour transférer le merveilleux médiéval du milieu poétique ou théâtral, au milieu *romanesque*.

*

**

A vrai dire, le roman était mal préparé, du fait de ses origines récentes et bourgeoises et de ses préoccupations ordinaires, à recevoir le fantastique et à le véhiculer.

Le *Château d'Otrante* avait été l'exemple unique d'une coïncidence parfaite entre certains aspects du goût et la tradition romanesque. A peine paru, il avait été submergé par le flot de romans fade ment sentimentaux qui, chaque jour, allaient se presser sur les

(58) « Firm on a rock-that long had stood
The siege of many a hardy knight;
Encircled by a pathless wood,
A castle rose, of wond'rous height.
Its dark walls in terrors look
O'er all the frighted vales below;
The shepherd train its shade forsook,
— The seat of dark despairing woe ».

Elmar and Ethelinda, a legendary tale [...] By Mrs. Harriet Chilcot (now Mrs. Meziere), London (J. Debrett), 1783, [sig.] D 2.

(59) En voici quelques titres, par exemple :

Mrs. Hull, « Richard Plantagenet, a legendary tale », *Monthly Review*, L (1774), 315. Mrs. Thistlewaite, « Edwald and Ellen, an heroic ballad in two cantos », *Monthly Review*, LV (1776), 70. « Athelgita, a legendary tale », *Monthly Review*, LIX (1778), 306. « Albert, Edward and Laura and the Hermit of Priestland », three legendary tales, *Critical Review*, LV (1783), 232.

rayons des « librairies circulantes ». Un catalogue ⁽⁶⁰⁾ de romans publiés par F. Noble en 1788 marque peu de progrès sur la liste jointe par Colman à *Polley Honeycombe*, que nous avons examinée plus haut ⁽⁶¹⁾. A la veille de la parution des premiers romans d'Anne Radcliffe, la fiction sentimentale n'a rien perdu de sa vigueur. On comprend, à lire ces titres où il n'est question que de « Vertu en Détresse », de « Perfidie Punie » et des « Sentiments du Cœur » ⁽⁶²⁾, combien stimulante avait été, pour un certain public, la lecture de Richardson. Les romans de Mrs. Brooke, de Tressac du Vergy, de Mrs. Griffith, de William Renwick, de John Heriot, et de combien d'autres plus obscurs, firent pleurer cette génération délicate et sensible qui sépare les rares et aristocratiques lecteurs du *Château d'Otrante* de ceux des *Mystères d'Udolphe* et du *Moine*. Les critiques des périodiques se bornent, le plus souvent, à souligner la filiation Richardssonienne des *Mémoires d'une Madeleine* ⁽⁶³⁾ de l'*Histoire de Miss Pittborough* ⁽⁶⁴⁾, ou de celle de *Lucy Fenton* ⁽⁶⁵⁾, et à constater avec quelque consternation, l'emprise tenace de l'auteur de *Clarissa* sur les esprits et les cœurs ⁽⁶⁶⁾. Ils déplorent surtout la navrante

(60) Annexé au troisième volume du roman de Mrs. P. Gibbes, *The Niece; or the History of Sukey Thornby*, London, (Noble), 3 vols., 1788. Il comporte cinq pages de titres. F. Noble était propriétaire d'une « bibliothèque circulante » dans Holborn.

(61) Cf. *supra*, ch. I, p. 52.

(62) Voici, par exemple, quelques titres :

Amoranda, or the Reformed Coquette, 2 vols. — *Affected Indifference, or History of Sophia Fanbrook*, 3 vols. — *Distrest Virtue, or History of Harriet Nelson*, 3 vols. — *Entanglement, or Miss F. Frampton*, 2 vols. — *Elopement, or Perfidy Punished*, 3 vols. — *Feelings of the Heart, or the Country Girl*, 2 vols. — *Female Frailty, or Miss Wroughton*, 2 vols. — *Indiscreet Connection, or Miss Lester*, 2 vols. — *Wedding Ring, or History of Miss Sydney*, 3 vols., etc.

(63) *Memoirs of a Magdalen; or the History of Louisa Mildmay*, London (Griffin), 1767. « A pretty imitation of Clarissa ». *Monthly Review*, XXXVI (1767), 238.

(64) *The History of Miss Pittborough*, in a series of letters, by a lady. 2 vols., London (Millar), 1767. « Another imitation of Richardson's way of novel-writing ». *Monthly Review*, XXXVI (1767), 238.

(65) *Light Summer Reading for Ladies : or the History of Lady Lucy Fenton*. 3 vols., London (Robinsons & Roberts), 1767. « Conveyed in the modish Clarissan epistolary way ». *Monthly Review*, XXXIX (1768), 82.

(66) « Imitations of Richardson's manner hath been the prevailing mode in novel-writing, ever since the extraordinary success of his works gave the hint that his prattling, gossiping stile was peculiarly agreeable to the readers of that species of composition ». *Compte-rendu de The History of Sir William Harrington*, 4 vols., London (Bell), 1771, *Monthly Review*, XLIV (1771), 262.

similitude de tous ces récits (67). *L'Histoire de Miss Emilia Beville* (1767) ressemble tellement aux romans des dernières années, que ce qui a été dit de Mrs. Drayton, de Miss Grevill, de Miss Howard, et de bien d'autres « Misses » peut lui être appliqué, comme aussi, sans doute, à toutes celles qui pourraient faire leur entrée sur la scène littéraire au cours de l'hiver (68). Les personnages qui animent ces histoires, pères dénaturés et avares, mères orgueilleuses, amants libertins, comme aussi les péripéties qui s'y rencontrent, mariages clandestins, fausses arrestations, duels, scènes d'amour, actes de générosité folle et coïncidences improbables (69), varient si peu d'un récit à l'autre, qu'ils finissent par lasser le lecteur le moins prévenu. Il suffit de parcourir les premières pages d'un roman à la mode, pour savoir comment l'histoire finira; il n'y a de diversité que dans les titres : mais alors, quelle diversité ! (70). Telle naïve et vertueuse fille de ferme, à qui la lecture de *Pamela* a tourné la tête, rédige une laborieuse imitation du célèbre roman, et se voit vivement conseiller, par le critique de service, de retourner prestement à ses seaux (71). En vérité, s'exclame tel autre censeur, il ne serait que stricte justice, que les marchands de papier et les imprimeurs fassent ériger quelque monument public à la mémoire de Fielding, de Richardson et de Sterne, en témoignage de leur reconnaissance pour l'incroyable manière dont ils ont servi leur commerce (72).

(67) « There is such a sameness in the novels of these days, that it is difficult to characterise any one of them in terms that will not with little variation, be equally applicable to the rest ». Compte-rendu de *The Woman of Fashion; or the History of Lady Diana Dormer*, 2 vols., London (Wilkie), 1767, *Monthly Review*, XXXVI (1767), 410.

(68) « This so nearly resembles the rest of our late novels, that what we have said of the Mrs. Draytons, the Miss Grevills, the Miss Howards, and the rest of the Misses, may serve for Miss Emilia Beville, and, probably, for most of the Misses which are to make their appearance, in the course of the ensuing winter ». Compte-rendu de *Miss Emilia Beville*, *Monthly Review*, XXXVII (1767), 393.

(69) « Hard-hearted, avaricious fathers, proud mothers, base, abandoned, libertine lovers, stolen or pretended marriages, sham arrests, the usual working of the tender passions, rivals, exalted double-refined love, heroic fortitude, poverty and distress, unexampled generosity, unexpected good fortune and improbable coincidences of events ». Compte-rendu de *The Orphan Daughters*. 2 vols., London (Noble), 1768, *Monthly Review*, XXXIX (1768), 84.

(70) Voir compte-rendu de *The Test of Friendship; or the History of Lord George B., and Sir Harry Acton, Bart.*, 2 vols., London (Noble), 1769, *Monthly Review*, XL (1769), 86.

(71) Compte-rendu de *Virtue in Distress; or the History of Miss Sally Pruen and Miss Laura Spencer; By a Farmer's Daughter in Gloucestershire*, London (Fuller), 1772. *Monthly Review*, XLVI (1772), 264.

(72) Cf. le compte-rendu de *Love at first sight*, 3 vols., London (Jones) 1773, *Monthly Review*, XLVIII (1773), 155.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : il s'agit là, malgré l'in vraisemblance de certaines péripéties, non pas de *romances* (73), mais de *novels*, au sens le plus strict du terme, tel qu'il a été défini par l'usage, ou encore par l'auteur d'un *Dictionnaire des Synonymes* de l'époque (74) : c'est-à-dire de récits dont les épisodes se déroulent dans le cadre d'une expérience plus ou moins familière, et reflètent avant tout les manières de sentir, de vivre et d'aimer d'une société désœuvrée, que suffisent à distraire les dangers que court la vertu ou quelque désespoir amoureux. Ah ! combien de romans, s'indigne tel autre observateur, sortent chaque jour des presses, qui retracent des scènes d'affliction imaginaire ! Des romans où l'amour, le tendre, le sentimental amour, est peint d'une manière si vulgaire, et dans une langue si insipide, qu'on est vite tenté de refermer le volume (75). Il y a eu, écrit Clara Reeve dans la préface d'un de ses propres romans publié en 1791, un tel engouement du public pour le *sentiment*, que les auteurs ont cru devoir employer ce mot dans tous leurs titres pour attirer sur eux l'attention ; d'où le foisonnement des *Histoires Sentimentales*, des *Pièces Sentimentales*, des *Voyages Sentimentaux*, etc. (76). On comprend alors la déception du Révérend Horace Homespun, héros d'un roman de S.J. Pratt paru en 1776, qui, entrant dans une « librairie circulante » d'une ville d'eau à la mode, ne voit au catalogue que des titres frivoles. Sa propre épouse, et la volée de jeunes femmes à la mode qui l'accompagnent, demandent avec insistance *Julia Mandeville*, *Sydney Biddulph*, *Les Erreurs du Cœur* ; mais tous ces romans favoris sont depuis longtemps en mains. Le dernier titre semble même irrémédiablement perdu, car il a été emprunté par une jeune personne qui a pris,

(73) L'accueil réservé aux rares productions de ce type est encore plus froid, comme en témoigne le compte-rendu de *Constantia and her daughter Julia, an Italian History*, London (Robinson and Cie), 1769, précédé de « a prefatory encomium on romances, in which that species of story telling is preferred to real history and matters of fact » et qui « abounds with marvellous incidents, bloody encounters, and tragical events ». *Monthly Review*, XL (1769), 344.

(74) [J. Trusler], *The difference between words esteemed synonymous*, in the English language. London, 2 vols., 1766, I, 180-181 (Tale, Novel, Romance, Story).

(75) *The Lady's Magazine*, XVIII (1787), 456.

(76) « This word, like many others, seems to have degenerated from its original meaning : and under this flimsy disguise, it has given rise to a great number of whining, maudlin stories, full of false sentiments and false delicacy, calculated to excite a kind of morbid sensibility, which is to faint under every ideal distress, and every fantastical trial ; which have a tendency to weaken the mind, and to deprive it of those resources which nature intended it should find within itself ».

Clara Reeve, « Preface », *The School for Widows*, London, 3 vols., 1791, I, v-vi.

depuis, le chemin de Gretna Green en compagnie de son valet. Il ne reste, sur les rayons, que du Fielding : mais *Joseph Andrews* n'inspire à ces dames que du dégoût : « Peut-on lire pareilles fadaïses ? Les aventures d'un valet, d'une fille de cuisine, et d'un pasteur vagabond » ! *Tom Jones* pourrait, à l'extrême rigueur, faire l'affaire, « en attendant mieux ». Heureusement, l'une d'entre elles découvre sur un rayon, *Les Embarras Délicats*, et les jeunes beautés de l'emprunter aussitôt pour lire de concert (77).

En vérité, la production romanesque immédiatement postérieure au *Château d'Otrante* semble engagée dans les voies faciles de l'imitation, enlisée dans un navrant sentimentalisme et compromise par des préoccupations d'ordre commun. Les romans de Fanny Burney, qui se détachent pourtant avec éclat sur cet arrière-plan de désolante médiocrité, n'en sont pas moins, à leur manière, le produit d'une société d'abord soucieuse d'elle-même, de son confort moral, de ses habitudes de vie quotidienne, et fort peu encline au Rêve. Du propre aveu de l'auteur, la lecture d'*Evelina* décevra ceux qui « caressent l'espoir d'être transportés jusqu'aux rivages fantastiques du *romance*, où la fiction est colorée de toutes les teintes gaies d'une exubérante imagination, d'où la Raison est bannie et où la sublimité du Merveilleux rejette tout secours de l'austère probabilité » (78).

Le roman paraît condamné à n'être plus que le reflet du quotidien, l'instrument forgé par une société que seul intéresse sa propre image, et qui n'éprouve aucun besoin d'évasion.

II

En fait, ces deux décennies correspondent à un temps mort dans ce qu'il est tentant d'appeler l'histoire du Rêve en littérature, période qui correspond à la lente germination des thèmes proposés par Walpole dans *Le Château d'Otrante*. Si l'« histoire gothique » de l'hôte de Strawberry Hill reflétait directement le goût *architectural* de l'époque, elle était en avance d'une pleine génération sur son goût *littéraire*.

(77) S.J. Pratt, *The Pupil of Pleasure*, 2 vols., London, 1783, a new ed., [première édition : 1776], I, 26-33.

(78) « entertain the gentle expectation of being transported to the fantastic regions of Romance, where Fiction is coloured by all the gay tints of luxurious Imagination, where Reason is an outcast, and where the sublimity of the Marvellous, rejects all aid from sober Probability ».

Fanny Burney, « Preface », *Evelina*, [1778], Everyman's edition, 1960, p. XIV.

Des esprits isolés s'en firent pourtant l'écho, mais avec un inégal bonheur, et sans que jamais leurs imitations, plus ou moins avouées, n'atteignent à la qualité du modèle. Ne citons que pour mémoire un roman insignifiant, dans la plus pure lignée Richardsonnienne, fade à l'excès, mais dont le titre, *Barford Abbey* (1768), était justifié par l'imposante demeure médiévale servant de cadre à l'intrigue (79). Le premier descendant viable du *Château d'Otrante* ne vit le jour qu'en 1772. Cette année là, paraissait à York, sans indication de nom d'auteur, un petit roman dû à la plume d'un antiquaire de quelque renom, correspondant de Grose, ami intime de Pennant, et hôte familier de Barnard Castle (80). En écrivant *The Hermitage*, William Hutchinson confirmait que les recherches archéologiques n'excluaient pas nécessairement le Rêve (81). Montague Summers ne voulait voir, dans cette « histoire britannique », que le très lointain et très superficiel écho du *Château d'Otrante* (82). En fait, les emprunts nous paraissent directs et nombreux (83). Ce mystère qui pèse sur la famille Du Mont, révélé par un ermite plusieurs fois centenaire à son lointain descendant, cette armure dont les plaques s'entrechoquent quand s'approche d'elle le légitime héritier du château, et ce gantelet vide qui semble à un moment lui faire signe (84), cette croix d'onyx d'où émanent d'étranges radiations, sur laquelle sont gravés de mystérieux caractères et qui saigne quand se présente l'Usurpateur (85), cette urne contenant les cendres de l'Ancêtre qui

(79) « Then the noble old structure, the magnificent mansion of this ancient family, how does it fire the beholder with veneration and delight ! The very walls seemed to speak ; at least there was something that informed me, native dignity and virtues hereditary, dwelt in them ». [Susanah Minifie, afterwards Mrs. Gunning], *Barford Abbey*, a novel : in a series of letters. 2 vols., London (Cadill), 1768, I, 16. Traduit en français sous le titre : *L'abbaye — ou le Château de Barfort*, imité de l'anglais, 2 parties en 1 volume, in-12, Paris, 1769. [*Bibliothèque Universelle des Romans*, janvier 1778, vol. 1, p. 98].

(80) Nichols a connu William Hutchinson et il en parle dans ses *Illustrations*.

(81) Il devait, plus tard, publier plusieurs études : *A View of Northumberland*, 2 vols., Newcastle on Tyne, 1778. *The History and Antiquities of the County Palatine of Durham*, 3 vols. Newcastle on Tyne, 1785-94. *The History of the County of Cumberland*, 2 vols., Carlisle, 1794. Il parle à ses amis, dans ses lettres, de son roman, sur le même ton que de ses recherches archéologiques. Il promet un exemplaire de *l'Ermitage* à Pennant, dans une lettre du 19 décembre 1774. John Nichols, *Illustrations*, I (1817), 450.

(82) Summers-Quest, 185.

(83) John Nichols souligne la filiation. Il parle de « a romance after the manner of the *Castle of Otranto*. » *Op. cit.*, p. 124.

(84) *The Hermitage*, a British Story, York, 1772, p. 14.

(85) *Ibid.*, pp. 15-6.

ne peut être déplacée par main humaine une fois qu'elle a atteint sa surnaturelle destination (86), le cérémonial tout médiéval avec lequel Astyanax et sa suite sont reçus par Lord Albon (87), l'écroulement final du château (88), et les deux chérubins qui s'emparent de l'urne mortuaire pour la mener au ciel (89), tout cela rappelle bien des épisodes et des situations — parfois plus baroques que « gothiques » — de l'histoire de Walpole, mais transposés et redistribués. Cette « histoire britannique », trop « romantique » (90), trop « irrationnelle » (91) pour plaire à la critique, est balayée d'un bout à l'autre par les bourrasques du fantastique. L'ensemble n'a certes pas la tenue littéraire du *Château d'Otrante*, mais ne cesse de séduire par la fougue avec laquelle est menée cette échappée vers un ailleurs de rêve. Le château de Lord Albon se dresse au centre du récit comme une architecture de cauchemar (92), et le cadre naturel est à la mesure de ces pierres assemblées par l'art (93). Comme le veut le goût de l'époque, le « gothique » a ici des prolongements géologiques (94), et l'Ermitage auquel le titre fait allusion est une grotte naturelle, qui s'ouvre dans le rocher (95).

L'ermite qui y a jadis vécu, et dont Astyanax découvre le corps embaumé, avec devant lui un livre, une lampe éteinte, et un chape-

(86) *Ibid.*, p. 168.

(87) *Ibid.*, pp. 180-5.

(88) *Ibid.*, pp. 232-3.

(89) *Ibid.*, p. 243.

(90) *Critical Review*, jan. 1773. Cité dans Summers-Quest, 163.

(91) « The author of the Hermitage deals so much in supernaturals, and writes in such a fustian strain, that it was impossible for us, on perusing his work, not to recollect the famous dramatic piece *Hurlothrumbo*, written about thirty years ago by one Johnson, a mad dancing master. This 'British Story' is the very Hurlothrumbo of Romance : and like Johnson's performance, too, it contains some sentiments, and exertions of imagination, which would do honour to more rational and more regular productions ». *Monthly Review*, XLVIII (1773), 320.

(92) « A massy pile of building thrown together by various architects, all irregular and confused; towers jostle towers, and battlement rides over battlement; a dark unhallowed aspect hangs upon it. Time has dressed the walls in sable, and gasping loops and yawning gates, beset the horrid front, and strike it with the characters of savage times, of powers uncivilized, of slavery and arbitrary rules ».

The Hermitage, *op. cit.*, pp. 180-1.

(93) Il se compose de « rude mountains, horrid wastes, and piles of rocks; such as old chaos formed in sportive mood, as monuments of his dreary empire ».

Ibid., p. 134.

(94) Voir à ce sujet : R.A. Aubin, « Grottoes, Geology and the Gothic Revival », *Studies in Philology*, XXXI (1934), 408-16.

(95) « Whose ample roof, incrustated with a variety of minerals, reflected to his eyes the blaze of gems innumerable ».

The Hermitage, *op. cit.*, p. 135.

let (96), nous semble être plus que la simple réplique de celui du *Château d'Otrante*, dont il n'était que très brièvement question au cours du récit de Frédéric. Celui de Hutchinson ne nous est-il pas soigneusement décrit dans son cadre, entouré de ses attributs traditionnels ? Il convient ici de rappeler que l'ermitage est depuis longtemps déjà un élément obligé du Jardin Anglais (97), un lieu de méditation que l'on s'ingéniait à rendre par tous les moyens lugubre (98), où il n'était pas rare de disposer derrière une table un ermite en effigie, représenté à lire des ouvrages sacrés, quand on n'engageait pas, pour tenir ce rôle, quelque miséreux trop heureux de gagner à si bon compte gîte et couvert (99). Ajoutons à ce tableau une farou-

(96) *Ibid.*, p. 137.

(97) Citons, pour mémoire, quelques « ermitages » bien connus du 18^{ème} siècle. Celui, très célèbre, du parc de Richmond, décrit dans « Richmond Gardens, a poem », *London Magazine*, VII (1738), p. 38. La grotte de St Augustin, des jardins de Lord Cobham, à Stowe [A description of the Gardens of Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire, Northampton, 1744, p. 5]. Celui de la propriété de Lord Orrery, dont l'intérieur est décrit par Mrs. Delany : « a couch made of matting and little wooden stools, a table with a manuscript on it, a pair of spectacles, a leathern bottle; and hung up in different parts, an hourglass, a weather-glass, and several mathematical instruments, a shelf of books, another of wooden platters and bowls, another of earthern ones, in short everything you might imagine necessary for a recluse. » [*Autobiography and Correspondence of Mrs. Delany*, ed. Sarah C. Woolsey, Boston, 1880, I, 357-8] etc.

(98) « The effect of the hermitage at the Thatched Cottage at the foot of Box Hill was enhanced by an adjacent tombstone, a coffin, a pickaxe and a shovel. » *Sentimental Magazine*, oct. 1773. Cité par Allen, II, 173 et 252, note 19. Voir surtout l'étrange « ermitage » des jardins de Tyers à Denbigh : « Not far from the entrance, there is a sort of hermitage, called *The Temple of Death*, wherein is a monument to the memory of Lord Peter; in which, on one side, is a desk for reading and meditation; to which we are called by the melancholy striking of a minute-clock, and by the presence of a large white raven; to assist us therein, the walls are covered with the finest sentiments of our best writers and poets, as Dr. Young, etc. [...] But what strikes you most, is the awful conclusion of the whole; for having finished the tedious *Journey of Life*, in the close of all we are conducted to the iron gate which leads to the *Valley of the Shadow of Death* : at the entrance of which, instead of columns, for a portico, two stone coffins are erected with human skulls placed on them, and both of them full of inscriptions proper to the different sexes... » *The Scots Magazine*, sept. 1767, XXIX, p. 456.

(99) « A rare but vastly admired addition to the romantic interest of a garden was the provision of a Hermit's Cave, complete with an « Ornamental Hermit ». An economical method of securing this interesting object was to arrange a stuffed figure in a suitable costume, which could be vaguely distinguished by the dim light of a lantern, poring over his book and hour-glass in the deepest recesses of some awful grotto; but occasionally some poor creature was paid to fill this melancholy role. Mr. Hamilton at Pain's Hill in Surrey, secured a Hermit who was to continue in the hermitage seven years, where he should be provided with a Bible, optical glasses, a mat for his feet, a hassock for his pillow, an hour-glass for his timepiece, water for his beverage, and food from the house. He must wear a camlet robe, and never, under any circumstances, must he cut his hair, beard or nails,

che anti-catholicisme ⁽¹⁰⁰⁾, et nous aurons énuméré tous les éléments de ce roman sans grande valeur littéraire, mais intéressant parce qu'il reflète si directement le goût d'une époque, et exprime si spontanément les velléités d'évasion de son savant auteur, féru de gothique.

III

Anna Laetitia Aikin, plus tard célèbre sous le nom de Mrs. Barbauld, et son frère cadet John, aimaient chèrement, eux aussi, le charme mélancolique des ruines médiévales et le fantastique échevelé des contes de chevalerie. Dans les *Miscellaneous Pieces in Prose* (1773), qu'ils publièrent conjointement ⁽¹⁰¹⁾, transparait de façon nette leur intérêt pour le Moyen Age, l'architecture médiévale et le Rêve. Après avoir finement analysé, dans un essai sur les *Romans de Chevalerie*, les sources du plaisir pris à lire ces récits d'événements imaginaires, puis donné libre cours à son lyrisme ténébreux dans *Selama, imitation d'Ossian*, Anna Laetitia donne toute la mesure de son appréciation du gothique dans son essai *Sur les Institutions Monastiques*. Se promenant dans « les ruines vénérables d'une vieille abbaye », elle se félicite secrètement, « en bonne protestante », de l'état actuel de ces édifices religieux, qu'elle a toujours appris à considérer comme « le siège de l'ignorance et de la superstition » : ces ruines portent encore la marque des obscures et pernicieuses croyances dont elles furent jadis le reflet, et dont elles maté-

stray beyond the limits of Mr. Hamilton's grounds, or exchange one word with the servants ! » Ralph Dutton, *The English Country House*, London, 1935, p. 108.

On connaît aussi la satire de Richard Graves, dans son roman *Columella, or the Distress'd Anchorit* (1779), dirigée contre cette pratique. Il raconte comment un propriétaire engagea un ermite « to sit at the door with a book in his hand when any company came », et comment il dut le renvoyer, car il s'intéressait trop à la laitière, et était vu plus souvent le pot de bière à la main, qu'avec des livres édifiants. Cité par C. Hussey, *The Picturesque*, *op. cit.*, p. 128.

(100) *The Hermitage*, *op. cit.*, pp. 48-52.

(101) Il se pose, à propos de cet ouvrage, un problème d'identification des essais, dont aucun n'est signé. A en croire la nièce des auteurs, John n'aurait écrit que deux articles : « The share of Mr. Aikin in this collection was considerably the smallest and least important; the essay on the heroic poem of Gondibert, however, is an elegant piece of criticism, and the fragment of Sir Bertram, exhibited inventive powers which he had not before displayed : as « Tales of Terror » were at this time a novelty, it produced a considerable effect and has been many times republished by the compilers of selections. » Lucy Aikin, *Memoirs of John Aikin, M.D.*, 2 vols., London, 1823, I, 21.

rialisent aujourd'hui la défaite. Réjouissons-nous donc de leur désolation ! Elle est le garant de l'Avenir spirituel du pays (102).

L'importance de ces remarques n'échappera pas à quiconque a lu, fût-ce distraitemment, les meilleurs romans d'Anne Radcliffe, comme leurs imitations les plus médiocres. Ces sentiments, ici exprimés avec force, seront partagés, nous le verrons (103), par des critiques aussi écoutés que Gilpin et Richard Payne Knight : ils sont au principe même des effets de terreur qu'utilisera la génération suivante de romanciers, et expliqueront, pour une part non négligeable, le gauchissement de sens du mot « gothique », appliqué à ce nouveau genre littéraire.

Adaptant au goût anglais une opinion sans doute empruntée à Baculard d'Arnaud (104), Miss Aikin conclut en supposant que ces demeures devaient être le parfait refuge de ceux qui, « souillés

(102) « Ye are fallen, said I, dark and gloomy mansions of mistaken zeal, where the proud priest and lazy monk fatten'd upon the riches of the land, and crept like vermin from their cells to spread their poisonous doctrines through the nation, and disturb the peace of kings. Obscure in their origin, but daring and ambitious in their guilt ! See how the pure light of heaven is clouded by the dim glass of the arched window, stained with the gaudy colours of monkish tales and legendary fiction; fit emblem how reluctantly they admitted the fairer light of truth amidst these dark recesses, and how much they have debased its genuine lustre ! The low cells, the long and narrow aisles, the gloomy arches, the damp and secret caverns which wind beneath the hollow ground, far from impressing on the mind the ideas of the God of truth and love, seem only fit for those dark places of the earth in which are the habitations of cruelty. These mossy stones and scattered reliques of the vast edifice, like the large bones and gigantic armour of a once formidable ruffian, produce emotions of mingled dread and exultations. Farewell, ye once venerated seats ! enough of you remains, and may it always remain, to remind us from what we have escaped, and make posterity for ever thankful for this fairer age of liberty and light ».

J. & A. L. Aikin, *Miscellaneous Pieces in Prose* [1773], new ed., Altenburgh (G.E. Richter), 1795, pp. 63-5. Voici un témoignage extérieur, qui confirme que l'auteur de cet essai était bien Anna Lætitia et non son frère :

« At a dinner-party, where I was, Fox met Aikin : « I am greatly pleased with your *Miscellaneous Pieces*, Mr. Aikin [...] ». Aikin bowed. « I particularly admire », continued Fox, « your essay *Against Inconstancy in our Expectations*. » — « That, » replied Aikin, « is my sister's. » — « I like much, » resumed Fox, « your essay *On Monastic Institutions*. » — « That, » answered Aikin, « is also my sister's. »

Fox thought it best to say no more about the book. »

Recollections of the Table Talk of Samuel Rogers, ed. M. Bishop, London, 1952, p. 56.

(103) Cf. *infra*, ch. IV.

(104) J.M. Foster a noté l'influence probable des « Discours Préliminaires » du *Comte de Comminge* sur les jeunes auteurs. (« The Abbé Prévost and the English Novel », *P.M.L.A.*, XLII (1927), p. 446).

A.L. Aikin emprunte vraisemblablement, et plus particulièrement, la notion d'« abbaye — établissement de pénitence » au dramaturge français, qui, dans le « Précis de l'Histoire de la Trappe » dont il faisait précéder sa pièce, écrivait : « C'est ici en quelque sorte un lieu de repos ouvert à des hommes qui souvent ont vécu dans le désordre, et que poursuit leur conscience

par quelque crime énorme, désirent expier, en s'imposant une pénitence anormalement sévère, des offenses qui les rendent indignes d'un commerce plus libre avec le monde » (105), préparant ainsi la sensibilité anglaise à recevoir comme il convenait les Schedoni et autres « moines » criminels de la littérature noire : la fine étude qu'elle consacrera plus tard au sombre génie d'Anne Radcliffe et la pénétration dont elle fera preuve dans l'analyse de ses romans (106), sera une preuve supplémentaire de sa parenté d'esprit avec l'auteur de *l'Italien*.

L'essai *On the pleasure derived from objects of Terror*, qu'il faut attribuer non pas à Anna Laetitia mais à John Aikin (107), est plus important encore que le précédent à cause de ses résonances « burkiennes », et du « Fragment » dont il est suivi à titre d'illustration, exemple d'évasion onirique qui fait date dans l'histoire littéraire au XVIII^e siècle.

L'auteur souligne d'abord le paradoxe qu'il y a à contempler avec plaisir, comme nous le faisons souvent, des objets terrifiants. Nous écoutons avec avidité les « histoires de fantômes et de lutins, les récits de meurtres, de tremblements de terre, d'incendies, de naufrages, et les compte-rendus des désastres les plus terribles qui s'abattent sur l'humanité » (108). La tragédie, qui, au théâtre, « se gorge d'horreur », a sur nos esprits une emprise inégalée : l'auteur n'en veut pour preuves que la scène du fantôme dans *Hamlet*, la visite de Macbeth aux sorcières, et l'apparition, aux yeux horrifiés de Richard, du spectre de ses victimes (109). Dans un domaine différent,

effrayée [...] Un établissement où le crime agité de remords, peut se jeter dans le sein d'un Dieu consolateur, où l'excès de la pénitence s'efforce d'effacer l'énormité de la faute... » Baculard d'Arnaud, *Le Comte de Comminge*, pp. cxlv-cxlvii.

(105) *Miscellaneous Pieces*, op. cit., p. 82.

(106) Voir « Prefaces Biographical and Critical : « Mrs. Radcliffe », *The British Novelists*, XLIII, i-viii.

(107) « Several of the pieces have been misappropriated [...] The Fragment of Sir Bertrand, in particular, though alien from the character of that brilliant and airy imagination which was never conversant with terror, and rarely with pity, has been repeatedly ascribed to Mrs. Barbauld, even in print. » Lucy Aikin, « Memoirs », *The Works of A.L. Barbauld*, London, 1825, 2 vols., I, XVIII. Walpole était au nombre de ceux qui attribuaient le « Fragment » à la jeune femme. Voir *infra*, p. 169, note (122). De même, Nathan Drake. Voir *infra*, p. 167, note (116).

(108) *Miscellaneous Pieces*, op. cit., p. 87. « tales of ghosts and goblins, of murders, earthquakes, fires, shipwrecks, and all the most terrible disasters attending human life. »

(109) *Ibid.*, p. 88. Baculard d'Arnaud illustre déjà, dans son second « Discours Préliminaire » au *Comte de Comminge*, sa thèse du « sombre » en littérature, en s'appuyant sur cette même scène de *Richard III*, et en la citant en entier. [Second « Discours Préliminaire », *Le Comte de Comminge*, op. cit., pp. xxxiii-xlv]. Indice qui renforce l'hypothèse formulée note (104).

« les anciens romans de chevalerie et les contes orientaux, avec leurs génies, leurs géants, leurs enchantements et leurs métamorphoses, même si des critiques raffinés les condamnent pour leur absurdité et leur extravagance, garderont toujours leur grand pouvoir sur l'esprit et intéresseront le lecteur, indépendamment de toutes les tendances particulières du goût. » (110)

Mais comment rendre compte de l'intérêt que nous portons à des œuvres dont la valeur littéraire peut paraître, à certains, contestable ? La réponse consiste en une analyse pertinente — et, croyons-nous, toujours actuelle — du suspens littéraire :

« La douleur que provoque le suspens et le désir irrésistible de satisfaire notre curiosité, une fois qu'elle a été éveillée, rend compte de notre empressement à aller jusqu'au bout d'une aventure, même si nous éprouvons tout le temps qu'elle dure une souffrance réelle. Nous préférons la douleur aiguë d'une émotion violente au malaise qui naît d'un désir insatisfait. » (111)

Mais il est des œuvres sublimes, pour lesquelles cette explication toute mécanique reste insuffisante : quand le surnaturel entre en jeu, c'est la confrontation de l'esprit avec des « objets nouveaux et merveilleux » qui provoque le plaisir (112). Il en résulte — singulier encouragement et dangereuse invitation pour la génération suivante de romanciers et de romancières ! — que plus une scène d'horreur comporte d'éléments imaginaires et fantastiques, plus nous en retirons de plaisir (113).

Et John Aikin de citer à l'appui de sa thèse certaines scènes des *Mille et une Nuits*, le passage de *Ferdinand Count Fathom* où le héros découvre un cadavre dans la chambre d'une chaumière perdue dans

(110) « The old Gothic romance and the Eastern tale, with their genii, giants, enchantments and transformations, however a refined critic may censure them as absurd and extravagant, will ever retain a most powerful influence on the mind, and interest the reader independently of all peculiarity of taste ».

Ibid., pp. 88-9.

(111) « The pain of suspense, and the irresistible desire of satisfying curiosity, when once raised, will account for an eagerness to go quite through an adventure, though we suffer actual pain during the whole course of it. We rather chuse to suffer the smart pang of a violent emotion than the uneasy craving of an unsatisfied desire ».

Ibid., pp. 89-90.

(112) « A strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of invisible beings is introduced, of « forms unseen, and mightier than we », our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in this expansion of its power. Passion and fancy cooperating elevate the soul to its highest pitch; and the pain of terror is lost in amazement ».

Ibid., p. 91.

(113) « The more wild, fanciful and extraordinary are the circumstances of a scene of horror, the more pleasure we receive from it ».

Ibid.

la forêt (114), et... *Le Château d'Otrante* (115). Ainsi, avant même de passer à l'illustration pratique qu'il a imaginée pour ses remarques, l'auteur mesure son terrain, cite ses sources, et se place docilement dans une tradition bien définie, à la fois gothique et orientale (116). Mais l'intérêt de cet essai réside principalement en ceci, qu'il constitue, historiquement, la première réflexion cohérente sur le genre sombre et la première tentative soutenue pour en faire la philosophie, tout au moins en Angleterre (117).

*

**

Le « Fragment » qui accompagne ces remarques, et se veut leur illustration, imaginée de propos délibéré, nous paraît, pour cette raison, marquer une étape importante dans l'histoire du « roman gothique », et mériter, à plus d'un égard, l'analyse.

Sir Bertrand, après une aventure dont on ne nous dit pas ce qu'elle fut, traverse une forêt où il se perd. Il est bientôt surpris par la nuit. De lourds nuages noirs ne laissent passer, par intermittence, que de faibles rayons de lune. Entendant le son d'une cloche, et apercevant une lumière, le chevalier met pied à terre et avance dans leur direction. Soudain se dresse devant lui un lugubre et menaçant château en ruines. A peine entré, la porte se referme derrière lui avec un bruit sinistre; c'est en vain qu'il essaie de la rouvrir. Devant lui, monte un grand escalier, au pied duquel brille une pâle flamme

(114) « The best conceived and most strongly worked-up scene of natural horror that I recollect ». *Ibid.*, p. 92. Pour la place que cette œuvre et cette scène occupent dans l'histoire du roman « gothique », cf. *supra*, ch. II, pp. 128-30.

(115) « A very spirited modern attempt upon the same plan of mixed terror, adapted to the model of gothic romance », *Ibid.*

(116) Cette double appartenance sera soulignée par Nathan Drake dans ses *Literary Hours*, 2nd. ed., 2 vols., London, 1800, I, 147 :

« In a beautiful fragment lately published by Mrs. Barbauld [sic], under the title of *Sir Bertrand*, the transition is immediately from the deep Gothic to the Arabic or Saracenic superstition. » Malgré les rapports qui ont pu être établis entre la « superstition gothique » et la « superstition orientale » par certains esprits avertis du 18^e siècle, — en particulier en raison de l'origine sarrazine des romans de chevalerie —, nous croyons sage d'exclure de cette étude du roman « gothique » anglais les contes orientaux, dont l'*esprit* nous paraît tout à fait différent, même lorsqu'ils atteignent à la qualité du *Vathek* de Beckford. Pour une étude de cette dernière œuvre dans ses rapports avec le roman « gothique », cf. André Parreaux, *William Beckford, auteur de Vathek*, *op. cit.*, ch. V.

(117) En France, Baculard d'Arnaud avait codifié le « sombre », dans les « Discours Préliminaires » du *Comte de Comminge*, dont nous étudierons plus loin l'influence sur le roman anglais.

bleue. A mesure qu'il avance vers elle, elle s'éloigne, en montant, le long de la rampe. Il la suit, gravissant les marches, effrayé par l'écho de ses pas. Parvenu au pied d'un autre escalier, la flamme disparaît, et retentit de nouveau la cloche. Il continue son ascension dans l'obscurité totale, quand soudain une main glacée s'empare de la sienne et le tire en avant. Il tente, en vain, de se dégager. Il donne alors, au jugé, un grand coup d'épée dans le vide. Un cri perçant retentit, et la main qui le tirait reste molle et flasque dans la sienne. Il la jette, et poursuit son avance. L'escalier devient de plus en plus étroit; les marches manquent souvent sous ses pas; il se retrouve enfin dans un étroit passage où il ne peut avancer que sur les mains et les genoux. Le souterrain s'élargit soudain, et, au milieu d'une haute galerie, l'attend une silhouette menaçante, qui tend vers lui un bras mutilé et sanglant. Sir Bertrand attaque le monstre grimaçant, qui disparaît en laissant tomber une clé massive. Alors la flamèche bleue va se poser sur une porte à l'extrémité de la galerie, il l'ouvre, et pénètre dans une salle aux dimensions gigantesques : le long des murs, se dressent de colossales statues de marbre noir, vêtues à la mauresque, et tenant à la main d'énormes cimenterres. A mesure que Sir Bertrand avance, chaque statue fait un pas en avant, et le menace de son bras armé. Au milieu de la pièce, un cercueil, avec un cierge allumé de chaque côté. Brusquement une cloche sonne, le couvercle se soulève, une femme revêtue d'un linceul sort du cercueil. Sir Bertrand se précipite vers elle et lui baise les lèvres. A ce moment, le sol tremble, et le château s'effondre. Le héros se retrouve installé sur un sofa, dans une pièce magnifiquement décorée, en compagnie d'une dame incomparablement belle, qui le salue comme son libérateur. Mais au moment où elle va, semble-t-il, lui faire des révélations d'importance, le récit s'interrompt.

Le principal mérite du « Fragment » de John Aikin en est sa fin abrupte, qui laisse le lecteur imaginer pour son compte une conclusion à l'histoire, et l'abandonne en plein suspens. Il s'agit d'une ébauche, d'une fantaisie inachevée sur un thème médiéval, où la reconstitution d'une atmosphère authentique importe plus que le sens logique et l'enchaînement raisonnable des événements. Surtout, sa dimension onirique le situe de plein droit dans la lignée du *Château d'Otrante*. Le « Fragment » tout entier est la transcription d'un rêve, avec ses agressions, ses brusques transferts, et la libération de toute censure qui le caractérise. Les longs cheminements du héros dans des escaliers en spirale et des souterrains si étroits, qu'on n'y peut avancer que sur les genoux et les mains, semblent des images caractéristiques de ce que Gaston Bachelard appellera le « rêve

labyrinthique ». L'important est de noter que les forces multiples du Rêve ne se déclenchent qu'une fois franchi le seuil d'un château gothique : dès l'instant que s'est refermée sur le chevalier la lourde porte de la maléfique demeure ⁽¹¹⁸⁾, cessent de jouer pour lui les lois de la Nécessité. Ce rêve architectural, transcrit en 1773, est une préfiguration singulièrement moderne du rêve d'affranchissement intégral qui hantera bien d'autres romanciers ou artistes.

Comme le *Château d'Otrante*, le « Fragment » de John Aikin ne sera vraiment apprécié qu'une fois généralisée la vogue de cette littérature à sensation. Il sera alors reproduit dans maint recueil de *Contes gothiques populaires* ⁽¹¹⁹⁾, et aura même — suprême consécration — les honneurs d'une citation dans la parodie de E.S. Barrett, *L'Héroïne* ⁽¹²⁰⁾. La critique ne lui reconnut sur le coup, que de maigres mérites ⁽¹²¹⁾, et seuls l'apprécièrent les initiés, au premier rang desquels il convient de faire figurer Walpole lui-même, qui voulut y reconnaître expressément l'influence de son *Château d'Otrante* ⁽¹²²⁾.

(118) Demeure en ruines, comme il se doit : « by a momentary glimpse of moon-light he had a full view of a large antique mansion, with turrets at the corners, and an ample porch in the centre. The injuries of time were strongly marked on everything about it. The roof in various places was fallen in, the battlements were half demolished, and the windows broken and dismantled. A draw-bridge with a ruinous gateway at each end, led to the court before the building. » « A Fragment », *Miscellaneous Pieces, op. cit.*, p. 94. Mais ces ruines n'ont pas, ici, de rapport avec l'humeur sombre du héros. Le Dr. Aikin se serait-il souvenu des chapelles, et autres architectures en ruines des romans de chevalerie, qui servaient au chevalier d'étapes initiatiques ?

(119) Par exemple, dans le recueil : *Gothic Stories*, publié à Manchester par G. Nicholson en 1797 [Virginia University Library], et dans celui qui porte le même titre, publié à Londres par S. Fisher et T. Hurst, en 1799 [Virginia University Library].

(120) « I groped my way along the hall, thence into a parlour — up stairs and down — not a horror to be found. *No dead hand met my left hand*; no huge eyeball glared at me through a crevice. How disheartening !... » E.S. Barrett, *The Heroïne*, ed. Michael Sadleir, London, 1927, p. 45 et note p. 356.

(121) « We come next to 'The Pleasure derived from the objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment'. The disquisition is sensible, but it is not a masterpiece of writing; and the Fragment, though a wonderful tale, loses its effects; because the author, like some injudicious story tellers, informs us, before hand, of the good things we are to hear. » *Monthly Review*, XLIX (1774), 476.

(122) H. Walpole à Mason, 8 Avril 1778 : « Mrs. Barbauld's Fragment was excellent. » H. Walpole à Jephson, 27 janvier 1780 : « Miss Aikin flattered me even by stooping to tread in my eccentric steps. Her 'Fragment', even though a specimen, showed her talent for imprinting terror. » Walpole connaissait Miss Aikin, qu'il croyait être l'auteur du « Fragment », et il lui avait fait visiter, en 1774, le « Château d'Otrante. » Cf. *supra*, ch. II, p. 123, note (240).

IV

L'enthousiasme de l'initiateur du genre ne fut pas toujours aussi marqué pour les œuvres se réclamant de lui, comme en témoignera son opinion de « l'histoire gothique » qui va maintenant retenir notre attention, *Le Vieux Baron Anglais*, de Clara Reeve.

Cette imitation ingénument avouée paraît, il est vrai, bien banale et plate, quand on la compare à son saisissant modèle, ou à la ténébreuse rêverie du Dr. Aikin. Pourtant le roman de Clara Reeve joua un rôle essentiel dans la transmission des thèmes principaux du *Château d'Otrante*, et surtout lui assura une diffusion bien plus grande, en réduisant, de façon sans doute illégitime, mais efficace, le rêve gothique de Walpole aux dimensions d'un mélodrame bourgeois. Cette fille et petite-fille de ministre de l'Eglise Etablie, alliée par sa mère à une famille connue de riches bijoutiers, reçut en héritage la mentalité installée et les habitudes prosaïques de sa classe. Son portrait, paru dans un magazine de l'époque ⁽¹²³⁾, laisse voir un visage plein et ferme, au regard assuré, plus habitué sans doute à se poser sur les réalités de ce monde, qu'à se perdre dans les brumes du Rêve. Ses premières œuvres, des poèmes, parus en 1769 par souscription, sont les laborieux épanchements, touchants de banalité, d'une jeune fille... de quarante ans, qui dépasse mal, même dans des vers à la louange de Shakespeare ou dans la transcription d'un fragment d'*Ossian* ⁽¹²⁴⁾, le stade de la vision *directe* des choses. Elle prie timidement le lecteur, dans la préface, d'excuser des prétentions littéraires chez quelqu'un de son sexe : mais elle a eu sous les yeux tant d'exemples de réussite féminine dans le domaine des lettres qu'elle ose, après tout, nous dit-elle, espérer le même succès ⁽¹²⁵⁾. Il y aura toujours chez elle quelque chose du « bas-bleu », et sa défense du roman de chevalerie viendra peut-être plus d'un souci de préciosité que d'une solide conviction personnelle.

(123) Reproduit dans Foster, p. 199.

(124) Clara Reeve, *Original Poems on several Occasions*, London, 1769, pp. 24-7.

(125) « I formerly believed that I ought not to let myself be known for a scribbler, that my sex was an insuperable objection, that mankind in general were prejudiced against its pretensions to literary merits, but I am now convinced of the mistake, by daily examples to the contrary. I see many female writers favourably received, admitted into the rank of authors and amply rewarded by the public; I have been encouraged by their success, to offer myself as a candidate for the same advantages. I hope thus much may serve as a general apology for this undertaking. » Id., p. xi.

En 1785, elle entreprenait, en effet, dans l'*Evolution du Genre Romanesque*, de faire l'historique du « romance », de le définir avec précision, et de le réhabiliter aux yeux d'un public trop facilement détourné de lui par la satire de Cervantès. Sans doute, *Le Vieux Baron Anglais* était-il paru depuis sept ans déjà. Pourtant l'érudition déployée dans ces deux volumes n'est pas de celles qu'on improvise; et l'adaptation de l'*Argenis* de Barclay, qu'elle avait donné, dès 1772, sous le titre de *The Phoenix*, témoigne que l'intérêt qu'elle portait au « romance » date de bien avant la composition du *Vieux Baron Anglais*. Pour ces raisons, il nous paraît opportun de présenter ici brièvement ce livre, où sont exprimées des opinions qui éclaireront rétrospectivement la lecture du *Vieux Baron Anglais*.

L'auteur s'inscrit, dès les premières pages, dans la tradition des chercheurs que nous avons ailleurs étudiés : les Hurd, les Warton, les Percy, les Mallet, les Beattie, les Warburton et les Huet, auxquels elle ajoute, pour se donner contenance, le nom d'un auteur de son sexe, Mrs. Dobson, sans se douter, apparemment, que *The History of the Troubadours* et les *Memoirs of Ancient Chivalry* qu'elle lui attribue ne sont en fait que les traductions anglaises des célèbres ouvrages de la Curne de Sainte-Palaye. Ne nous attendons pas à trouver, dans ces deux petits volumes, d'idées originales qui fassent véritablement avancer la solution des problèmes ardues que pose l'étude de ce genre littéraire : l'auteur ne fait, le plus souvent, que répéter comme une leçon bien apprise, les propos de ses savants prédécesseurs; mais elle le fait loyalement et, parfois, avec flamme. Par exemple, aucune définition du mot « romance » ne la satisfait pleinement, parce que toutes négligent ce qu'elle tient pour essentiel, la nature *épique* de ces vieux contes de chevalerie. Elle ose, sinon mettre en balance leurs mérites avec ceux d'Homère, du moins prétendre qu'il n'y a pas, entre « romance » et épopée, de différence de nature ⁽¹²⁶⁾. Elle cite longuement Percy, et évoque avec lui, à propos des vieux « romans », les beautés d'un Arioste et du Tasse ⁽¹²⁷⁾. La traduction commencée par Chaucer du *Roman de la Rose* lui fournit un passage significatif sur le Rêve ⁽¹²⁸⁾, et elle rappelle que Spenser, Milton et les plus grands esprits du passé se sont nourris de ces contes. Elle a pour les romans de longue haleine des XVI^e

(126) *The Progress of Romance*, ed. E.M. McGill, The Facsimile Text Society, New-York, 1930, p. 24.

(127) *Ibid.*, I, pp. 33, sq.

(128) « Menne saine that in swevenings,
There nis but fables and lesings,
But menne may know, some swevens sent,
And afterwards been apparent... »

Ibid., I, 49. Une partie de l'intrigue du *Vieux Baron Anglais* repose sur un rêve prémonitoire dont les données se vérifient.

et XVII^e siècles peut-être moins d'indulgence, mais elle reconnaît quelque beauté à La Calprenède, à d'Urfé, à Mademoiselle de Scudéry et à leurs imitateurs anglais. D'une manière générale, dit-elle, on a souvent fait reproche au « romance » de ses invraisemblances : mais n'y a-t-il pas chez les Anciens, et chez Homère en particulier, des épisodes bien plus extraordinaires et infiniment moins croyables ? D'ailleurs, « quand l'imagination est éveillée, on ne demande pas si les mobiles sont vrais ou faux » (129).

Le « romance » a un rôle précis à jouer, affirme-t-elle : celui de « stimulant pour l'imagination ». L'enthousiasme que font naître en nous ces récits d'actes héroïques nous soulève au-dessus de nous-mêmes, nous empêche de nous abandonner complètement aux « buts mesquins ou intéressés » que nous poursuivons dans nos existences quotidiennes (130). On ne peut en fin de compte, mieux définir le « romance », qu'en l'opposant au « novel » (131).

Sans doute la transcription du quotidien qui caractérise le « novel » a-t-elle eu ses maîtres. Sans doute y a-t-il eu Richardson et Fielding. Mais il y a beaucoup à craindre de cette prolifération des romans de bas-étage qui trouvent, dans les « librairies circulantes », de trop faciles victimes. Le roman (« novel ») est devenu comme une espèce de drogue dont il est difficile, pour les esprits faibles, de se passer. Au total, le Dr. Gregory avait raison, qui reconnaissait au « romance » une valeur *morale* bien plus grande qu'au « novel » (132). Le mot clé est enfin prononcé : c'est cette dernière

(129) *Ibid.*, I, 102.

(130) *Ibid.*

(131) « The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own. »

Ibid., I, 111.

(132) « Notwithstanding the absurdities of the Old Romance, it seems calculated to produce more favourable effects on the morals of mankind than our modern Novels. If the former did not represent men as they really are, it represented them better. Its heroes were patterns of courage, truth, generosity, humanity, and the most exalted virtues, — its heroines were distinguished for modesty, delicacy, and the utmost dignity of manners. The latter represent mankind too much what they really are, and paint such scenes of pleasure and vice as are unworthy to see the light, and thus in a manner hackney youth in the ways of wickedness before they are well entered into the world; they expose the fair sex in the most wanton and shameless manner to the eyes of the whole world, by stripping them of

considération qui, en dernière analyse, l'emporte sur toutes les autres dans l'esprit de Clara Reeve. Ce qui importe à la mentalité bourgeoise, c'est que l'ordre moral ne soit jamais mis en cause. Sa sympathie pour les « romances » s'explique moins par le fait que l'Imagination y joue sans contrainte — comme c'était le cas pour les illustres critiques qu'elle se plaît à citer — que par leur incontestable valeur d'exemples. *Le Champion de la Vertu*, puisque tel fut le titre sous lequel parut d'abord l'« histoire gothique » de Clara Reeve (133), se définit par réaction contre les personnages aux mœurs dissolues des romans modernes, plus que comme une tentative d'évasion du quotidien par le Rêve.

*
**

La préface du *Vieux Baron Anglais* est déjà caractéristique de cette mentalité. L'auteur, dès les premières lignes, croit utile de justifier son récit, qu'elle reconnaît être « hors de l'ordre commun ». Son excuse est qu'il a été écrit sur le même plan que *Le Château d'Otrante*, avec le même dessein d'unir les données les plus attrayantes des anciens « romaunts » et des compositions modernes. C'est « une histoire gothique », car il peint les temps et les mœurs du Moyen Age. De tout temps, les fictions ont fait, dans tous les pays, les délices des hommes. Or il est injuste d'admirer les poèmes épiques des Anciens, et de mépriser les romans de chevalerie qui ne sont, en fait, que des épopées en prose. Les uns comme les autres ne retiennent, à l'encontre de l'Histoire, que les éléments flatteurs de la nature

that modest reserve, which is the foundation of grace and dignity, the veil with which nature intended to protect them from too familiar an eye, in order to be at once the greatest incitement to love, and the greatest security to virtue. » *Ibid.*, II, 86-7. Extrait de *A Comparative View of the State and Faculties of Man with those of the Animal World*, 1765. On reconnaît ici les arguments avancés par Johnson. Cf. *supra*, ch. I, p. 58.

(133) [Clara Reeve], *The Champion of Virtue*, Colchester, 1777. Isaac D'Israeli devait attribuer le succès foudroyant du roman de Clara Reeve à ce changement de titre : « An English novel, published with the title of « The Champion of Virtue » could find no readers; but afterwards passed through several editions under the happier invitation of « The Old English Baron. » I. D'Israeli, « Titles of Books », *Curiosities of Literature*, new ed., 3 vols, London, 1866, I, 288.

En fait, ce changement de titre est purement gratuit, comme le souligne Walter Scott dans sa préface au roman : « The work came to a second edition in the succeeding year, and was then first called *The Old English Baron*. The cause of the change we do not pretend to guess; for if Fitzowen be considered as the Old English Baron, we do not see wherefore a character, passive in himself from beginning to end, and only acted upon by others, should be selected to give a name to the story. » « Prefatory Memoir to Clara Reeve », *Ballantyne-Novelist*, V, LXXX.

humaine : car notre vanité peut aussi, comme d'autres passions du cœur humain, être utilisée à des fins édifiantes. Il faut, poursuit notre moralisatrice, pour que ce genre intéresse, que trois conditions soient remplies : il doit y avoir du Merveilleux, pour éveiller l'attention ; il faut peindre les mœurs de la vie réelle, pour donner à l'ouvrage un air de probabilité ; et faire appel au pathétique, pour intéresser le cœur. Notons, au passage, que ce dosage minutieux et délibéré des composantes du récit, nous situe déjà fort loin de cette donnée libre et spontanée qu'était le rêve de Walpole. Or, ajoute Clara Reeve, tandis que le *Château d'Otrante* excelle en ce qui concerne les deux derniers points, l'auteur a répondu trop généreusement à la première exigence du Merveilleux. Il faut, malgré tout, que l'histoire reste dans les limites de la probabilité ! On peut, à la rigueur, admettre une apparition de fantômes, et accepter la présence d'un casque et d'une épée enchantés. Mais que l'épée soit si grande, qu'il faille cent hommes pour la soulever, et le casque si lourd, qu'il défonce le pavé de la cour, voilà qui est beaucoup plus difficile à tolérer. Que signifient d'ailleurs ce portrait d'aïeul qui quitte son cadre et ce squelette en coule d'ermite ? Voilà qui risque d'enrayer le mécanisme de l'imagination et de provoquer le rire. *Le Vieux Baron Anglais* est conçu dans les grandes lignes, sur le même modèle que le *Château d'Otrante*, mais saura éviter ces défauts (134). Disons-le plus nettement : ce qui choque Clara Reeve n'est pas tant le Merveilleux — non seulement elle l'admet, mais elle le préconise — que le phénomène d'*amplification onirique* ailleurs souligné (135). C'est au sens propre et littéralement que l'« histoire gothique » de Clara Reeve sera une *réduction* de celle de Walpole.

Comme *Le Château d'Otrante*, *Le Vieux Baron Anglais* prétend être la transcription d'un vieux manuscrit, et Clara Reeve espère sans doute davantage exciter la curiosité du lecteur en y supposant des lacunes. Elles sont, en fait, conventionnelles (136), et n'altèrent en rien le déroulement de l'histoire.

Le thème central est, ici aussi, celui de l'usurpation, par un seigneur féodal, du château de son frère, qu'il a, au préalable, fait assassiner. Le souvenir de Hamlet semble plus direct que dans le roman de Walpole, le premier mobile du meurtre étant la passion coupable ressentie pour une belle-sœur. Cette dernière, repoussant les avances insultantes du meurtrier, s'enfuit du château et meurt

(134) *The Old English Baron*, a Gothic Story, 9th ed., London, 1811, pp. v-xi.

(135) Cf. *supra*, ch. II, p. 109.

(136) *The Old English Baron*, *op. cit.*, pp. 30, 39, 45-6. Henry Mackenzie, dont Clara Reeve connaît l'œuvre (elle en parle dans son *Progress of Romance* [*op. cit.*, II, 46]) avait déjà utilisé ce procédé dans *The Man of Feeling*, 1771.

tragiquement, après avoir donné naissance à un fils. Une aile du château passe, depuis, pour hantée : le nouveau propriétaire doit, pour cette raison, le vendre au baron Fitz Owen. Un combat singulier permet de démasquer le chevalier félon. L'héritier légitime, Edmond, qui a passé les vingt premières années de sa vie dans l'habit d'un paysan, tout comme le Théodore du Château d'Otrante, rentre enfin dans son bien, après la timide apparition du spectre de son père, dont les restes ont, jadis, été abandonnés sans sépulture.

On le voit, tout est ici ramené aux dimensions étroites d'une mentalité bourgeoise, vite effarouchée. Walter Scott l'a souligné, Fitz Owen et ses nobles amis parlent et agissent comme des « country-squires ». Outre l'unique apparition du spectre, le merveilleux consiste en quelques bruits d'armures et gémissements perçus par ceux qui ont mauvaise conscience, et en un rêve prémonitoire, qui n'a rien du tout d'inquiétant, réservé au bon et valeureux Edmond. Car le Surnaturel n'est pas ici dissocié de la croyance au divin, — et sans doute est-ce là ce qui le différencie du fantastique laïque de Walpole : les justes devant l'Éternel n'ont rien à craindre des fantômes (137).

L'architecture joue de même un rôle assez effacé. Clara Reeve ne disposait pas, comme Walpole, d'un Strawberry Hill, et n'était pas comme lui passionnée de gothique : l'action se situe dans le cadre d'une demeure médiévale réelle, au nom de laquelle maintes légendes étaient attachées (138), mais dont la présence ne se fait, à aucun moment, sentir comme pesante ou menaçante. Le squelette de la victime est découvert dans un bien ordinaire réceptacle : une malle, enterrée à la hâte sous le plancher des « appartements inférieurs », atténuation prononcée des sombres souterrains de Walpole. L'apothéose finale du *Château d'Otrante* fait ici tout à fait défaut. Il s'agit, pour la prudente Clara Reeve, de la restitution d'une demeure, de terre, de bétail et d'argenterie (139), plutôt que de la réinstallation grandiose du légitime héritier dans un titre et un prestige. Les trac-tations financières ne manquent pas (140), et le « champion de la vertu » fait prudemment son testament, avant le tournoi. Le souci du détail est parfois poussé jusqu'à l'absurdité : ne dit-on pas des

(137) *The Old English Baron*, op. cit., pp. 78-9 et 85. Anne Radcliffe fera sienne cette idée, mais l'exploitera avec une autre habileté.

(138) Le bruit circulait, en particulier, qu'en 1708, alors que des ouvriers réparaient une cheminée du château Lovell, un squelette humain avait été découvert dans une cavité secrète. Cf. Montague Summers, « Architecture and the Gothic Novel », *Architectural Design and Construction*, II (1931), 80.

(139) *The Old English Baron*, op. cit., p. 211.

(140) *Ibid.*, pp. 208, 233, 236, 252, etc.

deux chevaliers en armure, qui s'affrontent dans la lice, visière baisée et gantelets de fer aux poings, qu'ils étaient *tout en sueur*, tant l'exercice auquel ils se livraient était violent ⁽¹⁴¹⁾ ? Clara Reeve a une trop bonne vue pour produire du fantastique : rien de concret ne lui échappe, pas même ce qui est caché... Emportée par le mécanisme d'associations d'idées ordinaires, son regard perce les armures. Mais ne lui demandons pas d'aller au delà du Réel. Ce pouvoir de « seconde vue » qui caractérisera Anne Radcliffe, ce dépassement onirique du concret qui faisait tout l'intérêt de l'« histoire gothique » de Walpole, l'auteur du *Vieux Baron Anglais* ne les eut pas en partage. A la fin de sa préface, Clara Reeve formulait la crainte d'avoir agi comme les traducteurs de Shakespeare : en préservant les unités, mais en laissant échapper l'esprit de l'œuvre ⁽¹⁴²⁾. Nous ne sommes pas loin de penser qu'il convient de prendre à la lettre des propos que la modestie dictait à l'auteur.

Huit jours après la parution de la seconde édition du roman, Walpole demandait à Mason :

« Avez-vous lu *Le Vieux Baron Anglais*, une histoire gothique ouvertement imitée du *Château d'Otrante*, mais ramenée à la raison et à la probabilité ? Elle est tellement probable, que n'importe quel procès criminel de l'Old Bailey fournirait une histoire plus intéressante. Le Fragment de Mrs. Barbauld était excellent. Ceci n'est qu'un *caput mortuum*. » ⁽¹⁴³⁾

Le dictionnaire d'Oxford donne, pour cette expression latine, le sens de « résidu sans valeur », qu'il n'est pas impossible, en effet, d'appliquer avec quelque propriété, au *Vieux Baron Anglais* : il n'y reste rien de *valable* du rêve gothique d'Horace Walpole ⁽¹⁴⁴⁾. Peu de romans « gothiques », pourtant, même au moment où le public

(141) *Ibid.*, p. 168.

(142) *Ibid.*, p. xi.

(143) « Have you seen *The Old English Baron*, a Gothic story, professedly written in imitation of *Otranto*, but reduced to reason and probability ! It is so probable, that any trial for murder at the old Bailey would make a more interesting story. Mrs. Barbut's (sic) fragment was excellent. This is a *caput mortuum* ».

H. Walpole à Mason, 8 avril 1778, Yale, XXVIII, 381-2.

(144) Walpole confirmait à Cole, quelques semaines plus tard [22 août 1778] : « I have seen too the criticism you mention on the *Castle of Otranto*. It is not at all oblique, but though mixed with high compliments, directly attacks the visionary part which, says the author, or authoress, makes one laugh. I do assure you I have not had the smallest inclination to return that attack. It would be even ungrateful, for the work is a professed imitation of mine, only stripped of the marvellous; and so entirely stripped, except in one awkward attempt at a ghost or two, that it is the most insipid dull nothing you ever saw. It certainly does not make you laugh, for what makes one doze, seldom makes one merry. » Yale, II, 110.

n'eut d'yeux que pour ce genre littéraire, connurent un succès aussi immédiat, et furent aussi souvent imprimés (145). On attribue, pour mieux les vendre à l'auteur du *Vieux Baron Anglais*, des œuvres dont elle était parfaitement innocente (146). Abrégé pour les magazines (147), incorporé aux grandes collections de romans importants (148), maintes fois publié conjointement avec le *Château d'Otrante*, l'« histoire gothique » de Clara Reeve éclipsa presque celle de Walpole sans doute à cause des raisonnables amputations qu'elle lui avait fait subir, et du correctif logique qu'elle avait cru devoir y apporter. Ainsi fut réduit, dans de considérables proportions, le décalage qui existait entre *Le Château d'Otrante* et le goût littéraire de l'époque.

Les romanciers de la génération suivante, Anne Radcliffe en particulier (149), lui emprunteront plus volontiers qu'à Walpole. Mais nous y voyons moins la preuve de la valeur du roman, que de l'inso-lite des thèmes de Walpole, irrecevables, sous leur forme première, pour la mentalité « middle-class ».

Il faut bien en convenir : Clara Reeve ne fut, à tous les stades de sa carrière, qu'une médiocre imitatrice, incapable d'élan personnel vers le sublime ou l'imaginaire. Elle traduisit l'*Argenis*, adapta le *Château d'Otrante*, et copia, plus tard, *Le Souterrain* de Sophie Lee (150). Elle n'eut jamais que par accident la vocation de romancière « gothique ». Les rêves prémonitoires, les tournois, que l'on retrouve dans deux de ses romans ultérieurs (151), restent sans effet sensible sur le lecteur. Elle dit, dans la préface des *Exilés* (1788), comment, après la publication de *L'Evolution du Genre Romanesque*, elle se mit à écrire une nouvelle « histoire de fantômes », qu'elle

(145) On compte une vingtaine d'éditions du *Vieux Baron anglais* entre sa parution et 1824, et une quinzaine d'autres de cette date à nos jours. Ces chiffres sont obtenus en confrontant la liste donnée par M. Summers dans sa *Gothic Bibliography* [pp. 449-50], et celles des catalogues du British Museum et de la Virginia University Library.

(146) Cf. *supra*, p. 154. On lui attribua également le célèbre *Fatherless Fanny*, or a young lady's first entrance into life, being the memoirs of a little mendicant, and her benefactors. By the author of the Old English Baron, London (J. Tallis), 1819.

(147) Cf. Mayo, p. 466, p. 225 et 406, note 17.

(148) Mrs. Barbauld's *British Novelists*, vol. XXII, 1820. — Walker's *British Classics*, 1811. — Ballantyne's *Novelists Library*, vol. V, 1821. — *The Roman-cist and Novelist's Library*, N° 8, 1839. — *The British Novelists*, vol. XXII, 1840, etc.

(149) Cf. *infra*, ch. IV.

(150) Dans ses *Memoirs of Sir Roger de Clarendon*, 3 vols., London, 1793.

(151) Cf. *The Exiles; or Memoirs of the Count de Cronstadt*, 3 vols., London (Hookham), 1788, I, 142-3; II, 115-130, et *Memoirs of Sir Roger de Clarendon*, *op. cit.*, I, 45-6, III, 190.

confia, en mai 1787, à la malle d'Ipswich, et... qui ne parvint jamais à son éditeur londonien ⁽¹⁵²⁾ : on peut, semble-t-il sans trop d'injustice, sinon s'en féliciter du mois ne pas trop déplorer la perte de *Castle Connor : an Irish story* ⁽¹⁵³⁾.

V

Nous avons, jusqu'à ce point, examiné les rares œuvres qui, au cours des deux décennies suivantes, se sont plus ou moins ouvertement réclamées de l'« histoire gothique » de Walpole. Force nous est de reconnaître, avec Maurice Heine, que « rien de viable n'est issu en droite ligne du Château d'Otrante, dont seul le décor pouvait être repris en vue d'un meilleur agencement » ⁽¹⁵⁴⁾. *The Hermitage* de Hutchinson, le « *Fragment* » du Dr. Aikin, et le *Vieux Baron Anglais* n'avaient fait écho que bien faiblement, bien « fragmentairement », et bien isolément à l'histoire fantastique de Walpole. Par surcroît, toutes trois étaient des œuvres « anglaises », s'inscrivant dans une tradition nationale d'érudition médiévale. Le Moyen Âge

(152) « A gentleman who had done honour to her writings by his approbation, inquired of the author what she was writing; she answered that she had several works begun, but none finished. He said, Why do you not give us another *Ghost* story; for in my opinion, that is your forte? She replied, that she believed she had materials enough to build another with, and thanked him for the hint, which she would remember and improve upon. In the meantime, the Progress of Romance was in hand, and drawing to a conclusion; it was published in 1785. After this was set afloat, she turned her mind to the promised *Ghost* story, which was finished the following year. The gentleman above mentioned sent a message to this purpose; though he should be sorry to hear that she was dead, he was impatient to see her *Ghost*. In the month of May, 1787, this work was sent to London by the Ipswich blue coach; it was lost either on the way or at the inn, for it seems, that it never was received by the person to whom it was sent. The title is *Castle Connor — an Irish Story*. How it was lost, and into what hands it has fallen, she is wholly ignorant; but on one point, she is determined, that if it ever appears in print during her life, under whatsoever form, or with whatever alterations, she will lay claim to it; and if it lies within her power, will detect the piracy, and expose the pirates to view; and she uses this opportunity to let them know so much... » « Preface », *The Exiles*, op. cit., I, xviii-xix.

(153) D.P. Varma, dans son ouvrage *The Gothic Flame*, London, 1957, prétend [Appendix II, p. 235] avoir découvert un roman, intitulé *The Hand of Clay*, qui pourrait être, selon lui, celui dont le manuscrit fut perdu par Clara Reeve. Nous attendons avec impatience la publication de l'article promis par l'auteur, où sera défendue cette thèse.

(154) Maurice Heine, « Le Marquis de Sade et le Roman noir », *Le Marquis de Sade*, Paris (Gallimard), 1950, p. 214. [Etude pour la première fois publiée en 1933, à la N.R.F.]

avait, pour des raisons historiques spécifiques, intéressé l'Angleterre bien plus tôt que la France. La Réforme lui avait fourni l'occasion de prendre envers lui du recul, et d'adopter, à son égard, une attitude à la fois curieuse et critique. Il faudra attendre la Révolution pour qu'une rupture analogue suscite en France un intérêt comparable : encore ne se manifesterait-il concrètement que près d'un demi-siècle plus tard.

Mais la France, avant l'Angleterre, croyons-nous, en tout cas avec une insistance incomparablement plus soutenue, s'était penchée sur un problème autre : celui du cœur et des passions. Il n'y eut pas, en Angleterre, de M^{me} de Lafayette, car *la Princesse de Clèves* répond à des préoccupations, et reflète une rigueur d'analyse, que nous croyons typiquement françaises. En baissant sensiblement le diapason, l'œuvre d'une M^{me} de Tencin, d'une M^{me} Riccoboni nous semble révélatrice d'un type de sensibilité ténébreuse à laquelle une Mrs. Behn, une Mrs. Brooke restent singulièrement étrangères. Avant Sophia Lee, qui puisa chez Prévost sa sombre inspiration, la peinture de l'infortune en amour était restée, en Angleterre, bien superficielle, bien sommaire et bien sèche.

Il est temps de nous tourner, maintenant, vers une autre œuvre, que nous n'hésitons pas à qualifier de *majeure*, bien qu'elle n'ait pas encore trouvé la place qui lui revient de droit dans l'histoire du pré-Romantisme anglais. *Le Souterrain*, de Sophia Lee, est aussi différent qu'il est possible du *Château d'Otrante*, encore qu'il participe, selon nous, du même besoin vital d'évasion. En déversant, dans le schéma un peu sommaire du roman d'aventures toute la richesse du sentiment et des effusions du cœur, Sophia Lee orienta définitivement l'évolution du genre créé par Walpole. Cette mélancolique histoire, où le malheur s'attache obstinément aux pas d'illustres héros, constitue, face au *Château d'Otrante*, l'autre source inépuisable de situations et de thèmes, mais ceux-là pathétiques, où devaient puiser les romanciers, et surtout les romancières, à venir. Ingénieusement combinés par la génération suivante à la trame un peu succincte d'aventures inquiétantes, ils donneront au roman « gothique » le visage définitif que nous lui connaissons, reflété de façon particulièrement harmonieuse dans l'œuvre de Mrs. Radcliffe. Il existe, de ce gonflement soudain de l'intrigue, un indice tout matériel : alors qu'un unique et mince volume suffisait à contenir les aventures contées par Walpole, Hutchinson et Clara Reeve, il en faudra désormais trois — ou plus ! — pour épuiser l'inspiration des nouveaux romanciers : Sophia Lee est, pour une bonne part, à l'origine du « three-decker ».

Le premier volume du *Souterrain* parut timidement, à titre d'essai (155), en 1783. Il fut suivi, deux ans plus tard, de deux autres volumes, que lui avait presque aussitôt réclamés un public curieux et avide (156). D'une manière foudroyante, ils valurent à l'auteur un succès inespéré. Cette fille d'acteur en renom n'en était pourtant pas à ses débuts. Une comédie à succès (157) lui avait rapporté assez d'argent pour ouvrir à Bath une école pour jeunes filles qui allait devenir vite célèbre. Un premier roman, écrit à l'âge où « l'imagination prend le pas sur la raison, et où le cœur l'emporte parfois sur toutes deux », dormait, depuis plusieurs années, dans ses tiroirs (159). *Le Souterrain* fut sans doute commencé à la même époque, en tout cas bien avant 1783, comme en témoigne la dédicace au docteur de la famille Lee, Sir John Eliot (160). A en croire son biographe, ce fut une visite à Winchester, dont les « institutions monastiques » touchèrent son imagination et sa sensibilité, puis la lecture des *Dialogues* de Hurd (161), qui soufflèrent à la jeune fille l'idée d'écrire un récit où se trouveraient mêlés, dans un cadre pittoresque, des personnages historiques à des événements fictifs (162). Clara Reeve avait déjà vu là le signe distinctif des romans de longue haleine de La Calprenède,

(155) « The success of this work far surpassed her expectations : its interest was increased by her publishing only the first volume, in order to feel the ground. » *The Annual Biography and Obituary for the Year 1825*, vol. IX, London 1825, p. 130. Cette pratique était assez courante chez les jeunes romancières. Fanny Burney, elle aussi, aurait préféré publier d'abord les deux premiers volumes d'*Evelina*, « to feel the pulse of the public. » J. Hemlow, *The History of Fanny Burney*, Oxford, 1958, p. 67.

(156) « Popular applause, and urgent inquiries even from individuals wholly strangers to her, encouraged her to produce the remainder. » *The Annual Biography and Obituary for the Year 1825*, op. cit., p. 130.

(157) *A Chapter of Accidents*, représentée à Haymarket le 5 août 1780.

(159) *The Life of a Lover* ne sera publié qu'en 1804. Cf. Foster, p. 207.

(160) « Time and distance may have erased the Author from your memory, » lui dit-elle dans cette dédicace. Or, bien des années auparavant, lors d'une visite, le Dr. Elliot aurait demandé à la jeune fille une feuille de papier pour écrire son ordonnance. Elle en aurait pris une dans un coffret contenant un volumineux manuscrit. Le docteur l'aurait alors interrogée sur la nature de son travail : à quoi Sophia Lee aurait répondu, que si elle publiait un jour un livre, elle le lui dédicacerait. C'était *Le Souterrain*. Et le biographe d'ajouter, « An engagement that was to be fulfilled many years after. » *The Annual Biography and Obituary for the year 1825*, op. cit., p. 128. [Souligné par nous.]

(161) *Ibid.*, pp. 129-30. En même temps que les *Dialogues*, la jeune fille avait peut-être eu l'occasion de lire les *Lettres sur la Chevalerie*, qui leur étaient très souvent jointes. Par exemple : *Moral and Political Dialogues, with Letters on Chivalry and Romances* : By the Reverend Doctor Hurd, 5th ed., 3 vols., London (Cadell), 1776.

(162) « A story that might blend historical characters with fictitious events, and both with picturesque scenery. » *Ibid.*, p. 130.

d'Honoré d'Urfé et de Mademoiselle de Scudéry (163). Elle avait même prétendu que l'époque élisabéthaine et ses prétendants les plus illustres, — la Reine, Sir Philip Sydney, Essex et bien d'autres —, se prêtaient particulièrement bien à ce genre de fiction, et étaient déjà, tels que nous les montre l'Histoire, un cadre et des héros de « romance » (164). Ce sont précisément, et peut-être pour cette raison, l'époque et les personnages que retient, délibérément (165), Sophia Lee pour son roman, auquel elle donne le significatif sous-titre : « a tale of other times ».

Le conte nous est présenté, à l'instar du Château d'Otrante et du Vieux Baron Anglais, comme tiré d'un vieux manuscrit tout abîmé et comportant maintes lacunes. Matilde et Ellinor sont les filles de la reine Marie Stuart et du Duc de Norfolk, dont le mariage a été tenu secret. Elles vivent, sous la garde de Mrs. Marlowe, dans des appartements souterrains aménagés sous les ruines d'une abbaye gothique. Après la mort de leur bienfaitrice, elles commettent l'imprudence de donner asile à un homme que des bandits poursuivent : il s'agit de Leicester qui, après leur avoir raconté son histoire, s'éprend de Matilde et l'épouse en secret. Poursuivis par la haine jalouse d'Elisabeth, les amants malheureux sont contraints de chercher refuge en France. Leicester y sera pourtant assassiné. Matilde, enceinte et désespérée, quitte la France en compagnie de Mortimer, qu'elle croit être un ami sûr. Elle accouche bientôt d'une fille, mais apprend que le bateau fait voile vers la Jamaïque, où Mortimer prétend l'épouser de force. Elle n'échappe à ce danger, que pour être entraînée par de cruels Indiens dans une sombre forêt, et finalement, elle est jetée, pour plusieurs années, en prison. La mort du gouverneur de l'île lui rend enfin la liberté, et elle peut regagner l'Angleterre... où l'attendent de nouvelles épreuves.

(163) « By taking for their foundation some obscure parts of true history, and building fictitious stories upon them, truth and fiction were so blended together, that a common reader could not distinguish them, young people especially imbibed such absurd ideas of historical facts and persons, as were very difficult to be rectified. » *The Progress of Romance, op. cit.*, pp. 64-5.

(164) « Men who, as all the world allows, had no small portion of Romance in their composition, and were excited by a strong and enthusiastic thirst of glory, to actions honourable to themselves, and advantageous to their country. Such were the heroes of Queen *Elisabeth's* Court; and I might reckon the Queen herself as an Heroine, worthy to command such men [...] Such was *Elisabeth*, and such were her servants — Sir Philip Sydney, — Sir John Norris, — the Earl of Essex, — Lord Willoughby, — Lord Herbert of Cherbury, — Sir John Perrot, — Sir Francis Drake, — Sir Walter Raleigh, — Admiral Howard, — Lord Montjoy, — Sir Francis Vere, — and many others. » *Ibid.*, pp. 98-9.

(165) « The brilliant court of Elisabeth struck her to be the suitable aera for such a fiction. » *The Annual Biography and Obituary for the Year 1825, op. cit.*, p. 130.

Ellinor, cependant, a eu sa part d'infortunes. Passionément éprise d'Essex, qui lui rend son amour, elle en a été séparée par la jalousie d'Elisabeth, et a été contrainte d'épouser un homme qu'elle méprise. Elle se trouve, elle aussi, mêlée à de multiples aventures, et suit Essex sur les champs de bataille d'Irlande. Une évasion du camp ennemi, une blessure, un naufrage, un séjour en forteresse, ne sont que les péripéties les plus marquantes de cette partie du récit. Après l'exécution d'Essex, Ellinor sombre dans la folie et meurt.

La nouvelle de cette fin prématurée consterne Matilde, qui a, de son côté, de nouvelles raisons d'être inquiète. Une intrigue entre sa fille et le prince de Galles est tragiquement interrompue par la mort suspecte de ce dernier. Par ailleurs, Jacques I^{er}, qui ne voit pas d'un bon œil la présence de Matilde à la cour, la fait emprisonner avec sa fille. Elle ne survit pas longtemps à cette dernière, empoisonnée par une rivale.

Le récit est habilement taillé dans les incertitudes qui demeurent sur l'histoire de cette période héroïque, dont les données vérifiables ne sont que rarement malmenées (166). Les élans amoureux y trouvent une expression passionnées, jamais encore atteinte dans le roman anglais, mais déjà connue en France. Comme dans *Manon Lescaut*, l'amour nous est représenté « comme un de ces coups particuliers du Destin [...] dont il est aussi impossible à la vertu de se défendre qu'il l'a été à la sagesse de les prévoir » (167). Tout le drame se noue au moment où Leicester s'éprend de Matilde, et Essex d'Ellinor, dans des circonstances qui semblent en effet bannir tout jeu possible du libre arbitre. Par ailleurs, il y a, dans cette déconcertante accumulation d'infortunes que ne vient, à aucun moment, disperser la plus éphémère promesse de bonheur, quelque chose qui rappelle cette espèce de fatalité tragique qui pèse sur les autres personnages de Prévost.

*
**

« Il étoit arrêté que je serois un jour le plus infortuné de tous les hommes », s'écriait l' « Homme de Qualité » (168). A quoi répondait Cleveland :

(166) Elle situe en particulier l'exécution de la reine Marie après l'Armada. Cf. Foster, p. 209.

(167) *Manon Lescaut*, cité par B.M. Woodbridge, « Romantic Tendencies in the novels of the Abbé Prévost, » *P.M.L.A.*, XXVI (1911), 330.

(168) *Homme de Qualité*, cité par Etienne, p. 38.

« Mon nom étoit écrit dans la page la plus noire et la plus funeste du livre des destinées; il y étoit accompagné d'une multitude d'arrêts terribles que j'étois condamné à subir successivement » (169).

L'homme sensible et malheureux, victime à la fois de ses passions et du Destin, « jouet de cette impuissance maligne qui [l'] a rendu malheureux dès [sa] naissance, et qui n'a pris soin de conserver [sa] vie que pour en faire un exemple de misère et d'infortune » (170), fait ainsi, grâce à Sophia Lee, une entrée remarquée dans le roman anglais. Il y avait, dans le personnage même de Prévost, quelque chose d'excessif et de déjà légendaire, propre à arrêter l'attention. Ne disait-on pas de ce moine défroqué, prêchant le déisme, la liberté de mœurs, et la philosophie, qu'il avait, accidentellement il est vrai, tué son propre père (170 bis) ? Ou encore qu'il étoit mort, *autopsié vivant*, sous le scalpel d'un médecin (171) ? Voilà qui ne pouvait manquer d'intéresser l'amateur de nouvelles à sensations. Ses romans, d'ailleurs, fourmillaient de scènes mémorables, qu'avait fait naître une imagination dangereusement portée à l'horrible. Ici, on assistait à l'ensevelissement, dans une lugubre cave, d'un paquet informe, qui n'étoit autre qu'un cadavre, « couvert de la dernière parure des morts » (172). Là on exhumait, on contraire, d'une « horrible caverne » creusée sous des ruines romaines — sans doute « quelque endroit consacré au Démon où il s'étoit fait d'abominables cérémonies » — des restes humains « consumés de pourriture » (173). Ailleurs, un mari enfermait dans un cabinet son épouse, en compagnie d'un cadavre, et déclarait qu'elle aurait ce spectacle devant les yeux jusqu'à ce que le corps entrât en putréfaction (174). Cette complaisance morbide à décrire les aspects les plus matériels ou les plus déprimants de la Mort fait des romans de Prévost d'acceptables antécédents pour notre étude (174 bis), surtout si l'on tient compte

(169) Abbé Prévost, *Le Philosophe Anglois, ou Histoire de Mr. Cleveland, fils naturel de Cromwell...*, nouvelle ed., Londres, 1777, 7 vols., I, 228.

(170) *Cleveland*, cité par B.M. Woodbridge, *op. cit.*, p. 327.

(170 bis) *European Magazine*, VI (1784). Cité par Foster, pp. 45-6.

(171) Abbé Prévost, *Œuvres Choiesies*, Amsterdam et Paris, 1784, I, 27 : « Un cri du malheureux qui n'étoit pas mort, fit juger la vérité à celui qui dirigeoit l'instrument, et glaça d'effroi les assistans. Le chirurgien s'arrêta; il étoit trop tard; le coup porté étoit mortel. »

(172) *Le Doyen de Killerine*, Histoire morale, 6 vols., Amsterdam, 1742, I, 201. B.M. Woodbridge écrit, à propos de ce passage, dans l'article cité plus haut [p. 324] : « Here is a passage whose gruesome horror would do credit to the romances of Mrs. Anne Radcliffe. »

(173) *Mémoires et Aventures d'un homme de Qualité*, Amsterdam, 1731, 7 vols., II, 136-7.

(174) « Campagnes philosophiques, » *Œuvres Choiesies*, *op. cit.*, vol. XII, p. 469.

(174 bis) Cf. l'opinion de Henri Clouard dans son article : « Le Roman Noir, » *Les Nouvelles Littéraires*, N° 1347 (25/VI/1953) : « On considère souvent [le

du fait que l'auteur met volontiers en scène des Anglais succombant presque sous le poids de leur tempérament et que l'exil ne met pas toujours à l'abri de leurs fâcheuse hérédité :

« Je tombois en peu de jours », nous confie Cleveland, « dans la plus dangereuse et la plus terrible de toutes les maladies [...] une horreur invincible pour la vie. C'est une espèce de délire phrénétique, qui est plus commun parmi les Anglois que parmi les autres peuples de l'Europe. Mais quoique cette raison la fasse regarder comme une maladie propre à la Nation, il n'est pas moins surprenant que j'en aie ressenti des atteintes si pressantes, moi qui avois passé plusieurs années dans des climats éloignés, et qui me trouvois d'ailleurs en France, où l'air est si pur, que nos Anglois le vont prendre pour remède contre cette noire disposition de l'âme. » (175)

Dans un autre roman le héros, qui vient de perdre celle qu'il aimait, la fait clandestinement exhumer par un médecin, qui lui rapporte dans une boîte d'or, le cœur de la défunte. Il s'enferme alors pour une année entière dans un appartement dont il a fait condamner les fenêtres, et tendre les murs de noir (176)... Cette outrance dans le désespoir, cette insistance sur le macabre, sont peut-être des survivances attardées d'un certain esprit baroque, plus que les signes avant-coureurs d'un Romantisme précoce. Sophia Lee, en tout cas, trouva dans *Cleveland* (177) un modèle à la mesure de sa propre mélancolie, et les aventures de Matilde et d'Ellinor, filles non avouées de Marie Stuart, doivent beaucoup à celles du « Philosophe anglais », fils naturel de Cromwell (178).

*

**

roman noir] comme importé d'Angleterre. Voire. Peut-être notre abbé Prévost avait-il rapporté d'Outre-Manche des songes pleins de fantômes, ses plans de souterrains mystérieux, les personnages de son *Cleveland*, telle héroïne ensanglantée qui passe trois mois enfermée avec un des cadavres de sa pittoresque existence. Mais en tout cas il fut le premier à faire un sort littéraire à ces imaginations de la peur. Après lui seulement les Anglais ont tremblé dans *Le Château d'Otrante* de Walpole, au milieu des êtres vicieux et cruels d'Anne Radcliffe, devant *Le Moine* et la nonne sanglante de Lewis... »

(175) *Cleveland*, op. cit., III, 167-8.

(176) *Homme de Qualité*, op. cit., II, 149-51.

(177) Harriet Lee écrira plus tard, dans la préface de l'un des *Canterbury Tales*, qu'elle publia conjointement avec sa sœur : « *Cleveland*, written as I believe, by the abbé Prévost, is the first novel of the type Sophia chose to write. » Cité par Foster, p. 208. Grimm, dans sa *Correspondance Littéraire* [ed. M. Tournoux, 1877, vol. XIV, p. 545], notera la ressemblance : « Ce roman est de la manière de l'abbé Prévost, une imitation de *Cleveland*; c'est l'histoire d'une fille de Marie Stuart, et du duc de Norfolk, un tissu d'incidents romanesques, tristes, invraisemblables, mais dont l'enchaînement a pourtant je ne sais quel charme qui peut attacher des lecteurs qui aiment ce genre d'ouvrages. »

(178) Les emprunts sont multiples et les scènes à peine transposées. Cleveland avait été, lui aussi, en tant qu'enfant naturel, élevé loin du monde, dans la caverne de Romney Hole. Comme la bonne Mrs. Marlowe, qui devait servir

On ne croyait pas, en France, aux fantômes. Certes, il en était passé dans les rêveries hallucinées des poètes baroques, et Saint-Amant, par exemple, avait eu des *Visions* où leur avait été ménagée une assez large place (179). Mais ce que tolérait la mise en scène poé-

de mère à Matilde et Ellinor, Elisabeth Cleveland était morte dans l'asile secret, et avait exprimé le vœu d'y être enterrée : « Je lui fis ouvrir une fosse dans la chambre où nous faisons notre demeure pour continuer à vivre auprès d'elle. » [*Cleveland, op. cit.*, I, 70. Comp. avec *The Recess*, I (1783), 83]. Cleveland avait lui aussi quitté l'Angleterre pour Rouen, puis de là avait fait voile vers la Jamaïque, où il avait également connu de multiples aventures chez les Indiens de la Forêt. De retour en France, des prêtres l'avaient enlevé, et avaient tenté de le convertir de force au Catholicisme, comme les religieuses de Rouen garderont Matilde prisonnière, et s'efforceront de lui faire épouser leur foi [*The Recess*, II (1785), 82-3]. Épuisé par tous ces malheurs, Cleveland avait sombré dans le plus noir désespoir, qui aura pour contrepartie, dans *The Recess*, la folie d'Ellinor. La scène pathétique où Mathilde entrevoit pour la première fois la reine Marie Stuart derrière les grilles d'une fenêtre, a sans doute pour antécédent celle où, dans le roman de Prévost, les enfants de Cleveland aperçoivent de loin leur mère, derrière la clôture d'un couvent [*Comp. Cleveland, op. cit.*, III, 391 et *The Recess, op. cit.*, I, 196.] Enfin, il y avait une suite aux aventures personnelles de Cleveland : les amours de sa fille Cécile et du duc de Monmouth. De même, le récit des infortunes de Matilde se prolonge par celui des amours malheureuses de sa fille Marie. Cécile meurt de la petite vérole, Marie contractera ce mal sans en mourir, mais sera plus tard empoisonnée par une rivale.

(179) Marc Antoine de Gérard, sieur de St. Amant, anticipe étrangement, dans certains poèmes parus au début du 17^e siècle, la sensibilité morbide des anglais. Par exemple, dans *La Solitude* [1617] :

« Que j'aime à voir la décadence
De ces vieux chasteaux ruinez,
Contre qui les ans mutinez
Ont déployé leur insolence !
Les sorciers y font leur sabat ;
Les démons follets s'y retirent,
Qui d'un malicieux ébat
Trompent nos sens et nous martirent ;
Là se nichent en mille trou,
Les couleuvres et les hyboux.
L'orfraye, avec ses cris funèbres,
Mortels augures des destins,
Fait rire et danser les lutins,
Dans ces lieux remplis de ténèbres.
Sous un chevron de bois maudit
Y branle le squelette horrible
D'un pauvre amant qui se pendit
Pour une bergère insensible, etc. »

Œuvres Complètes, ed. Ch. L. Livet, 2 vols., Paris, 1855, I, 23-4.

Dans *Les Visions* [1624], il décrit ses insomnies et ses cauchemars avec la même complaisance pour le sombre et le macabre :

« Les cheveux herissez, j'entre en des resveries
De contes de sorciers, de sabaths, de furies ;
J'erre dans les enfers, je raude dans les cieux ;
L'âme de mon ayeul se présente à mes yeux ;
Ce fantôme léger, coiffé d'un vieux suaire,

tique était proscrit des romans. Dans *Les Lutins du Château de Kernosi* (1710), de la comtesse de Murat, les manifestations étranges qui épouvantent si fort les deux charmantes hôtesse du château, se révèlent n'être que les machinations d'audacieux soupirants, et le roman terrifiant tourne vite à l'histoire galante (180). Prevost aime aussi à disposer, au hasard de ses longs récits, quelques épisodes prétendument surnaturels; mais il utilise ces effets dans un but très précis. Prompt à saisir l'atmosphère d'une architecture, il s'ingénie à traduire, non seulement par des mots, mais aussi par une péripétie, l'humeur qu'elle fait naître chez ses personnages. Ainsi, après l'épisode jamaïcain, Fanny, qui recherche Cleveland, gagne la Corogne, où elle est reçue au château de Monsieur des Ogeres. On la conduit, pour la nuit, dans un appartement qui lui plaît à première vue, « parce qu'étant sombre et profond, je le trouvois propre à nourrir les sentimens que j'y apportois. C'étoit l'aile entière d'un ancien

Et tristement vestu d'un long drap mortuaire,
 A pas affreux et lents s'approche de mon lit;
 Mon sang en est glacé, mon visage en paslit,
 De frayer mon bonnet sur mes cheveux se dresse,
 Je sens sur l'estomach un fardeau qui m'opresse.
 Je voudrais bien crier, mais je l'essaye en vain :
 Il me ferme la bouche avec sa froide main... »

Et plus loin :

« Au travers de ce feu puant, bleuastré et sombre,
 J'entrevois cheminer la figure d'une ombre,
 J'entends passer dans l'air certains gémissemens,
 J'avise, en me tournant, un spectre d'ossemens;
 Lors, jettant un grand cry qui jusqu'au ciel transperce,
 Sans poux et sans couleur je tombe à la renverse. »

Œuvres Complètes, op. cit., I, 83-5.

Pourtant il y a semble-t-il dans ces vers une certaine outrance et une certaine recherche des effets qui nous paraissent relever plus directement d'une sensibilité baroque, et différer sensiblement de la mélancolie *sincère* du 18^e siècle anglais.

(180) Pourtant le roman s'ouvre sur une page que lui envierait maint auteur de roman « gothique » :

« La Vicomtesse de Kernosi passoit presque toute l'année dans son Château. C'étoit un bâtiment antique qui conservoit une sorte de grandeur, avec l'empreinte d'un vrai manoir seigneurial du temps du gouvernement féodal. Distant, au reste, de dix grandes lieux de la ville la plus prochaine, et assez éloigné du village, il inspirait la terreur aux passans par ses grosses portes de fer, ses énormes tours, ses fossés profonds, ses ponts-levis à demi rompus. Dans l'intérieur, on n'étoit pas moins effrayé, à la vue de grandes galeries sans ornement, de chambres et de salles spacieuses, dont la plupart des fenêtres n'étoient que de vieilles meurtrières, à travers lesquelles le jour pénétroit à peine. Cette noble habitation étoit décorée d'une terrasse immense, où l'herbe croissoit pendant l'été aussi haut qu'en pleine campagne. Enfin c'étoit le vrai modèle des châteaux dans lesquels il revenoit jadis des esprits. »

Comtesse de Murat, *Les Lutins du Château de Kernosi*, nouvelle historique, Paris (chez J. Lefebvre), 1710. Passage cité dans la *Bibliothèque Universelle des Romans*, vol. II (janvier 1787), pp. 48-9.

édifice, où tout se ressentoit encore des vieux usages de la Nation [...] Comme la nuit qui s'avançoit redoubloit l'obscurité naturelle d'un lieu fort large et fort élevé, je crus entrer dans un vaste tombeau » (181). Seules, deux bougies brûlent dans la nuit. La terrible silhouette qu'elle aperçoit soudain, « couverte de la triste parure qu'on emporte au tombeau » (182), est la manifestation naturelle, si l'on peut dire, et qui s'imposait presque, de l'esprit des lieux et de sa propre mélancolie. Une fois obtenus des effets qui relèvent davantage de la délectation morose que du désir réel de faire peur, il est facile à l'auteur de se débarrasser d'un spectre devenu gênant, en donnant, à son apparition une explication raisonnable (183).

*
**

Il y a, dans le *Souterrain*, des épisodes qui, sans être directement imités des romans de l'abbé Prévost, ressortissent au même esprit. Les spectres de Sophia Lee sont de la même famille que les siens, car ils appartiennent tout comme eux, au monde des chimères engendrées par la neurasthénie. L'apparition d'Essex aux yeux effrayés d'Ellinor, dans la galerie de tableaux du château de Lady Pembroke, et plus tard, les divagations de la jeune femme, devenue folle, dans la chambre de la reine Elisabeth, qui la prend pour un spectre (184), sont des scènes qui n'ont rien d'effrayant : l'auteur y exploite, dans le registre de la sensibilité, quelque « noire disposition de l'âme », aussitôt corrigée par des éclaircissements rationnels. La romancière anglaise a-t-elle pressenti que ces simulacres d'apparitions étaient la solution la mieux adaptée au goût de ceux qu'intimidaient les extravagances de Walpole ? Clara Reeve avait manifestement échoué en introduisant, dans la hiérarchie des spectres, d'impossibles distinctions. En faisant du surnaturel une affaire d'humeur intérieure, Sophia Lee ouvrait la voie à Anne Radcliffe. Ce qu'il est intéressant de noter, c'est l'origine française de ce qu'on appellera plus tard, — de façon d'ailleurs partiellement légitime —, le *surnaturel expliqué*.

*
**

Le *Souterrain* n'est pourtant pas la simple transposition d'un roman français, et reste typiquement anglais justement par ce qu'il a de « gothique ».

(181) *Cleveland*, *op. cit.*, IV, 205-6.

(182) *Ibid.*, 218.

(183) Il s'agit, en fait, de Dom Thadéo, qui, épris de Fanny, a imaginé ce stratagème pour la contempler à loisir.

(184) *The Recess*, *op. cit.*, II, 293 ; III, 180-1.

Le lieu central de presque toutes les aventures reste ce « recess », où les deux héroïnes passent leur jeunesse et retournent en maintes occasions. Certes, il y avait, dans *Cleveland*, un lieu semblable, une caverne où avait été élevé en secret le fils naturel de Cromwell, et dont la disposition naturelle inspirait « une espèce d'horreur » :

« Le soleil ne pénétrait jamais dans notre demeure; nous avions besoin d'être éclairés continuellement par la lumière d'une bougie [...] Ce lieu ténébreux est appelé Rumney Hole par les habitans du pays : les environs sont déserts; on en trouve l'ouverture dans le fonds d'une vallée si étroite, qu'elle est remplie presque entièrement par un ruisseau qui sort du pied de la montagne à côté de l'entrée de la caverne [...] Le roc qui sert de voûte naturelle s'abaisse quelquefois si proche de la terre, et les bords du ruisseau sont si escarpés, dans ces endroits, qu'on ne saurait pénétrer plus avant sans s'exposer à un péril manifeste. Mais le souterrain est si vaste et si exhaussé à droite et à gauche, qu'on ne cesse point d'admirer la nature, qui a formé, l'on ne sait pour quel usage, des salles immenses qu'on se lasse à parcourir. La caverne se rétrécit néanmoins en certains lieux. On y trouve des espèces de salons et de cabinets, les uns servent de communication à d'autres salles de la grandeur des premières, d'autres n'ont point de deuxième ouverture après leur entrée. » (185)

Sans doute est-ce là une grotte exceptionnelle par son site et son agencement intérieur, mais elle n'est rien d'autre qu'un caprice de la nature, un décor impressionnant, mais purement *géologique*. Tournons-nous maintenant vers son équivalent anglais : c'est un vaste appartement souterrain, qui « ne peut être appelé grotte en raison des nombreuses chambres qui la composent » (et pourquoi cette précision de l'auteur, sinon qu'elle a dans l'esprit l'« horrible caverne » de *Cleveland* ?), séparées les unes des autres par un long couloir au plafond voûté. Il est moins obscur que la grotte de Prevost, puisqu'une lumière diffuse tombe des petites fenêtres à vitraux très haut placées. Les chambres ont été aménagées sous les ruines d'un ancien monastère détruit à la Réforme, à l'emplacement duquel a été érigée depuis, « dans le même style », une nouvelle « abbaye », ayant « toute la magnificence et l'élégance gothiques ». Le sous-sol est creusé de souterrains que ferment des portes à serrures secrètes, et qui débouchent à l'air libre, parmi les ruines que le propriétaire à conservées « comme agrément supplémentaire à la vue ». Une ramification importante de ces souterrains débouche même dans l'« ermitage artificiel » du parc (186). La géologie, on le voit, cède le pas à l'architecture et à un type d'architecture représentatif d'un passé typiquement anglais. Plus éloquent, selon nous, que les erreurs matérielles de chronologie com-

(185) *Cleveland*, *op. cit.*, I, 61; 74-5.

(186) *The Recess*, *op. cit.*, I, 16; 23-4; 43-8; 86-7; III, 12.

mises par l'auteur, est cet anachronisme qui concerne le Goût : le cadre de ces aventures qui sont censées se dérouler à la fin du XVI^e siècle est un jardin anglais « avec ruines », qui répond aux exigences des théoriciens du XVIII^e siècle. Il aurait pu être dessiné par « Capability » Brown, et Mason s'y serait senti à l'aise. La furieuse mélancolie des personnages de Prévost s'atténue d'ailleurs quelque peu et se mue parfois en une nostalgique rêverie nourrie de la contemplation des ruines, dans la tradition des poètes du milieu du siècle (187).

Les aspects gothiques du *Souterrain* ne doivent que peu de chose, en vérité, au *Château d'Otrante*. Ils sont plus directement issus, semble-t-il, des prolongements « middle-class » de ce goût pour les édifices médiévaux ailleurs analysé, que du mince volume de Walpole. Sophia Lee l'avait-elle seulement lu ? La chose est possible, et même vraisemblable, mais n'est nulle part signalée. En tout cas, le « recess » est associé de façon suffisamment intime aux aventures d'Ellinor et de Matilde pour justifier pleinement le titre du roman, et permettre que l'on range ces trois volumes sur la même étagère que « l'histoire gothique » du dilettante de Strawberry Hill.

*
**

Tandis que les censeurs avaient été unanimes pour condamner les romans de Tressac du Vergy et les histoires importées d'un pays voisin, « terre du libertinage » (188), *Le Souterrain* plut d'emblée, signe sans doute que, malgré ses origines françaises, le roman de Sophia Lee était assez adapté au goût anglais. « C'est nouveau, c'est instructif, c'est passionnant ». lit-on dans la *Critical Review* (189). La *London Chronicle* en donna aussitôt un important résumé (190), et même l'austère *Gentlemen's Magazine* ne fut pas sans lui recon-

(187) « I spent many hours in reviewing the ruins with which this place abounded; the gloomy magnificence of those great remains of art, was more suited to my sadness of soul, than the softer and more varied scenes of nature; the liking I conceived for these places, doubtless first caused the housekeeper to shew me the Recess. She had lived a vast number of years and knew the secret. How often had I walked through its ruined aisles, without suspecting it could possibly contain one habitable spot ! »
Ibid., I, 43.

(188) « From our neighbouring land of libertinism », Vicessimus Knox, « On Novel Reading, » *Essays Moral and Literary*, London, 2 vols., 1791 [1778], I, 69.

(189) « It is new, it is instructive, it is highly interesting, » LV (1783), 233. La même revue salua avec le même enthousiasme la parution des deux derniers volumes, LXI (1786), 214-6.

(190) LIX (1786), 385-6.

naître des mérites ⁽¹⁹¹⁾. Mais les éloges sans réserves vinrent, généreux, des milieux littéraires. Les Sheridans, bouleversés, chargèrent Tickell de dire à la jeune fille leur admiration ⁽¹⁹²⁾ ; l'auteur anonyme d'*Argal, or the Silver Devil* (1790) vanta l'adresse avec laquelle Sophia Lee avait découpé son récit dans la trame incertaine de l'histoire ⁽¹⁹³⁾ ; un ministre de l'Eglise Anglicane écrivit même, à sa louange, un sonnet où perçait les accents sincères d'une admiration éperdue ⁽¹⁹⁴⁾. Et voici, à titre d'exemple, quels effets excessifs produisit, sur une sensibilité et une imagination de jeune fille, la lecture du *Souterrain* :

« Je ne vous ai point dit comment je me suis trouvée de la lecture de cet ouvrage. Aurais-je pensé, il y a deux jours qu'après l'avoir lu, je pourrais écrire tant de pages sans m'étendre sur ses beautés ? C'est un ouvrage achevé qui rassemble tout ce qui est le plus propre à charmer la sensibilité et l'imagination. Le style de son auteur a tout le feu et toute l'élégance de la poésie, il peint à l'esprit les images les plus séduisantes et au cœur les situations les plus capables de l'intéresser. Miss C... me l'apporta comme je vous l'ai mandé. Je le commençai le lendemain, et depuis le premier moment que je l'ouvris jusqu'à la scène de douleur qui termine ce récit d'infortune, je ne quittai pas le livre. En le lisant, je sentis mon cœur agité de tous les supplices de l'incertitude; et je ne connais point de termes capables de vous donner une idée de l'intérêt que m'a inspiré son ensemble. Souvent j'étais affectée au point de ne pouvoir me soulager par des larmes, et toutes mes ins-

(191) LIII (1783), pt. 2, 600., et LVI (1786), pt. 1, 327.

(192) « I have the greatest pleasure in acquainting you that every person admires this beautiful work with more concurrence of opinion than I almost ever remember on any literary subject. Mr. and Mrs. Sheridan have particularly commissioned me to bear witness to the delight which they have felt in reading « The Recess. » The new interest which this species of romance creates in favour of characters we all have heard of so often, yet never before so intimately regarded, gives the most useful embellishment to fact, and supports memory by the charm of imagination. » *Annual Biography and Obituary for the Year 1825, op. cit.*, 130.

(193) Cité par Foster, 209.

(194) « O Thou ! whose mind inform'd with ev'ry grace
Sheds animated beauty o'er the face,
Where sensibility has fixed her seat,
Thro' lips of coral, breathing accents sweet;
And to those eyes of halcyon blue has giv'n
The dewy mildness of the star of ev'n;
Whose bosom heaves to Pity's tender tale,
Like the white billow to the rising gale;
Mark ! how the magic hand of Genius pours
O'er hist'ry's page her sympathetic stores;
See Royal Mary's sorrow-fated form
Sink, not unwept, beneath the whelming storm;
Her children blest with all their mother's bloom
For the chill gale, and wither on her tomb. » « Sonnet VIII : To a

lady, with The Recess, or a tale of other times, » Rev. John Whitehouse, *Poems*, London, 1787, p. 88.

tances eurent bien de la peine à m'obtenir de ma tante la permission de lire le dernier volume. Je parvins cependant à lui persuader que peut-être j'en serais moins touchée si je le lisais seule, et je m'abandonnais sans témoins et sans contrainte au plaisir de le mouiller de mes pleurs. Je l'achevais quelques heures avant d'essayer de m'endormir; et alors mes songes se dissipèrent : je revins à moi-même, encore remplie de toutes les sensations qui m'avaient si fortement ébranlée pendant sa lecture. Le manque de repos et l'extrême agitation de mon esprit me causèrent un peu de fièvre. Ma tante crut mon mal plus grand qu'il ne l'était, et conclut que j'avais un accès de délire. » (195)

Elles n'étaient pas près de cesser de couler, les larmes d'attendrissement et de compassion, sur les pages de ces trois volumes ! Le déferlement de passions qui brisent toutes leurs digues et pourtant ne cessent d'être contrariées par le sort avait quelque chose d'irrésistible pour l'Angleterre de 1785. Sophia Lee eut pour principal mérite d'avoir su capter les forces vives de la sensibilité de l'époque — mais en lui donnant la sombre coloration des récits de Prévost — en même temps qu'elle lui faisait quitter le cadre insignifiant des destinées personnelles, pour la situer dans celui, prestigieux, de l'histoire.

VI

La passion amoureuse présidant au destin des grandes figures du passé est encore le thème central de *Warbeck, a pathetic tale* (1786), traduction abrégée d'une des *Nouvelles historiques* (1774) d'un autre français : Baculard d'Arnaud, que Sophia Lee proposait à ses fervents lecteurs moins d'un an ⁽¹⁹⁶⁾ après la parution des volumes II et III du *Souterrain*. Cette nouvelle histoire de l'infortune en amour était publiée — singulier augure — par Lane, à la Minerva Press, maison qui devait très bientôt s'illustrer d'étrange façon dans l'histoire de l'édition anglaise.

La nouvelle de Baculard n'était pas très éloignée, du reste, du modèle proposé par Prévost. Les malheurs qui s'abattent sur l'enfant illégitime d'un prince, jouet des Grands, instrument d'un complot, et brûlant d'une passion sans partage avaient de quoi séduire le

(195) Elisabeth Sophia Tomlins, *The Victim of Fancy*, 1787. Citation extraite de la traduction française, *La Victime de l'Imagination, ou l'Enthousiaste de Werther*, Paris (Denné), 2 vols., An III, I, 218-20 [L'original anglais ne se trouvant à aucune des bibliothèques où nous avons eu accès.]

(196) Un compte-rendu de *Warbeck, a pathetic tale*, figure dans le numéro de novembre 1785 de la *Critical Review*.

cœur et l'imagination, autant que les malheurs endurés par le fils naturel de Cromwell.

La princesse Marguerite, sœur d'Edouard IV et veuve de Charles le Téméraire qui tient sa cour aux Pays-Bas, projette la ruine de la famille des Lancastre et du roi Henri VII. Elle utilise à ses fins Warbeck, fils présumé d'Edouard IV et d'une obscure servante, qu'elle lance sur la scène politique avec le titre de duc d'York. Soutenu par l'Ecosse, la France et l'Irlande, il a des chances de reconquérir l'Angleterre. Mais il est rendu vulnérable par l'amour passionné qu'il porte à la comtesse de Huntley, qu'il a épousée en Ecosse. Ses projets ambitieux s'effondrent un à un, il perd l'une après l'autre les batailles qu'il livre à Henri VII. Fugitif, il en est réduit à vivre avec sa femme dans une sombre caverne, où il est enfin pris et exécuté, et sa femme tuée.

Sophia Lee a choisi cette nouvelle, nous dit-elle dans la Préface, de préférence à toute autre, parce que l'auteur y a respecté, dans toute la mesure du possible, les données historiques (197). En outre *Warbeck* n'était-il pas un épisode de l'histoire d'Angleterre, qu'il importait de faire connaître à ses compatriotes ? Surtout, l'auteur venait de faire la preuve que l'infortune en amour était un thème toujours sûr de plaire. « O ciel ! J'ai tout fait pour l'amour, et c'est lui qui me perd ! » s'écriait Warbeck (198), et Sophia Lee pouvait à juste titre croire que cette phrase trouverait le chemin des cœurs. « Je ne veux qu'attendrir et pouvoir être utile en attendrissant », avait écrit d'Arnaud dans la Préface de ses *Nouvelles Historiques* (199) but que pouvait également faire sien l'auteur du *Souter-rain*. Il y avait, en fait, beaucoup d'affinités entre les deux romanciers : la même exaltation de la passion amoureuse, le même goût pour le sombre, le pathétique et l'horrible, la même conception de la « nouvelle historique ». Il y avait enfin dans *Warbeck* l'épisode de la grotte, qui en faisait presque le prolongement naturel du *Recess* :

« Ils volent à cet endroit; Warbeck emportoit dans son sein sa femme évanouie. Ils trouvent un escalier composé de pierres grossièrement arrangées. Ils distinguent au bas des marches une espèce d'antré qui sembloit s'élargir à mesure qu'on avançoit [...] Ils trouvent qu'en effet c'étoit une retraite, ouvrage de l'art, et composée de plusieurs souterrains qui aboutissoient les uns aux autres. » (200)

(197) « He has adhered to facts with as much fidelity as the nature of his plan would permit. » « Preface », *Warbeck*, Dublin, 1786, sig. [A 2], recto.

(198) Baculard d'Arnaud, « Varbeck », *Nouvelles Historiques*, 2 vols., Maestricht, 1782, I, 254.

(199) « Preface », *Nouvelles Historiques*, op. cit., I, xv.

(200) « Varbeck », *Nouvelles Historiques*, op. cit., I, 300.

N'était-ce pas là, à peu de chose près, le cadre des aventures de Leicester et Matilde, à l'abbaye St.-Vincent ? Ce sont tous les effets recommandés par ce théoricien du « sombre » qui passent, avec *Warbeck*, dans le roman anglais, et s'y combinent d'autant plus aisément avec les idées de Burke, qu'ils en sont partiellement issus.

L'auteur de la nouvelle française était déjà célèbre en France par sa pièce : *Le Comte de Comminges ou les Amants malheureux*, pièce qui n'avait jamais été jouée, mais très souvent imprimée, et dont les préfaces des trois premières éditions constituaient un véritable manifeste du genre *noir*.

Baculard d'Arnaud n'avait fait qu'adapter, à la scène, le petit roman de Madame de Tencin, dont Delandine devait dire plus tard, les sombres charmes (201). Le décor imaginé par le protégé de Voltaire pour sa pièce était déjà parlant. Le rideau devait se lever sur

« un souterrain vaste et profond consacré aux sépultures de la Trappe; deux ailes du cloître, fort longues et à perte de vue, y viennent aboutir; on y descend par deux escaliers de pierres grossièrement taillées et d'une vingtaine de degrés. Il n'est éclairé que d'une lampe. Au fond s'élève une grande croix, telle qu'on en voit dans nos cimetières, au bas de laquelle est adossé un sépulchre peu élevé, et formé de pierres brutes; plusieurs têtes de mort amoncelées lient ce monument avec la croix; c'est le tombeau du célèbre abbé de Rancé, fondateur de la Trappe. Plus avant, du côté gauche, est une tombe qui paraît nouvellement creusée, sur les bords de laquelle sont une pioche, une pelle, etc. Au devant de la scène, dans un des côtés à droite, est une autre fosse. Sur les ailes du souterrain, se distinguent de distance en distance, et à peu de hauteur de terre, une infinité de petites croix qui désignent les sépultures des religieux. » (202)

Cette pathétique histoire d'amants séparés pour toujours et pourtant se consumant côte à côte dans ce décor sépulcral était pleine de

(201) « Voulez-vous livrer votre cœur à cette émotion sombre et profonde, à cette langueur accablante qui fait longtemps rêver, et dispose à la bienfaisance, à l'amitié et à l'amour, à tous les sentiments tendres de la nature, prenez le *Comte de Comminge*; quelle tristesse on y respire ! qu'on y retrouve à la fois de douleur et de charmes ! que le style en est pénétrant ! l'amour malheureux chérissant son tourment et ne pouvant le surmonter, se dévouant aux sévères austérités de la pénitence, pour se punir de n'avoir pu le vaincre, portant avec terreur, dans l'obscurité du cloître, dans le silence des dortoirs, dans le repos des cellules, et jusqu'au pied des autels, une image trop adorée, ne voyant plus qu'elle dans l'univers, inconnu, abandonné, seul dans la nature avec l'objet de sa passion, faisant retentir les bois, les antres, les rochers sauvages d'un nom qui cause ses transports et son désespoir, creusant avec activité la fosse funèbre où il espère bientôt cesser de gémir, d'aimer et d'être. » Delandine, « Observations sur les Romans », *Œuvres de Madame de Tencin*, 7 vols., Amsterdam (et Paris), 1786, I, xxxix-xli.

(202) *Les Amants Malheureux, ou le Comte de Comminge*, 3^e éd., Paris, 1768, pp. 3-4.

gémissements, de rêves lugubres (203), et d' « horreur ténébreuse ». L'auteur s'était en effet donné pour but de répandre dans sa pièce « ce *sombre*, qui est peut-être la première magie du pittoresque », dont certains auteurs ont deviné l'importance :

« Qu'on lise l'*Enfer* de Dante, le *Paradis Perdu* de Milton, les *Nuits* du Docteur Young, et l'on sentira combien cette branche du pathétique a d'emprise sur tous les hommes. Fût-on jamais autant affecté d'une prairie émaillée de fleurs, d'un jardin somptueux, d'un palais moderne, que d'une perspective sauvage, d'une forêt silencieuse, d'un bâtiment sur lequel les années semblent accumulées ? Je voudrais bien que nos métaphysiciens se donnassent la peine d'éclairer la cause de ce sentiment qui nous maîtrise, nous emporte, nous ramène à ces débris de monuments antiques, de tombeaux, etc. » (204)

Il est intéressant de noter ici que Baculard d'Arnaud rejoint dans ses préoccupations les théoriciens anglais du Sublime, et l'évocation de la « poésie des tombeaux » à côté de celle de Milton, revêt une particulière importance. Le « sombre » qui caractérise l'auteur des *Nouvelles Historiques* n'est plus, comme celui de Prévost, la séquelle d'une inspiration baroque, mais il est d'origine anglaise (205) : son influence sur le roman « gothique » n'en sera que facilitée.

Dans son deuxième « Discours Préliminaire » (1765), l'auteur revenait à l'assaut, et démontrait que « les impressions qu'excite le *sombre* sont toujours plus profondes, maîtrisent davantage la nature humaine » (206). Il défendait même l'apparition de spectres dans une œuvre dramatique, en s'appuyant sur Burke sans le nommer (207),

(203) « Je m'avance, égaré, dans des plaines désertes :
De la destruction elles étoient couvertes,
Du fonds de noirs tombeaux, antiques monumens
J'entendois s'échapper de longs gémissements ;
Dans les débris épars de ces vieux mausolées,
Je voyais se traîner des Ombres désolées ;
D'un lamentable écho ces champs retentissoient ;
Des monceaux de cercueils jusqu'aux cieux s'entassoient... »

Ibid., p. 68.

(204) « Premier Discours Préliminaire », *Le Comte de Comminge*, *op. cit.*, pp. vi-vii.

(205) Baculard d'Arnaud semble avoir été particulièrement fasciné par les *Nuits* de Young. Dans sa Préface d'*Euphémie, ou le Triomphe de la Religion* [Paris, 1768, p. vii], il défend le genre « sombre » contre les compositions artificielles de son pays, en invoquant de nouveau Young : « C'est dans l'horreur des cimetières qu'Young a médité ses *Nuits*, le chef d'œuvre du genre *sombre*. » Et il ajoute en note : « Les gens de lettres, les partisans du sublime apprendront, sans doute avec plaisir, qu'on nous prépare une traduction des *Nuits* du Docteur Young; cette traduction est d'un homme de sçavoir et de goût qui seroit plus connu, s'il étoit moins modeste. [Le Tourneur]. » Sur l'influence de Young en France au XVIII^e siècle, cf. F. Baldensperger, « Young et ses *Nuits* en France », *Etudes d'Histoire Littéraires*, pp. 55-109.

(206) « Deuxième Discours Préliminaire », *Le Comte de Comminge*, *op. cit.*, p. xxix.

(207) Qu'il a connu et pratiqué le petit livre de Burke sur le Sublime est attesté par le fait qu'il cite, à l'appui de sa démonstration, exactement le

et sur Shakespeare explicitement (208). Mais il ne suffira pas, corrige-t-il dans le troisième « Discours », « pour composer dans le genre sombre [...] de multiplier des autels, des tombeaux, de tendre un appartement de noir, d'évoquer des spectres » (209). Il faut aussi, en plus du « costume », le don de la versification, et une certaine part de génie. La *Lettre sur Euphémie*, postface de l'auteur à sa tragédie suivante, *Euphémie ou le Triomphe de la Religion* (1768) — dont le thème était emprunté au *Spectateur* d'Addison — développe encore partiellement les mêmes idées. La poésie ne plaît vraiment que lorsqu'elle a réussi à nous affliger, tant il vrai que « la douleur est l'état de la nature humaine et que la joie n'en est qu'une sensation momentanée » (210). Nous retournons plus volontiers voir les sombres compositions de Rembrandt, que les scènes de mœurs de Téniers. Le spectacle d'un torrent, une nuit étoilée, la solitude d'un parc sauvage nous émouvront plus sûrement qu'une nature riante. Notre âme prend les dimensions mêmes du cadre de notre vie :

« Nous promenons-nous dans une vaste forêt, nos idées semblent s'agrandir et dominer avec ses chênes majestueux, dont le sommet va se cacher dans les nues. Parcourons-nous des bosquets, des jardins symétrisés : nous nous rapetissons avec ces arbustes mutilés par le ciseau de l'art, et nos pensées prennent, sans que nous nous en apercevions, la contrainte de ces grâces concertées si inférieures aux beautés fortes et libres de la nature. » (211)

Il en va, du reste, de même des domaines imaginaires : les histoires de fées, de génies, d'enchanteurs, de géants qui peuplent notre patrimoine littéraire ont sans doute pour source cette « secrète impulsion » qui nous domine, et « nous porte sans cesse à nous faire plus grands que nous ne sommes ».

Et Baculard d'Arnaud a cette phrase digne de Burke, ou des champions de l'Imagination ailleurs étudiés :

« Il est vrai que la Raison *géométrique* réproouve ces fictions qu'à créées un heureux enthousiasme [...] Mais qu'est-ce que le compas d'une philosophie mal entendue ne resserre et ne détruit point ? (212)

Voilà les idées qui passent, ou plutôt repassent, dans le roman

même extrait du *Livre de Job* utilisé par Burke dans son *Inquiry*. Comp. « Deuxième Discours Préliminaire », *Le Comte de Comminge*, *op. cit.*, pp. xxx-xxxii, et *Inquiry*, *op. cit.*, pp. 87-8.

(208) Il donne comme exemple la scène de *Richard III* où le Roi, avant la bataille, voit défiler les spectres de ses victimes. Il évoque aussi, plus loin, le spectre de Banquo, et celui de Hamlet. *Id.*, xxxiii-xlv; xlix.

(209) « Troisième Discours Préliminaire », *Le Comte de Comminge*, *op. cit.*, p. lxxxxiv.

(210) *Euphémie ou le Triomphe de la Religion*, Paris (Le Jay), 1768, p. 187.

(211) *Ibid.*, 194.

(212) *Ibid.*, 192-3.

anglais, avec la traduction de *Warbeck*, et qui font son importance littéraire. Le *sombre* issu de Burke, le *sépulcral* puisé dans Young, le *sublime* emprunté à Milton, et le *surnaturel* justifié par Shakespeare seront vite assimilables au pays de leur origine.

*
**

L'apport de Sophia Lee au genre romanesque créé par Walpole fut d'une portée incalculable. Moins, sans doute, par l'exploration du domaine fantastique, qu'elle négligea, que par l'usage qu'elle fit du tendre mêlé au ténébreux. Sans doute ne songea-t-elle même pas au *Château d'Otrante* en écrivant le *Souterrain*, et se plaça-t-elle par choix dans le sillage des Français. Mais elle donna à leur mélancolie un cadre architectural caractéristique de l'esprit du temps : après elle, le « gothique » se trouva toujours associé au thème de l'infortune en amour, et perdit la sécheresse et aussi la brièveté, des pionniers du genre. Le pathétique demandait plus d'espace que la relation dépouillée d'aventures mystérieuses. Surtout, Sophia Lee définit le climat des romans à venir, en leur donnant la dimension psychologique de ceux de Prévost. La neurasthénie et le spleen, « cette espèce de délire phrénétique (sic) » qui accable Cleveland feront, parmi les héroïnes, voire parmi les héros d'Anne Radcliffe, d'innombrables victimes.

VII

Ce fut sans doute Anne Radcliffe qui sut avec le plus grand naturel, ou avec le plus grand art, faire la synthèse la plus heureuse de ces diverses tendances. Ce fut elle aussi qui donna au roman « gothique » son aspect le plus traditionnel et le plus facilement reconnaissable. Mais elle ne fit que mieux construire des intrigues, donner plus d'amplitude à des thèmes et des motifs, dont on trouve déjà l'amorce dans un nombre important d'œuvres romanesques mineures, de valeur fort inégale, et le plus souvent médiocres, mais se réclamant, à des degrés divers, de cette sensibilité nouvelle qui s'épanouit à l'ombre des monuments de jadis.

La bucolique mélancolie d'une autre œuvre romanesque de W. Hutchinson : *A Week at a cottage* (213) avait déjà pour décor les

(213) Que ce petit roman est bien de l'auteur de *The Hermitage* est attesté par une lettre de G. Allan à W. Hutchinson : « I have seen the title-page for your 'Week at a Cottage'. Pan's head and pipe has been engraved exactly the same by Mr. Pine, as the head-piece to Virgil's second eclogue, explained in Montfaucon's *Antiquities*, vol. I, p. 176 : Pan primus calamos cera conjungere instituit. » Lettre du 16 janvier 1775, citée par J. Nichols, *Illustrations*, I (1817), 451.

ruines d'une abbaye gothique ⁽²¹⁴⁾, et celles, plus sévères, d'un château médiéval ⁽²¹⁵⁾, décor sans doute plaqué et artificiel, mais qui témoigne de façon d'autant plus éloquente de l'intrusion du goût dans la fiction romanesque, qu'il est parfaitement inutile à l'intrigue.

Henry Mackenzie, deux ans plus tard, dans *Julie de Roubigné* (1777), donnait pour cadre aux malheurs de son héroïne, une vénérable forteresse gothique ⁽²¹⁶⁾, dont la jeune fille franchissait le seuil avec de sinistres pressentiments ⁽²¹⁷⁾, et où elle devait être, en effet, empoisonnée par un mari jaloux.

*
**

Les titres mêmes témoignent bientôt du goût nouveau. Les romans les plus insignifiants et les plus fade ment sentimentaux, aussi étrangers qu'il est possible à l'angoisse, s'intitulent maintenant *l'Abbaye de Moreton* ⁽²¹⁸⁾ ou *l'Abbaye St-Julien* ⁽²¹⁹⁾. Dans d'autres, en

(214) « Surrounded with a shadowy grove, the Ruins of an Abby lift their solemn fronts, and shew their bending arches — in the distracted pomp of wasting columns, tot'ring walls, and gasping windows, all the havoc of infatuated zeal, stands characterised : whilst in window-weeds of mantling Ivy, sage religion sits; and mourns the desolation of her house, and the sad sins of her degenerate sons. » *A Week at a Cottage*, a pastoral tale, London (Hawes, Clarke and Collins), 1775, p. 7.

(215) « There on the cliff a ruin'd Castle stands, and frowns, impending o'er the foaming Naiads streams, where T-S precipitates his noisy floods, and drives his frighted Naiads from the scene of Horror — ghastly and wild the disconcerted Walls stand sullenly, and brave the wrath of Time — gloomy and dark their aspect, as the age in which the Scottish founder form'd his Plan and laboured up these Bulwarks, and this mass of stone — the work of Vassalage — once the seat of Slavery and Arbitrary Sway — in after ages, made the holds of curs'd Rebellion and a thousand Crimes — now left the monument of Tyranny expir'd, and great in Ruins, tells the Age of Liberty restor'd — become an object now for Pleasure's Eye, augustly reverent, thy Ivy mantled arches, shatter'd walls, and rifted Towers, thy nodding Battlements, now domineer not, but adorn the Place. » *Ibid.*, pp. 15-6.

(216) « A venerable pile, the remains of ancient Gothic magnificence », « *Julia de Roubigné* », *The Works of Henry Mackenzie*, English Classics, London, 1826, p. 373.

(217) « There was a presaging gloom about this mansion, which filled my approach with terror; and when Montauban's old domestic opened the coach door, I looked upon him as a criminal might do on the messenger of death. My dreams ever since have been full of horror; and while I write these lines, the creaking of the pendulum of the great clock in the hall, sounds like the knell of your devoted Julia. » *Ibid.*, pp. 368-9.

Ces pressentiments lugubres seront de rigueur chez toutes les héroïnes radcliffiennes, au seuil d'une architecture gothique. Cf. *infra*, ch. IV, p. 269 et ch. VI, p. 405, note (129).

(218) *Moreton Abbey, or the Fatal Mystery*, a novel, in 2 vols. By the late Miss Harriet Chilcot of Bath, afterwards Mrs. Mezières, Southampton (T. Baker), and London (J. Brew, Paternoster Row), [1800 ?].

(219) *St. Julian Abbey*, a novel. In a series of letters. 2 vols., Printed by W. Lane, Leadenhall Street, London, 1788.

revanche, l'intrigue même est atteinte. Les architectures et les ruines gothiques jouent un rôle décisif pour l'action dans *Le Prieuré de St-Bernard* (1786), de Mrs. Harley ⁽²²⁰⁾, roman annoncé comme la « première production d'une jeune dame », dédié à une duchesse, et publié grâce à des souscriptions surtout féminines. C'est une médiocre imitation du *Souterrain*, qui ne mérite mention qu'en raison même de son outrance. Des familles entières semblent condamnées à vivre, pendant des générations, dans les appartements secrets d'un château en ruines. Le récit est délirant, les personnages non identifiables, la scène mouvante et incertaine. Mais la frénésie qui anime les acteurs de ce drame désordonné, ces incroyables chevauchées, ces fuites, ces poursuites, ces tournois, témoignent utilement de la force imaginative libérée, dans les jeunes et jolies têtes d'alors, par l'histoire de Sophia Lee. Le *Château de Mowbray* (1788) du même auteur ⁽²²¹⁾, présente les mêmes défauts majeurs de désordre et d'incohérence : les tours en ruines, les remparts effondrés, où l'oiseau de la nuit fait entendre son cri lugubre, les ouvrages d'architecture aux fenêtres en ogive et aux murs crénelés couverts de lierre sont le théâtre d'actions débridées, imaginées par un jeune cerveau surchauffé. Le thème central est, une fois encore, celui de l'usurpation, et les appartements hantés ne manquent pas. Mais le mystère des apparitions — comme celui d'une statue animée qui descend de son socle — reçoivent, en temps voulu, une explication naturelle. Fait assez surprenant, ce roman, aujourd'hui à juste titre oublié, fut, à l'époque, trouvé digne de prendre place entre *Julia de Roubigné* et *Evelina*, parmi la noble descendance de *Chariclée*, ancêtre commun du genre attribué à Héliodore, évêque de Tricca ⁽²²²⁾.

*

**

(220) *St. Bernard's Priory*, an old English tale; being the first literary production of a lady. London, printed for the authoress, and sold at Swift's circulating library, Charles St., St. James Square, 1786.

(221) [Mrs. Harley], *The Castle of Mowbray*, an English romance, by the author of *St. Bernard's Priory*, London, 1788. Le compte rendu que donne la *Critical Review* de cette œuvre médiocre en souligne la filiation « gothique » : « [The author] has mutilated history, is unacquainted with the human heart, and deficient in judgment. Yet, with these defects, he enters the lists as the rival of Horace Walpole and Miss Lee. »

(222)

« Thy Chariclea too

Can show her hum'rous land of daughters fair;

For her's is *Mariana*; her's the poor

Ill-starr'd Roubigné; her's the lovely maid

of *Mowbray Castle*; *Evelina* sweet,

Bewitching novice... » Alexander Thomson, *Essay on Novels*, Edinburgh, 1793, p. 2.

Le premier ⁽²²³⁾ roman d'Anne Fuller, *Alan Fitz Osborne* (1786), est d'une autre qualité. Cette sombre histoire de jalousie et de meurtre, qui doit plus, semble-t-il, au *Château d'Otrante* qu'au *Souterrain*, se déroule, au temps des barons, dans de noires forteresses, avec, pour fond sonore, le hurlement du vent dans les créneaux et le cri des orfraies. Les spectres — ceux-là authentiques — et les « villains », y ont une dimension presque Shakespearienne. L'apparition de Matilde, pâle, couverte de sang, un poignard planté dans le sein, fait trembler son assassin qui, pourtant, à la différence du « Vieux Baron Anglais », meurt en hurlant sa haine, sans repentir.

Cette intrusion dans le domaine de l'Irrationnel reste pourtant isolée. Le désir d'inquiéter, mais en faisant l'économie de moyens trop puissants, reste la règle, comme en témoignent deux autres romans, aux titres pourtant alléchants : *Le Spectre* ⁽²²⁴⁾ et le *Château Solitaire* ⁽²²⁵⁾. Le « spectre » qu'aperçoit Hilmot à plusieurs reprises n'est autre qu'une jeune fille bien vivante, qui veut ainsi mettre à l'épreuve son attachement ⁽²²⁶⁾, tandis que le « fantôme » suspendu à une mystérieuse sphère qui intrigue tant le propriétaire de cette fantastique demeure ⁽²²⁷⁾ qu'est le « château solitaire », se révèle n'être qu'un aéronaute dans la nacelle de son ballon... ⁽²²⁸⁾.

(223) Le catalogue du British Museum et M. Summers dans sa *Gothic Bibliography* attribuent aussi à cet auteur *The Convent, or the History of Sophia Nelson*, 2 vols., London (T. Wilkins), 1786. Ce roman moderne (novel), où n'apparaît qu'ici ou là un décor gothique (par exemple la description de Woodville Hall, pp. 25-6), se distingue radicalement par son style et son atmosphère, d'*Alan Fitz Osborne*.

(224) [Anon.], *The Spectre*, 2 vols., London, 1789.

(225) [Mr. Nicholson], *The Solitary Castle*, a romance of the 18th century, London (Lane), 2 vol., 1789.

(226) *The Spectre*, *op. cit.*, I, 20, II, 144-5.

(227) « The gloominess of the situation he had chosen was indeed sufficient to have created the deepest melancholy in minds less exposed to its influence. The house which was placed, in a deep valley, was surrounded and entirely hidden by a large grove of elm trees, from which the eternal chattering of jays and magpies, and the croaking of crows and ravens, that returned in clouds every evening [...], formed altogether a clamour more harsh and dissonant than can be easily imagined. Beneath the elms was a thick plantation of yew trees, hollies, cypresses, and other evergreens : through which were cut gloomy serpentine paths : nor was there any relief for the eye amidst the dismal scene, except from a profusion of frightful sphinxes, griffins and hyenas, that appeared to have been carved from the overhanging rocks, by some self-taught Praxilites, at least a dozen centuries ago. These being placed as a kind of guardians of the walks, grinned most horrible smiles at the traveller, as he passed through each intertwisted path, and solitary turning [...] Nor was the inside less remarkable. In the midst of a large hall [...], seven niches were scooped in the walls round the hall, in which seven kings of England who reigned during the Heptarchy, frowned in marble : and to render the appearance of these statues perfectly terrible, the Captain had dressed them in suits of real and complete armour... » *The Solitary Castle*, *op. cit.*, I, 17-9.

(228) *Ibid.*, I, 63.

Il y a aussi, dans des romans qui ont, plus traditionnellement, pour titre le nom de l'héroïne principale, des passages isolés qui témoignent de cet envahissement progressif du domaine de la fiction par le goût du sombre et de l'inquiétant. Un épisode important de *Maria* (1785), d'Elisabeth Blower, se situe de façon tout à fait explicite dans la double tradition établie par Walpole et Sophia Lee : Maria et Miss Hampden doivent accompagner Lady Melmoth à Dunlough Castle; Miss Hampden, jeune femme de lettres pleine de bon sens mais affectée « d'un tour d'esprit très sentimental et pathétique », est impatiente d'éprouver la délicieuse horreur que font naître les galeries gothiques, les couloirs sinueux, les cheminées béantes et les voûtes sinistres. Pour mieux se préparer à jouir de ces sombres beautés, elle se propose d'emporter les tragédies d'Eschyle, les poèmes d'Ossian et... *Le Château d'Otrante*. Elle pourra ainsi, nous dit-on, « contempler, l'imagination aidant, des mains et des jambes de géants, entendre, dans le sifflement du vent, les voix de temps révolus, et regarder la brume grise s'élever au-dessus du lac, comme un vieillard porté dans l'air par un spectre et qui se dissout bientôt en une averse de sang ». Maria partage pleinement ce goût pour l'architectural et le terrifiant, et il n'est pas, confesse-t-elle, dans son comté natal, de château dont elle n'ait exploré le site (229). Pourtant, une fois arrivées à Dunlough, les deux jeunes filles décident de partager la même chambre, car leur passion du gothique ne les a pas rendues si téméraires, qu'elles puissent affronter seules les mystères de ces vastes et lugubres appartements (230). Un soir, se promenant dans le jardin, Maria est surprise de voir, au détour d'une allée, la statue de celui qu'elle aime, Aubrey, frère de son hôtesse. Mais voici qu'à l'instar du portrait d'Essex, dans *Le Souterrain*, la statue semble s'animer, et Aubrey, lui-même, apparaît (231) !

Les craintes de l'héroïne ne sont d'ailleurs pas tout à fait sans fondement. Un autre soir, elle s'égare, dans les couloirs du château, et parvient à une galerie où la faible clarté de la lune projette des ombres alarmantes. Soudain, dans le renfoncement d'une cheminée, elle voit tomber une torche enflammée. Terrorisée, elle fuit à toutes jambes ce danger peut-être illusoire, pour se précipiter dans un autre, plus réel : elle tombe presque, en effet, dans les bras d'un lord

(229) [Elisabeth Blower], *Maria*, a novel, by the author of George Bateman, 2 vols., London (Dodsley), 1785, I, 87-8.

(230) *Ibid.*, I, 127.

« His spectre, shown by the pale reflex of the moon, gliding through her chamber at the dead hour of midnight, would not have had a more terrific effect upon her imagination ».

(231) *Ibid.*, I, 131-2.

entreprenant, qui lui a déjà fait la cour, et se rend, présentement, à un rendez-vous galant (232). Elle n'échappe à ses avances, que pour apercevoir, dans la pénombre d'une autre pièce, la silhouette d'un homme étendu de tout son long contre un mur, et baignant dans son sang... (233). Mais soyons vite rassurés : il s'agit, en fait, d'un tableau. Tous les autres mystères accumulés s'éclaircissent de la même façon, au terme de cette nuit d'épouvante, riche en péripéties qui relèvent partiellement d'une intention *déjà* parodique.

*

**

Il y a, dans *Helena* (1788), roman écrit par « une dame de distinction », un épisode comparable, qui vient rompre la monotonie d'une intrigue richardsonienne : cette jeune fille, enlevée par un comte licencieux, et conduite dans un vieux château d'où elle tente de fuir, préfigure étrangement l'héroïne radcliffienne-type. Le passage intéresse, au même titre que celui de *Maria*, pour l'analyse qui y est faite de la psychologie féminine, dans le cadre d'une demeure inconnue :

« Elle avançâ; le bruit de ses propres pas lui fit peur; son sang se glaça dans ses veines; elle trembla, mais continua pourtant d'avancer, sans oser regarder derrière elle » (234).

Emilie de St-Aubert éprouvera, dans les mêmes termes, ou presque la même angoisse. Mais combien plus présents seront les dangers qui la menaceront !

On retrouve encore, dans *The Statue Room* (1790), de Miss Ballin, les mêmes cheminements obscurs, dans des châteaux hostiles, d'une jeune femme à la recherche de son mari prisonnier. La scène est au château du comte de Shrewsbury, antique demeure « tout à fait dans le style gothique », dont

« les riches vitraux splendidement historiés
laissent passer un jour sombre et religieux. » (235)

(232) Il avait dit la veille à la servante : « You never need sleep alone in this wide Gothic place. » Et elle lui avait répondu : « To be sure, it is a horrid ugly place; and do you know, my Lord, I am so frightened of a night, I do nothing but fancy I hear screeches and groans, and then I shrink under the cloathes, and my teeth go nick nock, nick nock. » *Ibid.*, I, 153.

(233) *Ibid.*, I, 160-1.

(234) *Helena*, a novel, by a lady of distinction, London, 1788, p. 201.

(235) Miss Ballin, *The Statue Room*, an historical tale, 2 vols., London, 1790, p. 63. Ces deux vers de l'*Il Penseroso*, dont nous avons parlé plus haut, reviendront comme un leit-motiv sous la plume de la plupart des romanciers « gothiques ».

Elle est sillonnée de passages secrets qui autorisent les fuites les plus imprévues. Le titre du roman fait allusion à une vaste salle du château où se dressent un grand nombre de statues, et où aboutit l'un de ces passages dérobés — transposition du décor célèbre choisi par Sophia Lee dans le *Souterrain*, dont Miss Ballin adapte encore bien des situations pathétiques et le schéma même de l'intrigue historique (236).

*
**

Les premiers romans de Charlotte Smith, qui semblent avoir si souvent et si directement inspiré ceux d'Anne Radcliffe, témoignent aussi de cette insistance nouvelle sur l'action et son cadre, au détriment de l'analyse psychologique. La première partie d'*Emmeline, ou l'Orpheline du Château* (1788) se déroule, comme le laisse deviner le titre, dans une vieille demeure médiévale, qui forme, avec ses dépendances en ruines — jadis une riche abbaye — un ensemble pittoresque digne du crayon et des commentaires d'un Gilpin (237). De la même manière, l'héroïne d'*Ethelinde, ou la Recluse du Lac* (1789) est l'hôtesse des Newenden, à l'abbaye de Grasmere, demeure gothique qui se dresse à proximité du célèbre lac, dans un site grandiose (238). La romancière prend toujours la peine de décrire un décor qu'elle a choisi autant en fonction de ses propres affinités que

(236) C'est l'histoire de Lady Romilla Seymour, fille du duc d'Anjou et d'Adelfrida, elle-même fille d'Henri VIII et de Catherine d'Aragon, née après le divorce.

(237) « Its venerable towers rising above the wood in which it was almost embosomed, made one of the most magnificent features of a landscape, which now appeared in sight. The road lay along the side of what would in England be called a mountain; at its feet rolled the rapid stream that washed the castle walls foaming over fragments of rock; and bounded by a wood of oak and pine; among which the ruins of the monastery, once an appendage to the castle, reared its broken arches; and marked by grey and mouldering walls, and mounds covered with slight vegetation, it was traced to its connection with the castle itself, still frowning in Gothic magnificence; and stretching over several acres of ground : the citadel, which was totally in ruins and covered with ivy, crowning the whole. » *Emmeline or the Orphan of the Castle*, 4 vols., 3rd. ed., London (Cadell), 1789, I, 90-1.

(238) « ... The abbey, embosomed among the hills, and half concealed by old elms which seemed coeval with the building, appeared with its gothic windows, and long pointed roof of a pale grey stone, bearing every where the marks of great antiquity. The great projecting buttresses were covered with old fruit trees, which from their knotted trunks seemed to have been planted by the first inhabitants of the mansion. In some of the windows the heavy stone work still remained, and they were totally darkened at the top by stained glass... » *Ethelinde, or the Recluse of the Lake*, 5 vols., 2nd ed., London (Cadell), 1790, I, 34-5.

du goût de l'époque. Sans doute l'intrigue de ces deux romans suit-elle, dans ses grandes lignes, l'inévitable schéma imposé par les exigences sentimentales des lectrices de *Sydney Bidulph* ou de *The Man of Feeling* : Charlotte Smith n'écrivait pas en dilettante, mais pour subvenir aux besoins pressants de sa nombreuse famille. Ici ou là, pourtant, la romancière oublie son intention première d'attendrir et se livre à l'analyse de la peur. Nul mieux qu'elle, avant Anne Radcliffe, ne sut transcrire les secrètes impulsions de terreur d'une jeune fille *livrée* à une architecture, où le moindre bruit suspect, l'ombre la plus légère, sont amplifiés par la résonance et l'obscurité des voûtes au point d'atteindre à des dimensions de cauchemar. Quel émoi saisit le cœur d'Emmeline, quand elle entend murmurer, à deux heures du matin, derrière la porte de sa chambre, et qu'elle voit le loquet tourner lentement ⁽²³⁹⁾ ! Quel effroi soudain s'empare de la gouvernante de Grasmere Abbey quand elle aperçoit, appuyée à une fenêtre, la blanche silhouette d'Ethelinde, qu'elle prend pour un fantôme ⁽²⁴⁰⁾ ! Ces situations deviendront monnaie courante, dans la fiction romanesque ; mais au moment où Charlotte Smith les emploie, elles sont encore l'exception. Elle y aura recours de façon plus soutenue, dans le *Vieux Manoir* (1793), au moment où, sous l'impulsion d'Anne Radcliffe, les lectrices se feront plus exigeantes. Ici les aventures amoureuses d'Orlando et de Monimia, dont le lieu de rendez-vous est dans l'aile abandonnée du château de Carloraine, sont souvent contrariées par des bruits mystérieux et des apparitions soudaines. On y parle beaucoup de fantômes ⁽²⁴¹⁾, et certaine chapelle désaffectée et réputée hantée, que les deux jeunes gens doivent traverser chaque soir, est effectivement le théâtre d'événements insolites. Tout le premier volume se passe en allées et venues dans des escaliers dérobés et des appartements vétustes, où se font de curieuses rencontres ; plus tard seulement apprendrons-nous que les craintes de Monimia étaient vaines, et que les spectres présumés n'étaient que d'assez ordinaires contrebandiers, ayant fait, de cette partie abandonnée du château, leur repaire. La romancière excelle à traduire l'émotion que provoquent, dans l'âme de l'héroïne, le mouvement imperceptible d'une tenture gonflée par le vent, le bruit d'une porte lointaine violemment fermée, ou encore de mystérieux chuchotements dans le noir. Elle sait aussi évoquer la romantique horreur d'une nuit d'orage, où l'héroïne se sent entourée des spectres

(239) *Emmeline*, *op. cit.*, I, 76-7.

(240) *Ethelinde*, *op. cit.*, V, 212-3.

(241) Par exemple la conversation entre Orlando et Monimia au ch. V.

qu'Ossian aimait à interpellier ⁽²⁴²⁾ ; mais ces épisodes restent anecdotiques, et ne servent qu'à pimenter une intrigue d'abord sentimentale. La romancière veut avant tout nous faire partager l'inquiétude de ces infortunées orphelines, condamnées à errer de demeure en demeure à la recherche d'un protecteur, jusqu'au jour où se présentera enfin le bourgeois charmant qui les épousera. Les châteaux qui nous sont décrits et qui charment par leur pittoresque beauté, ne sont incorporés à l'intrigue et ne la servent qu'artificiellement, au moment où l'exige l'humeur de l'auteur, un peu à la manière de Prévost ⁽²⁴³⁾. Ils n'ont pas l'obsédante présence de ceux qu'inventera l'imagination torturée d'Anne Radcliffe, et jouent ici le rôle plus modeste d'abriter des amours contrariées, ou de favoriser des rencontres. Il faudra la plume experte de l'auteur des *Mystères d'Udolpho* pour donner à ces vieilles demeures les dimensions de véritables prisons, à la manière de celles que dessina, et où s'enferma, Piranèse. Un fantôme n'est pas davantage, pour Charlotte Smith, une entité menaçante. Monimia a jadis été frôlée dans les caves du « Vieux Manoir », par quelque chose qu'elle prit, sur le moment, pour un spectre. Ce n'est pas possible, lui explique raisonnablement Orlando, car un spectre « n'est que de l'air ». D'ailleurs, comment croire que l'Être tout puissant et tout bon auquel nous devons le jour, permettrait que la nécessité naturelle soit dans certains cas suspendue, à seule fin de permettre aux morts de venir terrifier les vivants ⁽²⁴⁴⁾ ? Charlotte Smith, comme plus tard Anne Radcliffe, joue de la superstition populaire beaucoup plus que du surnaturel et quitte, à la suite de Sophia Lee, les voies ardues de l'irrationnel, qu'avait brutalement ouvertes Walpole, pour explorer le domaine, plus familier, de la peur. Elle ne sacrifia qu'occasionnellement au genre « gothique », moins par penchant naturel, que pour n'être pas en reste sur sa grande rivale, quand celle-ci connut la célébrité. Il semble, en

(242) *Emmeline*, op. cit., IV, 281-2.

(243) Charlotte Smith connaissait bien le romancier français, dont elle avait traduit, en 1785, *Manon Lescaut*. Un censeur de la *Critical Review* [(N.A.), XXI (1797), 149] lui reprochera plus tard son insistance entêtée à peindre les aspects tragiques de l'existence, et son sens trop grand du malheur, dont Prévost semble davantage responsable que sa pénible expérience personnelle de la vie : « Poor Charlotte ! still weeping and wailing and gnashing thy poetical teeth ! will thy most melancholy Muse never part with her sables ? Believe us old critics, whose 'heyday in the blood is tame', — even for us thou hast wailed too much. Are there always to be clouds upon thy horizon ? Not a beam of sunshine to break through the dismal gloom ? [...] Are all thy stanzas doomed to terminate with funeral rime — shades and spades — sighs and cries — weeds and bleeds — raves and graves — doom and tomb — moans and groans — oak and croak ? »

(244) *Old Manor House*, new ed., 4 vols., London (J. Bell), 1793, I, 113; 115-6.

effet, que les deux romancières se soient jalousement observées, et plagiées réciproquement. Mais quand on reprochera à Charlotte Smith de copier les « chefs-d'œuvre » du jour, elle y renoncera sans regrets, et non sans se moquer ⁽²⁴⁵⁾.

**

Il nous reste, avant de dresser le bilan de ces vingt-cinq années de production romanesque, à évoquer la silhouette d'un curieux et sympathique personnage, qui manifesta bruyamment, en même temps que l'auteur des *Châteaux d'Athlin et de Dunbayne* et du *Roman Sicilien*, son attachement à un Moyen-Age romantique et pittoresque. James White ⁽²⁴⁶⁾ occupe une niche à part dans la longue galerie des romanciers « gothiques », et détonne un peu au milieu de tous ces visages féminins et apeurés. Passionnément épris des ruines et du gothique, il semble avoir voulu dissimuler son attrait pour le sombre sous des dehors primesautiers, voire franchement irrespectueux. Sa nostalgie se fait volontier parodique, — mais peut-être se moque-t-il plus de lui-même que du goût de ses contemporains, qui ne s'est pas encore généralisé ⁽²⁴⁷⁾ ?

Son propos, en écrivant le *Comte Strongbow* (1789), les *Aventures de John of Gaunt* (1790) et les *Aventures du Roi Richard Cœur de*

(245) « My ingenious contemporaries have so fully possessed themselves of every bastion and buttress; of every tower and turret; of every gallery and gateway; together with all their furniture of ivy mantles, and mossy battlements, tapestry and old pictures; owls, bats and ravens; that I had some doubts whether, to avoid the charge of plagiarism, it would not have been better to have *earthed* my heroe, and have sent him for adventures to the subterraneous town on the Chatelet mountain in Champagne, or even to Herculanium, or Pompeii, where I think no scenes have yet been laid; and where I should have been in less danger of being *again* accused of borrowing, than I may, perhaps be, while I only visit 'the glimpses of the moon' ». « Avis au Lecteur », *The Banished Man*, 1794. Cité par F.M.A. Hilbish, *Charlotte Smith, poet and novelist*, (1749-1806), University of Pennsylvania, Philadelphia, 1941, p. 345. Cette tirade ne l'empêchera d'ailleurs pas d'écrire, au plus fort de la vogue « gothique », une histoire tout à fait dans le goût du temps, avec d'abominables Jésuites, une abbaye hantée et un dément. « The Story of Edouarda », *The Letters of a solitary Wanderer*, 3 vols., London, 1798-1801. Cette histoire fut traduite séparément en français sous le titre : *L'Abbaye de Palsgrave, ou le Revenant*, traduit de l'anglais par M.D.M., 3 tomes, Paris, 1818.

(246) Cf. sur cet auteur J.M.S. Tompkins, « A Forgotten Humorist », *R.E.S.*, April 1927. Et du même auteur, « Clio in Motley », *The Polite Marriage*, Cambridge, 1938, pp. 125-49.

(247) J.M.S. Tompkins fait de James White un précurseur de la Jane Austen de *Northanger Abbey*. C'est peut-être oublier qu'au moment où il écrit ses romans, la vogue du roman « gothique » est à peine naissante, et n'a pu, à nos yeux, justifier une parodie ouverte.

Lion (1791), est clairement défini : il s'agit de décrire « les hauts-faits de l'ancienne chevalerie et les mémorables coups du sort ainsi que les aventures merveilleuses qui s'attachent à la profession de chevalier errant » (248).

S'il a choisi de peindre les mœurs et les personnages du passé, de préférence à ceux du présent, c'est, nous dit-il, que la tâche de dénoncer les travers de ses contemporains est déjà entre de bonnes mains, celles de « la reine des romancières, l'incomparable auteur de *Cecilia* ». Il lui abandonne donc courtoisement la suprématie dans le domaine des romans modernes (*novels*), et se cantonne dans le passé, voulant prouver que « nos ancêtres étaient aussi sots que nous-mêmes. Dans ce but, j'ai choisi », ajoute-t-il, « le roman médiéval (*gothic romance*), m'attachant étroitement, du moins je le crois, à peindre les mœurs et les coutumes des temps anciens où la chevalerie et le système féodal régnaient sur toute l'Europe » (249). Ce qu'il ne dit pas, c'est qu'il transpose, en fait, les éléments les plus traditionnels du roman de chevalerie sur le mode *burlesque*. Dans ces trois romans, nous sont contés avec une verve inimitable les exploits fabuleux, les expéditions guerrières ou chevaleresques de personnages colorés, issus de l'histoire ou de la légende : batailles terribles où les têtes des ennemis volent et tournoient en l'air, ensanglantant l'herbe alentour, avant d'aller se perdre dans le sous-bois d'une forêt voisine (250) ; libérations épiques de damoiselles en détresse, mais qui reçoivent vertement leurs sauveurs (251) ; chevauchées dangereuses dans d'« horribles forêts », où les preux chevaliers sont faits prisonniers par... des bandits bons enfants, drôles et

(248) « Preface », *The Adventures of King Richard Cœur de Lion*, 3 vols., London, 1791, I, iv.

(249) « Reader, if thou shouldst wish to learn why I have chosen rather to pourtray the manners and characters of ages past, in preference to those of the moderns; be it known to thee that I consider the task of delineating the follies of the present times, as already in better hands; to wit, in the hands of that queen of novelists, the incomparable authoress of *Cecilia*. I leave therefore, to that humorous maiden the supremacy in what are generally termed *novels*, resolving to explore the remote doings of antiquity, to *show life*, as life was, in those heroic days, and evince that our forefathers were as foolish as we are ourselves. To this end have I addicted myself to Gothic romances; adhering (at least I believe so) right closely to the manners and customs of early times, when chivalry and the feudal system prevailed throughout Europe. » *Ibid.*, I, xiv-xv.

(250) « I severed with one of my well directed falchion, the head of my assaillant from his body, which sunk upon the ensanguined turf, while the head, after spinning through the air for some moments, descended at a distance from the scene of strife, and was lost amidst the weeds and brambles of the forest. » *Earl Strongbow, or the History of Richard de Clare and the beautiful Geraldina*, 2 vols., London, 1789, I, 142-3.

(251) *Richard Cœur de Lion*, *op. cit.*, II, 135.

paillards ⁽²⁵²⁾ ; ou séjours plus paisibles à Aix-la-Chapelle, « ville d'eau médiévale », où s'effacent les fatigues de la guerre et se refont les forces ⁽²⁵³⁾. On n'oublie plus ces personnages, presque dignes de Chaucer, dont l'auteur revendique le patronage ⁽²⁵⁴⁾ : ce chef de bandits, naguère supérieur d'une abbaye bénédictine ⁽²⁵⁵⁾, cette jeune veuve éplorée, exagérément éprise de noir ⁽²⁵⁶⁾, cette abbesse de Heidelberg désolée d'avoir perdu ses nonnes et qui craint pour leur vertu ⁽²⁵⁷⁾, ces fantômes affables et discrets qui ne parlent pas de cette voix sourde et creuse d'ordinaire prêtée aux spectres ⁽²⁵⁸⁾.

Car le surnaturel est traité ici avec la même légèreté et du même ton badin. Il est des fantômes contrariants qui s'obstinent à apparaître à midi, en formelle contradiction avec les traditions les plus solidement établies ⁽²⁵⁹⁾. Mais le plus souvent, les ombres font excellent ménage avec les vivants, et celle du comte Strongbow reviendra fidèlement, tous les soirs, sur la terrasse du château, conter à l'auteur ses exploits, en vieux français, naturellement !

Ce n'est que lorsqu'il parle de l'architecture que James White quitte parfois le ton malicieux. Ce fervent amateur de pittoresque était aussi l'auteur d'un poème sur le château de Conway, tout à fait dans la tradition romantique ⁽²⁶⁰⁾. Le début du *Comte Strongbow*

(252) *The Adventures of John of Gaunt*, duke of Lancaster, Dublin, 1790, 3 vols., I, « visit 3. » [Seul le premier volume se trouve au British Museum.]

(253) « ... whither a multitude of knights and barons who had been lamed in wars and tournaments, or were otherwise afflicted with pains in their bones, were accustomed to resort at certain seasons of the year. » *Richard Cœur de Lion*, *op. cit.*, II, 36.

(254) C'est dans un château ayant appartenu à l'auteur des *Canterbury Tales*, que James White prétend avoir découvert le manuscrit qui relate les aventures de John of Gaunt. *Op. cit.*, I, i. Les personnages du roman rendent d'ailleurs visite à Chaucer, qui les reçoit fort courtoisement. *Ibid.*, I, 26.

(255) « An overgrown body, swollen with wine and venison, and which two sore legs could with difficulty sustain, together with a violet coloured visage of an unnatural diameter, orbicular, carbuncled, and surmounted with snowy hair, may give you no faint idea of this voluptuous ecclesiastic. He was, illustrious knights, the very high-priest of Intemperance. » *Ibid.*, I, 126.

(256) « A sable collar was provided for the house dog, sable saddle cloths were put on the palfreys, sable marks were scored upon the sheep, and the very horns of the oxen and the kine were painted sable. » *Richard Cœur de Lion*, *op. cit.*, I, 46.

(257) « Virgins, did I say ? Blessed Catherine ! Who can tell what may have happened to them ? » *Ibid.*, I, 130.

(258) « But permit me [...] to ask Your Lordship, why you do not speak in that hollow tone, in which it is said the spirits of the departed persons are accustomed to address the living ? — Be assured, replied the noble vision, that it is mere affectation, and intended to give an air of consequence to what they say. » *Earl Strongbow*, *op. cit.*, I, 15-6.

(259) « It usually appeared at noon and continued to stare at me until sunset. » *Richard Cœur de Lion*, *op. cit.*, p. 32.

(260) *Conway Castle*, London (Dodsley), 1789.

nous est conté par un disciple de Gilpin qui, ayant entendu parler des beautés des rives de la Wye, décide d'y excursionner. Il s'arrête à la vieille forteresse de Chepstow ⁽²⁶¹⁾ et admire les vénérables tours revêtues de lierre, le fossé aujourd'hui vide et encombré d'orties, et la lourde silhouette du château qui paraît faire le guet au-dessus du fleuve. Guidé par une dame âgée, qui a élu domicile avec sa famille dans ce qui reste de cette auguste demeure, il passe avec ravissement sous de sombres voûtes, traverse des salles au toit effondré, emprunte des escaliers peu sûrs, grimpe aux terrasses, descend par des passages sinueux, se glisse dans d'étroites ouvertures, tandis que son guide soulève des barres et déverrouille des portes. Ces lieux enchantent tellement l'auteur qu'il décide d'y passer quelques mois : « Vivre dans une forteresse gothique est source de plaisirs trop rares pour laisser passer l'occasion » ⁽²⁶²⁾.

Ne nous y trompons pas : l'humour qui colore ces délicieux romans n'est en fait qu'un vêtement pudique qui habille une sensibilité aussi vibrante et passionnée que celle d'Anne Radcliffe, que James White annonce en particulier par son goût du pittoresque architectural.

VIII

Nous n'avons pas prétendu faire, dans les pages qui précèdent, le recensement exhaustif de tous les romans parus entre 1765 et 1790 qui se réclament ouvertement de l'« histoire gothique » de Walpole, ou s'y rattachent par quelque aspect ⁽²⁶³⁾. Peut-être serait-il possible de citer d'autres titres d'œuvres où son influence serait plus ou moins aisément décelable. Il nous a paru plus sage de nous limiter à un échantillonnage qui laisse, selon nous, très suffisamment apparaître les lignes de force qui orientent, durant cette période, la production romanesque.

(261) Que Gilpin décrit dans ses *Observations on the River Wye* [...], London, 1789 [1782], pp. 59-60.

(262) *Earl Strongbow*, *op. cit.*, I, 8-9.

(263) Nous savons par les compte-rendus de revues que ce fut le cas d'autres œuvres mineures, auxquelles nous n'avons pu avoir accès, comme par exemple : *The Apparition*, a novel, by a lady, 2 vols., London (Hookham), 1788. *The Monthly Review* [LXXIX (1788), p. 466] commente ainsi ce roman : « The writer is evidently of the Walpolian school. The broad hand which was seen on the staircase, as described in the *Castle of Otranto*, is no doubt in the memory of our readers. The visits of the Apparition remind us of this and some other circumstances in that admired romance. »

Une première remarque s'impose : malgré la diversité profonde qui marque la descendance directe du *Château d'Otrante*, et malgré le développement un peu latéral du genre créé par Sophia Lee, il est déjà possible d'isoler le roman « gothique » en tant que courant littéraire, et de le distinguer d'autres tendances qui se manifestent ou se confirment. Il est facile de l'opposer aux survivances picaresques, que caractérisent toujours une robuste bonne humeur et un sens obstiné des réalités de ce monde, par sa morosité et les spectres, réels ou fictifs, mais qui se veulent toujours inquiétants, qui le hantent. Du roman sentimental post-richardsonnien, comme aussi du roman de mœurs contemporaines à la manière d'*Evelina*, il se sépare par ses évocations, historiques ou imaginaires, d'âges révolus. Il se particularise enfin surtout, face aux trois genres contemporains, par le cadre médiéval qu'il se donne et qu'il substitue aux demeures *citadines* des romans londoniens ou de ville d'eau. Car en l'absence d'œuvres dominantes, capables d'orienter la création littéraire, et de regrouper, autour d'un ou de plusieurs pôles d'influence, les énergies, le goût architectural du temps envahit, comme par osmose, le monde du roman : signe caractéristique d'une période de transition, encore à la recherche de sujets et de thèmes plus vastes.

En ceci, le nouveau roman accuse un certain recul par rapport au premier conte « gothique », qui était une vision plus directe, plus immédiate et plus authentique de l'art médiéval. A de rares exceptions près, nulle demeure n'aura la massive présence et la menaçante réalité du château d'Otrante, avant celles d'Anne Radcliffe. L'érudition des jeunes auteurs n'est pas seule en cause. Dominés par le goût des ruines et la vogue du « jardin anglais », ils situèrent leurs récits dans des cadres repensés par le siècle, et aménagés en fonction d'une mélancolie polie, où l'austère et terrible grandeur des architectures de jadis était souvent atténuée ou affaiblie.

Cette dégradation s'accompagne d'une retombée du fantastique et de ce qu'on pourrait appeler un *embourgeoisement du Rêve*, qui ont la même cause profonde. Walpole avait écrit le *Château d'Otrante* en aristocrate, détaché des réalités quotidiennes, ou capable de les sublimer dans une espèce de vision seconde du monde. Il l'avait écrit, aussi, au seuil de la vieillesse, en homme pour qui les passions humaines ont, tant soit peu, perdu de leur caractère exaltant. Enfin, encore qu'il pût passer aux yeux de certains de ses visiteurs pour quelque peu efféminé, son point de vue était essentiellement masculin.

L'évolution ultérieure du genre littéraire créé par lui s'explique si l'on considère que ce furent surtout des femmes qui choisirent

de l'imiter, des femmes jeunes, par surcroît, — ou encore jeunes —, et issues d'un milieu différent du sien moins par la fortune que par sa mentalité. C'est un certain type de sensibilité féminine, une certaine manière bourgeoise d'être au monde, qui expliquent, dans une large mesure, par exemple, le ton franchement moralisateur et quelque peu enclin à la religiosité du *Vieux Baron Anglais*, où le surnaturel relève d'une espèce de justice distributive immanente, qui met les « bons » à l'abri des spectres. Si, ailleurs, les apparitions sont truquées, ou si le fantastique est de mauvais aloi, c'est qu'il était difficile à des auteurs installés dans le plus étroit des conformismes et le plus douillet des comforts intellectuels, d'imaginer que l'irrationnel pût être réconciliable avec un Etre Suprême dépouillé de tout mystère et réduit aux dimensions mêmes de ses adorateurs.

Par ailleurs, le surnaturel authentique n'était-il pas superflu dans un roman féminin ? A quoi bon faire intervenir l'au-delà, quand un simple bruit de voix derrière une porte, ou la rencontre fortuite d'une silhouette dans un passage obscur, parvenait aussi sûrement à faire naître l'émoi ou la peur ? L'insolite suffisait, à lui seul, à ébranler des nerfs de femme. Par delà le viril exercice de style de Walpole, propre à empêcher d'érudits lecteurs masculins de dormir, voilà que l'héroïne « gothique », Helena ou Maria, reprenait les traits de Delia, la jeune fille trop sensible, trop vite effarouchée, que le bon Mathew Green, dès 1732, mettait paternellement en garde contre les terreurs imaginaires que projette « la lanterne magique du spleen » (264).

(264) « Oh Delia !...

Love not so much the doleful knell ;
 And news the boding night-birds tell ;
 Nor watch the wainscot's hollow blow ;
 And hens portentous when they crow ;
 Nor sleepless mind the death-watch beat ;
 In taper find no winding-sheet ;
 Nor in burnt coal a coffin see,
 Though thrown at others, meant for thee :
 Or when the coruscation gleams,
 Find out not first the bloody streams ;
 Nor in imprest remembrance keep
 Grim tap'stry figures wrought in sleep ;
 Nor rise to see in antique hall
 The moonlight monsters on the wall,
 And shadowy spectres darkly pass
 Trailing their sables o'er the grass [...]
 Be wise, and panic fright disdain,
 As notions, meteors of the brain ;
 And sights perform'd, illusive scene !
 By magic lanthorn of the spleen. »

« The Grotto » [1732], *Select Works of the British Poets*, ed. Dr. Aikin, London, 1820, p. 319.

Car voici le mot-clé lâché. Tandis que le *Château d'Otrante* appartenait à l'univers des Rêves, froid et lointain, sa nombreuse descendance participe d'une sensibilité *éveillée* et exacerbée, qui caractérise assez bien le « mal anglais ». L'exploitation délibérée de cette prédisposition de tempérament permettait de se situer à bon compte en marge du normal, et de donner provisoirement aux phantasmes nés de certaines attitudes mentales le relief et le poids du réel. Il était, par surcroît, aisé de chasser ces monstres en changeant simplement d'humeur, et de dire, avec Mathew Green, une fois les « spasmes de l'esprit » disparus, « I dreaded spectres of the brains » (265).

Ainsi le roman « gothique », au cours de ces vingt-cinq années, se développait sur un terrain spécifiquement anglais, même lorsqu'il empruntait aux Français. Le paradoxe n'est qu'apparent. Baculard d'Arnaud n'était-il pas tout pénétré des enseignements de Young ? Et n'avons-nous pas vu le Cleveland de Prévost souffrir de cette « horreur invincible pour la vie », surtout commune outre-Manche ? Sophia Lee les prit pour modèles, car elle retrouvait en eux une mentalité anglaise d'adoption.

Il faut encore y insister : ce fut le *spleen* qui, pour cette génération, tint lieu de fantastique. Non pas seulement en raison des effets faciles qu'il autorisait, mais parce que la vision qu'il donnait n'était pas une vision tout à fait directe et immédiate des choses. Elle installait, entre l'univers romanesque et la vie, un écran sombre et déformant, qui restituait du monde une image tant soit peu *autre*. Elle banissait le réalisme. Elle préparait l'édification d'un univers parallèle, sur lequel une porte était laissée entr'ouverte. Or, ne l'oublions pas, l'humeur née de la contemplation des ruines était, pour le *spleen*, un terrain de choix. Et la porte laissée entr'ouverte avait la forme d'un porche gothique.

(265) Matthew Green, « The Spleen », *Ibid.*, p. 316.

CHAPITRE IV

ANNE RADCLIFFE ET SES DEMEURES

« *Un vrai château d'Anne Radcliffe
Aux plafonds que le temps ploya
Aux vitraux rayés par la griffe
Des chauves-souris de Goya,
Aux vastes salles délabrées,
Aux couloirs livrant leurs secrets,
Architectures effondrées
Où Piranèse se perdrait.* »

Théophile Gautier.

I

Parmi les excursionnistes dont il a été question au chapitre précédent (1), et qui avaient fait, à leur manière, la découverte esthétique et émotionnelle des architectures médiévales, il en est un qui occupe une place particulière par le nombre de ses voyages, l'esprit de système dont il fit preuve dans l'exposé de ses observations, et l'importance qu'il attachait au gothique : nous voulons parler de William Gilpin, pasteur, aquarelliste et théoricien du Pittoresque.

A vrai dire, son art n'était pas totalement étranger à celui des dessinateurs topographes, dont les recueils gravés de vues archéologiques s'étaient multipliés (2), et faisaient de mieux en mieux connaître et apprécier la silhouette pittoresque de vieux châteaux

(1) Cf. *Supra*, ch. III, pp. 149-50.

(2) Ne citons, pour la période qui nous intéresse ici, que l'important ouvrage de W. Watts, *The Seats of the Nobility* (1779), le recueil de Thomas Hearne, *Antiquities of Great Britain* (1786), gravé par Byrne, et surtout, *The Antiquaries' Museum* (1791) de Jacob Schneckelie.

ou d'abbayes en ruines. Fait plus significatif encore : c'est comme artistes topographes que Girtin et Turner avaient commencé leur carrière, au moment même où Anne Radcliffe écrivait ses premiers romans. Les ruines du pays de Galles avaient fourni aux jeunes artistes d'amples sujets d'études, et le gothique avait influencé, de façon définitive, leur art. Les abbayes de Jedburgh, de Lindisfarne, de Rievaulx, les cathédrales de Peterborough, et de Lichfield, avaient trouvé en Girtin un interprète d'une sensibilité adéquate. C'est avec une vue de la cathédrale d'Ely qu'il avait participé, pour la première fois, à l'exposition de la Royal Academy (3). Quant à Turner, son goût pour les paysages avec ruines apparaissait de façon évidente dans des aquarelles comme le « Château de Carisbrooke » et « l'Abbaye de Kirkstall » (1797), ou dans celles qu'il consacrait aux châteaux gallois de Harlech, Kilgenau, Warkworth et Dolbaden (1798-9). Sur trente-deux aquarelles exposées par Turner entre 1790 et 1796, vingt-trois étaient consacrées à des architectures, surtout des abbayes et des cathédrales (4). En 1797, il partait pour l'Ecosse, avec l'intention arrêtée de dessiner le plus grand nombre possible d'abbayes en ruines et de vieux châteaux (5).

Les ruines avaient même gagné le domaine de la peinture à l'huile, et une toile comme *Moonlight Landscape*, de Joseph Wright (« Wright of Derby »), témoigne de l'attrait que pouvait exercer une haute tour gothique dont la masse sombre se détachait sur un ciel éclairé faiblement par la lune, et dont les reflets se jouaient sur l'eau calme d'un étang (6). La vogue dont jouissaient en Angleterre des peintres étrangers comme Salvator Rosa, Poussin et Claude — dont venait de paraître, en 1777, l'important *Liber Veritatis* (7) — n'était sans doute pas étrangère aux ruines romantiques qui se dressent souvent, sur leurs toiles, au front d'une lointaine colline (8). Et sans doute les théoriciens du « jardin anglais » qui recommandaient l'érection de fausses ruines dans les parcs se sentaient-ils justifiés par le louable désir de reproduire, sur le terrain, les motifs de ces peintres favoris. L'enthousiasme des amateurs avertis de l'époque

(3) Henri Lemaître, *Le Paysage anglais à l'aquarelle, 1760-1881*, Paris (Bordas), 1953, p. 173.

(4) S. & R. Redgrave, *A Century of British Painters*, new. ed., London 1947, pp. 252-3.

(5) A.J. Finberg, *The Life of J.M.W. Turner*, 2nd. ed., Oxford, 1961, p. 43.

(6) E.K. Waterhouse, *Painting in Britain : 1530-1790*, The Pelican History of Art, London, 1954, planche 171 (A).

(7) *Liber Veritatis*, or a collection of 200 prints, after the original of Claude le Lorrain in the collection of His Grace the Duke of Devonshire, executed by Richard Earloom. 2 vols., John Brydell, engraver, Cheapside, London, 1777.

(8) Cf. en particulier *Le Château Enchanté* que Keats immortalisera dans son poème adressé à Reynolds le 25 mars 1818.

pour les scènes pittoresques et les « paysages avec ruines » était tel, qu'il peut être légitime de se demander si le roman « gothique » postérieur à Walpole et aux imitations bourgeoises du *Château d'Otrante* ne fut pas la mise en fable, la dramatisation plus ou moins délibérée et consciente de dessins, d'aquarelles ou de toiles familières.

Gilpin, à vrai dire, excursionnait et dessinait depuis bien plus longtemps que Girtin et Turner, et avait sur eux l'avantage d'un esprit de système développé. Il montre dans ses *Three Essays*, — parus en 1792 mais écrits dès 1776 (9) —, qu'il y a place pour un troisième principe d'appréciation esthétique irréductible au Beau et au Sublime, dont Burke avait défini les rapports : le Pittoresque. Il n'est pas dans notre intention de tenter une analyse de la « beauté pittoresque » selon Gilpin ; elle a déjà été faite avec soin (10). Il suffira de retenir la définition la plus large qu'en donne le pasteur de Boldre : est pittoresque toute scène qu'il est possible de contempler en la plaçant dans un cadre imaginaire, et « susceptible d'être illustrée en peinture » (11), ou encore « adaptée au crayon » (12). Le but du « voyage pittoresque » sera de rechercher ces scènes naturelles, et de les regarder « selon les règles de la composition » (13). On tiendra compte de la disposition des plans, des grandes lignes directrices qui animent un paysage, de la répartition des masses, et surtout des jeux de lumière. La longue liste d'ouvrages parus entre 1782 et 1809, consacrés à la « beauté pittoresque » des diverses régions naturelles de Grande Bretagne, n'est qu'une illustration de ces thèses.

Fait d'une importance capitale pour notre propos : Gilpin considère les ruines d'abbayes et de châteaux médiévaux comme tout particulièrement aptes à créer l'atmosphère pittoresque d'un paysage, et l'on peut dire que l'attitude des dernières années du siècle à l'égard du gothique, a été codifiée par lui.

Dans un ouvrage de jeunesse sur les jardins de Stowe, il avait déjà souligné la valeur pittoresque des ruines (14). Dans le second de ses *Essays*, il écrit :

(9) W.D. Templeman, « Sir Joshua Reynolds on the Picturesque », *M.L.N.*, XLVII (1932), p. 447.

(10) W.D. Templeman, « Theory of the Picturesque », *The Life and Works of William Gilpin (1724-1804)*, University of Illinois Press, Urbana, 1939, pp. 131-146.

(11) William Gilpin, *Three Essays*, London, 1792, p. 3.

(12) *Ibid.*, p. IV.

(13) *Ibid.*, p. 42.

(14) « Yes, indeed, I think the Ruin a great Addition to the Beauty of the Lake. There is something so vastly picturesque, and pleasing to the imagination in such Objects, that they are a great Addition to every Landskip. » [W. Gilpin], *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stow [sic] in Buckinghamshire*, London, 1748, p. 4.

« Parmi tous les objets de l'art, l'œil pittoresque est surtout, peut-être, attiré par les élégants vestiges de l'architecture ancienne : tours démolies, arches gothiques, ruines de châteaux et d'abbayes sont l'héritage le plus précieux de l'art. Elles sont consacrées par le temps et méritent presque la vénération que nous portons aux ouvrages de la Nature elle-même. » (15)

C'est là bien situer, en quelques mots, le rôle des ruines ; mais c'est aussi leur assigner des limites très précises. Il serait faux, disons-le d'entrée, de penser que Gilpin avait une quelconque sympathie pour la civilisation médiévale, moins encore pour la foi catholique, sympathie dont n'étaient pas tout à fait exempts les Hurd et les Warton. Le maître du Pittoresque partage en tous points l'opinion de son temps à l'égard de la « superstition papiste », et pour lui, comme pour tant d'autres, les ruines intéressent à double titre : elles rehaussent un paysage, et symbolisent, en même temps, la fin heureuse de la tyrannie religieuse et du despotisme féodal (16).

Gilpin est tellement convaincu de la valeur pittoresque des ruines, qu'il a une plaisante manière de prétendre que les monuments médiévaux ont été détruits à seule fin esthétique par les grands soldats et réformateurs du passé (17). Cette richesse en ruines gothiques

(15) « Among all the objects of art, the picturesque eye is perhaps most inquisitive after the elegant relics of ancient architecture; the ruined tower, the Gothic arch, the remains of castles and abbeys. These are the richest legacies of art. They are consecrated by time; and almost deserve the veneration we pay to the works of nature itself. »

« On Picturesque Travel », *Three Essays, op. cit.*, p. 46.

(16) « When we consider », écrit Gilpin, « that these houses were the great nurseries of superstition, bigotry and ignorance, the stews of sloth, stupidity and perhaps intemperance; when we consider that the education received in them had not the least tincture of useful learning, good manners, or true religion, but tended to vilify and disgrace the human mind; when we consider that the pilgrims and strangers who resorted thither, were idle vagabonds, who got nothing abroad that was equivalent to the occupations they left at home; and when we consider lastly that indiscriminate alms-giving is not real charity, but an avocation from labour and industry, checking every idea of exertion and filling the mind with abject notions, we are led to acquiesce in the fate of these great foundations, and view these ruins *not only with a picturesque eye, but with moral and religious satisfaction.* »

Observations on the Western Parts of England, London, 1798, pp. 138-9. Souligné par nous.

(17) « What share of picturesque genius Cromwell might have, I know not. Certain, however, it is, that no man since Henry the VIIIth, hath contributed more to adorn this country with picturesque ruins. The difference between these two masters lay chiefly in the style of ruins, in which they composed. Henry adorned his landscapes with the ruins of abbeys, Cromwell with those of castles. I have seen many pieces by this master, executed in a very grand style... »

Observations [...] on the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland. London, 2 vols., 1786, II, 122-3.

explique la supériorité de l'Angleterre sur d'autres pays, en matière de Pittoresque (18). Car là où le catholicisme prévaut encore, les abbayes sont intactes, et servent moins bien le paysage (19).

Fidèle à cette idée, Gilpin, au cours de ses excursions au pays de Galles, dans les montagnes et au bord des lacs du Cumberland et du Westmoreland, dans les Hautes Terres d'Ecosse comme dans l'île de Wight, recherche avec un zèle particulier les ruines qu'Henri VIII et Cromwell, dans leur souci du pittoresque, eurent la délicate pensée de répandre à son intention. Lorsqu'on prépare le plan d'une nouvelle excursion, si l'on veut être sûr de faire une ample récolte de « scènes pittoresques », il convient de prévoir la remontée d'un des grands cours d'eau du pays : cet itinéraire conduira nécessairement à des châteaux et à des abbayes, les premiers perchés sur des promontoires surplombant le fleuve, les secondes tapies au creux des vallées (20). Remontant la Wye, en été 1770, le pasteur de Bolder put ainsi admirer le château de Goodrich, l'abbaye de Tintern, moins belle à distance que lorsqu'on l'examine de près (21), le château de Ragland, qui doit son pittoresque actuel à Cromwell, « qui posa sur lui sa main de fer et le réduisit en ruines » (22), le château, et surtout l'abbaye de Brecon, situés dans un cadre où ils s'intègrent parfaitement (23). Dans ses *Observations... on the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland* (1786), après un historique de l'architecture gothique (24) et des remarques théoriques sur la construction de ruines artificielles (25), il décrit les châteaux de Warwick et de Kenilworth (26). La tour de Miller à Hagley retient son attention (27). L'abbaye de Furness, bel exemple d'architecture médiévale, érigée dans une vallée merveilleuse, n'a souffert de la main du temps que juste ce qu'il fallait pour devenir éminemment pittoresque (28). Le château de Penrith, au coucher du soleil, lui

(18) « Ruins are commonly divided into two kinds : castles and abbeys. Of the former perhaps few countries can produce more than this island; for which various causes may be assigned [...] If, however, in the ruins of castles other countries may compare with ours, in the remains of abbeys few countries can. » *Ibid.*, I, 13-4.

(19) « Where popery prevails, the abbey is still intire and inhabited; and of course less adapted to landscape. » *Ibid.*

(20) *Observations on the River Wye*, [...], London, 1782, p. 17.

(21) *Ibid.*, p. 34.

(22) *Ibid.*, p. 49.

(23) *Ibid.*, p. 52.

(24) *Observations [...] on the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland*, *op. cit.*, I, 13-17.

(25) *Ibid.*, pp. 66-8.

(26) *Ibid.*, p. 42.

(27) *Ibid.*, p. 60. Cf. *supra*, ch. I, pp. 21-22.

(28) *Ibid.*, p. 158.

permet d'admirer de subtils jeux de lumière et d'ombre sur la pierre (29). Quant aux ruines de Fountain's Abbey, que leur propriétaire a cru devoir « améliorer », elles restent un bel exemple de scène pittoresque, en raison des fragments de pierre savamment répandus alentour, et dont l'effet est d'incorporer plus étroitement encore l'abbaye au paysage (30). Pourtant, seules les véritables ruines sont authentiquement pittoresques, car elles seules sont *enracinées* dans le sol (31). Aussi Gilpin réprovoque-t-il Brown d'avoir déblayé les ruines de Roche Abbey : tous les débris que le temps avait accumulés aux abords immédiats de l'enceinte ont été enlevés, et la ruine se dresse au milieu d'une pelouse nette, sans être d'aucune manière rattachée au sol sur lequel elle se dresse (32). C'est une faute grave contre le goût, que d'ôter quoi que ce soit à une ruine : « une main pittoresque » ne doit rien enlever (33) ; on risque en effet de briser le savant équilibre que la Nature et le Temps avaient collaboré à établir.

Parmi les facteurs qui contribuent à l'intégration d'une ruine gothique dans un paysage, les arbres et la végétation sont à mettre au premier plan. Gilpin connaît la théorie de Warburton sur l'origine sylvestre du gothique, et semble l'approuver (34). L'abbaye ne paraît être, en conséquence, nulle part aussi bien enracinée, que dans la clairière d'une forêt, où ruines et végétation se mêlent et se confondent (35). Les chênes, en particulier, confèrent une dignité nouvelle à la tour en ruines et à l'arc brisé d'une fenêtre, et les font participer de leur antique majesté (36). Toutes les essences ne conviennent pourtant pas également, et le saule pleureur, par exemple, n'aurait pas sa place dans un paysage avec ruines (37). Dans ses *Observations... on several parts of North Wales* (1809), Gilpin précise encore, à propos du château de Conway, les avantages que l'état de ruine confère à un édifice : sa silhouette générale perd ses formes géométriques absolues, et ses parties acquièrent une pittoresque irrégularité ; surtout le temps couvre ses murs des décorations les plus riches, et la végétation qui l'envahit achève de lui donner une infinie variété (38).

(29) *Ibid.*, II, 85.

(30) *Ibid.*, p. 184.

(31) *Ibid.*, p. 188.

(32) *Observations [...] on the Highlands of Scotland*, 2 vols., London, 1789, I, 23.

(33) *Ibid.*, p. 26.

(34) *Remarks on Forest Scenery [...]*, 2 vols., London, 1791, I, 205-6.

(35) Cf. la description de l'abbaye de Beaulieu, *Ibid.*, II, p. 141.

(36) *Ibid.*, I, 31.

(37) *Ibid.*, I, 62.

(38) *Observations on [...] the counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk and Essex [...]*, London, 1809, p. 122.

On peut dire que les nombreuses publications de Gilpin, rendues vite et largement célèbres au cours des dernières années du siècle, servirent de façon directe la cause de l'architecture gothique. Burke l'avait tacitement défendue, en définissant le sublime; le théoricien du Pittoresque, lui, clame tout haut les mérites des vieilles abbayes et des forteresses anglaises. Autant que les thèses avancées dans *l'Inquiry*, celles du pasteur aquarelliste colorèrent de façon sensible l'esthétique de son époque. Nul excursionniste en quête du Pittoresque ne se jugera plus satisfait, qu'il n'ait examiné, à travers ses « Lorrain glasses », une tour en ruines, une arche brisée, incorporées au paysage. Il faudra attendre la parodie de Combe, illustrée par Rowlandson, *The Tour of Dr. Syntax in search of the Picturesque* (1812) — dont les lettres du titre étaient figurées, sur la page de garde, par des ruines gothiques⁽³⁹⁾ — pour que les adeptes de Gilpin mettent moins d'obstination enthousiaste, « to go a-castle hunting »⁽⁴⁰⁾.

*

**

Les autres théoriciens du Pittoresque firent, à l'architecture gothique, la même place de choix. Uvedale Price, dans son *Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794), reprend, en les développant, les analyses de Gilpin et certaines de ses idées maîtresses : certes, écrit-il, le temps est le principal agent du Pittoresque, qui, en recouvrant de végétation les architectures, ou en déplaçant des pierres, atténue l'uniformité de leurs lignes⁽⁴¹⁾. Pourtant les édifices gothiques peuvent prétendre au pittoresque, avant même de tomber en ruines. L'irrégularité que confère à leur silhouette générale une infinité de motifs compliqués intéresse au titre de ce nouveau critère⁽⁴²⁾. Par ailleurs, l'architecture gothique, beaucoup moins compacte que l'architecture classique, est bien plus fragile qu'elle, et davantage exposée aux ravages du temps : elle est donc plus vite en ruines et plus tôt dissymétrique⁽⁴³⁾. Enfin, les monuments médiévaux furent construits en plusieurs fois, et à des époques différentes : la hauteur variée des tours et la fréquente dissymétrie des divers corps de bâtiment sont une

(39) William Combe, *Doctor Syntax's Three Tours*, London (Chatto & Windus), n.d., p. 1.

(40) Isaac Disraeli, *Flim-Flams ! or the life and errors of my uncle and the amours of my aunt [...]*, 3 vols., London, 1805, II, 230.

(41) Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful [...]*, London, 1794, pp. 46-9.

(42) *Ibid.*, pp. 50-1.

(43) *Ibid.*, Vol. II (Hereford, 1798), pp. 298-9.

nouvelle source de pittoresque (44). Pas plus que Gilpin, toutefois, il n'est possible d'accuser Price d'une indulgence particulière pour la civilisation médiévale. Comme lui, il se réjouit de ce que les ruines d'abbayes et de châteaux consacrent l'échec de la Superstition et la fin de la Tyrannie (45). Tous deux amorcent ici un thème qui trouvera, dans les romans d'Anne Radcliffe, et dans leurs innombrables imitations, une particulière résonance.

Enfin, pour faire le point sur l'attitude des toutes dernières années du siècle à l'égard de l'architecture gothique, citons un dernier témoignage : celui du Dr John Aikin. Pour former le goût de son fils, il lui dit, dans de longues épîtres ce qu'il faut penser des diverses modes de l'époque. Ce qu'il lui écrit, en 1793, à propos de « l'extraordinaire passion pour les ruines de toutes sortes qui se manifeste aujourd'hui » (46), résume de façon claire et précise tout ce qui a déjà été dit sur le sujet. Reprenant le thème majeur des poèmes du milieu du siècle, il voit d'abord, dans les ruines, des « objets » qui provoquent la mélancolie, elle-même étant source de plaisir pour un esprit cultivé (47). En outre, il convient de les considérer à la lumière des thèses récentes sur la « beauté pittoresque », qui les ont rendues si populaires auprès des paysagistes et des peintres (48). Car pour qui voyage en quête du Pittoresque, les traits rudes de la nature s'accommodent mal des lignes régulières de l'Art. Il faut, à l'œil difficile du « voyageur pittoresque », une masse sans uniformité accusée, où la végétation intègre les pierres au paysage (49).

Enfin, comme pour Gilpin et Price, la vue de ces forteresses et abbayes en ruines rappelle à l'auteur pour les unes, la brutale tyrannie des temps féodaux, pour les autres qu'elles furent habitées par

(44) *Ibid.*, II, 303-4.

(45) « The ruins of these once magnificent edifices, are the pride and boast of this island. We may well be proud of them; not merely in a picturesque point of view : we may glory that the abodes of Tyranny and Superstition are in ruin. »

Ibid., II, 300.

(46) J. Aikin, *Letters from a father to his son*, [1793], 3rd. ed., London, 1796, p. 262.

(47) *Ibid.*, p. 263.

(48) *Ibid.*, p. 264.

(49) « The ivy creeping along Gothic arches, and forming a verdant lattice across the dismantled casements; bushes starting through the chasms of the rifted tower, and wild flowers embracing its battlements; are the fantastic strokes of nature working upon patterns of art, which all the refinement of magnificence cannot imitate. »

Ibid., p. 266.

des individus paresseux, adonnés à des pratiques superstitieuses; leur délabrement actuel ne saurait que réjouir le cœur de l'homme éclairé par la Raison (50).

*
**

S'il nous a paru nécessaire de rappeler très sommairement les options fondamentales en matière d'esthétique des contemporains d'Anne Radcliffe au seuil d'une étude sur la romancière « gothique », c'est que nous sommes persuadé qu'une lecture avertie de ses romans n'est possible que par référence à la vogue prodigieuse du Pittoresque au cours d'une période qui couvrit très exactement sa production littéraire. Les longues excursions d'Emilie, fusains et cartons en mains, ne prennent vraiment tout leur sens que dans le contexte du « voyage pittoresque ». L'attitude hostile de l'auteur de *l'Italien* à l'égard du catholicisme, paradoxalement combinée à un attrait sans bornes pour les abbayes gothiques, ne saurait s'expliquer pleinement qu'à la lumière des thèses soutenues par Gilpin, Price et Aikin. Quant aux longues descriptions de paysages, qui interrompent — parfois fâcheusement — le récit, auraient-elles eu leur place dans les romans d'Anne Radcliffe, si le pasteur de Boldre ne lui en avait donné la recette ? Le fantastique lui-même employé par la romancière émane, nous le verrons, de l'atmosphère irréaliste de certaines scènes « pittoresques ». Il n'est pas, à nos yeux, d'autre manière d'expliquer le fulgurant succès de ces aquarelles en prose que par référence au Goût du jour. Et si ces romans furent aussi vite oubliés qu'ils avaient été appréciés, n'est-ce pas aussi, peut-être, parce qu'ils étaient solidaires d'une mode esthétique passagère ?

II

Autant que les tendances du goût anglais à la fin du XVIII^e siècle, il serait utile d'évoquer, pour bien comprendre l'œuvre d'Anne Radcliffe, la personnalité de la romancière, et de les confronter l'une à l'autre. Mais la tâche est difficile, car les documents sont rares. On ne sait de son existence et de sa personne que ce qu'a bien voulu en révéler son mari. L'article nécrologique paru dans *The Annual Biography and Obituary* de 1824 fait surtout état d'une lettre dont il est facile de comprendre qu'elle fut écrite par William

(50) *Ibid.*, pp. 270-1.

Radcliffe. Quant au mémoire de Talfourd (51), qui sert de préface à *Gaston de Blondville*, il s'appuie uniquement sur l'article précédent et sur des documents personnels, communiqués par... M. Radcliffe. On sait, par Mary Russell Mitford (52), avec quelle jalouse vigilance ce dernier contrôla le travail de Talfourd : aussi est-on en droit de craindre que de précieux éléments d'appréciation n'aient été à jamais perdus.

En 1893, Christina Rossetti, séduite par notre romancière, tenta d'écrire sa biographie. Après avoir « Radcliffisé » dit-elle, quelque temps au British Museum, et tenté diverses démarches (53), elle fut vite contrainte d'avouer que le mémoire qu'elle projetait était impos-

(51) « Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe », *Gaston de Blondville*, 4 vols., London, 1826, I, pp. 1-132. Ce mémoire est anonyme. L'ouvrage de Robert S. Newdick, *The First Life and Letters of Charles Lamb*, The Ohio State University Press, Columbus, 1935, pp. 2-3, lève le doute qui subsistait sur la personne de l'auteur. On y trouve en effet la lettre inédite qui suit, de Talfourd à l'éditeur Henry Colburn :

« Temple, 29 Nov., 1825. My dear Sir, There is no literary work which I should like better to undertake than that which you propose to me when you suggest that I may have the honour of associating something of my own with the posthumous Romance of the most Romantic of Novelists. I can engage that you shall have the whole MSS by 1 January; — probably the greater part earlier-but situated as I am at present, it would be a great comfort to me to have the Xmas holidays to complete so pleasant a work in. I shall be glad, however, to have the paper which Mr. Radcliffe will supply as soon as convenient; and I should be glad to have *directly* if you can procure them for me all Mrs. Radcliffe's Published Works-the Sicilian Romance, Romance of the Forest, Mysteries of Udolpho and Italian, Castles of Athlin and Dunbayne-which I think are all; that I may prepare myself for doing what I should be very anxious to do well. As to remuneration, even if you had not mentioned a very handsome sum, I am always more than safe in your hands... I remain, My dear Sir, Very faithfully Yours, T.N. Talfourd. P.S.I have opened the letter again to say that for professional reasons, I should not wish my name to be announced in connexion with the work — tho' Heaven knows I should be proud enough of such a connexion if it would not frighten my Clients as much as the skeleton behind the veil in the Mysteries of Udolpho ! »

(52) « You and I were talking of Mrs. Radcliffe's Romances. Mr. Talfourd gave me the other day a very interesting account of her posthumous works [...] Her biographer says that the trouble of drawing up this life, under the jealous supervision of Mr. Radcliffe, exceeds anything that can be imagined; to use his own illustration, it is worse than drawing an affidavit, from the fidgety scrupulousness he shows about things of no manner of consequence. Considering the lies we have to encounter it is something to find that there is anybody left in the world who cares for truth however unimportant. Mr. Radcliffe is an old gentleman, quite of the old school, who — notwithstanding he has since her decease, married his housekeeper — retains the fondest admiration for his more illustrious wife — calls her the dear deceased, and cries whenever she is mentioned. » *The Life of Mary Russel Mitford*, ed. the Rev. A.G. L'Estrange, 3 vols., 1870, II, 220-1.

(53) « I Radcliffized the other day at the Museum, and perceive that the best resource is Talfourd after all, unless it be a quotation by Walter Scott. I doubt if the Memoir is feasible... » Christine à William Rossetti, 29 juin 1883. *The Family Letters of Christina Georgina Rossetti*, ed. W.M. Rossetti, London, 1908, p. 126. Le 7 juillet 1883, paraissait dans *The Athenaeum*, l'avis suivant :

sible à faire. Dans l'état présent des recherches, il reste fort difficile d'écrire une vie d'Anne Radcliffe (54). Tel n'est pas, du reste, notre propos. Un portrait de la romancière, rapidement esquissé, et fondé sur des documents puisés, pour une part, à des sources non encore exploitées, permettra, nous l'espérons, de mieux la situer face à son œuvre.

Faute d'informations précises, il fallut que ses lecteurs, avides d'insolite, comblassent ce vide par des légendes qu'il serait imprudent d'écarter de prime abord : car toutes fantasques qu'elles sont, elles font partie du personnage. Après avoir publié cinq romans entre sa vingt-cinquième et sa trente-troisième année, Anne Radcliffe se tut soudain, au sommet de la gloire, et se retira définitivement du monde. Il fallait à cela de sérieuses raisons : on ne se fit pas faute d'en trouver. On la crut morte, on la dit folle (55). N'était-il

« A memoir of Mrs. Radcliffe, 30, Torrington Square, July 2, 1883. Will you favour me by making my want known in your columns? I am scarcely hoping to collect materials for a memoir of Mrs. Radcliffe, the novelist. I have of course, read up my subject in Walter Scott, Talfourd, Dunlop, etc., and have been greatly obliged by private letters from Prof. Masson, Mr. Jeaffreson, and Mr. Garnett, addressed either to myself or to others for my benefit. But all the material as yet known to me falls short of the amount I seek for. Is there any hoard of diaries or correspondence hitherto unpublished which yet the owners might be willing to make public? I would do my best to satisfy such generous owners were they to entrust their treasure to me; above all, I should hope to make my selection with scrupulous delicacy. Failing such hidden stores, I fear my proposed task cannot be executed. Christina G. Rossetti. »

Le 23 juillet, elle écrivait à William : « A meagre contingent of « Radcliffe » material has reached me through the obliging trouble-taking of a Mr. Sketchley of the South Kensington department-that cannot be right : « Science and Art », perhaps. So my *Athenaeum* letter has produced one useful response, beside one or two useless ones : but all told, I doubt if bulk will anyhow suffice... »

Et le 30 juillet, elle écrivait au même destinataire : « I suspect my *Athenaeum* manifesto has borne its last meagre fruit, for no Radcliffeana more come to hand. If this be all, I foresee collapse... » *The Family Letters, op. cit.*, pp. 130, 131.

(54) Signalons pour mémoire la tentative récente d'Aline Grant, *Anne Radcliffe, 1951*; mais elle n'apporte aucun fait nouveau.

(55) Cf. *The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, vol. VIII, London, 1824, p. 97. Par ailleurs, l'auteur d'un article nécrologique paru dans *The New Monthly Magazine*, (New Series), vol. IX, (1823), p. 232, parle d'une « depression of spirits », puis de « her loss of spirit », enfin de « a gradual decay of her mental and bodily powers. » Un collaborateur de *The Monthly Review*, vol. 108 (1825), p. 269, affirme de son côté qu'elle est morte « in a state of mental desolation not to be described ». Tout en regrettant qu'elle n'ait rien publié au cours des dernières années de sa vie, il ajoute : « we much question whether, for several of the last years of her life, her mind was in a situation to produce a work comparable in any degree to the *Mysteries of Udolpho*. » Une polémique suivit. Talfourd, sur l'instigation de William Radcliffe, reproduit dans son mémoire, un certificat médical attestant du parfait équilibre mental de la romancière au cours des dernières années de sa vie [Talfourd, I, 103-5.] *La Monthly Review* (juillet 1826), répond en soutenant la thèse de la folie avec un entêtement gratuit [Texte cité par Macintyre, 19-21].

pas vraisemblable qu'un esprit qui avait engendré tant de monstres, ait été finalement submergé par le flot d'images aliénantes imprudemment déchaîné ? On prétendit que sa démence avait été provoquée par son goût exagéré pour les édifices gothiques. On se plut à imaginer la romancière enfermée dans un asile du Derbyshire, à proximité de Haddon Hall, célèbre château médiéval qui l'aurait inspirée (56). Un pasteur aurait même composé et publié, en 1810, une *Ode à la Terreur*, où il se serait lamenté sur le sort pitoyable d'Anne Radcliffe, morte dans les affres de la démence (57). Tous ceux de ses contemporains qui, de près ou de loin, s'intéressèrent à l'auteur, évoquèrent ces rumeurs de folie (58).

Il y en eut bien d'autres. On croyait volontiers qu'avant d'écrire ses scènes d'horreur, elle se donnait de plein gré d'affreux cauchemars, en mangeant des tranches de bœuf cru (59) ! Ou encore, le bruit courait qu'on l'avait un jour retrouvée morte à sa table de travail, « venant d'achever une scène diabolique » (60). Après sa mort, les anecdotes et les histoires, toutes dénuées de fondement, se multiplièrent sur son compte. Kazlitt Arvine, dans un recueil d'anec-

(56) C'est du moins, ce qu'auraient prétendu, à propos de Haddon Hall, certains auteurs d'ouvrages topographiques sur le Derbyshire. Nous n'avons pas retrouvé trace de ces assertions. Mais que le nom d'Anne Radcliffe ait été, à un moment, associé à la célèbre forteresse médiévale, est attesté par le passage suivant, extrait d'un autre livre de voyage : « 29th August, 1820 : We proceeded on the 29th to Bakewell and in our way saw Haddon Hall, a very ancient constellated [sic] mansion, belonging to the duke of Rutland... The gloomy apartments and general appearance of this antique edifice are said to have suggested to Mrs. Radcliffe some of the traits she has introduced in her terrific descriptions of castles in « *Mysteries of Udolpho*. » [Mrs. Selwyn], *Journal of Excursions through the most interesting parts of England, Wales and Scotland, during the summers and autumns of 1819, 1820, 1821, 1822 and 1823*, London [1824 ?], pp. 87-8.

(57) Talfourd, I, 95. Nous n'avons pu retrouver trace de ce poème.

(58) Cf., entre autres témoignages, ceux de : Walter Scott ; « Prefatory Memoir to Mrs. Ann Radcliffe », *Ballantyne-Novellists*, X, pp. xvi-xvii ; *The Edinburg Review*, vol. 59 (1834), p. 335 ; Charles Bucke, *On the Beauties, Harmonies and Sublimities of Nature*, new ed., 3 vols., II, 123.

(59) On retrouve un écho de cette étrange légende dans une conférence de l'écrivain américain Bayard Taylor (1825-1878), faite en 1855 : « Byron, with all the shifting play of his wit, pathos and passion, cannot wholly purify the pages of *Don Juan* from the smell of gin ; and Mrs. Radcliffe, in the nightmare horrors of her *Mysteries of Udolpho*, betrays the suppers of raw beef in which she indulged. » Cité par R.C. Beatty, *Bayard Taylor*, Norman (Okla.), 1936, p. 151.

(60) « Les images peuvent devenir tellement sensibles, qu'on a des exemples de personnes mortes de frayeur à l'idée qu'elles voyaient la représentation de ce qu'elles venaient de décrire : Mme Radcliffe trouvée morte à son bureau, venant d'achever la description d'une scène diabolique. » Dr. J. Gilbert (1769-1841), *Essai inédit sur le Spiritualisme*, MS. des Archives du Grand Prieuré indépendant d'Helvétie, Genève. Cité par Léon Cellier, *Fabre d'Olivet*, Contribution à l'étude des aspects religieux du romantisme, Paris, 1953, p. 349.

dotes littéraires recueillies en 1852, après avoir stigmatisé les calomniateurs qui représentaient la célèbre romancière sous les traits d'une harpie se nourrissant de cadavres et buvant leur sang dans des coupes de bronze, invente une histoire qui, pour être moins irrespectueuse, reste pourtant très fantaisiste (61). Un autre chroniqueur en mal de texte, imagine l'auteur des *Mystères d'Udolphe* arrêtée par l'armée française à la frontière suisse en 1795, conduite sous bonne garde à Paris, enfermée à la Conciergerie dans la cellule même où Marie-Antoinette vécut ses dernières heures, et libérée sur l'intervention de la belle et bonne Madame Tallien (62). Citons enfin les rocambolesques aventures d'*Elle* [Anne Radcliffe], dans *La Ville Vampire*, qu'imagina, en 1875, l'intarissable Paul Féval (63), et nous aurons à peu près fait le tour des légendes auxquelles se prêtait si facilement la vie mal connue d'une romancière à sensation. En fait, on peut aisément croire que son existence fut aussi éloignée que possible des extravagances qu'on voulut bien lui prêter (64). Ménagère soigneuse, épouse attentionnée, elle aurait commencé d'écrire pour meubler les longs loisirs d'un ménage sans enfants. D'une très grande sensibilité, elle aimait religieusement les scènes de la Nature (65) et ne manquait pas, quand l'émotion l'étreignait, de faire monter vers le divin Créateur une prière fervente de reconnaissance et d'amour (66). Elevée dans la tradition anglicane, elle appartient surtout, semble-t-il, à la grande famille des Panthéistes romantiques, prompts à investir un coucher de soleil ou une scène de montagne d'une signification religieuse. Le catholicisme, avec ses superstitions d'un autre âge, la richesse et la puissance temporelle de ses prélats, la rigueur extrême de ses ordres, la remplit

(61) L'auteur imagine que la romancière, apprenant qu'un jeune homme peu scrupuleux va publier sous son nom un roman intitulé *Le Tombeau*, va le trouver, un soir, et lui cause une telle frayeur, qu'il renonce à son entreprise. Cette anecdote a pour point de départ la publication à Paris, en 1799, d'un ouvrage apocryphe, portant ce titre : *Le Tombeau*, ouvrage posthume d'Anne Radcliffe, traduit par H. Chaussier et Bizet, Paris, 1799. *The Cyclopaedia of Anecdotes of Literature*, p. 268.

(62) « Anecdote of Mrs. Radcliffe », *Godey's Lady's Book*, Philadelphia, 1852 (Sept.) pp. 225-7.

(63) Extraits reproduits dans *Histoires de Vampires*, présentées par Roger Vadim, Paris (Laffont), 1961, pp. 403-538. Cf. *infra*, ch. VIII.

(64) Le Fèvre-Deumier notait justement à ce propos : « Si son existence eût été pénible ou nébuleuse, elle eût peut-être fait des ouvrages plaisants; qui sait ? Le propre du génie est de créer, et on n'invente que ce qu'on n'a pas. » *Célébrités anglaises*, Paris, 1895, p. 214.

(65) « To contemplate the glories of creation, but more particularly the grander features of their display, was one of her chief delights ». *The Annual Biography and Obituary for the year 1824*, vol. VIII, London, 1824, p. 99.

(66) Cf. Talfourd, I, 39; 81-2.

d'indignation (67). Il semble bien qu'elle n'ait eu aucune peine à faire sur ce point vite et complètement siens les préjugés de son temps.

Elle adorait la musique, et n'était pas elle-même dépourvue de voix (68). Les airs sacrés l'affectaient particulièrement, elle vouait un culte à Haendel (69) : indice d'une certaine prédisposition au sublime. De secrètes correspondances s'établissaient pour elle, d'ailleurs, entre certains paysages et certains airs : elle évoque à deux reprises, à des années d'intervalle, à propos d'une toile de Claude, la musique de Paesiello (70).

Ses lectures donnent aussi de précieuses indications sur sa nature, en même temps qu'elles montrent les influences subies par elle. Charles Bucke nous dit qu'elle admirait passionnément *Les Brigands* de Schiller (71), et une note annexée à l'article nécrologique de Sophia Lee, dans l'*Annual Register* de 1824, nous apprend qu'elle était au nombre des admirateurs les plus fervents de *The Recess* (72). Cet enthousiasme, tôt manifesté pour le drame peut-être le plus représentatif du *Sturm und Drang*, et l'un des romans « gothiques » les plus marquants depuis le *Château d'Otrante*, est déjà révélateur d'une certaine orientation de goût. Consultons maintenant les citations qu'elle manque rarement de faire figurer en tête de chacun de ses chapitres : elles montrent clairement ses préférences. Un tableau récapitulatif des noms cités laisse apparaître la nette prédominance de Shakespeare, pour qui la romancière semble toujours avoir eu une profonde dévotion. Elle partage, avec les pionniers du romantisme, un penchant très net pour Milton. Surtout, les poètes de la génération précédente se partagent ses faveurs. Thomas Warton, Mason, Gray, Walpole, Collins, Beattie, Thomson, Macpherson, sont très fréquemment cités. Des poètes classiques, Pope seul est retenu ; encore est-ce le Pope d'*Héloïse et Abélard*. Car le choix des poèmes est aussi révélateur : de Collins, c'est dans l'*Ode à la Peur* qu'elle

(67) Journey, p. 109.

(68) Cf. Talfourd, I, 99. Cf. aussi le témoignage de Charles Bucke, qui l'entendit chanter : « She sang *Adeste Fideles* with a voice mellow and melodious, but somewhat tremulous. » *On the Beauties, Harmonies and Sublimities of Nature*, *op. cit.*, II, 123, note.

(69) Cf. Talfourd, I, 99.

(70) Cf. Talfourd, I, 65 ; Journey, 138.

(71) Charles Bucke, *op. cit.*, loc. cit.

(72) Cité par McIntyre, p. 11. Cf. aussi Jerom Murch, *Mrs. Barbauld and her contemporaries*, London, 1877, p. 135 : « Mrs. Radcliffe, another celebrated novelist, who also resided at Bath, and knew the Miss Lees intimately, was a great admirer of *The Recess*. Though very young at the time it was published, her mind probably thus received a stimulus which led to *The Romance of the Forest* and the *Mysteries of Udolpho*. »

puise généreusement. Beattie est surtout présent par de copieux extraits du *Ménestrel*, Gray par des passages du *Barde*; on trouve deux extraits du *Suicide* de Warton, et quatre références à la *Mère Mystérieuse* de Walpole; c'est le Milton sublime ou mélancolique du *Paradis perdu* et d'*Il Penseroso* qui l'intéresse, le Shakespeare des grandes tragédies. Les Anciens font, à côté, piètre figure : une citation d'Homère, une d'Horace, une de Tacite, une de Juvénal, pour toute l'œuvre d'Anne Radcliffe : mais la romancière ne savait ni le latin ni le grec (73).

Au total, ces choix et ces exclusions semblent dénoter chez la jeune femme un penchant très net pour le rêve, le sublime, le sombre et le mélancolique, trait qui n'est pas sans rapport avec son imagination puissante, moins créatrice qu'*animatrice*, avec cette faculté qu'elle a de prêter une vie inquiétante, voire terrifiante, à l'inanimé. La statue de bronze d'un soldat en armure prend, décrite par elle, une allure alarmante (74). Une silhouette vue de loin, près d'un four à chaux, dans le Derbyshire, devient une sorcière penchée sur son chaudron et marmonnant quelque sombre incantation (75). Les jeunes frênes qui poussent à proximité d'un château se muent en spectres par un processus analogue (76). Ses descriptions de paysages ont toutes, à l'instar des évocations de Shakespeare (77), une dimension de plus, un prolongement imaginaire, une faille par où se glisse un élément de crainte sublime face à un surnaturel latent : « Imagination finishes the sketch » (78).

En ceci, elle fut, par tempérament, de la race des Warton, des Walpole et des Gray. Elle leur ressembla aussi par sa curiosité — tardive, il est vrai, mais réelle — pour les mœurs et l'architecture médiévales. Le dépouillement des notes abondantes, annexées à ses *Œuvres Posthumes*, montre que ses lectures, sur la fin de sa vie, dépassèrent largement le cadre de la littérature. Elle semble avoir bien connu les travaux de Dugdale et de Leland; elle cite les *Mitred Abbeys* de Willis, la *British Topography* de Gough, et son *Archæologia*. Même des ouvrages d'histoire du Moyen Age aussi spécialisés que *The History and Antiquities of the Exchequer of the King of*

(73) *The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, op. cit., p. 99. Ceci pourrait étayer l'opinion de S. Monk rapportée *supra*, ch. III, p. 152.

(74) *Journey*, p. 86.

(75) *Ibid.*, p. 376.

(76) *Ibid.*, p. 431.

(77) A propos de la région des Lacs, la romancière écrit : « This is the very region, which the wild fancy of a poet, like Shakespeare, would people with witches, and show them at their incantations, calling spirits from the clouds and spectres from the earth. » *Journey*, p. 440.

(78) *Ibid.*, p. 439.

England (1769) de T. Maddox, ou le recueil de Fenn : *Original Letters written during the Reigns of Henry VI, Edward IV, Edward II, Richard III and Henry VIII* (1787), trouvèrent place sur sa table de travail (79). La *Dissertation* de l'abbé de la Rue sur Marie de France la renseigne sur les chansons de geste (80), et elle emprunte à l'*Histoire de l'Abbaye de St-Albans* de Newcombe (81) les termes techniques de l'architecture gothique.

Pourtant, l'intérêt qu'Anne Radcliffe porta au gothique ne fut pas toujours fondé sur des lectures aussi arides : avant Willis, Burke et Gilpin furent ses maîtres à sentir (82). Le voyage en Hollande et en Allemagne qu'elle entreprit en 1794, en compagnie de son mari, et surtout, au retour, la descente du Rhin à partir de Mayence, lui fournirent maintes occasions d'illustrer pour son compte les théories du Sublime et du Pittoresque. Le plaisir qu'elle trouve à visiter une cathédrale ou à contempler de loin quelque vieux château en ruines est d'abord, on le sent, d'ordre *esthétique*. Ce qu'elle goûte, en premier lieu, nous laisse-t-elle entendre, c'est « *le jour sombre et religieux* qui apaise l'âme à l'intérieur des édifices gothiques » (83) ; ou encore, comme à Utrecht, la prodigieuse hauteur d'une flèche (84), qui ébranle les sens, et donne un délicieux frisson d'effroi. Le gothique, c'est aussi le *décor*, qui s'harmonise idéalement avec les effusions les plus nobles de l'âme. Dans une église de Cologne, elle aperçoit deux ou trois femmes en prière : l'une d'elle est dans une attitude d'autant plus intéressante, qu'elle se trouve à genoux sous une fenêtre en ogive, dont les vitraux tamisent la lumière (85). Un coucher de soleil, aperçu entre les colonnes d'une arche en ruines, prend à ses yeux une valeur accrue (86). Tout, pour elle, doit « faire scène », et une arche brisée, un vitrail, sont des composantes de choix. L'Allemagne que traverse Anne Radcliffe, en cet été de 1794, est couverte des ruines encore toutes fumantes que la guerre a semées (87) : elles n'intéressent guère la romancière, qui leur préfère les vieux châteaux démantelés, accrochés aux versants abrupts de la vallée du Rhin ou plantés, ça et là,

(79) *Gaston de Blondville, op. cit.*, vol. III, 59, 64 ; vol. IV, 57, 63, 86, 100.

(80) *Ibid.*, III, 85.

(81) *Ibid.*, III, 50, sq.

(82) Qu'elle a connu l'œuvre des théoriciens du Sublime et du Pittoresque est attesté par d'explicites références, comme nous le verrons plus loin.

(83) *Journey*, p. 25. La première partie de la citation est de Milton. Il en est question *supra*, ch. III, p. 201, note (235).

(84) *Ibid.*, p. 74.

(85) *Ibid.*, p. 112.

(86) *Ibid.*, p. 139.

(87) *Ibid.*, p. 179.

sur des pitons rocheux. Les légendes, que la tradition populaire a attachées à leurs noms, la séduisent (88). Mais elle aime par dessus tout goûter de loin le pittoresque de leur site. Des noms au plus haut degré romantiques, évocateurs d'un Moyen Age haut en couleurs, défilent dans son récit de voyages : Ehrenfels, Barenberg, Königstein, Falkenburg, Furstenberg, Rheinfels (89). Ces ruines prestigieuses, qui survivaient depuis des siècles aux folles entreprises des hommes, il échut à la romancière, avant Turner (90), avant Hugo (91), de les voir un bref instant, et de goûter, en face d'elles, des minutes d'un précieux bonheur. Même si l'impression que firent les châteaux du Rhin sur l'imagination d'Anne Radcliffe ne fut pas suivie d'effets aussi directs que le supposait Walter Scott (92), il est important de savoir, au seuil de cette étude, qu'elle connut, et aima, la patrie du Fantastique.

A peine rentrés du Continent, les voyageurs repartaient, cette même année, pour une autre région privilégiée, « lancée » depuis peu par la célèbre lettre du Dr Brown publiée dans le Supplément de Pearch au *Miscellany* de Dodsley (1768), et qui était déjà, nous l'avons vu (93), l'objet de nombreux récits de voyage : le Pays des Lacs. Certes, l'attention de la jeune femme va d'abord aux splendeurs de la nature (94). Pourtant, sur la route, les châteaux en ruines ne manquent pas ! Et comment faire pour ne pas voir ceux de Thirlam, Kendall, Pernith, Lyulph, dont les tours, les créneaux et les fenêtres « de style gothique » (95) forcent l'admiration ? Brougham Castle, qu'elle visite — et décrit — longuement, la frappe par son aspect terrifiant. Rien, ici, qui rappelle la « magnificence et la grâce » (96) qui caractérisent d'ordinaire les ruines gothiques. Ces

(88) *Ibid.*, pp. 143; 292.

(89) « The height and fantastic shapes of the rocks upon which they are perched, or by which they are overhung, and the width and rapidity of the river, that, unchanged by the vicissitudes of ages and the contentions of its shores, has rolled at their feet, while generations, that made its mountains roar, have passed away into the silence of eternity, — these were objects which, combined, formed one of the sublimest scenes we had viewed. » *Ibid.*, p. 305.

(90) J.M.W. Turner devait remonter plus tard la vallée du Rhin, et en ramener son « Rhine Sketch Book ». Cf. A.J. Finberg, *Turner's Sketches and Drawings*, London, 1910, en particulier planches LXXXII et LXXXV.

(91) Victor Hugo : *Le Rhin. Lettres à un ami*, 1842.

(92) Cf. *infra*, p. 249.

(93) Cf. *supra*, ch. III, p. 149.

(94) « Who can pause to admire the elegancies of Art, when surrounded by the wonders of Nature ? » Journey, p. 408.

(95) *Ibid.*, pp. 383; 386; 406; 414.

(96) « the magnificence and gracefulness, which so often charm the eye in gothic ruins. Instead of these, they [the ruins] exhibit symptoms of the cruelties, by which their first lords revenged upon others the wretchedness

vastes salles, ces escaliers en spirales qui débouchent sur le vide, ces passages obscurs creusés dans l'épaisseur des murailles, ne sauraient laisser insensible. Un cachot, en particulier, où l'élégance des décorations architecturales semble une insulte supplémentaire à la misère des prisonniers, retient longuement son regard (97). A ces scènes sinistres, dignes de la pointe d'un Piranèse, se mêle-t-il des souvenirs de ses premiers essais littéraires (98) ? Sans doute la romancière voulut-elle retrouver, dans la réalité, des architectures qu'elle avait déjà imaginées. Il est possible, aussi, que les images enregistrées lors de ces visites aient contribué, pour une part, à l'évocation de scènes ultérieures. Mais qui saurait dire où, exactement, s'estompe le souvenir, et où commence l'invention ?

Au même titre que ces édifices militaires, les ruines d'abbayes et de monastères trouvent place dans ses descriptions. Ici, c'est l'abbaye de Shap, dont la situation, au pied de sombres montagnes, s'accorde si bien avec la « mélancolie monastique » (99). Là, c'est un ancien prieuré qui montre ses tours et ses murs recouverts de lierre parmi les arbres d'une forêt vénérable et dont le reflet, dans l'eau pure d'un lac, la charme (100). L'abbaye de Furness se trouve sur la route des voyageurs, et comment ne pas s'y arrêter ? Son site retiré, la splendeur de ses arches gothiques, la végétation luxuriante qui l'entoure en font une étape obligée du « voyageur pittoresque » (101). Ici, les ruines ont été conservées dans leur état naturel et nul n'a osé niveler les irrégularités du sol ou tailler les broussailles et les buissons qui les recouvrent (102) : Anne Radcliffe connaît bien son Gilpin ! La pierre, d'un rouge pâle, extraite des carrières voisines, a pris maintenant, sous l'effet du temps et des intempéries, une teinte brun sombre qui s'accorde merveilleusement avec celle du feuillage (103). Les longues perspectives de cloîtres en ruines, les enfilades d'arches à demi-effondrées, sont pour l'œil source d'un plaisir

of the continual suspicion felt by themselves. Dungeons, secret passages, and heavy iron rings remain to hint of unhappy wretches, who were, perhaps, rescued only by death from these horrible engines of a tyrant's will. »

Ibid., p. 427.

(97) *Ibid.*, p. 429.

(98) Sœur Mary Muriel Tarr fait remarquer dans son *Catholicism in Gothic Fiction*, Washington, 1946, pp. 100-101, note 36, que la description des escaliers en ruines de Brougham Castle [Journey, 429-430] rappelle de singulière façon ceux du château des Mazzini, où s'était aventuré Ferdinand, dans le *Roman Sicilien*, écrit quatre ans plus tôt.

(99) Journey, p. 395.

(100) *Ibid.*, p. 481.

(101) *Ibid.*, p. 487.

(102) *Ibid.*, p. 488.

(103) *Ibid.*, p. 490.

extrême. Mais si la jeune femme est aussi sensible que Gilpin, elle est plus imaginative. Les restes de l'abbaye de Furness ne sont pas seulement, pour elle, l'élément nécessaire au parfait équilibre d'un « paysage avec ruines » : ils déclenchent, par le jeu d'associations naturelles, le mécanisme de cette imagination *animatrice* dont nous avons parlé : cet « objet » pittoresque, qui charme aujourd'hui le regard, fut jadis le cadre de l'activité étonnante, inquiétante des moines : par la brèche que perce l'imagination dans le paysage, voici la vie qui filtre, une vie factice et éphémère, certes, mais qui suffit, l'espace d'un bref instant, à rendre aux pierres leur mystère (104). La démarche de Gilpin ne visait qu'une jouissance esthétique s'inscrivant dans l'instant présent : pour Anne Radcliffe, le passé surgit et fait tache, modifiant, troublant, *animant* la ruine perçue.

Après ce « tour » au Pays des Lacs, les excursions, plus brèves, entreprises en Angleterre, au moins une fois l'an, par la romancière et son mari, dénotent la permanence de cet amour pour la nature, et aussi, de cette curiosité pour le gothique, qui, non seulement flatte et intéresse la sensibilité, mais aussi sollicite l'imagination. A Rochester, elle note en 1797, l'aspect solennel et *spectral* du château (105). A Canterbury, la cathédrale fait sur elle forte impression (106). La vieille église, pourtant modeste, de Hythe, « objet pittoresque », avec ses tours grises et ses fenêtres en ogive, se dressant au milieu des arbres, arrête un instant son regard (107). A Winchester, une autre année, la cathédrale, aperçue au crépuscule, fait l'objet d'une minutieuse description (108). A l'automne de

(104) « As soothed by the venerable shades and the view of a more venerable ruin, we rested, opposite to the eastern window of the choir, where once the high altar stood, and, with five other altars, assisted the religious pomp of the scene; the images and the manners of times that were past, rose to reflection. The midnight procession of monks, clothed in white and bearing lighted tapers appeared to the 'mind's eye' issuing to the choir through the very door-case, by which such processions were wont to pass from the cloisters to perform the matin-service, when, at the moment of their entering the church, the deep chanting of voices was heard, and the organ swelled a solemn peal. To fancy, the strain still echoed feebly along the arcades and died in the breeze among the woods, the rustling leaves mingling with the close. It was easy to image the abbot and the officiating priests seated beneath the richly-fretted canopy of the four stalls, that still remain entire in the southern wall, and high over which is now perched a solitary yew-tree, a black funereal memento to the living of those who once sat below. »

Ibid., p. 491.

(105) « The solemn appearance of the castle, with its square ghostly walls and their hollow eyes » Talfourd, p. 17.

(106) *Ibid.*, p. 18.

(107) *Ibid.*, p. 23.

(108) *Ibid.*, p. 31.

1801, passant près de Boldre, elle a une pensée pour Gilpin (109). Quelques jours plus tard, visitant la cathédrale de Salisbury, les remarques de l'auteur des *Observations on the Western parts of England* (1798) sont présentes à sa mémoire (110). Les ruines du château de Kenilworth, visitées à l'automne de 1802, l'émeuvent par leur simplicité et lui rappellent « le néant et la brièveté de notre existence » (111).

Ces extraits des carnets d'excursions d'Anne Radcliffe la désignent en même temps comme l'héritière des poètes de la mélancolie et le disciple fidèle de Gilpin. Elle entre donc avec aisance dans la manière de sentir des romancières de la génération précédente. Mais en même temps, elle élargit singulièrement le domaine du fantastique, en en reculant les limites jusqu'à celles mêmes de l'univers pittoresque. L'essentiel de son art nous paraît procéder de cette vision spécifique du monde qui est celle du pasteur de Boldre : voir toute scène *dans le cadre d'un tableau*. Nous verrons que s'établit ainsi une *distance* qui autorise des effets d'un fantastique authentique. Dès lors, il est peut-être moins regrettable de savoir si peu de choses de la vie personnelle d'Anne Radcliffe : l'indice majeur que constitue cette attitude mentale particulière est peut-être un guide assez sûr, quand on lui adjoint ceux de sa grande sensibilité et de son imagination vigoureuse, pour que puisse être abordée, sans autre préliminaires, l'étude de ses six romans.

III

L'année même où Gilpin publiait ses *Observations relative to Picturesque Beauty [...] on the Highlands of Scotland* (1789), paraissait le premier roman d'Anne Radcliffe : *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne, histoire d'Ecosse*; et sans doute cette coïncidence — car c'en est une, vraisemblablement — est-elle lourde de sens.

L'Ecosse, au XVIII^e siècle, avait souvent séduit les voyageurs et les poètes. Depuis le *Tour through the whole Island of Britain*, de Defoe, dont le troisième volume (1727) lui était consacré, de nombreux ouvrages avaient été écrits, souvent par des auteurs illustres, sur cette terre que la publication des poèmes d'Ossian avait vite

(109) *Ibid.*, p. 47.

(110) *Ibid.*, p. 56.

(111) « The nothingness and brevity of this life ». *Ibid.*, p. 58.

rendue célèbre. Les pages inoubliables de Smollett dans *Humphrey Clinker* (1771) sur son pays natal avaient déjà fait beaucoup, sans doute, pour la cause des Hautes Terres. En 1775, Johnson publia son *Journey to the Western Isles of Scotland*, et l'autorité du Docteur ne fut pas non plus étrangère à la curiosité des Anglais pour cette lointaine contrée. Quatre ans seulement avant la parution des *Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, le *Journal of a Tour to the Hebrides* (1785) de Boswell avait encore attiré l'attention du grand public. Quant aux récits de voyages d'auteurs moins célèbres, ils ne se comptaient plus ⁽¹¹²⁾. Terre mystérieuse, voilée de brumes, creusée de sombres cavernes, d'un pittoresque tour à tour mélancolique et inquiétant, c'est ainsi que James Beattie décrivait, en 1776, son pays natal ⁽¹¹³⁾. Et en 1788, paraissait à Edimbourg d'abord, à Londres ensuite, dans l'*Annual Register*, l'ode célèbre de Collins, *On the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland*, où le malheureux poète, mort depuis bien longtemps déjà, avait fait de cette contrée le haut lieu de la violence et la patrie du surnaturel ⁽¹¹⁴⁾. Voilà ce qu'on croyait, ce qu'on savait de l'Ecosse quand parut le premier roman d'Anne Radcliffe.

Le cadre de l'action est la côte Nord-Est de l'Ecosse; l'époque, un Moyen-Age indéterminé. Dans cette région, la plus romantique du pays, se dresse le château d'Athlin. Y demeurent la veuve du comte d'Athlin, Matilde, et leurs enfants, Osbert et Marie. Leur père a été assassiné par Malcolm, chef rival et seigneur d'un château voisin. Le jeune Osbert décide de venger son père, et organise une expédition punitive. L'action échoue; Osbert et son compagnon d'armes Alley sont faits prisonniers. Le Baron Malcolm repousse les offres

(112) Par exemple : John Campbell, *A Full and Particular Description of the Highlands of Scotland*, London, 1752; T. Pennant, *A Tour in Scotland*, London, 1769; T. Pennant, *A Tour in Scotland, and Voyages to the Hebrides*, 8 vols., London, 1772; etc.

(113) « A picturesque but in general a melancholy country. Long tracts of mountainous deserts, covered with dark heath, and often obscured by misty weather; narrow vallies, thinly inhabited, and bounded by precipices resounding with the fall of torrents; a soil so rugged, and a climate so dreary, as in many parts to admit neither the amusements of pasturage, nor the labour of agriculture; the mournful dashing of waves along the friths and lakes that intersect the country; the portentous noises which every change of the wind, and every increase and diminution of the waters, is apt to raise, in a lonely region, full of echoes, and rocks, and caverns; the grotesque and ghastly appearance of such a landscape by the light of the moon : — objects like these diffuse a gloom over the fancy, which [...] cannot fail to tincture the thoughts of a native... » James Beattie, *Essays : On Poetry and Music*, [...], 1776.

(114) Une nouvelle édition du poème de Collins, complété par H. Mackenzie, paraissait en 1789, la même année que *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*. Cf. aussi Nathan Drake, *Literary Hours*, II (1798), pp. 207-32.

de rançon de la comtesse, mais ne lui dissimule pas l'intérêt qu'il porte à Marie. Cette dernière, se promenant seule un jour, est enlevée par trois soldats, et conduite à une sombre caverne, d'où la délivre le valeureux Alleyn, qui a pu fuir sa prison. Les jeunes gens regagnent le château d'Athlin. Alleyn prépare aussitôt une nouvelle attaque pour libérer Osbert. Arrivé au pied de la forteresse ennemie, il apprend qu'on est sur le point d'exécuter son jeune maître. Malcolm consent à surseoir à l'exécution, et même à libérer les prisonniers, à condition que Marie accepte de l'épouser : elle a quinze jours pour se décider. Osbert, cependant, découvre qu'il n'est pas la seule victime du baron : ce dernier garde en effet prisonnières, après les avoir dépouillées de leurs biens, sa belle-sœur et sa nièce Laura, épouse et fille de son frère aîné, décédé. Osbert réussit à s'enfuir, mais il est poursuivi par Malcolm et ses soldats. Une bataille s'engage, au cours de laquelle le baron est blessé à mort. L'histoire n'est pas, pour autant, terminée : Osbert avait offert l'hospitalité à un étranger distingué, le comte de Santmorin, qui, épris de Marie, lui avait demandé sa main. Evincé, il l'enlève à son tour. Après de furieuses péripéties, au cours desquelles Osbert est blessé, Marie est une fois de plus sauvée par Alleyn. Ce dernier se révèle être non pas un paysan, mais le fils de la baronne Malcolm. Le récit se termine heureusement, par un double mariage.

A dire vrai, l'Ecosse d'Anne Radcliffe n'a rien de très caractérisé (115). La romancière a su retenir l'atmosphère des poèmes d'Ossian, le romantisme échevelé de ses héros légendaires, la violence de leurs passions, leurs rivalités de clans. N'y a-t-il pas, dans Cath-Loda, le récit de l'enlèvement par Starno, de Conbancarglas, fille de Torcultorno, qu'il garde captive dans une caverne (116) ? Nulle région mieux que l'Ecosse, avec ses amoncellements de rochers, ses cataractes et ses vastes étendues de bruyères (117), avec les effrayantes ténèbres de ses forêts (118), la violence de ses orages

(115) Voici comment un Ecossais devait juger, bien plus tard, le premier roman d'Anne Radcliffe : « In this production there was nothing Scottish. It was a misty view of what Mrs. Radcliffe thought that *terra incognita* north of the pass of Leni to be. The Highlands were actually as much unknown to the English of those days, as the Selva is to the fashionable Brazilians now: and all sorts of absurdities could be palmed off regarding our country's character without anybody knowing enough of its topography to defend it. » *Hogg's Instructor*, Edinburgh, New Series, vol. III (1849), p. 39.

(116) *The Poems of Ossian*, a new ed., 2 vols., London, 1806, I, 6.

(117) CAD, Ballantyne-Novelist, X, 722.

(118) « she entered a wood whose awful gloom so well accorded with the pensive tone of her mind [...] The thickness of the foliage limited her view... » etc. CAD, Ballantyne-Novelist, X, 727.

qui emplissent le cœur de l'homme à la fois d'enthousiasme et de crainte ⁽¹¹⁹⁾, ne pouvait séduire la jeune romancière éprise de pittoresque. Mais hormis quelques descriptions d'une nature sauvage et romantique, de côtes rocheuses et déchiquetées qui servent l'intrigue en rendant vraisemblable un naufrage ⁽¹²⁰⁾, peu de concessions sont faites à la couleur locale ⁽¹²¹⁾.

Plus nombreux sont les souvenirs littéraires. Au *Château d'Otrante*, la romancière emprunte le thème du seigneur féodal sans scrupules, qui convoite la main d'une innocente jeune fille; l'usurpation, par le même tyran, de biens familiaux importants; la condamnation à mort d'un jeune homme valeureux, et la scène de préparatifs pour son exécution; enfin, la transformation inattendue d'un jeune paysan en héritier d'une noble famille ⁽¹²²⁾. Comme Lord Lovell, le sinistre héros du roman de Clara Reeve, Malcolm est le plus souvent désigné sous le titre de « baron », et à sa mort, son repentir rappelle assez celui du « vieux baron anglais » ⁽¹²³⁾; d'ailleurs, Osbert aspire à devenir « le champion de la vertu » ⁽¹²⁴⁾. Enfin, la caverne et l'abbaye en ruines où est conduite Marie au cours de deux enlèvements, ne sont pas sans rappeler le cadre général du *Souterrain* de Sophia Lee. L'intérêt de ce mince récit tient surtout dans l'accumulation de péripéties frénétiques, aux rebondissements multiples et inattendus. Tout n'est que mouvement, tourbillon, vertige. Des scènes comme la fuite éperdue d'Alleyn dans le dédale des souterrains du château de Dunbayne ⁽¹²⁶⁾, l'attaque de la forteresse

(119) « The surges broke on the distant shores in deep-resounding murmurs, and the solemn pauses between the stormy gusts filled the mind with *enthusiastic awe*. » CAD, *Ibid.*, 749. Souligné par nous.

(120) Celui du navire où a pris place le comte Santmorin, et qui le contraint à demander l'hospitalité d'Osbert. *Ibid.*

(121) La critique souligna cette insuffisance : « Our pleasure would have been more unmixed had our author preserved the manners and costume of the Highlands. He seems to be unacquainted with both. » *Critical Review*, vol. LXVIII (1789), p. 251.

(122) Malcom est dans la même « situation irrégulière » que Manfred : ce dernier voulait épouser Isabelle de force, Malcom veut contraindre Marie au mariage. Comme Théodore, Osbert échappe de peu à la peine capitale; comme lui, il s'avère être l'héritier légitime des biens usurpés par le tyran.

(123) CAD, pp. 754-5.

(124) « He longed to become at once the champion of virtue, and the deliverer of oppressed innocence. » CAD, p. 733.

(126) « The profound silence of the place was interrupted only by the echoes of their footsteps, which running through the dreary chasm in confused whisperings, filled their imaginations with terror. In traversing these gloomy and desolate recesses, they often paused to listen, and often did their fears give them the distant sounds of pursuit. On quitting the vaults, they entered an avenue, winding and of considerable length, from whence branched several passages into the rock; it was closed by a low and narrow door, which opened upon a flight of steps, that led to the subterraneous way under the ditch of

ennemie par le jeune et valeureux héros ⁽¹²⁷⁾, la riposte sanglante de Malcolm ⁽¹²⁸⁾, semblent illustrer les propos tenus par le baron au début du roman : la souffrance morale qu'inflige le suspens est le pire des maux ⁽¹²⁹⁾.

Non sans quelque habileté, la romancière en tire parti pour faire naître chez le lecteur un sentiment d'irritante impatience, qu'apaisent mal les dispositions inventées pour mettre, artificiellement, un terme au récit. Un certain penchant pour le tendre et les situations romanesques — mais toujours rendu discret par la plus extrême pudeur — un goût affirmé de la moralité — plaquée en accords sonores à la fin du roman ⁽¹³⁰⁾ — n'excluent pas pour autant, et ici point l'originalité de l'auteur, une certaine tendance au macabre et au sensationnel : au cours de sa fuite angoissante dans les entrailles du château ennemi, Alleyn trébuche sur un obstacle : il se penche, dans l'obscurité, et ses doigts se referment sur la main glacée d'un cadavre... ⁽¹³¹⁾.

Au total, ce premier roman a les rares qualités et les nombreux défauts d'une œuvre de jeunesse, et rappelle, par sa juvénile outrance, les récits de Mrs. Harley ⁽¹³²⁾. *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne* ne se distingue pas autrement du *Prieuré St-Bernard* ou du *Château de Mowbray* que par un certain sens du sublime ⁽¹³³⁾, et un style très surveillé. Mise à part, aussi, la qualité déjà affirmée de certaines descriptions de paysages romantiques, l'originalité de la romancière reste faible : elle prend place docilement, et sans équivoque, semble-t-il, parmi les conteurs irréalistes d'aventures surprenantes et... « gothiques ».

*
**

the castle. Edric knew the intricacies of the place : they entered, and closing the door, began to descend, when the lamp which Edric carried in his hand was blown out by the current of the wind, and they were left in total darkness... » CAD, p. 730.

(127) *Ibid.*, p. 725.

(128) *Ibid.*, p. 753.

(129) *Ibid.*, p. 726.

(130) « Virtue may, for a time be pursued by misfortune, -and justice be obscured by the transient triumphs of vice; -but the Power whose peculiar attributes they are, clears away the clouds of Error, and even in this world establishes his Throne of Justice. » *Ibid.*, p. 764.

(131) « They were proceeding with slow and wary steps, when the foot of Alleyn stumbled upon something which clattered like broken armour, and endeavouring to throw it from him, he felt the weight resist his effort : he stooped to discover what it was, and found in his grasp the cold hand of a dead person ! » *Ibid.*, p. 731.

(132) Cf. *supra*, ch. III, p. 198.

(133) Alleyn « delighted in the terrible and in the grand, more than in the softer landscape; and wrapt in the bright visions of fancy, would often lose himself in awful solitudes. » *Ibid.*, p. 722. Cf. aussi la scène de l'orage, p. 749, etc.

La critique, peu flatteuse ⁽¹³⁴⁾, ne découragea pas l'auteur. L'année suivante, paraissait un autre roman, où se retrouvaient presque tous les mêmes défauts, mais qui laissait déjà apparaître certains traits caractéristiques de l'art d'Anne Radcliffe. *Le Roman Sicilien* (1790) s'ouvre sur la description minutieuse et enthousiaste de ruines admirables ⁽¹³⁵⁾, qui se dressent sur la côte septentrionale de cette île lointaine, réputée pour son pittoresque. Le narrateur, qui les a contemplées avec l'œil de Gilpin, a appris, lors de sa visite, que ces ruines ont une histoire. Le roman sera donc l'évocation de scènes disparues, l'*animation* d'une architecture délabrée, repeuplée, pour l'occasion, d'êtres depuis longtemps oubliés. Le récit est taillé dans ce débordement du passé que nous signalions plus haut.

L'action se situe vers la fin du XVI^e siècle, en Sicile. Le marquis de Mazzini a eu, de sa première femme, un fils, Ferdinand et deux filles, Emilie et Julie. Après la mort prématurée de leur mère, les jeunes filles sont confiées à la garde de Madame de Ménon, et habitent le château ancestral. Le marquis s'est remarié et vit, ainsi que son fils, le plus souvent à Naples. L'histoire commence avec l'arrivée au château de Mazzini du marquis et de Ferdinand, dont la majorité est fêtée avec éclat. Un jeune noble sicilien, le comte Hypolite de Veneza, les accompagne; il s'éprend de Julie. Mais des bruits mystérieux se font entendre, à intervalles rapprochés, dans une aile inhabitée du château, qui intriguent Ferdinand et alarment ses sœurs. Les recherches les plus minutieuses restent vaines. La mort d'un vieux domestique, alors qu'il s'apprêtait à faire des révélations touchant à d'obscurs événements, renforce le suspens.

Cependant, le marquis annonce à Julie qu'elle devra sous peu épouser le duc de Luovo : elle refuse. Une première tentative de fuite, organisée par Ferdinand et Hypolite, échoue. Ce dernier est blessé par le marquis et laissé pour mort. Ferdinand est emprisonné. La veille du jour fixé pour le mariage, cependant, Julie réussit à

(134) « This kind of entertainment [...] can be relished but by the young and uninformed mind. To men who have passed, or even attained, the meridian of life, a series of events, which seem not to have their foundation in nature, will ever be insipid, if not disgusting. » *Monthly Review*, vol. LXXXI (1789), p. 563.

(135) « On the northern shore of Sicily are still to be seen the magnificent remains of a castle, which formerly belonged to the noble house of Mazzini. It stands in the centre of a small bay, and upon a gentle acclivity, which, on one side, slopes towards the sea, and, on the other, rises into an eminence crowned by dark woods. The situation is admirably beautiful and picturesque, and the ruins have an air of ancient grandeur, which, contrasted with the present solitude of the scene, impresses the traveller with awe and curiosity. » SR, Ballantyne-Novellists, p. 3.

s'enfuir par ses propres moyens. Le marquis se lance à sa poursuite. Après de multiples péripéties, où brigands, ruines gothiques et moines jouent un rôle décisif, les jeunes gens sont réunis. Julie retrouve aussi sa mère, que le marquis, désireux de se remarier, a jadis fait passer pour morte, et emprisonnée dans l'aile inhabitée du château, d'où parvenaient les bruits étranges. La marquise, qui aimait en secret Hypolite, empoisonne par dépit son mari, et se suicide, tandis que les jeunes gens sont unis. Ainsi les méchants seront-ils toujours punis, et les justes récompensés.

Le passé ici évoqué anticipe singulièrement, d'ailleurs, sur l'avenir : le lecteur est étonné d'apprendre qu'une aile du château, à l'époque où se déroule l'action, est *déjà* en ruines... On comprend que la romancière n'ait pas voulu perdre le bénéfice du charme mélancolique qui s'attache aux voûtes effondrées et aux murs branlants et recouverts de lierre. Des péripéties riches en mystère et en suspens s'y déroulent : Ferdinand, avec la fougue de la jeunesse et le courage que lui donne une conscience claire, enfonce des portes, enfile des couloirs sans fin, traverse des successions vertigineuses d'appartements, franchit des escaliers dont les marches s'effondrent sous lui ⁽¹³⁶⁾ : la partie en ruines du château a une vie et une présence singulièrement plus grandes que l'aile habitée. La note macabre se confirme aussi : l'héroïne, à un moment, se trouve soudain enfermée dans un charnier, où les dépouilles des victimes d'une bande de brigands gisent sans sépulture ⁽¹³⁷⁾. Les paysages siciliens sont aussi pittoresques que ceux d'Ecosse, avec leurs falaises à pic, leurs défilés étroits au pied de monts menaçants, et leurs forêts obscures. Mais ni les troupes de bandits, que l'on croirait descendus de quelque toile de Salvator Rosa pour remplacer les clans ennemis, ni l'allusion, ici ou là, aux côtes de Calabre et à l'Etna ⁽¹³⁸⁾, ne suffisent à créer une atmosphère méditerranéenne propre : le cadre des deux premiers romans d'Anne Radcliffe est, en fait, fort peu différencié. Des mœurs du pays rien ne perce, et sans doute aucun des multiples récits de voyage en Sicile existant à l'époque ⁽¹³⁹⁾ ne servit à la jeune femme. Mais le *Château d'Otrante* avait pour cadre le Royaume de Naples et des deux Siciles, et peut-être cette consi-

(136) *Ibid.*, p. 17.

(137) « They were now enclosed in a vault strewn with the dead bodies of the murdered, and must there become the victims of famine, or of the sword. » *Ibid.*, p. 62.

(138) *Ibid.*, p. 13.

(139) En particulier, P. Brydone : *A Tour through Sicily and Malta*, 2 vols, London, 1773 ; H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies*, 2 vols., London 1783-5. Ce dernier ouvrage était connu d'Anne Radcliffe, qui le cite dans une note à son poème : « A Sea-View », *Posthumous Works*, op. cit., IV, 217.

dération ne fut-elle pas étrangère à son choix. L'élément surnaturel, en tout cas, que la romancière introduit dans ce second roman, reflété en particulier par la terreur superstitieuse des domestiques (140), semble bien issu du roman de Walpole.

Mais la source principale où il semble qu'Anne Radcliffe ait surtout puisé est autre : de nombreux indices montrent clairement qu'elle s'est à maintes reprises souvenue, en écrivant le *Roman Sicilien*, des *Mémoires du Comte de Comminge*, de Madame de Tencin (141). Adaptées à la scène par Baculard d'Arnaud en 1764, les aventures du Comte de Comminge et d'Adélaïde de Lussan avaient, nous l'avons vu (142), servi de prétexte au premier manifeste connu de la littérature *noire*. Qu'Anne Radcliffe s'en soit souvenue, est déjà significatif. Mais c'est la manière dont elle utilise le petit roman français qui est surtout révélatrice. Les *Mémoires* sont, avant tout, une histoire poignante du malheur en amour (143). La romancière anglaise écrit, elle, un roman d'aventures où le *suspens* intéresse davantage que les *épreuves du sentiment*. Les scènes du *Roman Sicilien*, les *séquences*, serait-on tenté de dire, se succèdent à un rythme frénétique, et la répétition des mêmes situations périlleuses (144) semble indiquer qu'aux yeux de la jeune femme, elles sont plus importantes que les personnages qui les vivent. Evasions, poursuites, captures, procédés ressortissant tous à une imagination assez élémentaire, font passer si rapidement le lecteur de l'espoir à la crainte, de la crainte à la terreur, de la terreur à l'horreur, et de l'horreur à ... l'espoir, qu'il n'a guère le temps de réfléchir au caractère artificiel de l'intérêt suscité. Le *Roman Sicilien* s'adresse plus aux nerfs qu'à l'intelligence du lecteur. Ce dernier est pris, comme

(140) « In the minds of the vulgar, any species of the wonderful is received with avidity; and the servants did not hesitate in believing the southern division of the castle to be inhabited by a supernatural power. » SR, *op. cit.*, p. 6.

(141) Cf. M. Lévy, « Une nouvelle source d'Anne Radcliffe; Les Mémoires du Comte de Comminge », *Caliban*, Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse, I (1964), pp. 149-156.

(142) Cf. *supra*, ch. III, pp. 193-5.

(143) Le titre complet de l'adaptation de Baculard d'Arnaud est : *Les Amants Malheureux, ou le Comte de Comminge*.

(144) Les situations les plus « intéressantes » sont au moins répétées deux fois : Julia s'enfuit du couvent où elle était gardée prisonnière, en compagnie de Ferdinand, croyant Hypolite mort [SR, *op. cit.*, pp. 55-56]. Elle s'enfuit des ruines qui servent de refuge aux bandits en compagnie d'Hypolite, croyant Ferdinand mort [*Ibid.*, pp. 73-4]. Par ailleurs, le couple que rejoignent le marquis de Mazzini et sa suite au cours des recherches qu'ils entreprennent pour retrouver Julia, est dans la même situation qu'Hypolite et Julia : Cornelia et Angelo sont, eux aussi, poursuivis par un père courroucé [*Ibid.*, p. 37]. Ces répétitions et ces parallélismes sont peut-être moins le signe d'une imagination un peu courte, que l'indice d'un enthousiasme juvénile pour l'action et le mouvement.

malgré lui, par le rythme circulaire du récit, le tourbillon vertigineux de souterrains de cavernes et de ruines. Mais le roman souffre mal une seconde lecture et rebute quiconque tenterait d'y revenir, comme n'intéresse plus l'enfant un jouet dont le ressort est cassé. Tout en reconnaissant quelque mérite au roman, c'est ce que souligne la critique (145).

*
**

« L'épouvante de tout homme [...] qui compare sa petitesse et sa faiblesse à la majesté impassible et redoutable des arbres. Lieu des terreurs sans nom, la forêt est l'endroit où tout devient possible, où la rencontre des êtres que la raison et la logique refusent apparaît normale, où les jeux infiniment variés et infiniment dangereux de la nature entraînent dans leur vertige le voyageur et le noient dans leur fantastique extravagant. »

Ces lignes, extraites d'un commentaire de Marcel Brion sur un tableau de Gaspar David Friedrich (146), pourrait être une formulation moderne pertinente de l'atmosphère qui règne dans le troisième roman d'Anne Radcliffe, le *Roman de la Forêt*, paru en 1791, l'année même de la publication des *Remarks on Forest Scenery* de Gilpin.

Pierre de La Motte a été contraint de quitter Paris en compagnie de sa femme, pour fuir les créanciers et la justice. Il accepte, en cours de route, de se charger d'une jeune fille, Adeline, qui lui est confiée dans des conditions mystérieuses. Arrivés à la lisière d'une vaste forêt, les voyageurs décident de la traverser pour gagner Lyon, d'où ils pourront remonter le Rhône jusqu'à Genève, et là, trouver un asile sûr. Mais ils se perdent en chemin, et se réfugient dans les ruines d'une abbaye gothique, qu'ils amènent, prévoyant d'y séjourner quelque temps. Les lieux ne sont pourtant pas engageants, et une atmosphère de mystère semble peser sur ces ruines. Un squelette, enfermé dans un coffre, y est découvert par La Motte. Adeline, de son côté, avertie par un rêve étrange, trouve dans un cachot souterrain, à côté d'un poignard rouillé, un manuscrit où est consignée la tragique histoire d'un crime.

(145) « This very interesting novel engages the attention, in defiance of numerous improbabilities and « hair breadth scapes », too often repeated. Perhaps on a second reading these might be still more disgusting; but it is an experiment that we can scarcely venture to try but with modern novels of the first class. We found the tale, we have said, very entertaining and involved with art, developed with skill, and the event concealed with great dexterity. » *Critical Review*, N. Ar., I (1791), p. 350.

(146) Marcel Brion, *Art Fantastique*, Paris, 1961, p. 9.

Survient cependant le propriétaire de l'abbaye, le marquis de Montalt, qui semble partager avec La Motte un menaçant secret. Il est accompagné d'un jeune officier, Théodore, qui s'éprend d'Adeline. Mais le marquis écarte son rival en le renvoyant à son régiment, et fait à la jeune fille d'équivoques propositions. Il l'enlève bientôt; elle réussit à s'enfuir; il la rejoint et convainc La Motte de l'assassiner. Mais Adeline échappe à la mort grâce aux scrupules de dernier instant de son bourreau. Réfugiée en Savoie, elle mène auprès de la famille La Luc une existence idyllique, partageant son temps entre la lecture, la méditation et les excursions. Mais ce répit est de courte durée : à Nice, où la santé chancelante de La Luc les contraint de passer quelques semaines, elle apprend en même temps la condamnation à mort de Théodore pour avoir déserté son régiment, et qu'il est le fils de La Luc. Un voyage à Paris éclaircit tous les mystères et apaise toutes les inquiétudes : l'ascendant du marquis de Montalt sur La Motte s'explique par un vol dont ce dernier aurait été coupable à son adresse. Mais des révélations inattendues accusent le marquis : il a jadis assassiné son demi-frère (dont on a retrouvé les restes à l'abbaye), et qui se révèle être le propre père d'Adeline. Théodore est pardonné, le marquis se suicide, La Motte est condamné à l'exil, et le roman se termine par un mariage.

La romancière prétend, au début du *Roman de la Forêt*, avoir emprunté son sujet aux *Causes Célèbres* du chroniqueur Gayot de Pitaval. En fait, C.F. Mc Intyre a montré ⁽¹⁴⁷⁾ que certains éléments de l'intrigue viennent plutôt d'une adaptation de ces *Causes Célèbres* faite par Charlotte Smith en 1787, sous le titre : *The Romance of Real Life*. La filiation est intéressante, quand on songe au rôle joué par la grande rivale d'Anne Radcliffe dans la transmission des thèmes et des situations caractéristiques du roman « gothique » ⁽¹⁴⁸⁾. Mais le *Roman de la Forêt* n'est pas non plus sans rien devoir à Clara Reeve, en particulier l'idée du descendant qui voit en rêve son père défunt, et découvre ses restes ⁽¹⁴⁹⁾. Pourtant, la source prin-

(147) McIntyre, pp. 57-8.

(148) Cf. *supra*, ch. III, pp. 202-5.

(149) Dans le *Vieux Baron anglais*, Edmond a lui aussi un rêve qui lui présente son père, assassiné par Lord Lovell; il croit suivre son enterrement : « as chief mourner, he saw the whole procession, and heard the ceremonies performed. » [OEB, *op. cit.*, p. 70]. Adeline, dans le *Roman de la Forêt*, rêve, elle, d'un homme « habited in a long black cloak, like those usually worn by attendants at funerals, and bearing a torch. » [RF, Ballantyne-Novelist, p. 119]. Adeline [RF, *op. cit.*, p. 98] comme Edmond [OEB, *op. cit.*, p. 224] retrouve la dépouille mortelle de son père dans une malle. Pour être tout à fait précis, c'est La Motte, et non pas elle-même, qui fait la sinistre découverte, mais la ressemblance reste singulière.

cipale où il semble bien qu'Anne Radcliffe ait surtout puisé est, cette fois-ci encore, française : *Alexis, ou la Maissonnette dans les Bois* (1789) de Ducray-Duminil, lui fournit maint épisode, qu'elle transposera à peine ⁽¹⁵⁰⁾. Fait qui illustre encore l'influence déterminante exercée par un certain roman français sur la littérature « gothique » anglaise. Il convient de ne pas mépriser ces emprunts et ces souvenirs, car ce sont eux qui font la continuité de ce nouveau genre littéraire.

(150) Le thème central des deux romans est évidemment le même. Un homme, au passé mystérieux, renonce à la société et se réfugie dans une forêt inquiétante : c'est La Motte dans le *Roman de la Forêt*, et Candor dans *Alexis, ou la Maissonnette dans les bois*. La Motte se réfugie dans une abbaye en ruines, Candor se fait construire dans une clairière une « maisonnette » qui a plutôt l'aspect d'une forteresse. Qu'Anne Radcliffe, du reste, ait substitué à la maisonnette un cadre *gothique*, n'est pas fait pour nous surprendre. Candor vit dans cet asile en compagnie d'un vieux domestique et de Clairette, *qui n'est pas sa fille*. La forêt est sinistre, comme celle d'Anne Radcliffe : « Cette vaste forêt, célèbre par les voleurs et les précipices qui s'y rencontraient semblait encore être l'objet du courroux céleste. Ses arbres, hauts et touffus, étaient à tout moment frappés par la foudre : on y entendait sans cesse le sifflement des vents déchainés. Tout dans ce lieu sinistre, inspirait l'horreur et l'effroi. » *Alexis ou la Maissonnette dans les bois* [1789], 4 parties en 2 vols., Bruxelles, 1791, I, i, 24-5. La maisonnette, comme l'abbaye, communique avec la forêt, par un long passage souterrain. [*Ibid.*, I, ii, 96-7]. Le rêve d'Adeline, surtout, semble devoir tous les éléments qui ne viennent pas du *Vieux Baron anglais*, à un épisode important du roman de Ducray-Duminil. Alexis croit voir, lui aussi, en rêve, son père agonisant : « La nuit, je fis des songes sinistres : je voyais mon père, percé de coups, gémissant, me tendant les bras. » [*Ibid.*, I, i, 54-5]. La première nuit qu'il passe à la Maissonnette, il est assailli par de sinistres pressentiments, quand il entend la trappe de la cave qu'on referme : « Cette cave qu'on lui avait cachée, ne serait-elle point le réceptacle des meurtres et des vols ?... Sans doute ces discours et ce réduit cachent quelque forfait !... Alexis n'en doute plus : sa tête s'exalte, son imagination travaille, mille spectres affreux se dressent devant lui, des phantômes effrayants voltigent dans la chambre, ses cheveux se hérissent, sa langue s'épaissit... » [*Ibid.*, I, ii, 9]. On songe alors au caveau où Adeline devine qu'un crime a été commis. Par ailleurs, Clairette, assailliée par les fantômes de son imagination, fuit par un souterrain, et trouve l'arme qui aurait, selon elle, servi à tuer sa mère, ainsi qu'un rouleau de papiers : « Le lieu, le silence, l'horreur des morts, mille spectres effrayants, viennent frapper son imagination exaltée. Elle s'arrêta, s'agenouilla sur les marches du monument [où repose sa mère] et crut entendre une voix sépulchrale briser la voûte du marbre qui couvrirait le cercueil [Dans son rêve, Adeline croit voir elle aussi un cercueil ; « and while she gazed upon it, she heard a voice speak, as if from within... » RF, *op. cit.*, p. 120] ... Clairette ne respirait plus, son cœur glacé n'avait plus de mouvement... Une épée teintée de sang, un rouleau de papier frappe sa vue. » [*Ibid.*, II, i, 43]. Adeline, elle, trouvera « an old dagger... spotted and stained with rust. » [RF, *op. cit.*, p. 122]. Enfin, un autre épisode peut avoir inspiré à Mrs. Radcliffe les « very ancient apartments *hung up in black*, and lighted up as if for a funeral » que trouve Adeline dans son rêve [RF, *op. cit.*, pp. 119-20]. : c'est la scène funèbre à laquelle assiste, bien malgré lui, Corsange : « Un cercueil s'élevait au milieu de l'appartement, qui était entièrement tendu de noir ; quelques bougies éclairaient ce lieu funèbre. » [*Ibid.*, II, ii, 85.]. D'autres indices, mineurs, permettent d'affirmer avec une quasi certitude

Ici encore, un édifice en ruines sert de cadre à une action mouvementée, aux épisodes variés mais davantage regroupés autour d'un personnage central : Adeline. Plus nettement que dans les deux romans précédents, le thème est ici celui d'une jeune fille aux prises avec une présence architecturale — ou végétale — menaçante. Les ruines de l'abbaye inquiètent par les bruits mystérieux qu'on y entend, et les découvertes macabres qu'on y fait. On n'est jamais certain de n'y pas rencontrer, au détour d'un sombre couloir, le spectre d'une victime réclamant vengeance (151).

La forêt, qui est le prolongement naturel de l'abbaye (152), est obscure et solennelle comme elle (153), et par-là même, fait peser, sur l'héroïne désemparée, des menaces d'une nature analogue. S'il arrive qu'Adeline, s'y promenant, y goûte « une douce et plaisante mélancolie » (154), le plus souvent la forêt est le théâtre d'inexpli-

qu'Anne Radcliffe s'est souvenue, en écrivant le *Roman de la Forêt*, du roman de Ducray-Duminil. L'intrigue des deux romans repose sur de fausses situations familiales, qui ne s'éclaircissent qu'à la fin, et concernent surtout les jeunes gens : l'origine d'Alexis est obscure, tout comme celle de Clairette; ils ne retrouvent leurs véritables pères respectifs qu'à la fin du récit. De la même manière, les doutes qui planent sur le père véritable d'Adeline ne sont levés que dans les toutes dernières pages du roman anglais. On apprend aussi, en toute dernière minute, que Théodore est le fils de La Luc. Le procédé du « manuscrit à lacunes » se retrouve dans les deux romans [*Alexis*, *op. cit.*, I, ii, 27 et RF, *op. cit.*, 128-9; 131.] Dans le *Roman de la Forêt*, la question est appliquée à d'Aunoy pour le faire parler [RF, *op. cit.*, 210.] Dans *Alexis*, on trouve un long réquisitoire contre ce procédé barbare [*Alexis*, *op. cit.*, II, i, 31.]

Cf. aussi, sur cette question, l'article plus succinct de Robert D. Mayo, « Ann Radcliffe and Ducray-Duminil », *M.L.R.*, XXXVI (1941), 501-5.

Mais la romancière anglaise savait-elle le français ? Si elle a fréquenté, comme le veut la tradition [McIntyre, p. 11], l'école de Sophia et Harriet Lee à Bath, nous disposons du témoignage de Susan Sibbald sur l'enseignement du français dans cet établissement, qui permettrait de conclure à l'affirmative : « We had all to speak French during school-hours, or get « the mark » if we answered in English. You were allowed if you wished to know the name in French of any article, to mention the word in English, if you said before it, « qu'c'est le français pour » [sic]. I often forgot to stop at the word, but ran on whole sentences in English, when the girl that had the mark — a badge of misconduct — would say « mein, vous avez parlé l'Anglais », and then hand it to me... » *The Memoirs of Susan Sibbald, 1783-1812*, ed. F.P. Mett, London, 1926, p. 45.

D'ailleurs, William Radcliffe savait assez de français pour traduire en anglais un récit de voyages écrit dans cette langue : *A Journey through Sweden* [...], written in French by a Dutch Officer and translated into English by W. Radcliffe, London, 1790.

(151) RF, *op. cit.*, p. 115.

(152) RF, *op. cit.*, p. 82.

(153) « He continued, however, to pursue the way before him : it conducted him through the most gloomy part of the forest he had yet seen, till at length it terminated in an obscure recess, over-arched with high trees, whose interwoven branches excluded the direct rays of the sun and admitted only a sort of solemn twilight. » RF, *op. cit.*, p. 105.

(154) RF, *op. cit.*, p. 106.

cables disparitions ⁽¹⁵⁵⁾, un lieu propice aux enlèvements ⁽¹⁵⁶⁾ et aux entretiens mystérieux ⁽¹⁵⁷⁾.

Car le *Roman de la Forêt* est d'abord, lui aussi, un roman à suspens. Avec les mêmes raffinements que dans les récits précédents, la romancière excite la curiosité du lecteur d'irritante façon. La lecture d'un manuscrit interrompue au moment décisif par l'extinction d'une chandelle ⁽¹⁵⁸⁾, la conversation réticente d'un domestique, qui en dit juste assez pour créer un mystère de plus ⁽¹⁵⁹⁾, sont deux exemples entre cent de ces procédés artificiels mais toujours efficaces. L'auteur ne livre ses explications qu'à regret, sachant bien que l'intérêt tombe, en même temps que l'incertitude. Elle a, maintenant, dominé certaines tentations juvéniles, et paraît maîtresse de son art.

Les personnages, aussi, ont bien plus de vie que dans les romans précédents, et l'étude de certains mouvements de l'âme est conduite avec une réelle habileté ⁽¹⁶⁰⁾. Surtout, l'insertion de poèmes dans le texte du récit, les descriptions plus nombreuses de paysages, et les vers placés en tête de chaque chapitre tendent à créer une atmosphère nouvelle, un milieu poétique à mi-chemin entre la réalité et le rêve, qui tempère la sécheresse du récit d'aventures. La romancière est sur la voie qui mène à la maturité. Sans doute en a-t-elle conscience, car elle s'enhardit jusqu'à faire hommage de ce troisième roman à la duchesse de Leeds ⁽¹⁶¹⁾. Tandis que les premières

(155) Près d'un tombeau en ruines, au sein de la forêt, La Motte aperçoit une silhouette mystérieuse qui soudain disparaît comme par enchantement. RF, *op. cit.*, pp. 105-6.

(156) C'est dans la forêt qu'Adeline est enlevée par les domestiques du marquis de Montalt. RF, *op. cit.*, p. 137.

(157) Le marquis entraîne La Motte dans la forêt, où les deux hommes restent longtemps absents, sans qu'on sache l'objet de leur conversation. RF., *op. cit.*, p. 115.

(158) « But when after a long journey they arrived at this edifice, their base employer was at once revealed, and his horrid scheme but too well understood. What a moment was that ! All the thunders of Heaven seemed launched at this defenceless head ! O fortitude ! nerve my heart to... » Adeline's light was now expiring in the socket, and the paleness of the ink, so feebly shone upon, baffled her efforts to discriminate the letters... » RF, *op. cit.*, p. 127.

(159) *Ibid.*, p. 126.

(160) L'étude du remords chez La Motte est particulièrement convaincante.

(161) Le style a toute la pompe requise par ce genre d'exercice :

« Madam,

I am too grateful for the honour of being permitted to say that this work has Your Grace's approbation, to misuse the opportunity now offered me of addressing you, by praise, which it would be presumption in me to offer, and which it is the privilege of Your Grace's merits to disdain. Rather let me rejoice that the attention given in the following pages to the cause of morality, has endued you to overlook the weakness of my endeavours to support it.

productions de la jeune femme s'étaient imparfaitement distinguées d'autres œuvres imitées du *Château d'Otrante*, du *Vieux Baron anglais* ou du *Souterrain*, elle accédait maintenant à une qualité d'écriture qui la plaçait nettement au-dessus d'elles. Les censeurs, jusqu'alors réservés, firent connaître leur entière approbation ⁽¹⁶²⁾ : le *Roman de la Forêt* ouvrait à son auteur la carrière des honneurs.

Il créait aussi, une émulation singulière parmi ceux, et surtout celles, que démangeait le désir de s'exprimer par la plume. Jusqu'alors, le genre créé par Walpole s'était, nous l'avons vu au chapitre précédent, développé à un rythme relativement lent. Or dans la même année qui suivit la publication du *Roman de La Forêt* paraissait toute une série d'œuvres nouvelles, aux titres non équivoques : le *Château de Sainte Valérie*, le *Prieuré d'Ashton*, le *Rocher de Modrec ou la légende de Saint Eltram* ⁽¹⁶³⁾, voyaient le jour en 1792. Cette année-là, aussi, William Lane, animateur de la déjà célèbre Minerva Press, et propriétaire d'une « librairie circulante », dans Leaden Hall Street, commençait ⁽¹⁶⁴⁾ à orienter ses efforts dans le sens d'une littérature dont il pressentait la valeur marchande en lançant le *Château de Sydney*, la *Recluse des Apennins* et le *Roman de la Caverne* ⁽¹⁶⁵⁾. Cette année fait date dans

I am

Your Grace's

Obedient humble servant,

Ann Radcliffe.

The Romance of the Forest, 4th ed., London, 1794, I, i, « Dedication to Her Grace the Duchess of Leeds. »

(162) « Of modern novels, the *Romance of the Forest* must certainly be allowed to rank among the first class. » *The English Review*, XX (1792), 352. « We have seldom met with a fiction which has more forcibly fixed the attention, or more agreeably interested the feelings throughout the whole narrative. » *The Monthly Review*, VIII (1792), 82. « Everything is consistent and within the verge of rational belief. » *The Critical Review*, New Ar., IV (1792), 458.

(163) *The Castle of St. Vallery. An ancient story*, London (Robinson), 1792. *Ashton Priory, a novel*, London (Law), 1792. *The Rock of Modrec, or the Legend of St. Eltram, an Ethical Romance*, translated from an ancient British Manuscript lately discovered among the Ruins of an Abbey in North Wales, 2 vols., London (W. Bent), 1792.

(164) En fait, il avait commencé timidement l'année précédente par la publication de *Tancred, a tale of ancient times*, by J. Fox, Jun., 2 vols., London (Lane), 1791. La critique en avait souligné la filiation « gothique » : « the milder features of the *Castle of Otranto* are copied in this sketch, which is an humble imitation of the same story. » *Critical Review*, New Ar., II (1791), 355.

(165) *Sidney Castle or the Sorrows of De Courcy, a novel*, by the author of *Edmond, or the Child of the Castle*, 2 vols., London (Lane), 1792. *The Recluse of the Apennines, a tale*. By the author of the *Lake of Windermere*, London (Lane), 1792. *The Romance of the Cavern; or the History of Fitz Henry and James*, by George Walker, 2 vols., London (Lane), 1792.

l'histoire du roman « gothique », dont elle marque l'essor soudain et qu'elle place déjà, de façon peu contestable, sous le patronage, d'ailleurs non sollicité, d'Anne Radcliffe.

*
**

A la fin du mois d'avril 1794, les Londoniens pouvaient admirer, à l'exposition annuelle de l'Académie Royale, cinq aquarelles d'un jeune artiste inconnu, J.M.W Turner, dont quatre représentaient de délicates architectures gothiques. *The Porch of Great Malvern Abbey, Christ Church Gate, Canterbury, Inside of Tintern Abbey, et St-Anselm Chapel, Canterbury Cathedral*, suscitaient en particulier l'enthousiasme du critique du *Morning Post* (166). Quelques jours plus tard à peine (167), les mêmes Londoniens pouvaient voir à la devanture des libraires, quatre volumes assez conséquents portant le titre prometteur : les *Mystères d'Udolphe*. Nous pensons que le paradoxe qui consiste à rapprocher ces deux événements n'est qu'apparent. Nous croyons que le quatrième roman d'Anne Radcliffe, au même titre que les aquarelles de Turner, est le produit d'une époque qui a redécouvert le pouvoir de s'émerveiller devant le pittoresque de l'architecture médiévale, et nous ne désespérons pas de pouvoir démontrer que l'art de la romancière n'est pas si éloigné, après tout, des techniques de l'art pictural.

L'histoire commence en 1584 à La Vallée, propriété des Saint Aubert. Après la mort de sa mère, Emilie accompagne son père dans un voyage à travers les Pyrénées, le Roussillon et la Provence. Les hasards de la route leur font rencontrer un jeune homme sympathique, Valancourt, qui partage leur amour des paysages pittoresques, et ne quitte ses nouveaux amis qu'à regret. Les fatigues du voyage ont vite raison des faibles forces de Saint Aubert, qui meurt à proximité d'un château mystérieux, après avoir fait promettre à sa

Le compte-rendu de ce dernier roman souligne l'influence du *Roman de la Forêt* : « This strange farrago is copied from various popular novels. The Romance of a Forest [sic] gave it the name; the Recess its heroes; and Ferdinand Count Fathom has supplied some of its most interesting events. Others are gleaned from different sources, which have left an impression on the mind, though not sufficiently deep to be traced to their origin... » *Critical Review*, New Ar., X (1794), 349.

(166) « They are the productions of a very young artist and give strong indications of first rate ability : the character of Gothic architecture is most happily preserved, and its profusion of minute parts massed with judgment and tintured with truth and fidelity. »

A.J. Finberg, *The Life of J.M.W. Turner*, London (O.U.P.), 1961, p. 24.

(167) Le 10 mai. Cf. MacIntyre, p. 40.

filles de brûler sans les lire certains papiers qu'elle trouvera à La Vallée. Regagnant la demeure familiale en compagnie de sa tante, Madame Chéron, elle satisfait à ce dernier souhait, mais lit involontairement une phrase mystérieuse qui ne cesse de la tourmenter. A Toulouse, où elle suit sa tante, Emilie retrouve Valancourt qui se déclare. Certains malentendus une fois dissipés, Madame Chéron consent au mariage, puis revient sur sa décision d'une manière inexplicable : Emilie devra l'accompagner en Italie, où Montoni, qu'elle vient d'épouser, possède un château. A Venise, elle échappe de peu à un mariage forcé. Mais les aventures ne commencent vraiment qu'au château d'Udolphe, dans les Apennins. Montoni n'est autre qu'un chef de bandits vivant de rapines et de meurtres. Il n'a épousé Madame Chéron que parce qu'il la croyait riche. Cette dernière ne résiste pas longtemps aux brutalités de son mari, et meurt, non sans avoir fait d'Emilie son héritière. Mais la jeune fille est prisonnière du tyran, et ses nerfs sont soumis à rude épreuve. Une tenture soulevée un soir, dans une salle, lui révèle un spectacle horrible. Au terme de mille péripéties mystérieuses ou inquiétantes, elle réussit à fuir la forteresse, grâce à la complicité de domestiques fidèles, et l'aide de Du Pont, qui fut jadis son voisin à La Vallée. Mais un naufrage les ramène à un autre château, où vivent le marquis et la marquise de Villeroy et leur fille Blanche, à peine moins terrifiant que celui d'Udolphe, celui-là même à proximité duquel était mort Saint Aubert. Là commence une nouvelle série d'aventures dans un nouveau cadre architectural. Une troupe de contrebandiers a remplacé les bandits de Montoni. Les mystères, accumulés tout au long de ces pages captivantes, sont enfin éclaircis : Emilie peut épouser Valancourt.

Au nombre des mérites réels de ce quatrième roman d'Anne Radcliffe, ne figure aucun effort de renouvellement des situations et des thèmes. L'intérêt principal est, ici comme ailleurs, suscité par les rapports d'une jeune fille et d'une architecture, de l'héroïne et du château pourrait-on dire, dans l'abstrait, puisque le personnage de Blanche n'est que le prolongement un peu pâle de celui d'Emilie, et que le château Le Blanc n'est que la version pyrénéenne de la forteresse des Apennins. Les *Mystères d'Udolphe* n'est un double roman ⁽¹⁶⁸⁾ qu'en apparence : les deux citadelles, en fait, sont associées aux mêmes mystères ⁽¹⁶⁹⁾, sillonnées des mêmes couloirs sans

(168) « Udolpho is a two-part story », Foster, p. 268.

(169) Dans les deux cas, la maîtresse des lieux a disparu dans des conditions tragiques et mal connues (la marquise de Villeroy et la Signora Laurentini.).

fin ⁽¹⁷⁰⁾, issus de la même imagination tourmentée. Elles assurent au récit une continuité, aux personnages une unité, au climat général du roman une homogénéité, qu'on chercherait en vain sans elles.

Le rythme de l'action est peut-être moins soutenu que dans les romans précédents : des descriptions de paysages interviennent fréquemment ⁽¹⁷¹⁾ et une certaine langueur s'empare du récit qui se déroule sans hâte et suit les lents méandres d'une imagination romanesque. Les Pyrénées, Venise, les Apennins, déroulent leurs pittoresques splendeurs et font oublier pour un temps les malheurs d'Emilie ou le mystère du voile noir. Cette fois-ci, Anne Radcliffe a fait effort pour recréer l'atmosphère locale, et elle a puisé largement, un peu scolairement même, à des sources autorisées : J.M.S. Tompkins a montré, de façon convaincante, ce que la romancière devait à Ramond de Carbonnières pour les scènes pyrénéennes, et à Grosley pour le passage en Italie d'Emilie et de ses compagnons ⁽¹⁷²⁾. N'est-on pas un peu déçu d'apprendre qu'elle emprunta l'idée de la figurine de cire, représentant un cadavre rongé par les vers, à l'auteur des *New Observations on Italy and its Inhabitants* ⁽¹⁷³⁾ ? Déjà, son contemporain Thomas Green avait noté qu'elle était redevable de sa description de Venise au célèbre récit de voyages de Mrs. Piozzi ⁽¹⁷⁴⁾, et C.F. McIntyre l'a plus récemment montré dans le détail ⁽¹⁷⁵⁾. Le miracle est qu'elle ait su transcrire cette prose de touriste sur un mode si personnel, et lui donner un tel cachet de poétique nostalgie. Nous sommes, pour notre part, enclin à penser que la mutation s'est produite à un autre contact, celui des tableaux de Canaletto, de Guardi qui venait de mourir, de Tiepolo, de Longhi. Les scènes vénitiennes des *Mystères d'Udolphe* doivent peut-être autant aux diverses vues du « Canal Grande » et de la « Piazza San Marco », aux « Ridotto », aux divers « Capriccio » et « Veduta

(170) Comparer, par exemple, les expéditions nocturnes d'Emilie au château d'Udolphe [MU, Ballantyne-Novelist, pp. 378-9] en compagnie de Bernardin, et au Château Le Blanc [*Ibid.*, pp. 463-5] en compagnie de Dorothee : ici comme là, le trajet est si compliqué, qu'il n'est guère possible de se le représenter clairement.

(171) Trop fréquemment au gré de certains. Le critique du *Gentleman's Magazine* écrit : « We trust we shall not be thought too unkind or severe, if we object to the too great frequency of landscape-painting, which, though it shows the extensiveness of her observation and invention, wearies the reader with repetitions. » Vol. LXIV (1794), 834.

(172) J.M.S. Tompkins, *Ramond de Carbonnières, Grosley and Mrs. Radcliffe*, R.E.S., V (1929), 294-301.

(173) *Ibid.*, p. 299.

(174) Thomas Green, « Diary of a Lover of Literature », *Gentleman's Magazine*, Jan. 1834, p. 10.

(175) McIntyre, 58-61.

Ideata » de ces peintres (176), qu'aux sèches remarques de touristes consciencieux. S'il faut renoncer à croire, comme le voulait Walter Scott, que les châteaux de la vallée du Rhin aient servi de modèles à la forteresse d'Udolphe (177), les souvenirs littéraires, par contre, ne manquent pas. On retrouve, ici encore, une scène directement issue du *Vieux Baron anglais* (178), et divers épisodes empruntés à Charlotte Smith (179) : le sens que l'on pouvait avoir, au XVIII^e siècle, de la propriété littéraire, n'était pas très contraignant. Mais ces bribes de récits, qui reviennent à la mémoire de la romancière et font la preuve matérielle de son appartenance à l'école « gothique », s'insèrent ici dans un ensemble que le climat poétique rend haute-

(176) Cf. R. Palluchini, *La Pittura Veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, 1960 ; pl. 258, 262, 264, 265, 270, 274, 276, 487, 628, 629, 630, 631.

(177) « In 1793, Mrs. Radcliffe had the advantage of visiting the scenery of the Rhine, and, although we are not positive of the fact, we are strongly inclined to suppose, that *The Mysteries of Udolpho* were written, or at least corrected, after the date of this journey; for the mouldering castles of the robber chivalry of Germany, situated on the wild and romantic banks of that celebrated stream, seem to have given a bolder flight to her imagination, and a more glowing character to her colouring, than are exhibited in *The Romance of the Forest*. » Prefatory Memoir, Ballantyne-Novelist, X, vi. En fait, c'est en Juin 1794 que les Radcliffe quittent l'Angleterre, et en juillet qu'ils commencent leur descente du Rhin. [Journey, p. 286]. Or, le manuscrit des *Mystères d'Udolphe* était entre les mains de l'éditeur bien avant leur départ, comme en témoigne une lettre de Joseph Ritson à Mr. Walker, du 8 mars 1794 : « Mrs. Radcliffe, author of the *Romance of the Forest*, has one novel at present in the hands of Robinson for which she asks 500 pounds, though it is but to consist of 4 vols. » *The Letters of Joseph Ritson*, 2 vols., London, 1833. Le roman fut publié le 10 mai. M.G. Lewis l'avait déjà lu le 18 mai [Louis F. Peck, *A Life of M.G. Lewis*, Cambridge (Mas.), 1961, p. 208]. Le voyage fut sans doute entrepris grâce aux 500 livres. La même erreur fut commise par Anne Seward, qui attribuait, elle, certaines descriptions des *Mystères d'Udolphe* à des souvenirs du voyage en Angleterre : « When speaking of Mrs. Radcliffe's Tour, I forgot to observe the probability that the impressions left on the author's imagination, by the local vestiges at Hardwicke of the unfortunate Mary Stewart; -the beds and chairs worked by her own fingers; -the little confessionnal, and prayer-book, all preserved exactly as she left these objects, suggested to Mrs. Radcliffe the idea of the marchioness's apartment in the *Mysteries of Udolpho*. I thought that scene much the finest and best imagined part of the novel. » *Letters of Anna Seward*, 6 vols., Edinburgh, 1811, IV, 151. (Lettre du 4 février 1796).

(178) Comme Edmond, dans le roman de Clara Reeve, Ludovico accepte de passer la nuit dans un appartement du château, réputé hanté. [Noté par Meyer, p. 545.] Comme lui, il fait un feu dans la cheminée, et il est muni de provision. [Comparer OEB, *op. cit.*, pp. 66-7, et MU, *op. cit.*, ch. XLIV]

(179) Anne Radcliffe emprunte à l'auteur de *The Old Manor House* (1793) l'idée d'expliquer les bruits et les apparitions mystérieux du Château Le Blanc par la présence de contrebandiers. Il y avait déjà dans *Desmond* (1792), un épisode où l'héroïne, Géraldine, se réfugiait dans un château du sud de la France occupé par des bandits, tout comme Blanche, le comte de Villefort et M. St. Foix [MU, *op. cit.*, ch. L.]. Dans *Celestina* (1781), Willoughby entreprend un long voyage à pied dans les Pyrénées, tout comme Valancourt, admirant la beauté sévère du paysage, s'intéressant à la nature des roches, et aux

ment original. Si l'explication des mystères, retardée jusqu'aux toutes dernières pages du roman, tient toujours, et peut-être plus que jamais, le lecteur en suspens ⁽¹⁸⁰⁾, la poésie des couchers de soleil, le sublime des scènes de montagne, le pittoresque des paysages méditerranéens distendent la trame du récit et captent une partie de l'intérêt. Embryonnaires dans les *Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, à peine esquissées dans le *Roman Sicilien*, plus nombreuses déjà et plus amples dans le *Roman de la Forêt*, les descriptions de la nature débordent ici tellement sur l'action qu'elles la colorent et la conditionnent partiellement. Ajoutons que les personnages ont plus d'épaisseur que dans les romans précédents, et qu'ils n'existent plus seulement en fonction des situations où on les place : ils ont appris à dialoguer, à réfléchir sur leur condition, ils sont aussi plus complexes. Anne Radcliffe montre, dans ces quatre volumes, qu'elle a maintenant acquis une autorité et une virtuosité parfaites : à aucun moment l'intrigue ni les personnages ne lui échappent, l'atmosphère est toujours égale.

Les censeurs s'émerveillèrent : non seulement la romancière sent juste et écrit bien, mais elle sait, par l'infinie variété des incidents, soutenir l'attention du lecteur, éveiller sa curiosité, et le plonger dans les affres du suspens ⁽¹⁸¹⁾. La lecture de ce récit, qui n'offense pas gravement la probabilité, est capable de distraire des soucis les plus accablants ⁽¹⁸²⁾. L'hommage suprême lui fut rendu par l'auteur du compte rendu longtemps attribué à Coleridge ⁽¹⁸³⁾ qui parut dans la *Critical Review* et faisait de Mrs. Radcliffe l'égale de ... Shake-

essences des arbres [*Celestina*, 4 vols., 1791, IV, 189-295.] Cet épisode est si bien isolé du reste de l'histoire, qu'il sera publié séparément, sous forme de « chapbook » [*The Castle of the Pyrenees; or the Wanderer of the Alps*, an historic tale, London, 1803 ?, 36 pp.]. Enfin, l'épisode d'*Emmeline* (1788) où l'héroïne découvre, dans un coffret qui n'a pas été ouvert depuis longtemps, des papiers mystérieux et deux portraits en miniatures [*Emmeline*, *op. cit.*, I, 74-80] a sans doute inspiré le passage des *Mystères d'Udolphe*, où Emilie trouve, parmi les papiers que lui a enjoint de brûler son père, une miniature qui l'intrigue fort. [MU, *op. cit.*, pp. 269-70.]

(180) C'est dans les *Mystères d'Udolphe* que se situe l'épisode qui a le plus intrigué ses lecteurs. Qu'a bien pu voir Emilie derrière le mystérieux rideau noir ? Le lecteur ne l'apprendra que quelques 350 pages plus loin ; mais de fréquentes allusions à l'incident viennent, ici ou là, raviver sa curiosité.

(181) *Monthly Review*, New Series, XV (1794), p. 278.

(182) *British Critic*, IV (1794), p. 110.

(183) Charles I. Patterson, dans « The authenticity of Coleridge's reviews of Gothic romances », *J.E.G.P.*, L (1951), pp. 517-21, montre de façon convaincante que le jeune poète n'est pas l'auteur de ce compte-rendu, comme l'avait cru Garland Greever, *A Wiltshire Parson and his friends*, London 1926, pp. 165-200. [E. Raysor l'avait fait figurer dans son *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, Cambridge (Mas.), 1936, pp. 355-82.]

speare, dans le domaine de l'horreur (184). Qui mérita jamais pareil compliment ? Le critique faisait aussi grand cas de ce qu'il appelait « l'art d'é luder les hypothèses du lecteur », mais se voyait contraint de faire quelques réserves sur certaines longueurs du roman. Un correspondant écrivit à la revue pour protester contre ces éloges nuancés ; et l'auteur de l'article de le contenter, en proclamant solennellement que les *Mystères d'Udolphe* était le roman le plus *intéressant* qui ait jamais été écrit en langue anglaise (185).

Les trois premiers romans d'Anne Radcliffe avaient été publiés par T. Hookham, de New Bond Street. Les *Mystères d'Udolphe* l'était par la firme des Robinsons, de Pater Noster Row, réputée pour le sérieux des ouvrages qui sortaient de ses presses. Sans doute ce changement d'éditeur est-il à lui seul l'indice d'une singulière promotion (186). En outre, la romancière recevait, pour cette œuvre d'imagination, la somme inouïe de cinq cents livres (187) : pour l'Angleterre du XVIII^e siècle, c'était un signe particulièrement éloquent d'excellence.

*
**

Trois ans plus tard, une autre maison d'édition non moins sérieuse et importante acceptait de lui verser la somme encore moins croyable de huit cents livres, pour le manuscrit de *l'Italien, ou le Confessionnal des Pénitents Noirs* (1797). Anne Radcliffe était maintenant à l'apogée de sa réputation littéraire : on se disputait ses romans dans les « librairies circulantes », elle avait, contre son gré, fait école, on lui attribuait déjà la responsabilité du véritable déferlement sur le marché du livre, de romans terrifiants (188).

De façon significative, la satire faite par Beckford, cette année-là, de ce genre de littérature, prenait la forme d'une « recette » dont les ingrédients semblaient bien provenir des *Mystères d'Udol-*

(184) Cité par Raysor, *op. cit.*, p. 361.

(185) *Critical Review*, XII (1794), 359.

(186) McIntyre, p. 40.

(187) Cf. *supra*, note (177). Ce témoignage est confirmé par *The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, *op. cit.*, p. 96. Du reste, le contrat de publication des *Mystères d'Udolphe*, signé par G. Robinson, Ann Radcliffe et son mari, dont l'original se trouve au « Rare Book Department » de la Bibliothèque Universitaire de l'Université de Virginie (U.S.A.), fait bien état de la somme de £ 500. Cf. à ce sujet Pierre Arnaud, « Un document inédit : le contrat des *Mystères d'Adolphe*, *Etudes Anglaises*, XX (1967), pp. 55-7.

(188) Cf. par exemple, le compte-rendu de *Austenburn Castle*, dans la *Critical Review*, N. Ar., XVI (1796), 22 : « since Mrs. Radcliffe's justly admired and successful romances, the press has teemed with stories of haunted castles and visionary terrors... »

phe (189). En revanche, la romancière venait de se voir décerner des éloges par une de ses consœurs de la Minerva Press : dans la préface de ses *Mysteries Elucidated* (1795), Anna Maria Mackenzie faisait l'historique du genre créé par Walpole et, tout en se refusant pour sa part à imiter ceux qui, « suivant l'exemple magistral du grand initiateur du genre, ont teint leurs murs de sang, donné la vie à des portraits, troublé le repos des occupants de la tombe silencieuse et tiré de sa couche paisible la forme éthérée pour qu'elle apparaisse aux monstres qui ont détruit une famille innocente » (190), elle saluait, sans du reste la nommer, celle qui, par l'audace de son imagination, surpassait même Sophia Lee (191). En 1796, surtout, Mathew Gregory Lewis avait osé disputer la palme à l'auteur des *Mystères d'Udolphe*, par la publication du *Moine. L'Italien* est l'œuvre d'une romancière qui avait plus d'une raison de vouloir se justifier et se surpasser.

Des voyageurs anglais, contemplant à Naples en 1764, le portique de l'église Santa Maria, jadis rattachée au couvent des Pénitents Noirs, sont frappés par la silhouette inquiétante d'un homme qui pénètre dans l'église. On leur explique que ce mystérieux personnage est un assassin qui jouit du droit d'asile et vit de la charité des fidèles. Devant la stupeur des visiteurs, le guide leur promet de leur communiquer le compte rendu de la confession, jadis rendue publique, d'un de ces malheureux. C'est ainsi que le récit commence.

Quelques années plus tôt, en 1758, le jeune noble napolitain, Vicentio di Vivaldi, aperçoit à l'église de San Lorenzo, la belle Ellena

(189) « A little rambling in the wood, my dear Sir ! -a Castle or two, or an Abbey, -a few ghosts, provided I make out afterwards that they were not ghosts, but wax-works and pasteboard; and a little sprinkling of banditti, just to excite a small emotion of terror ! -and then I may be able to fill up my little book without a word of politics, revolutions, and prattle through my volume as prettily, and beat up my literary *pap* with as innoxious ingredients as the most straight-laced matrons, or rigid elders, can recommend for their babes and sucklings. » *Azemia*, 2nd ed., 2 vols., 1798, I, 64-5.

(190) « following the masterly hints already thrown out by their great original, have dyed their walls in blood — given life to pictures — disturbed the inhabitants of the silent grave — drag'd from his peaceful bed the airy form, to appear against the monsters who had destroyed an innocent family. »

[Anna Maria Mackenzie], *Mysteries Elucidated*, a novel, by the author of *Danish Massacre, Monmouth*, etc., 3 vols., London (Lane), 1795, I, xiv-xv.

(191) « But another modern genius has lately out-soared them all [S. Lee, etc.] and scorning the track of more moderate predecessors, has contrived to give her story the highest colouring of unfettered invention, by a choice of fictitious subjects, which naturally affords a greater latitude to the eccentricities of a brilliant imagination, spurning the trammels of sober reason, and forcing, as it were, the willing slave of terror, to adopt the enthusiasm of ideas, which, like the description they are cloth'd in, are all wild, vast, and terrific. » *Ibid.*, pp. x-xi.

Rosalba, et s'éprend d'elle. Il est souvent reçu à la villa Altieri, où la jeune fille, orpheline, vit en compagnie de la vieille signora Bianchi. Des menaces proférées par un moine mystérieux, qu'il rencontre à plusieurs reprises sous une arche en ruines, ne suffisent pas à le faire renoncer au mariage projeté. Mais le marquis de Vivaldi ne veut pas entendre parler d'une telle mésalliance. La marquise, hautaine et sans scrupules, sous l'emprise de son confesseur Schedoni, intrigue pour détourner son fils d'Ellena. La mort, suspecte, de la signora Bianchi facilite l'enlèvement d'Ellena par des hommes de main de la marquise et de Schedoni. Elle est conduite à un couvent, où on lui offre le choix entre la prise de voile et un parti plus modeste. Cependant Vivaldi, après de dangereuses aventures dans les ruines de l'ancienne forteresse de Paluzzi, retrouve les traces de la jeune fille, et parvient au couvent où elle est gardée prisonnière, à l'instant même où on est sur le point de la contraindre à prendre le voile. Après des péripéties qui laissent le lecteur haletant, les jeunes gens parviennent à fuir. Mais Schedoni ne s'avoue pas vaincu : ses émissaires, déguisés en officiers de l'Inquisition, arrêtent Vivaldi et Ellena dans une chapelle où un prêtre s'apprêtait à les unir. Vivaldi est conduit à Rome et jeté dans les cachots de l'Inquisition, Ellena est emmenée dans une maison abandonnée, au bord de l'Adriatique, où elle est confiée à la garde de l'inquiétant Spalatro. Schedoni l'y rejoint, et va l'assassiner de ses propres mains, quand un médaillon qu'elle porte au cou lui révèle qu'elle est... sa propre fille ! Les remords du faux moine sont vite dissipés par la vision de nouveaux intérêts. Il faut maintenant tout faire pour favoriser le mariage d'Ellena et de Vivaldi. Schedoni et la jeune fille regagnent Rome, après un voyage riche en péripéties, dans l'espoir de faire libérer Vivaldi. Mais l'Italien est allé trop loin dans ses machinations, et le mécanisme qu'il a mis en place le broie. Au cours de scènes d'horreur dans les souterrains de l'Inquisition, sa vilénie est reconnue : il s'empoisonne alors, entraînant un de ses comparses dans la mort. Vivaldi dont l'innocence est du même coup établie, est rendu à la liberté. Il peut épouser Ellena dont on apprend heureusement en temps voulu qu'elle n'est pas apparentée au criminel Schedoni.

Il fallait, à la peinture de passions aussi violentes et de crimes d'une telle envergure un cadre qui ne fut pas l'Angleterre (192). C'est

(192) Mrs. Barbauld note avec satisfaction des personnages d'Anne Radcliffe : « They are not of English growth; their guilt is tinged with a darker hue than that of the bad and profligate characters we see in the world around us. » « Preface Biographical and Critical to Mrs. Radcliffe », *The British Novelists*, vol. XLIII, [sig. a].

encore l'Italie qui fournit à la romancière un décor plus minutieusement établi, plus richement décrit qu'aucun autre. Naples avec sa baie, son ciel et ses nuits, était, après Venise, la ville la plus propre à émouvoir un cœur sensible, et les rivages de l'Adriatique, après les monts des Apennins, le site le plus apte à l'inquiéter. Les noms des églises et des rues, comme ceux des villes et des montagnes, sont scrupuleusement transcrits de quelque récit de voyages (193); jusqu'aux noms des personnages qui évoquent la grande musique ou la peinture italiennes (194). Ellena lit le Tasse et l'*Histoire d'Italie* de Guichardin (195), Vivaldi lui fait la cour en lui donnant la sérénade (196). Comme les *Mystères d'Udolphe*, l'*Italien* est d'abord un roman d'atmosphère, écrit pour dépayser le lecteur et lui faire oublier un instant les brumes anglaises, en le promenant sur des rivages bénis. L'intrigue est peut-être moins tributaire des romans « gothiques » précédents, que celle du *Roman de la Forêt* ou des *Mystères d'Udolphe*; tout au plus, la romancière se ressert-elle, ici ou là, d'une situation déjà utilisée par elle dans l'une ou l'autre de ses propres œuvres (197). La difficulté majeure, quand on se penche sur les sources de l'*Italien*, est plutôt d'évaluer avec exactitude ce que le roman d'Anne Radcliffe doit au *Moine*. On a, bien sûr, voulu

(193) La Strada di Toledo, le Gran Corso, la Terrezza Nuovo que décrit la romancière sont d'authentiques sites Napolitains, ainsi que l'église Santa Maria della Pietà. Le récit de voyage de Mrs. Piozzi a pu ici encore servir, car on y trouve une description de la Strada di Toledo [Hester Lynch Piozzi, *Observations and Reflections made in the course of a journey through France, Italy and Germany*, Dublin, 1789, pp. 324, 334]. Par ailleurs, on pourrait presque suivre sur une carte les déplacements d'Ellena et de Vivaldi, en particulier leur trajet après leur fuite du couvent [I., *op. cit.*, pp. 596-605]. La description d'un paysage de montagne, entre autres, nous semble avoir été faite avec un livre de voyages en main, tant la localisation des sommets et des lacs nous paraît précise [*Ibid.*, p. 602]. J.M.S. Tompkins pense que la romancière doit beaucoup à l'ouvrage de l'abbé de St. Non, *Voyage Pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, (1781-6). Une planche gravée, représentant une arche en ruines, pourrait être le modèle de celle de Palluzzi. [*The Works of Mrs. Radcliffe and its influence on later writers*, thèse manuscrite, non publiée, London University Library, 1921, p. 100]. Cette hypothèse est particulièrement séduisante pour qui prétend démontrer que les meilleures scènes d'Anne Radcliffe sont des « tableaux animés. »

(194) Vivaldi. Schedoni (peintre italien : 1580-1615, dont plusieurs tableaux se trouvaient à Naples. Mrs. Piozzi en parle; *op. cit.*, p. 363.) Comme il se doit, Vivaldi est « passionately fond of music ». I., *op. cit.*, 539.

(195) I., *op. cit.*, pp. 573-4.

(196) *Ibid.*, 538.

(197) Schedoni a tué son frère pour une question d'argent, comme le marquis de Montalt dans le *Roman de la Forêt*; Ellena, comme Adeline, dans ce dernier roman, passe, pendant quelques temps, pour la fille du criminel, puis des explications de toute dernière minute révèlent qu'en fait il n'en est rien, et que son véritable père est tout à fait honorable; la jeune fille, au cours de son séjour forcé au couvent, se lie d'amitié avec une « bonne nonne », comme Julie dans le *Roman Sicilien*, etc.

voir dans Schedoni la réplique du héros redoutable de Lewis (198) : c'est faire, semble-t-il, peu de cas des efforts répétés de l'auteur pour orienter ailleurs les recherches. Ne place-t-elle pas en effet, en tête de plusieurs chapitres du roman consacrés aux sinistres activités de ce peu recommandable personnage, de significatifs fragments de la *Mère Mystérieuse* (199), comme pour inciter le lecteur à retrouver en Schedoni les traits du confesseur imaginé par Walpole ? Ce patronage, invoqué avec insistance, semblerait dénoter, chez la jeune femme, le souci — en soi déjà révélateur — de « brouiller les pistes ».

Qu'elle consente ou non à le reconnaître, il reste peu contestable qu'Anne Radcliffe ait lu le *Moine*. Il n'était d'ailleurs que justice qu'elle s'inspirât à son tour d'un roman dont l'idée avait été soufflée à l'auteur, s'il faut l'en croire, par la lecture des *Mystères d'Udolphe*. La première rencontre de Vivaldi et d'Ellena a lieu dans une église et rappelle étrangement le début du roman de Lewis (200). Les aventures de la jeune fille au couvent de San Stephano, où pèse sur elle la menace d'une prise de voile forcée, semblent bien être un démarquage de celles de l'infortunée Agnès, au couvent de Sainte Claire — les inconvenances en moins (201). Tout à la fin de chaque roman, les deux moines sont, dans des circonstances similaires, prisonniers de l'Inquisition, et durement châtiés. Comme Ambrosio, Vivaldi reçoit un soir, dans sa cellule, la visite d'un personnage qui prétend pouvoir l'aider. Il ne s'agit pas du démon, comme dans le roman de Lewis : mais la romancière entoure l'apparition de cet homme, qui contribuera, en effet, à effectuer la déli-

(198) McIntyre, p. 64.

(199) En épigraphe au chapitre I :

« What is this secret sin, this untold tale,
That art cannot extract, nor penance cleanse ? »

I, *op. cit.*, p. 533.

En épigraphe au chapitre IV :

« Unfold th'impenetrable mystery,
That sets your soul and you at endless discord. »

Ibid., p. 552.

En épigraphe au chapitre IX :

« ... He, like the tenant
Of some night-haunted ruin, bore an aspect
Of horror, worn to habitude. »

Ibid., p. 575.

(200) Noté par Meyer, p. 513.

(201) N'y aurait-il pas, aussi, un souvenir du triste sort d'Agnès, dans la punition réservée aux sœurs du couvent, coupables de quelque pécadille ? « Within the deepest recesses of our convent is a stone chamber, secured by doors of iron », dit Olivia à Ellena. Là sont enfermées les sœurs coupables : « the unfortunate captive is left to languish in chains and darkness, receiving

vrance du prisonnier, d'une atmosphère de terrifiant mystère ⁽²⁰²⁾ — signe, selon nous, qu'elle a vraisemblablement à l'esprit le passage mémorable du *Moine*.

Pour les célèbres scènes du tribunal de l'Inquisition, Anne Radcliffe disposait d'autres sources. La même année que les *Mystères d'Udolphe*, et chez le même éditeur, était paru un roman allemand, *Herman of Unna*, où les ressorts principaux de l'action reposaient sur la procédure inique de tribunaux secrets qui auraient siégé, au XV^e siècle, en Westphalie, sous le règne des empereurs Wincseslaus et Sigismond ⁽²⁰³⁾. La *Critical Review* en avait donné un très long et très élogieux compte rendu, tout en soulignant l'in vraisemblance de pareilles institutions ⁽²⁰⁴⁾. Pourtant, le roman était précédé d'un « Essai sur le Tribunal Secret et ses Juges », très largement inspiré d'une étude du baron de Bock sur le même sujet parue en France en 1788 ⁽²⁰⁵⁾. Présenté comme l'œuvre du professeur Kramer, *Herman of Unna* était en fait dû à l'infatigable Benedicte Naubert, qui semble bien avoir été la première à s'intéresser à ces tribunaux secrets. En 1791, le baron de Bock avait donné une traduction française ⁽²⁰⁶⁾ et une adaptation théâtrale ⁽²⁰⁷⁾ du roman. L'Angleterre ne le découvrit que trois ans plus tard. Pure coïncidence ? Ou convergence concertée ? En même temps que paraissait, chez Robin-

only an allowance of bread and water just sufficient to prolong her sufferings, till nature, at length, sinking under their intolerable pressure, obtains refuge in death. » I., *op. cit.*, p. 588. Comparer avec le passage suivant du *Moine* : « This law decreed that the offender should be plunged into a private dungeon, expressly constituted to hide from the world for ever the victim of cruelty and tyrannic superstition. In this dreadful abode she was to lead a perpetual solitude, deprived of all society, and believed to be dead by those, whom affection might have prompted to attempt her rescue. Thus was she to languish out the remainder of her days, with no other food than bread and water, and no other comfort than the free indulgence of her tears. » *The Monk*, ed. L.F. Peck, N.Y., 1952, pp. 339-40.

(202) « Something of that strange and indescribable air which we attach to the idea of a supernatural being, prevailed over the features, and the intense and fiery eyes resembled those of an *evil spirit*, rather than of a human character. » I., *op. cit.*, 673. Souligné par nous.

(203) *Herman of Unna*, a series of adventures of the 15th century, in which the Proceedings of the Secret Tribunal, under the Emperors Wincseslaus and Sigismond, are delineated. Written in German, by Professor Kramer. 3 vols., London (Robinsons), 1794.

(204) *Critical Review*, N. Ar., XIV (1795), 68-79.

(205) « Notice sur le Tribunal Secret et les Francs Juges de Westphalie », *Œuvres Diverses du Baron de Bock*, vol. II, Metz (Deville), pp. 217-234.

(206) *Herman d'Unna*, ou Aventures arrivées au commencement du XV^e siècle dans le temps où le Tribunal Secret avoit sa plus grande influence. Traduit de l'allemand par Jean Nicolas Etienne de Bock. Metz (C. Lamort), 1791, 2 vols.

(207) *Le Tribunal Secret*, drame historique en 5 actes. Précédé d'une notice sur cet étrange établissement, traduit de l'allemand par Jean Nicolas Etienne de Bock, Metz (C. Lamort), 1791.

son, *Herman of Unna*, J. Bell publiait en deux volumes une traduction d'un autre roman de M^{me} Naubert, traitant du même sujet (208). L'histoire d'*Alf von Deulmen* était, aussi, précédée d'une étude sur le « Tribunal Secret et les Juges Francs de Westphalie, » traduite littéralement de l'article du baron de Bock. L'année suivante, était jouée, à Covent Garden, une adaptation théâtrale du roman, écrite par James Boaden (209). Ce dramaturge prolix avait déjà porté à la même scène, le 25 mars 1794, le *Roman de la Forêt*, et on peut légitimement supposer qu'Anne Radcliffe ne fut pas sans remarquer sa nouvelle production. En 1796 enfin, paraissait une *Lettre sur les Tribunaux secrets de Westphalie*, où l'auteur, un certain William Coxe de Salisbury, revenait à la charge, et abordait de nouveau « un sujet qui avait récemment beaucoup excité la curiosité du public » (210), et prétendait établir l'authenticité des faits avancés dans les œuvres de fiction dont il a été question. Une chose est certaine : l'affaire des « tribunaux secrets » avait eu un singulier retentissement l'année précédant la publication de *l'Italien* et nous sommes pour notre part convaincu que les scènes de jugement du roman anglais doivent beaucoup à celles de *Herman von Unna* (211) ; peut-être aussi à celles d'un ouvrage qui avait

(208) *Alf von Deulmen*; or the History of the Emperor Philip and his daughters. Translated from the German by Miss A.E. Booth, 2 vols., London (Bell), 1794.

(209) *The Secret Tribunal*, a play in 5 acts, by James Boaden, author of *Fontainville Forest*, as performed at the Theatre-Royal, Covent Garden, London (G. Woodfall), 1795.

(210) William Coxe, *A Letter on the Secret Tribunals of Westphalia*, addressed to Elisabeth, Countess of Pembroke, Salisbury (Easton), 1796, p. 5. L'auteur ajoutait en note : « From the Publications of Herman of Unna, Alph von Delmond [sic]; and the Drama of The Secret Tribunal, performed at Covent Garden. »

(211) Rapprocher la comparution de Vivaldi devant le Tribunal de l'Inquisition (I., *op. cit.*, 619-624; 667-672) de celle d'Ida devant le Tribunal Secret (*Herman of Unna*, *op. cit.*, pp. 229-231). On retrouve bien des similitudes : le long cheminement de la victime, encadrée par ses gardes, le lieu du jugement, sinistre architecture à peine éclairée, les juges vêtus de noir et coiffés de cagoules, la même atmosphère de mystère et d'angoisse, le même silence de mort, la même menace de tortures. Mais le récit d'Anne Radcliffe est beaucoup plus dramatique et prenant que celui de Mme Naubert.

Rapprocher aussi ce passage de l'extrait de la *Lettre* de Coxe, donné par la *Critical Review* dans son compte-rendu de cet ouvrage [*Critical Review*, N. Ar., XIX (1797), p. 478 :

« The accused persons are brought to trial, without being permitted to have any communication with the witnesses against them; and without being allowed any counsel to defend them, except a servant of the magistracy : oftentimes persons of property are arrested, and tried for a capital crime, on the oath of one of their debtors, or any unknown signs and mysterious words, and the unfortunate prisoner is subjected to ordinary and extraordinary torture, against the nature of criminal justice, and the constitutions

en 1795, défrayé la chronique, *The Ghostseer*, du déjà célèbre Schiller (212).

Et puisque nous en sommes à nous interroger sur les influences étrangères qui ont pu s'exercer sur la romancière, ajoutons qu'il serait tentant de comparer la situation d'Ellena au couvent de San Stephano non seulement à celle d'Agnès au couvent de Sainte-Claire, mais encore à celle de la Religieuse de Diderot. Rien pourtant n'autorise à croire qu'Anne Radcliffe connût cette histoire (213), et sa délicatesse lui aurait, de toutes manières, interdit d'en faire usage. Au demeurant, à une époque où l'Anti-Catholicisme était si vivace tant en Angleterre qu'en France, il peut paraître superflu de chercher, à une prise de voile forcée, des antécédents précis. En écrivant *l'Italien*, Anne Radcliffe pensait sans doute surtout au *Moine*, et il reste vraisemblable qu'elle ait voulu donner la réplique à Lewis, et montrer au monde ce qu'il était possible de faire avec les moyens limités d'une imagination chaste, strictement humaine et ... anglaise.

La romancière procède dans *l'Italien* comme ailleurs, par accumulation de mystères. Quel est ce mystérieux moine qui prétend interdire à Vivaldi de retrouver Ellena ? Que voulait dire Bianchi à ses derniers instants ? Est-elle morte d'une mort naturelle ? Qui est, en dernier ressort, Schedoni ? Et quel est le terrible secret qui l'unit à Spalatro ? Ces questions — et bien d'autres encore ! —

of Charles V [...] For the purpose of forcing confession, torture is applied, and without any new witnesses, repeated, insomuch that several persons, found innocent of the crimes laid to their charge, have died from the consequences. »

(212) En particulier à une scène qui se passe à Venise : au cours d'une rixe, le Prince de *** est arrêté et conduit devant le Tribunal de la Sainte Inquisition : « We embarked and were blindfolded before we landed. They then led us up a large stone staircase, and through a long turning alley over vaults, as I judged from the echoes that resounded under our feet. At last we came to another staircase, and having descended 26 steps, we entered a spacious hall, where they took the bandage from our eyes. We found ourselves in a circle of venerable old men, all dressed in black. The hall was hung round with black, and faintly illuminated. The dead silence which reigned in the assembly struck us with horror. » *The Ghostseer, or Apparitionist. An interesting Fragment found among the papers of Count ****, from the German of Schiller [Trad. D. Boileau], London (Vernon & Hood), 1795, pp. 19-20.

(213) Elle en aurait eu la possibilité matérielle. *La Religieuse* était paru le « primidi 21 vendémiaire an V » (mercredi 12 octobre 1796). [George May, *Diderot et La Religieuse*, Paris (P.U.F.), 1954, p. 21.] Par ailleurs, le roman avait été servi en tranches successives, à la manière d'un feuilleton, entre 1780 et 1782, aux abonnés de la manuscrite *Correspondance Littéraire*. [*Ibid.*, p. 35].

L'épisode où Ellena, qui va devoir prononcer les vœux, proteste qu'elle est là par la force [I. op. cit., p. 585] rappelle étrangement celui où Marie-Suzanne Simonin dénonce publiquement, au même moment crucial, la violence qui lui a été faite [*La Religieuse*, Paris, 1956, pp. 16-7].

qui se pressent à l'esprit du lecteur, ne recevront de réponses que dans les toutes dernières pages du roman. Peu importe, du reste, que ces réponses ne soient pas toujours adéquates ni parfaitement satisfaisantes : l'auteur ne vise pas à une cohérence achevée, mais à un climat d'insupportable tension.

La « superstition papiste » contribue, plus que dans les romans précédents, à créer cette envoûtante atmosphère d'incertitude et de crainte. Un simple habit religieux a déjà en soi quelque chose qui intrigue et inquiète. Le capuchon des moines qui assombrit le regard ⁽²¹⁴⁾, les amples manteaux qui enveloppent et rendent uniformes leurs silhouettes, le voile des religieuses qui cache l'expression du visage ⁽²¹⁵⁾, servent admirablement les intentions d'Anne Radcliffe : une des scènes les plus riches en suspens du roman tire ses effets de ce principe Burkien, que rien n'inquiète tant que ce qu'on perçoit mal ⁽²¹⁶⁾. La confession, trait distinctif de la religion catholique, accroît, pour la même raison, le suspens. On ne sait jamais, par principe, ce que le pécheur confesse au prêtre. Lorsque Schedoni s'agenouille au confessionnal, le Grand Pénitencier qui l'écoute se lève soudain, en proie à la plus vive émotion, et s'écroule ensuite sans connaissance ⁽²¹⁷⁾. De quels crimes horribles a-t-on pu s'accuser devant lui ? Le lecteur le saura, certes, car les confesseurs d'Anne Radcliffe peuvent, par extraordinaire ⁽²¹⁸⁾, être relevés du secret de la confession : mais la révélation n'interviendra que tout à la fin du récit.

Enfin, l'Inquisition fournit à la romancière l'occasion de scènes où rien n'est épargné au lecteur : ni la description des prisons, ni celle des instruments de tortures, pas même les cris d'invisibles victimes. Les Inquisiteurs sont revêtus d'une cagoule, et le doute plane même sur l'identité des juges. Une voix mystérieuse se fait entendre

(214) « His cowl, as it threw a shade over the livid paleness of his face, increased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror... » I, *op. cit.*, 546.

(215) « Whenever she ventured to look round, the eyes of the Abbess seemed pointed upon her, and she judged from the position of the nun, for the veil concealed her eyes, that she also was vigilantly regarding her. » I, *op. cit.*, 590.

(216) Cf. la scène du jugement, et son cadre :
« Vivaldi found himself in a spacious chamber, the walls of which were hung with black, *duskily* lighted by lamps, that gleamed in the lofty vault [...] The *gloom* of the place prevented his ascertaining many appearances. *Shadowy* countenances and *uncertain* forms seemed to flit through the *dusk*, and many instruments, the application of which he did not comprehend, struck him with horrible suspicions... » *Ibid.*, p. 670. Souligné par nous.

(217) *Ibid.*, 567.

(218) « The confessor, you know, never must divulge, except, indeed, on very extraordinary occasions. » *Ibid.*

pendant l'instruction du procès, et sème la confusion parmi les assistants. La romancière ne pouvait résister au plaisir d'exploiter une situation où, de par les habits de leur fonction, les juges sont aussi désarmés que l'accusé devant l'insolite. Tout, dans l'Eglise Catholique, est étrange et incompréhensible, tout fait problème pour l'Anglican, et la romancière en tire fort habilement parti.

Dans la mesure où elles sont comme l'émanation de la volonté de puissance de l'Eglise, les architectures sont, plus qu'ailleurs, présentes et menaçantes. L'arche de Paluzzi, le couvent de San Stephano, les prisons de l'Inquisition, servent de cadre aux habituelles fuites et poursuites, et aux péripéties les plus captivantes du roman. Elles sont ici encore, et compte tenu de la superstition qui prévaut en pays de catholicité, associées à la crainte d'interventions surnaturelles : ombres mystérieuses qui pourraient passer pour des spectres ⁽²¹⁹⁾, mains sanglantes qui apparaissent dans la pénombre ⁽²²⁰⁾, voix qui ne semblent venir de nulle part ⁽²²¹⁾. Tous ces phénomènes auront, en fin de compte, une explication ; mais le lecteur aura, un instant, balancé et craint : Anne Radcliffe n'en exige jamais davantage.

Des personnages, que dire, sinon qu'ils sont très irrégulièrement dessinés ? Ellena et Vivaldi forment le traditionnel couple d'amoureux contrariés dans leurs projets, et restent sans grand relief. La marquise de Vivaldi, menée par l'orgueil et l'ambition, est une médiocre pécheresse. Mais l'abominable Schedoni est admirablement dessiné. Il l'emporte, selon nous, d'incomparable manière, sur l'Ambrosio de Lewis. Ce sont moins ses actes qui importent, ou ses paroles, que son aspect extérieur. Les portraits de tous les « villains » de la scène élisabéthaine, tous les dessins de bandits de Salvator Rosa, semblent ici superposés dans la description du personnage ⁽²²²⁾. Sans doute ses crimes ne se comptent-ils plus, et

(219) L'ombre qui apparaît et disparaît sous l'arche de Paluzzi. « He glided past me with a strange facility; it was surely more than human ! » *Ibid.*, p. 539.

(220) « It beckoned me, with that blood-stained finger ! and glided away down the passage, still beckoning — till it was lost in the darkness. » *Ibid.*, p. 635.

(221) La voix mystérieuse qui se fait entendre lors du jugement de Vivaldi et qui inquiète jusqu'aux Inquisiteurs. I., *op. cit.*, p. 677. Le procédé avait déjà été employé dans *MU*, *op. cit.*, p. 354.

(222) « His figure was striking, but not so from grace; it was tall; and though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garment of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, increased its severe character and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror. His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition. There was something in his physiognomy

sa conscience est-elle noire; mais dans un roman où tout est mélodrame et décor, sa simple présence physique, son sourcil sévère, son œil sombre, sa haute silhouette immobile, drapée dans l'ample manteau de son ordre, impressionnent bien davantage que le long récit des horreurs qu'il a, durant sa vie, perpétrées (223).

Au total, *l'Italien* frappe par son atmosphère intensément sombre : Anne Radcliffe pouvait difficilement *faire plus noir* : il lui eut fallu pour cela, disaient ses contemporains, prendre pour théâtre l'enfer lui-même (224). Les descriptions de paysages que l'auteur dispose encore ici ou là, parviennent mal à ralentir la course précipitée des événements, et à tempérer, de leur mélancolique douceur, la violence des passions (225) : mais elles suffisent à illustrer ce que nous nous attacherons plus loin à démontrer, que les explications *a posteriori* n'épuisent pas le fantastique : il faut, pour le cerner de plus près, évoquer aussi l'art de Gilpin (226).

*
**

A l'automne 1802, Anne Radcliffe et son mari partaient pour leur excursion annuelle, qui devait les mener à Leicester, Kenilworth et Warwick. Les châteaux — et comment eût-il pu en être autrement ? — la ravissent. Ces nobles ruines qui se dressent encore fièrement, ces hautes perspectives d'arches gothiques recouvertes d'un lierre vivace, ces pierres irrégulièrement usées et disposées au hasard par la main capricieuse du temps, offrent à l'amateur de scènes pit-

extremely singular, and that cannot easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and his eyes were so piercing, that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice. » I., *op. cit.*, 546.

(223) Le critique de l'*Anti-Jacobin* a bien vu comment la romancière excelle à traduire physiquement la vilénie d'un personnage : « Mrs. Radcliffe is very happy in her delineation of guilt; tracing its various progress in the soul, exhibiting its power over the features and rendering in some of her personages the very Conscience visible. » *The Anti-Jacobin*, vol. VII (1801), p. 28.

(224) « Some have said that, if she wishes to rise in the horrors of her next [performance], she must place her scene in the infernal regions. » Mrs. Barbauld, *op. cit.*, p. viii.

(225) I., *op. cit.*, pp. 571; 583; 602, etc.

(226) Ceci, aussi, a été très bien vu par le critique de l'*Anti-Jacobin* : « We never see the veil of mysteriousness drawn aside to our perfect satisfaction. Something supernatural still remains; and at the close of the story, we look back through the whole, as through a moon-lit haze; as through the coloured atmosphere of a Gilpin. » *op. cit.*, VII (1801), p. 28.

toresques un décor unique où peut se fixer l'émotion. Ces merveilleux vestiges du passé parlent aussi avec force à l'imagination, et rappellent douloureusement le néant de toute existence. Des générations d'hommes nous ont contemplantés, semblent-ils dire au passant, et s'en sont allées. Eux aussi pensaient à ceux qui les avaient précédés — tout comme vous le faites maintenant, et comme les visiteurs de demain penseront bientôt à vous. Nous avons vu tout cela, et nous demeurons. Les voix qui jadis ont résonné en nos murs se sont tues à jamais, mais le vent fait toujours bruire le lierre et la vigne vierge qui nous recouvrent (227). A Warwick, qu'elle visite longuement, les armures menaçantes, les escaliers qui se perdent dans la pénombre, les chemins de garde au sommet de tours encore hérissées de créneaux, font évoquer à la romancière l'ombre du grand Shakespeare, qui, seul, est à la mesure de la scène (228). De retour à Londres, elle se documente sur l'histoire de Kenilworth (229), et écrit, pendant l'hiver qui suit (230), *Gaston de Blondeville*. Sans doute est-ce son œuvre la plus ambitieuse : les notes jointes à la fin du dernier volume, en témoignent. Un des personnages du roman se fait d'ailleurs le champion de ces recherches sur le passé, qui, loin d'être desséchantes ou ennuyeuses, rejoignent le domaine de la poésie (231). En fait, peu de ruines de forteresses médiévales se prêtaient mieux que Kenilworth à ces savants travaux : Thomas Warton, dans ses *Observations on the Faerie Queene of Spenser*, avait déjà fait revivre, en quelques pages mémorables, cette antique demeure, et décrit les fêtes somptueuses jadis données sur le lac, en l'honneur d'Elisabeth (232). Inspiré peut-être de ce passage, il y avait, dans *Le Souterrain*, un récit des aventures peu banales de Leicester et de Matilde pendant la visite impromptu de

(227) Talfourd, 56-60.

(228) « Before those great gates and underneath these towers, Shakespeare's ghost might have stalked; they are in the very character and spirit of such an apparition, grand and wild and strange. » *Ibid.*, p. 60.

(229) *Ibid.*, p. 89.

(230) *Ibid.*

(231) « Inquiries, which make us intimate with the characters and habits of our fellow creatures in past ages, which show them to us in their halls their ceremonies, their tournaments, their banquets, their domestic usages and even in their monastic retirement. These picturesque visions in which the imagination so much delights, and every discovery, however remote, awaken a peculiar kind of interest and of sentiment no less delightful, which render antiquity, of all studies, the least liable to the epithet of dry, though dull and dry people so liberally bestow it. *Antiquity is one of the favourite regions of poetry.* » GDB, I, 47. Souligné par nous.

(232) Thomas Warton, *Observations* [...], a new ed., 2 vols., London, 1807, I, 41-3.

la Reine à Kenilworth (233). Surtout, il était urgent, pour la romancière, de répudier implicitement la médiocrité de la fiction du jour, qui pourtant se réclamait d'elle, en retournant aux sources de la beauté pittoresque et de la vérité historique. Dès l'année suivante, il se murmurait, dans les cercles littéraires, qu'Anne Radcliffe était occupée à rédiger un nouveau roman (234). Mais *Gaston de Blondeville* ne devait jamais paraître du vivant de son auteur : la jeune femme ne l'avait pas écrit pour le monde (235). Une fois terminé, elle l'avait mis de côté et oublié. Longtemps après, elle l'avait relu, sans pour autant se décider à le livrer au public. Il parut en 1826 seulement, à titre posthume, et sur l'initiative de William Radcliffe : sans doute conviendra-t-il de tenir compte, dans notre appréciation du roman, de ce refus de l'auteur à le donner au monde.

Le cadre de ce dernier roman d'Anne Radcliffe est la forêt d'Arden, en Angleterre, et, dès les premières pages, le récit est placé sous le signe de Shakespeare. Deux voyageurs attardés visitent les ruines du château de Warwick. Un paysan se joint à eux et leur sert de guide. Il prête à Willoughton, le plus enthousiaste des deux touristes, un vieux manuscrit enluminé, que le fossoyeur du village a un jour retiré d'une tombe. Le livre raconte une bien étrange histoire, que Willoughton transcrit en la modernisant.

La scène se passe à Kenilworth, en 1261, lors d'un séjour qu'y fit le roi Henri III. Le jour de son arrivée, un marchand de Bristol arrête le cortège royal en demandant justice : un chevalier de la suite du Roi, Gaston de Blondeville, aurait assassiné, trois ans plus tôt, son parent, Réginald de Folville. Faute de preuves suffisantes, et pour avoir osé accuser un favori du roi, le marchand est emprisonné. Gaston conserve l'entière confiance du Roi; il doit bientôt épouser lady Barbara. Des réjouissances sont données à cette occasion : un ménestrel raconte l'histoire sinistre d'un meurtre qui semble émouvoir et troubler Gaston de Blondeville. Le jour du mariage, au moment où le jeune chevalier reçoit Barbara des mains

(233) Leicester, qui a épousé Matilde en secret, l'installe à Kenilworth en qualité de « musicienne ». La jeune femme rejoint son époux, le soir en empruntant de lugubres passages secrets. [*The Recess, op. cit.*, I, 174.] Elle aussi, était sensible aux sombres beautés du château : « When we turned, the other way, the Gothic towers, swelling bastions, gigantic statues, and majestic sweep of the building made that an object scarce less worthy of admiration. » [*Ibid.*, I, 177.]

(234) « It has been rumoured that Mrs. Radcliffe has for some time been engaged in the composition of a romance, of a very superior cast. We should be glad if any of our reading friends could ascertain the fact. » *The Portfolio*, Philadelphia, Nov. 19, 1803, vol. III, n° 47.

(235) « Gaston de Blondeville was not intended for the press ». Talfourd, 90.

de son souverain, il aperçoit un étranger, parmi la foule qui emplit la chapelle, et cette mystérieuse apparition le trouble tant, qu'il ne peut répéter les paroles consacrées. On fouille en vain l'église, l'étranger a disparu. Le mariage peut alors se conclure. Mais à plusieurs reprises, l'étrange vision apparaîtra; chaque fois, elle cessera brusquement, sans laisser de traces.

Mais les festivités se poursuivent; une troupe d'acteurs donne un divertissement à grand spectacle particulièrement remarqué. Mais, stupeur ! Les tableaux qui se succèdent racontent la lamentable histoire du crime de Gaston de Blondeville. A partir de ce moment, le lecteur n'a plus guère de doutes sur la culpabilité du jeune favori. Le prieur du couvent voisin, son complice, tente de supprimer le marchand; pour mieux perpétrer son forfait, il prétend l'aider à fuir, et le mène, à travers un dédale de passages secrets, sous les douves du château. Mais le marchand réussit à fuir, et prend asile au sanctuaire. Le prieur, à juste titre soupçonné, parvient fort habilement à inverser la situation, et à faire condamner le marchand une seconde fois, sous l'inculpation de sorcellerie. La justice triomphe pourtant dans une scène finale, où le chevalier fantôme lance un défi au baron félon, qui meurt de frayeur avant que l'épée du spectre ne l'ait touché. Une fin tout aussi expéditive attend le prieur, et le marchand est libéré.

La lecture de *Gaston de Blondeville* ne saurait que décevoir, si elle est faite dans le même esprit que celle des *Mystères d'Udolphe* ou de *l'Italien*. Le roman est une prosaïque et terne transcription de *Hamlet*. L'intrigue est banale, maladroitement menée, et l'intérêt tombe bien vite. Il n'y a plus ici cette accumulation de mystères qui tenait l'esprit en alerte, ni ce mouvement trépidant des romans précédents : on comprend vite que Gaston de Blondeville est coupable et il ne reste plus qu'à savoir comment, et quand, il sera châtié. L'épisode de la fuite simulée du marchand et du prieur à travers les souterrains du château renoue pour un bref instant avec la tradition, mais le suspens ne dure guère. Les personnages sont plus plats que jamais, aussi dépourvus de vie qu'ils pouvaient l'être. Les malheurs du bon marchand suscitent aussi peu d'intérêt que le crime du baron félon. La langue qu'ils parlent et ses artificiels archaïsmes accroît sensiblement la distance entre le lecteur et eux. Ce spectre, pour une fois authentique, qui apparaît à intervalles réguliers, n'a pas même le mérite d'inquiéter : on s'habitue à sa présence (236). S'il est un moyen, dit un critique, de se réconcilier

(236) John Wilson notait dans l'une de ses « Noctes Ambrosianae », *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XX (1826), 106 : « I confess [...] I became

avec le procédé souvent agaçant du « surnaturel expliqué » des premiers romans d'Anne Radcliffe, c'est bien de voir à quel point elle est mal à l'aise quand elle affronte un vrai fantôme (237).

Les descriptions de paysages sont ici abandonnées au profit de longues et fastidieuses représentations historiques, tout droit issues de livres érudits, et consacrées au cérémonial de la vie à la cour. Anne Radcliffe a maintenant du gothique une connaissance technique approfondie, qu'elle affiche volontiers. Le château de Kenilworth est un cadre de choix, pour cette spectaculaire évocation du passé. Il prête à la romancière son hall immense, ses donjons, ses escaliers dérobés. C'est la première fois que les aventures de héros radcliffiens ont pour théâtre une architecture intacte et authentique. Il est vrai que la romancière ne renonce pas pour autant au thème de la méditation mélancolique parmi les ruines, thème qu'elle développe amplement dans l'introduction, où Willoughby et son compagnon de route visitent Warwick au clair de lune (238). C'est, au fond, cette méditation inutile qui donne son sens au roman, et fait accepter ses défauts évidents : *Gaston de Blondville*, c'est la tentative faite, une fois de plus, pour animer une architecture un bref instant, lui prêter une vie factice et éphémère, et jouer à y croire. Ce jeu, la romancière ne pensait pas devoir un jour le partager avec d'éventuels lecteurs. On comprend alors qu'elle se soit satisfaite de cette intrigue plate, puisqu'il s'agissait moins de frapper et de soutenir l'attention, que d'illustrer pour soi, par un récit concret, des livres d'histoire, et de prolonger quelque peu l'ardent plaisir d'une visite d'un soir. Placé dans cette perspective, le lecteur, pour peu qu'il partage — ne fût-ce que dans une faible mesure — l'enthousiasme de la romancière, peut trouver à *Gaston de Blondville* un certain

somewhat too much hand-in-glove with his ghostship, and that all supernatural influences departed from him through too frequent intercourse with the air of the upper world. »

(237) « If anything could reconcile us to Mrs. Radcliffe's system of explaining everything by natural causes in her former romances, it would be to see how completely in this she has failed in the management of a true spirit. » *Compte rendu de The Poetical Works of Ann Radcliffe*, 2 vols., 1834, *The Edinburgh Review*, LIX (1834), 337.

(238) « They stood for some minutes in silence, looking up at the ruin, and listening, as the breeze rushed by, to the shivering of the ivy, that overhung it, all the shivering leaves trembling in the moonlight. The pauses of solemn stillness, that followed these sighings of the air among the old branches, were very solemn, and the sound itself, so still, uncertain, and sudden. Willoughton could have fancied to have been the warning murmurs of one, who, in his mortal state, had lived within these walls, and now haunted the scene where it had once revelled, or perhaps, suffered. It seemed like a voice imperfectly uttering forth some dark prophecy, and telling of the illusion of life and the certainty of death. » GDB, I, 64-5.

charme, celui qui s'attache aux évocations nostalgiques d'un passé irrémédiablement perdu, plus haut en couleurs toutefois, et à maints égards plus vrai, que le présent.

IV

La lecture de ces six romans d'Anne Radcliffe laisse dans la mémoire la moins fidèle, dans l'esprit le plus détaché, des traces profondes et durables. La raison en est qu'ils se superposent facilement, et laissent apparaître des constantes qu'il est tentant d'analyser. Plus que tout autre roman de l'époque, ceux d'Anne Radcliffe s'imposent d'abord à l'attention par l'importance qu'y ont les architectures gothiques, et ceci à divers titres. Du premier au dernier, ils sont tous placés « sous le signe du château ». Sans doute l'envoûtement sous lequel ils tiennent captif le lecteur ressortit le plus souvent au procédé : mais il est chaque fois efficace. Même si on ne sait plus les nommer, on n'oublie pas ces vastes salles aux échos troublants, ces longs corridors obscurs, ces fenêtres en ogive par où filtre, au travers des vitraux, juste assez de clarté pour rendre les ténèbres alarmantes (239). Au seuil de chaque récit, et comme pour délimiter l'*espace fantastique* qui servira de champ aux aventures des personnages, se dresse un édifice médiéval (240). En Ecosse comme en Sicile, tant en France qu'en Angleterre, le Château Menaçant, symbole du pouvoir arbitraire exercé par ceux qui jadis l'érigèrent, et l'Abbaye Mystérieuse, dont les ruines survivrent à la doc-

(239) L'obscurité, si chère à Burke, est, en effet, de règle dans tous les romans d'Anne Radcliffe : la lampe qui éclaire faiblement la fuite d'Edric et d'Alleyn dans les « gloomy and desolate recesses » du château de Dunbayne s'éteint brusquement et les laisse dans l'obscurité [CAD, 730]. De même, celle de La Motte, quand il explore les souterrains de l'Abbaye [RF, 97]. Car toutes les actions importantes, tous les épisodes décisifs et qui font avancer l'action, se déroulent de nuit. L'enterrement de la tante d'Emilie, qui a lieu à minuit, dans une vieille chapelle en ruines, est particulièrement suggestif [MU, 393]. Et si les Inquisiteurs sont particulièrement inquiétants, c'est que « a portentous obscurity enveloped alike their persons and their proceedings. » [I, 670].

(240) Au seuil du premier roman d'Anne Radcliffe se dresse évidemment la silhouette inquiétante des deux châteaux qui lui donnent son titre : « On the North-East coast of Scotland, in the most romantic part of the Highlands, stood the Castle of Athlin; an edifice built on the summit of a rock, whose base was in the sea. » Quant au château rival, « its lofty towers still frowned in proud *sublimity*, and the immensity of the pile stood a record of the ancient consequence of its possessors. » [CAD, 721; 725.] Le *Roman Sicilien* s'ouvre, nous l'avons vu, sur une description des ruines du château des Mazzini [SR, 3]. Dans *Le Roman de la Forêt*, ce sont les restes de l'abbaye qui nous sont décrits, dès le deuxième chapitre : « He approached, and perceived the Gothic remains of an abbey : it stood on a kind of rude lawn, overshadowed

trine pernicieuse de l'ancienne superstition, se voient assigner le rôle primordial d'*excuser* la nature irrationnelle et le développement anormal du récit. En donnant, *au préalable*, une description minutieuse des châteaux d'Athlin et de Dunbayne, de celui des Mazzini ou des Villefort, de la forteresse d'Udolphe, de Kenilworth, des abbayes de Saint-Augustin, de Sainte-Claire et de San Stephano, la romancière semble prévenir le lecteur qu'il entre dans un univers *autre*, où les pratiques de notre existence quotidienne n'ont pas nécessairement cours. Un univers régi par les principes esthétiques de Burke et de Gilpin, beaucoup plus que par ceux que nous dicte notre vision directe et habituelle des choses. Le fantastique radcliffien a pour source première ce dépaysement introduit par l'exaltation du sublime et la transposition — presque au sens musical du

by high and spreading trees, which seemed coeval with the building, and diffused a romantic gloom around. The greater part of the pile appeared to be sinking in ruins, and that which had withstood the ravages of time, shewed the remaining features of the fabric more awful in decay. The lofty battlements, thickly enwreathed with ivy, were half demolished, and become the residence of birds of prey. Huge fragments of the eastern tower, which was almost demolished, lay scattered amid the high grass, that waved slowly to the breeze. The thistle shook its lonely head; the moss whistled to the wind. A Gothic gate, richly ornamented with fret-work, which opened into the main body of the edifice, but which was now obstructed with brush-wood, remained entire. Above the vast and magnificent portal of this gate, arose a window of the same order, whose pointed arches still exhibited fragments of stained glass, once the pride of monkish devotion... » [RF, 82-3]. Dans les *Mystères d'Udolphe*, la description du château n'est donnée qu'au chapitre XVIII : « Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and *sublime* object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. From those, too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with the solemn duskiness of evening. Silent, lonely and *sublime*, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all who dared to invade its solitary reign. » [MU, 325]. Dans *l'Italien*, c'est d'abord l'arche de Paluzzi qui donne sa dimension spéciale au roman [I., 539], puis le couvent de San Stephano : « Partial features of the vast edifice she was approaching, appeared now and then between the trees; the tall west window of the cathedral with the spires that overtopped it; the narrow pointed roofs of cloisters; angles of the insurmountable walls, which fenced the garden from the precipices below, and the dark portal leading into the chief court; each of these, seen at intervals beneath the gloom of cypress and spreading cedars, seemed ad if menacing the unhappy Ellena with hints of future sufferings » [I., 560]; enfin, les prisons de l'Inquisition [I, 618-9]. Quant à *Gaston de Blondville*, le roman était précédé, nous l'avons vu, d'une longue méditation dialoguée sur les châteaux de Warwick et de Kenilworth [GDB, I, Introduction.]

Les mots « sublime » et « sublimity », qui reviennent comme un *leit-motiv* dans ces descriptions, et montrent clairement sous quel patronage elles sont faites, ont été soulignés par nous.

terme — des éléments que fournit la vision pittoresque : un roman d'Anne Radcliffe se lit comme se contemple un « paysage avec ruines », où l'élément architectural, qui domine, se rattache par d'indéfinissables liens aux silhouettes minuscules qui l'entourent, et conditionne leurs attitudes. Le roman offre cet avantage sur le tableau, qu'il permet de saisir une histoire dans ce qu'elle a de dynamique, d'en enregistrer les péripéties successives, et de l'inscrire dans le temps, au lieu de la proposer dans un état de définitif inachèvement.

*

**

Les personnages sont tellement *collés* aux architectures qu'ils hantent, que l'intrigue, le plus souvent, ne se distingue pas de leur cheminement à travers un dédale de souterrains ou une suite d'appartements obscurs. Ainsi Osbert fuyant par les souterrains du château de Dunbayne ⁽²⁴¹⁾, Ferdinand lorsqu'il explore l'aile abandonnée du château des Mazzini ⁽²⁴²⁾, Adeline parcourant timidement, à minuit, les passages secrets de l'abbaye de Sainte-Claire ⁽²⁴³⁾. Les cheminements nocturnes d'Emilie dans les couloirs de la forteresse d'Udolphe ou du château pyrénéen des Villefort ⁽²⁴⁴⁾, les aventures de Vivaldi dans les ruines de Paluzzi ⁽²⁴⁵⁾, la fuite de Woodreeve par les escaliers dérobés de Kenilworth ⁽²⁴⁶⁾ illustrent encore cette superposition presque parfaite de l'intrigue à une architecture. Les traditionnels obstacles au bonheur du couple dans les romans sentimentaux des années précédentes sont devenus au sens propre, des obstacles de pierre. On ne se demande plus comment l'héroïne parviendra à circonvenir l'opposition d'un père jaloux de son autorité, mais bien comment Emilie réussira à s'évader de la forteresse d'Udolphe, ou Ellena de la sinistre maison des bords de l'Adriatique. Ce sont des architectures qui font dévier le cours de l'action et lui donnent, littéralement, un sens différent. La halte que font les ravisseurs de Marie, dans les ruines d'une abbaye gothique, va totalement modifier le destin de la jeune fille ⁽²⁴⁷⁾ et l'arche mystérieuse que rencontre Vivaldi sur son chemin sera le point de départ de péripéties imprévues ⁽²⁴⁸⁾. Tout mouvement important de l'âme, tout dynamisme, est suscité par une architecture.

(241) CAD, 730-1.

(242) SR., 17-8.

(243) RF., 121-2.

(244) MU, 327-8; 333-5; 378-9; 463-6.

(245) I., 536; 564-8.

(246) GDB., II, 187-217.

(247) CAD., 759-60.

(248) I., 536; 564-8.

C'est dans l'obscurité secrète d'une chapelle que Schedoni et la marquise projettent d'assassiner Ellena (249), et la tentative de meurtre aura pour théâtre une autre demeure où la victime sera tout spécialement conduite.

*
**

Les architectures non seulement déterminent l'action et l'orientent, mais elles exercent sur la sensibilité des personnages, comme sur celle du lecteur, une influence décisive, en engendrant dans l'âme une terreur primitive et spontanée. Quand Marie parvient, en compagnie de ses ravisseurs, à l'abbaye en ruines, son cœur se glace d'effroi (250). La même crainte irraisonnée s'empare de Julia quand, pour la première fois, elle aperçoit la forteresse démantelée où elle est conduite de force : ces créneaux effondrés, ces fenêtres sans vitraux, semblent un lugubre présage de violence et de mort (251). Quand M^{me} La Motte découvre l'abbaye perdue au beau milieu de la forêt, elle est prise d'une authentique épouvante. Mieux vaudrait passer la nuit à la belle étoile, que de chercher refuge en un lieu d'un tel sinistre aspect (252). Et lorsque la voiture d'Emilie franchit la herse gigantesque du château d'Udolphe, son cœur se serre d'inexplicable façon : d'étranges pensées de « longues souffrances » et de meurtres lui viennent à l'esprit (253). Ces craintes se révèlent d'ailleurs souvent justifiées, et on fait, dans les architectures d'Anne Radcliffe, de macabres rencontres. On trébuche, dans les souter-

(249) I., 608-9.

(250) « The awful solitude of the place and the solemn aspect of the fabric whose effect was heightened by the falling glooms of evening, chilled her heart with horror. » CAD., 759.

(251) « Each forlorn and decaying feature of the fabric was gradually disclosed and struck upon her heart a horror such as she had never experienced before. The broken battlements, enwreathed with ivy, proclaimed the fallen grandeur of the place, while the shuttered vacant window frames exhibited its desolation, and the high grass that overgrew the threshold seemed to say how long it was since mortal foot had entered. The place appeared fit only for the purposes of violence and destruction : and the unfortunate captives when they stopped at its gates, felt the full force of its horrors. » SR., 43.

(252) « Terrors which she neither endeavoured to examine or combat, overcame her, and she told La Motte she had rather remain exposed to the unwholesome dews of night, than encounter the desolation of the ruin. » RF., 83.

(253) « Emily's heart sunk, and she seemed as if she was going into her prison; the gloomy court into which she passed, served to confirm the idea, and her imagination ever awake to circumstance, suggested even more terrors than her reason could justify [...] As she surveyed through the twilight its desolation, its lofty walls, overtopt with briony, moss and nightshade, and the embattled towers that rose above — long suffering and murder came to her thoughts. » MU., 325-6.

rains obscurs, sur des cadavres (254) ; on se trouve soudain enfermé dans un charnier en compagnie de corps en putréfaction (255) ; on s'expose, en ouvrant imprudemment un coffre abandonné au fond d'une cave, à y découvrir un squelette (256) ; et on n'est jamais sûr de ne pas entrevoir, derrière quelque lourde tenture, un corps rongé par les vers (257) : à l'effondrement des pierres répond la décomposition des corps. On songe, en lisant ces terribles romans, aux toiles de Monsu Désidério, avec leurs architectures de fin du monde, leurs scènes d'écroulement et de ruines, qui, souvent, servent de théâtre à des exécutions capitales, des décollations ou des meurtres (258) : Vivaldi aperçoit dans les ruines de Paluzzi, des taches de sang sur les murs (259), et Spalatro, blessé à mort, laisse derrière lui, sur les pierres, les traces sinistres de son passage (260).

*
**

Il semble que ce soient les demeures gothiques, plus que les hommes qui les habitent, qui infligent souffrance et mort. Il y a dans telle salle du château d'Udolphé, un fauteuil de fer fixé au sol, dont les pieds et les bras sont garnis de barres et de chaînes, et au-dessus duquel pend un effrayant collier d'acier : malheur à qui s'aventure dans cette salle ! Le corps qu'Emilie découvre dans un coin, « crimsoned with human blood », est pour elle un avertissement éloquent (261). Quant aux prisons de l'Inquisition, à Rome, on y entend des hurlements et, pour les expliquer, on y voit des « instruments d'aspect singulier », de mystérieux cadres de fer ressemblant à des cercueils (262), de lourds anneaux qui pendent aux murs et dont on n'ose imaginer l'usage : on se croirait transporté dans les angoissantes *Carceri* d'un Piranèse.

Même lorsqu'elles ne sont pas si directement associées à la torture, les architectures d'Anne Radcliffe mettent mal à l'aise et inquiètent par leurs invraisemblables dimensions. Comme sur les

(254) Cf. *supra* p. 236.

(255) Cf. *supra* p. 238.

(256) Cf. *supra* p. 241, note (149).

(257) Le lecteur apprendra en fin de roman que ce n'était, en fait, qu'une figurine de cire. MU., 335; 522.

(258) Cf. Félix Sluys, « Monsu Desiderio, peintre de l'irréel », *La Vie Médicale*, n° spécial de Noël, 1956, pp. 53-63. En particulier, les saisissantes reproductions de la *Décollation d'une sainte* (p. 56), *Scène d'Assassinat parmi les temples imaginaires* (p. 60), et *Vision de Fin du Monde* (p. 62).

(259) I., 566.

(260) I., 650.

(261) MU., 380.

(262) I., 670.

dessins de Piranèse, le fantastique naît de la disproportion entre ces vastes halls (263), ces porches gigantesques (264), ces escaliers sans fin (265), ces voûtes démesurément amples et hautes (266), ces perspectives de colonnes qui se perdent dans les ténèbres (267), et les chétives personnes qui s'y meuvent. L'architecture oppresse, accable, étouffe, elle n'est pas à la mesure de l'homme.

Elle étonne aussi par sa complexité. Un château est essentiellement un lieu où l'on se perd : il est sillonné de couloirs et de passages souterrains qui divergent ou se croisent, descendent, et s'étirent sans fin dans les profondeurs du sous-sol. Aux couloirs succèdent des portes, qui donnent sur des escaliers, menant à d'autres couloirs (268). Ces images de labyrinthes sont essentiellement des images de rêve, et c'est à cette qualité onirique que les demeures d'Anne Radcliffe, qui se creusent et se compliquent à l'infini, doivent leur caractère obsédant. Parfois, d'ailleurs, la romancière présente effectivement cette succession d'obstacles architecturaux comme un rêve. Le songe d'Adeline, qui lui permettra de découvrir le fameux

(263) « It was a *spacious* and desolate apartment, whose lofty roof rose into arches [...] The windows were *high* and gothic. » SR., 19. « He reached a kind of inner hall, of *considerable extent* ». Ibid. « Emily surveyed the *extent* and *grandeur* of the hall in timid wonder. » MU., 326. « It was an ancient hall, gloomy from the style of its architecture and from its *great extent*. » MU., 364. « His eyes glanced through the *gloomy extent* of the hall. » I., 619. Souligné par nous.

(264) « The gateway, before her, was of *gigantic* size. » MU., 325. « The prisoners passed what seemed to be the principal entrance, from the *grandeur* of its portal, the *gigantic loftiness* of the towers that rose over it. » I., 618. Souligné par nous.

(265) « Here appeared a narrow stair [...] It ended in a small chamber, where the Prior [...] drew the bolts of a strong oaken door [...] It opened on a straight and steep flight of steps [...] The steps led to another door [...] and they came to a third strong door and ascended a short flight of steps... » GDB, II, 189-90.

(266) « The vault was of *considerable depth*, and he was thrown down by the violence of the fall : an hollow echo, which seemed to murmur at a distance, convinced him that the place was of *considerable extent*. » CAD., 728. Souligné par nous.

(267) « The middle compartment of the hall rose into a vaulted roof, enriched with fretwork, and supported, on three sides, by pillars of marble; beyond these long colonnades retired in gloomy grandeur, till the extent was lost in twilight. » MU., 364.

« The roof was supported by arches, and long arcades branched off from every side of the chamber, as from a central point, and were lost in the gloom. » I., 619.

(268) « He passed through several avenues, and then ascended; soon after which he again descended a very long staircase [...] A second flight appeared to lead him into subterraneous vaults [...] Soon after he heard the heavy grating of hinges, and perceived that he was passing through several doors... » I., 676. Cf. aussi *supra*, note (265).

manuscrit (269) est un rêve labyrinthique caractérisé et témoigne que les architectures forcent même les replis les plus intimes de l'être en s'imposant au subconscient (270). Peut-être ces longs et étroits passages compliqués, ces degrés surtout, qui, toujours à la manière de ceux de Piranèse, amorcent un mouvement descendant,

« ... ces escaliers sans fin tournant
jusqu'au plus noir du noir comme au cœur du silence » (271)

sont-ils la projection, dans l'espace romanesque, de perplexités ou d'angoisses intérieures. « Tout labyrinthe a une *dimension inconsciente*... tout embarras a une *dimension angoissée*, une profondeur », écrit Gaston Bachelard (272). Et les cheminements de Julia, dans les galeries qui mènent au cachot où sa mère est prisonnière (273), ceux d'Emilie dans le dédale de couloirs du château Le Blanc (274), la fuite de Woodreeve par les souterrains secrets de Kenilworth (275), — toutes démarches oniriques de rêveurs en état de veille — nous paraissent signifier, sur le mode architectural, une inquiétude profonde et vitale.

Une autre image de rêve, très proche de la précédente par bien des aspects, est l'image du *lieu clos*, générateur de ce que Gaston Bachelard appelle « la psychologie de la vie enfermée » (276). Les architectures d'Anne Radcliffe sont des univers étanches, protégés de l'extérieur par des remparts d'une hauteur significative (277), entourés de précipices infranchissables (278), et qui tournent vers le

(269) « She thought she was bewildered in some winding passages of the abbey, that it was almost dark, and that she wandered about a considerable time, without being able to find a door [...] She redoubled her efforts to extricate herself. » RF., 119.

(270) Elle se voit d'abord dans un vaste caveau de l'abbaye, où git un homme à l'agonie. Le plancher s'effondre, et l'image disparaît. Elle rêve alors qu'elle erre longtemps sous les cloîtres de l'abbaye, sans pouvoir trouver d'issue. Elle suit ensuite un homme vêtu de noir jusqu'à l'entrée d'un souterrain, puis l'agonisant lui-même, à travers une interminable enfilade de pièces tendues de noir, pour se retrouver enfin dans le cachot du début du rêve. Ces déplacements d'images ont, dit l'auteur, « the inconsistency so common in dreams. » RF., 119-20.

(271) Pierre Seghers, *Piranèse*, Neuchâtel (Ides et Calendes), 1960, p. 9.

(272) G. Bachelard, « Le Labyrinthe », *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris (Corti), 1948, p. 211.

(273) SR., 65.

(274) MU., 463.

(275) GDB., II, 187-217.

(276) G. Bachelard, *op. cit.*, 110.

(277) « ... the insurmountable walls, which fenced the garden from the precipices below... » I., 560.

(278) « The edifice was built with gothic magnificence upon a high and dangerous rock [...] The rock was almost perpendicular with the walls, which were strong and lofty. » CAD, 725.

monde la face aveugle de leurs murs sans fenêtres (279). En superposant les descriptions de tous ces châteaux, on obtiendrait l'image assez effrayante d'une structure gigantesque, repliée sur elle-même, et comme occupée à s'assimiler, par quelque lent et monstrueux travail de *digestion*, les victimes qu'elle a englouties. Tous les romans d'Anne Radcliffe sont d'abord des histoires de réclusion. Alcega, puis Osbert sont prisonniers du château de Dunbayne (280); la marquise de Mazzini reste enfermée dix-huit ans dans un étroit boyau souterrain privé de lumière (281); Emilie est séquestrée au château d'Udolphe (282) et Vivaldi, avant d'être conduit à la prison de l'Inquisition, est une première fois prisonnier des ruines de Paluzzi (283); Woodreeve, enfin, est plus souvent derrière les murs épais d'un donjon qu'en liberté. Les architectures d'Anne Radcliffe, pour reprendre l'heureuse expression de Jean Roudaut (284), sont des architectures *cellulaires*, dans tous les sens du terme. L'enfer radcliffien est, par bien des aspects, celui-là même de Piranèse,

« l'Enfer des Murs-Maitres ». (285)

*
**

Paradoxalement, ces architectures sont aussi, le plus souvent, en ruines, car la romancière ne renonce pas pour autant au trouble plaisir d'une méditation mélancolique que nourrit, comme chez les Poètes de la Nuit, la contemplation des vestiges d'un passé reculé. Au début du *Roman Sicilien*, le narrateur, foulant aux pieds les pierres du château de Mazzini, évoque le temps où les murs, aujourd'hui démolis, résonnaient de cris joyeux et de bruits de fêtes (286).

(279) « These walls, of immense height, and strenghtened by innumerable massy bulwarks, exhibited neither window nor grate, but a vast and dreary blank. » I., 618.

(280) CAD., ch. III et VI.

(281) SR., 66-8.

(282) MU., ch. XVIII, sq.

(283) I., ch. VII et IX.

(284) Jean Roudaut, « Les demeures dans le roman noir », *Critique*, n° 147-8 (août-septembre 1959), p. 723.

(285) P. Seghers, *op. cit.*, 49.

(286) « As I walked over the loose fragments of stone, which lay scattered through the immense area of the fabric, and surveyed the sublimity and grandeur of the ruins, I recurred, by a natural association of ideas, to the times when these walls stood proudly in their original splendour, when the halls were the scenes of hospitality and festive magnificence, and when they resounded with the voices of thoses whom death had long since swept from the earth. Thus, said I, shall the present generation-he who now sinks in misery, and he who now swims in pleasure-alike pass away, and be forgotten. » SR., 3.

La Motte semble lui faire écho, dans le *Roman de la Forêt* (287), et Willoughby, au début de *Gaston de Blondville*, s'épanche avec lyrisme, nous l'avons vu (288), sur les ruines de Kenilworth. Les abbayes dévastées ne se comptent plus dans l'œuvre d'Anne Radcliffe, et les châteaux, toujours, ont une aile où les ravages du temps se sont particulièrement fait sentir (289) : ces ruines ne sont pas autre chose que l'image de la Mort projetée sur une architecture, elles ont sur la sensibilité le même effet qu'un cadavre.

Sans doute cette complaisance à décrire et à animer des constructions effondrées a-t-elle quelque chose de malsain, et peut-être est-il possible d'y voir comme le signe de quelque faille ou lésion secrète chez l'auteur. Les architectures d'Anne Radcliffe sont avant tout des architectures *intérieures*, obsessionnelles : quoi d'impossible à ce que, comme Piranèse, elle ait été hantée par ses propres constructions imaginaires, au point d'en devenir la première victime réelle ? P. Seghers, commentant en poète les planches des *Carceri*, parle de « l'architecture des raisons, des raisons folles » (290). La logique de l'absurde qui préside, chez Anne Radcliffe, à l'animation de certaines architectures, Udolphe par exemple, ou les Prisons de l'Inquisition, fait songer, l'espace d'un éclair, aux rumeurs qui circulèrent sur sa démence, *provoquée par des architectures* (291). Pourtant ces incursions dans le domaine de la déraison semblent moins, à la réflexion, relever de la névrose, que de l'art, — ou de l'artifice. En fait, les descriptions architecturales qui émaillent les carnets de voyage de l'auteur — *en dehors du contexte dramatique* de la fiction romanesque — témoignent de son solide équilibre mental. Les théories esthétiques du temps suffisent à expliquer, dans une importante mesure, cet engouement pour les ruines. Percue de l'intérieur, une architecture est *sublime*, et la terreur ou l'angoisse qu'elle inflige relèvent de cette catégorie esthétique. Contemplée de l'extérieur, et intégrée au paysage, elle se transmue en objet pittoresque. La jeune femme n'applique pas, au style médiéval, les seules théories de Burke : elle a aussi, pour le gothique, l'œil de Gilpin.

(287) « A few years, said he, and I shall become like the mortals on whose relics I now gaze, and like them too, I may be the subject of meditation to a succeeding generation, which shall totter but a little while over the object they contemplate ere they also sink into the dust. » RF, 83.

(288) Cf. *supra*, pp. 261-2.

(289) Même la forteresse d'Udolphe est partiellement démantelée, et il faudra réparer en hâte les ramparts avant l'assaut des troupes régulières du roi.

(290) P. Seghers, *op. cit.*, 9.

(291) Cf. *supra*, p. 224.

V

Du pasteur de Boldre, encore, la romancière partage la haine farouche du catholicisme. Cette religion, qu'elle connaît mal, lui apparaît source de tous les maux et de toutes les erreurs.

Les portraits que la romancière donne parfois des supérieurs ou des abbesses de ses multiples couvents sont éloquentes : ce sont tous personnages odieux, menés par l'orgueil et l'intérêt, et chez qui le plus élémentaire souci d'autrui est étouffé par les passions ⁽²⁹²⁾. Les moines semblent plus occupés à mener joyeuse vie et à goûter aux plaisirs de la table qu'à faire pénitence ou oraison ⁽²⁹³⁾. La vie communautaire les a aigris : ils passent leur temps à se jalouser les uns les autres, et se réjouissent des humiliations subies par leurs frères ⁽²⁹⁴⁾. Leurs visages mêmes, pour autant qu'on peut les apercevoir sous leurs sinistres coules, portent les stigmates de leur méchanceté foncière ⁽²⁹⁵⁾. Les religieuses, pour leur part, mènent une vie désœuvrée, et préparent, pour meubler le vide de leur petite existence, des fêtes où s'étale au grand jour leur vanité ⁽²⁹⁶⁾. C'est qu'elles n'ont pas, en fait, choisi leur destin. Une « vocation » religieuse ne peut, dans l'esprit d'Anne Radcliffe, qu'être ... imposée. Les pères destinent leurs filles au cloître par avarice ⁽²⁹⁷⁾, ou par

(292) Le Père Abbé du couvent de St. Augustin refuse de livrer Julia à son père, moins par charité, que pour s'opposer au marquis, et pour se venger de ses insultes. SR, 50-1. Les portraits de la Mère Abbessé et du Prieur qui, conjointement, président aux destinées, pas seulement spirituelles, du couvent de San Stephano, ne sont guère plus flatteurs. I., 561; 585. Le Prieur du couvent de Kenilworth, dans GDB, a l'âme la plus noire qui se puisse trouver, après celle de Schedoni, prétendument moine, lui aussi.

(293) « He unclosed the door, and beheld in a large room, well lighted, a company of friars, dressed in the habit of their order, placed round a table, which was profusely spread with wines and fruits. The Superior, whose habit distinguished him from associates, appeared at the head of the table. He was lifting a large goblet of wine to his lips, and was roaring out, « Profusion and confusion », at the moment when the Duke entered... » SR, 35.

(294) I., 580.

(295) « The expression of faces [was] for the most part sculptured by passions of dark malignity, or fiercer cruelty... » I., 690. (Il s'agit des agents de l'Inquisition.)

(296) « They prepared for these festivals with as much vanity, and expected them, to dissipate the gloomy monotony of their usual life, with as much eagerness of delight, as a young beauty anticipates a first ball. » I., 587.

(297) « This young lady was the younger daughter of a Sicilian nobleman, whose avarice, or necessities, had devoted her to a convent. » SR., 37. Egalement, I. 588.

pauvreté ⁽²⁹⁸⁾. Parfois, l'entrée au couvent est le seul moyen pour une jeune fille d'échapper à l'autorité abusive d'un père ⁽²⁹⁹⁾. Comment expliquer autrement que par la force, ou la nécessité absolue, le choix d'une vie recluse, sans relation avec le reste du monde et entièrement consacrée au jeûne et à la pénitence, à un âge où l'insouciance et la gaieté seraient plus naturelles ? ⁽³⁰⁰⁾. Adeline est trop longtemps restée « emmurée dans un cloître », elle a vu de trop près la misère de celles qui sont condamnées à y vivre, pour ne pas reculer d'horreur et de dégoût à l'idée d'aller définitivement grossir leurs rangs ⁽³⁰¹⁾.

L'existence même des couvents est une atteinte portée à la saine raison et au bon sens ⁽³⁰²⁾. Qu'on puisse encore, au siècle de Shaftesbury, passer des heures en méditation devant un crâne, des ossements humains et un sablier ⁽³⁰³⁾, interdire aux Clarisses de recevoir jamais la visite de leurs propre père ⁽³⁰⁴⁾, enfermer une religieuse, coupable de quelque pécadille, dans un affreux cachot souterrain jusqu'à ce qu'elle meure d'épuisement ⁽³⁰⁵⁾, voilà qui vraiment donne le frisson ⁽³⁰⁶⁾.

Qui a bien pu inventer les couvents, se demande Blanche de Villefort. Et comment a-t-on pu persuader des jeunes filles d'y mener une existence factice, contraire à la nature, d'où est exclu tout ce qui pourrait inspirer une dévotion sincère ? ⁽³⁰⁷⁾. N'y a-t-il pas la preuve matérielle, au couvent de San Stéphano, de grossières supercheries employées pour entretenir, dans les esprits, une crainte superstitieuse ⁽³⁰⁸⁾ ? Au cours des nombreuses années qu'elle dut passer dans un couvent, Blanche n'eut jamais le loisir d'admirer un coucher de soleil : et comment croire en Dieu, et l'aimer, sans

(298) C'est le cas de Cornelia. SR., 46-7.

(299) C'est le cas de Julia. SR., ch. VIII-X.

(300) RF., 91.

(301) *Ibid.*

(302) « Here prejudice, not reason, suspended the influence of the passions; and scholastic learning, mysterious philosophy, and crafty sanctity, supplied the place of wisdom, simplicity, and pure devotion. »

SR., 45.

(303) MU., 483-4. « [Sister Frances] soon rose from her knees, and, taking down the lamp and placing it on the table, Emily perceived there a human skull and bones lying beside an hour-glass... »

(304) Journey, 109.

(305) Cf. *supra*, p. 205, note (201).

(306) Journey, 109.

(307) MU., 438.

(308) Il y a, derrière l'autel, dans l'église de San Stephano, un passage secret utilisé, à l'insu des religieuses, pour transporter à l'autel « such articles as were judged necessary to excite the superstitious wonder of the devotees. » I. 393.

cela (309) ? Sans doute existe-t-il de rares asiles où, sous l'influence d'une Supérieure humaine et bonne, la vie est plus que supportable. Mais le couvent Santa de la Pietà, où l'on pratique une religion du cœur et de la sensibilité, où l'on adore la « Dêité », et où l'on se conforme extérieurement aux mœurs de l'Eglise de Rome sans pour autant considérer qu'une adhésion totale à tous les articles de la foi est nécessaire au Salut (310), est bien peu catholique, au sens traditionnel du terme ! Sans doute aussi, trouve-t-on, ici ou là, de bonnes religieuses, au comportement noble et généreux : mais elles sont toujours des victimes (311), subissant passivement un destin exceptionnel, et non des membres actifs ou représentatifs de l'Eglise.

*
**

A cette religion extérieure, faite de contraintes inhumaines et de pratiques superstitieuses, Anne Radcliffe a beau jeu d'opposer la philosophie *naturelle* et la religion *raisonnable* du pasteur protestant La Luc (312), ou le panthéisme émotionnel de ses héroïnes (313). En dépit, ou peut-être en raison, de la répugnance qu'il lui inspire, et qu'elle ne prend guère la peine de dissimuler, c'est au catholi-

(309) MU, 437.

(310) « Her religion was neither gloomy nor bigotted. It was the sentiment of a grateful heart opening itself up to a Deity, who delights in the happiness of his creatures; and she conformed to the customs of the Roman Church, without supposing a faith in all of them to be necessary to Salvation. This opinion however, she was obliged to conceal, lest her very virtue should draw upon her the punishment of a crime from some fierce ecclesiastics, who contradicted in their practice the very essential principles, which the Christianity they professed would have taught them. » I, 665.

(311) Cornelia, dans SR.; Olivia, dans I.

(312) « His was the philosophy of nature, directed by common sense [...] His mind was penetrating, his view extensive and his systems, like his religion, were simple, rational and sublime. » RF., 172-3.

(313) Celui, par exemple, d'Adeline, dans RF., 85 : « The scene before her soothed her mind and exalted her thoughts to the Great Author of Nature; she uttered an involuntary prayer : Father of Good, who made this glorious scene ! I resign myself to thy Hands : thou wilt support me under my present sorrows, and protect me from future evils. »

Ou celui d'Emilie, dans MU., 275 : « Drying her tears, and looking up, her thoughts rose again to the sublime subject she had contemplated; the same divine complacency stole over her heart, and, hushing its throbs, inspired hope and confidence, and resignation to the will of the Deity, whose works filled her mind with adoration. »

Ou encore, dans I., 572 : « Here, gazing upon the stupendous imagery around her, looking, as it were, beyond the awful veil, which obscures the features of the Deity, and conceals them from the eyes of his creatures, dwelling as with a present God, in the midst of his sublime works; with a mind thus elevated, how insignificant would appear to her the transactions and the sufferings of this world ! »

cisme que la romancière emprunte ses types les plus effrayants de « villains » (314), comme ses situations les plus angoissantes (315). Elle l'utilise d'autant plus facilement qu'elle n'y croit pas. Au même titre que l'architecture gothique, qui n'en est que la représentation spatiale, le catholicisme est *spectaculaire* : il autorise des effets grandioses, facilement exploitables dans le sens du terrifiant. Un service funèbre dans un couvent (316), une prise de voile (317), une scène au tribunal de l'Inquisition (318) sont autant d'occasions à peintures hautes en couleurs, génératrices d'émotions fortes. Qu'importe si les couvents sont mixtes, à une époque où ce fait paraît avoir été tout à fait exceptionnel (319), si les abbesses portent des mitres (320), si les messes se disent fréquemment la nuit (321), si les confessions sont, sans scrupules, dévoilées (322) ? Qu'importe que, d'une façon générale, la liturgie soit malmenée (323) ? L'important, pour la romancière, était de communiquer au lecteur un frisson de crainte et d'indignation, et tous les moyens étaient bons. Rien ne pouvait être mieux accueilli des consciences anglicanes, rien n'allait davantage dans le sens de l'opinion établie, que ce tableau peu flatteur du Catholicisme Romain.

*
**

Nous voudrions, pour clore cette trop brève étude sur l'anticatholicisme d'Anne Radcliffe, mettre l'accent, au risque de tomber en désaccord avec d'aucuns, sur le caractère essentiellement *anglais* de cette attitude, qui ne doit rien selon nous, à la littérature antimonacale traditionnelle d'un certain XVIII^e siècle européen. James R. Foster, dans un ouvrage par ailleurs très remarquable et auquel il a été très souvent fait référence, cite, parmi les sources vraisem-

(314) Schedoni.

(315) Les scènes dans les cachots de l'Inquisition.

(316) SR., 51-2.

(317) I., 584-5.

(318) I., 669-72.

(319) Le couvent de St. Augustin, SR., 44; celui qui est voisin du château Le Blanc, MU., 244.

(320) I., 584.

(321) Vivaldi et Emilie arrivant de nuit dans une petite ville, entendent le son d'une cloche. Paulo explique : « The monks are going to mass. » I., 604. Schedoni, qui s'est rendu chez la marquise tard dans la soirée, s'excuse de ne pouvoir rester : « It was the hour when he must attend a particular mass. » I., 607.

(322) Le confesseur de Vincent révèle à ses frères les dernières paroles du mourant. SR., 53. Dans I., 682-3, le Père Ansaldo révèle la confession de Schedoni.

(323) Cf. Sister Mary Muriel Tarr, *Catholicism in Gothic Fiction*, op. cit., passim.

blables d'Anne Radcliffe, des ouvrages comme *A Complete History of the Intrigues of Priests and Nuns* (1732), *Memoirs of the voluptuous conduct of the Capuchins* (1755), *The Amorous Friars, or the Intrigue of a Convent* (1759), *The Perfidious Brethren* (1720), *Les Intrigues Monastiques ou l'Amour Encapuchonné* (La Haye, 1739), *Histoire des Tromperies des Prestres et des Moines* (Rotterdam, 1721), *Les Amours de Sainfroid et d'Eulalie, fille dévote* (La Haye, 1729), etc... (324). On pourrait allonger très considérablement cette liste, sans qu'elle soit, pour autant, convaincante. Nous sommes, pour notre part, certain que, même dans l'hypothèse où ces ouvrages, qui relèvent assez nettement d'intentions érotiques, seraient tombés entre ses mains, Anne Radcliffe se serait refusée à les lire. Non seulement par droiture morale, mais par simple pudibonderie. Une romancière qui prend la précaution d'envoyer au lit ses héroïnes *tout habillées* le soir où elle prévoit une intrusion masculine dans leur chambre (325), n'a, à nos yeux, rien de commun avec les auteurs de *curiosa*. La tradition où s'inscrit plutôt notre auteur a ses sources dans l'histoire et la sensibilité anglaises. C'est l'attitude même du Walpole de *l'Épître à Ashton* (326), de William Shenstone dans *l'Abbaye en Ruines ou les Effets de la Superstition* (327), celle d'Anna Laetitia Aikin dans son *Essai sur les Institutions Monastiques* (328), du Révérend Stebbing Shaw lorsqu'il parle des ruines de l'abbaye de Furness (329) et surtout celle de Gilpin (330) et de Price (331) qu'elle adopte. Son anti-catholicisme, qui n'est pas seulement de l'anti-cléricisme, n'est pas importé du Continent, il est tout droit issu des thèses de Gilpin sur la « Beauté Pittoresque ».

VI

Comment, demandera-t-on, une romancière pénétrée du rationalisme ambiant, farouchement convaincue de la scandaleuse absurdité des légendes jadis entretenues à dessein par la perfidie des

(324) Foster, 51.

(325) Quand le comte Morano entre par surprise dans la chambre d'Emilie, « she sprung up from the bed in the dress which surely a kind of prophetic apprehension had prevented her, on this night, from throwing aside. » MU., 341.

(326) Cf. *supra*, ch. II, pp. 98-9.

(327) *The Ruin'd Abbey; or, the Effects of Superstition*, Chalmers-Poets, XIII, pp. 321-4.

(328) Cf. *supra*, ch. III, pp. 163-4.

(329) Cf. *supra*, ch. III, pp. 149-50, note (32).

(330) Cf. *supra*, p. 216, note (16).

(331) Cf. *supra*, p. 220, note (45). Cf. aussi l'attitude du Dr. Aikin, *supra*, pp. 220-1.

moines (332), put-elle concevoir l'idée de se servir, dans ses romans, d'agents surnaturels ? C'est, en effet, à ce titre surtout, qu'on range l'auteur des *Mystères d'Udolphé* parmi les continuateurs les plus habiles du genre créé par Walpole.

La réponse la plus facile est de dire, après tant d'autres, qu'elle sut réduire, en l'expliquant, le surnaturel à de raisonnables dimensions et l'empêcher de devenir ainsi comme un défi au bon sens et au goût. En 1784, Walpole lui-même, champion pourtant d'un fantastique intransigeant, en était arrivé à penser qu'il serait possible d'écrire un roman dont tous les incidents *paraîtraient* surnaturels, mais se révéleraient à la fin naturels (333). C'est la voie que semble suivre Anne Radcliffe. Les leurres, auxquels ses lecteurs sont comme contraints de se laisser prendre, s'évanouissent aux dernières pages par enchantement, et tout s'explique, le plus souvent, de la manière la plus satisfaisante pour l'esprit. Ainsi, les bruits et les lueurs qui alarment tant les hôtes du château des Mazzini, et que les domestiques attribuent un peu vite à une intervention surnaturelle, reçoivent, en fait, en fin de roman, une explication rassurante; ainsi la tête qui, soudain, surgit de derrière les tentures d'un lit, dans une pièce abandonnée du château Le Blanc, aux yeux horrifiés d'Emilie, n'est pas celle d'un spectre, mais d'un contrebandier égaré; ainsi l'être mystérieux qui importune Vivaldi de ses menaces et de ses prophéties sous l'arche en ruines de Paluzzi, n'est pas un messager de l'au-delà, mais un comparse bien vivant du sinistre Schedoni.

*
**

On pourrait citer encore bien d'autres exemples de ce « surnaturel expliqué ». Mais on aurait tort, selon nous, de s'y arrêter comme à l'expression exclusive de l'attitude d'Anne Radcliffe à l'égard du fantastique. Il y a, à cela, plusieurs raisons. La première en est que la romancière, contrairement à ce que la critique la plus superficielle s'est attachée à souligner, n'explique pas toujours tout. Souvent, bien des mystères, bien des événements insolites restent sans explication. L'exemple le plus frappant en est sans doute le rêve d'Adeline dans le *Roman de la Forêt*. Que la fiction onirique se trouve vérifiée dans les faits à l'état de veille montre bien qu'il s'agit

(332) Willoughton lit avec intérêt le « Boke of Sprites » que lui a prêté le paysan : « As he turned over the leaves, curious to see the thralldom of superstition to which the people of a remote age were liable, he often smiled at the artless absurdities he discovered, the clumsy inventions practised upon the fears of the ignorant by the venality of the monks. » GDB, I, 74.

(333) « I am firmly convinced that a story might be written, of which all the incidents should appear supernatural, yet turn out natural. » [This remark was made in 1784]. Walpoliana, *op. cit.*, I, 32.

là d'une intervention authentiquement surnaturelle et humainement inexplicable (334). De même, dans les *Mystères d'Udolphe*, le chant lugubre qu'entend Emilie à proximité du couvent de Sainte-Claire, et dont La Voisin lui dit qu'il est toujours présage de mort, prélude effectivement à la fin de Saint Aubert (335). Dans l'*Italien*, au moment où Spalatro s'apprête à entrer dans la chambre d'Ellena pour la poignarder, il aperçoit une main ensanglantée qui lui fait signe de la suivre (336), et dont, à aucun moment, on ne nous dit d'où elle vient. Vivaldi, enfermé dans une cellule des prisons de l'Inquisition, rêve une nuit qu'un être inquiétant armé d'un poignard, se penche sur sa couche : il se réveille en sursaut, et, à sa grande terreur, se rend compte que la réalité correspond au rêve (337). Dans *Gaston de Blondeville*, enfin, c'est un spectre authentique que la romancière met en scène. Résistons donc à la tentation de caricaturer l'usage que fait Anne Radcliffe d'agents surnaturels. Tout n'est pas aussi simple qu'on a bien voulu le dire, et il convient de rester scrupuleusement attentif aux intentions de l'auteur et aux faits.

*
**

Une constatation d'un autre ordre permet d'ailleurs de vérifier que la technique de la romancière n'est pas *seulement* ce qu'on a voulu qu'elle soit, une succession de procédés faciles destinés à provoquer chez le lecteur d'artificiels frissons. Le fantastique radcliffien a moins pour source l'intrusion, réelle ou supposée, de l'insolite dans le quotidien, que le climat d'angoissant mystère qui pèse sur les personnages et leurs gestes, et que ne détruisent pas les peu convaincantes « explications » finales. Comme dans un dessin de Piranèse, ou sur une toile de Monsu Désidério, il y est moins question d'événement que d'*atmosphère* générale : les commentaires sur les spectres sont bien plus importants que leur apparition effective.

On parle beaucoup de fantômes et de revenants dans les romans d'Anne Radcliffe — en fait, beaucoup plus qu'on ne les voit. Les domestiques, en particulier, jouent un rôle non négligeable dans la création d'une ambiance de mystère, propice aux événements les plus inattendus et les moins explicables (338). Mais ce sont là person-

(334) RF., ch. VIII.

(335) MU., p. 261.

(336) I., 635.

(337) I., 673.

(338) Les domestiques du château des Mazzini refusent d'obéir à Mme de Ménon, quand elle leur enjoint l'ordre d'explorer les appartements hantés. SR., 6. Les craintes superstitieuses d'Annette et de Dorothee contribuent pour une part importante à entourer les châteaux d'Udolphe et Le Blanc de mystère. MU., 334; 359; 461, etc.

nes crédules, facilement terrorisés, et dont il est permis de mettre en doute la bonne foi. Il en va tout autrement des personnages importants qui les emploient, que leur éducation, leur bon sens, devraient mettre à l'abri de semblables superstitions. Il est d'autant plus impressionnant de voir M^{me} de Ménon tenir l'existence des spectres pour possible (339), que nous la connaissons pour une dame d'âge mûr, pondérée, et offrant toute garantie contre les dérèglements de l'imagination. M. de Saint-Aubert, homme sérieux s'il en fut, ne nie pas la possibilité de leur existence (340) ; et le baron de Saint-Foix soutient avec chaleur des thèses analogues (341) ; l'évocation de ces problèmes par des personnes dignes de créance a toujours lieu immédiatement avant le déroulement d'événements mystérieux, et les propos tenus par eux prennent alors une valeur particulièrement symbolique, en même temps qu'ils agissent sur la réceptivité du lecteur. D'autres fois, très habilement, la romancière insère dans sa propre histoire des récits surnaturels, auxquels le lecteur n'est pas obligé de croire directement, mais qui colorent, par retour, l'intrigue première. C'est ainsi que Ludovico, dans les *Mystères d'Udolphe*, lit, alors qu'il est enfermé dans l'aile *réputée* hantée du château Le Blanc, une authentique histoire de revenants (342). Dans tous les cas, la romancière laisse clairement voir que ses sympathies vont à ceux qui sont prêts à croire aux fantômes. Nulle part, pourtant, elle ne va plus loin dans cette voie que dans un extrait de *Gaston de Blondeville*, publié séparément dans le *New Monthly Magazine*, en février 1826, peu de temps avant la parution du roman. Aux remarques sceptiques de Simpson, Willoughton oppose des arguments qui échappent à toute logique, et dont on sent bien que la romancière les formule pour son propre compte. Certes, il lui incombait, dans ce roman, de justifier les apparitions répétées d'un vrai spectre : mais il n'est pas de différence de nature entre les propos de Willoughton et ceux de certains personnages des premiers

(339) « My dear children, I will not attempt to persuade you that the existence of such spirits is impossible. Who shall say that anything is impossible to God? We know that he has made us, who are embodied; he, therefore, can make unembodied spirits. If we cannot understand how such spirits exist, we should consider the limited powers of our minds, and that we cannot understand many things which are indisputably true [...] Since therefore, we are sure that nothing is impossible to God, and that such beings *may* exist, though we cannot tell how, we ought to consider by what evidence this existence is supported. I do not say that spirits *have* appeared; but if several discreet unprejudiced persons were to assure me that they had seen one, I should not be proud or bold enough to reply-it is impossible. » SR., 15-6.

(340) MU., 253.

(341) MU., 471.

(342) MU., ch. XLV.

romans (343). Sans doute n'est-il pas facile, dit Willoughton à son compagnon de route, d'imaginer sous quelle forme l'âme peut survivre au corps. Sans pouvoir être absolument sûr qu'un esprit soit autorisé à se rendre visible aux vivants, il est légitime de penser que le Principe Créateur, qui renouvelle chaque jour le miracle de notre existence, accorde dans certains cas cette permission. Il est des circonstances importantes qui s'accompagnent, de toutes façons, d'une provisoire suspension des lois qui régissent la Nature. L'apparition d'un esprit devient donc non seulement possible mais probable. Et cette probabilité, même non étayée par des preuves tangibles, *suffit à justifier l'entreprise du poète* (344).

**

Car tout ceci est dit à propos de Shakespeare, dont le patronage, ici invoqué, est, nous le verrons, particulièrement significatif. Retenons dès maintenant de ces réflexions, deux faits : l'un est que pour la romancière, élevée dans la foi chrétienne, et personnellement déiste (345), tout surnaturel trouve une justification philosophico-théologique et morale, qui exclut tout diabolisme à la manière de Lewis; pour elle, comme — nous l'avons vu (346) — pour Clara Reeve, tout surnaturel authentique est indissociable de la notion de justice distributive (347). L'autre fait d'importance est cette appartenance des spectres au domaine du *possible*, dont va jouer Anne Radcliffe pour faire peser sur ses personnages un permanent climat d'insécurité mentale, et qui permet, selon nous, de situer son art à sa vraie place : dans le contexte des théories de Burke sur le Sublime. Ce qui distingue sans doute ses romans de la littérature populaire, et leur confère une noblesse que n'auront jamais les médiocres imitations se réclamant d'elle, c'est le système philosophique dont ils se veulent, jusqu'à un certain point, l'illustration. Pour l'auteur de *l'Inquiry*, l'obscurité, nous l'avons vu (348), est l'agent

(343) Comparer avec les propos tenus par Mme de Ménon et St. Aubert. Cf. *supra*, notes (339) et (340).

(344) « On the Supernatural in Poetry », by the late Mrs. Radcliffe. *The New Monthly Magazine*, XVI (1826), 148-9.

(345) A aucun moment le Dieu qu'elle adore ne paraît être un Dieu *révélé*. Elle fait dire à Willoughton : « You would believe the immortality of the soul [...] with solemnity, even without the aid of revelation. » *Ibid.*, p. 148.

(346) Cf. *supra*, ch. III, p. 175.

(347) « Such a combination of circumstances, he believed, could only be produced by some *supernatural power*, operating for the retribution of the guilty. » RF., 140.

(348) Cf. *supra*, ch. I, p. 71.

principal de toute terreur, car elle est le lieu du Possible, comme le plein jour est celui du Réel. C'est l'incertitude des dangers où nous sommes, et dont les ténèbres nous empêchent d'apprécier l'étendue exacte, qui nous fait craindre.

Or, dès les premières pages d'un roman d'Anne Radcliffe, le lecteur le moins attentif ne peut manquer de se rendre compte que c'est là l'idée principale qu'elles développent. En regard de chaque point de détail énoncé par le théoricien du Sublime pour étayer son raisonnement, il serait possible de placer une ou plusieurs scènes imaginées par la romancière et qui en sont l'illustration directe. Nous l'avons déjà souligné, à propos des architectures, toute action importante se passe la nuit, dans un dédale de pièces obscures où le moindre rayon de lune prête une vie inquiétante aux ombres (349).

Adeline *croit* voir une tapisserie bouger, Emilie *croit* entendre un faible bruit derrière une porte, Vivaldi *croit* entrevoir une silhouette mystérieuse au détour d'une ruine. Alleyn perçoit des gémissements sourds et répétés du fond de son cachot obscur, et Julia distingue à intervalles irréguliers, une faible lueur aux fenêtres d'une aile abandonnée du château où elle se trouve. C'est l'incertitude même où sont les personnages quant à la nature de ce qu'ils voient ou l'origine de ce qu'ils entendent, qui, par le jeu de l'imagination, leur fait craindre le pire, et communiquer au lecteur la terreur qu'ils éprouvent. Commentant l'attitude de son héroïne, Blanche, qui admire un paysage au crépuscule, la romancière écrit dans les *Mystères d'Udolphe* :

« Pour qui est doué d'une vive imagination, les formes incertaines qui flottent, à demi-voilées, dans l'obscurité sont source d'un plaisir plus grand que les scènes qu'éclaire le soleil et où tout est distinctement visible. L'imagination erre ainsi dans des paysages qui sont en partie de sa propre création. » (350)

Et ces lignes, à nos yeux, caractérisent son art d'une façon bien plus parfaite que la notion factice de « surnaturel expliqué ». Anne Radcliffe s'en explique d'ailleurs, d'une façon plus directe encore,

(349) « Julia, whose fears conspired with the gloom of night to magnify and transform every object around her, imagined at each step that she took, she perceived the figures of men, and fancied every whisper of the breeze the sound of pursuit. »

SR., 56. Cf. aussi *supra*, p. 266, note (239).

(350) « To a warm imagination, the dubious forms that float half-veiled in darkness, afford a higher delight than the most distinct scenery that the sun can show... The fancy thus wanders over landscapes partly of its own creation. »

MU., 493.

dans l'extrait de *Gaston de Blondville* déjà cité. Là, les références à Burke, ne sont plus voilées, mais directes, elle le cite à plusieurs reprises. La *Terreur*, dit-elle, — et c'est en cela qu'elle se distingue de l'*Horreur* — présuppose l'obscurité et se nourrit d'incertitude. Telle scène de Milton est terrifiante, car le poète n'en a décrit que les grandes lignes, laissant au lecteur le soin de la compléter par l'imagination. Le manque de clarté contraint l'imagination à jouer sur les quelques détails réels qui lui ont été révélés (351). Ceci explique que la fameuse figurine de cire qui terrifie Emilie ne soit pas, sur le moment, décrite : car toute description annule le suspens, comme toute possession le désir (352).

Burke disait que les fantômes ont encore sur nos esprits une particulière emprise, car, associés qu'ils sont à la nuit, nul ne peut s'en faire une idée claire (353). Tout l'art d'Anne Radcliffe consiste à faire *inventer* les spectres au lecteur, à partir d'une situation indécise, sans jamais se compromettre elle-même. A l'encontre de celui de Walpole, son fantastique n'est pas l'irruption du surnaturel dans la réalité, mais dans la *conscience*, quotidienne : au même titre que ses architectures, c'est un fantastique intérieur (354). On voit à quel point les idées de Burke sur le Terrifiant, dans ses rapports avec l'Imagination, furent faites siennes par Anne Radcliffe, et combien elles sont nécessaires à une juste interprétation de ses romans. Avant même que ce document, où la romancière reconnaît sa dette envers l'auteur de *Inquiry*, ne fût accessible au public,

(351) « It leaves something for the imagination to exaggerate. » « On the Supernatural in Poetry », *op. cit.*, 150.

(352) En ceci, la romancière se situe, aussi, dans la tradition des « Poètes de la Nuit », qui avaient senti, en leur temps, tous les effets qu'il était possible de tirer des scènes suggérées plutôt que décrites : à propos des deux vers célèbres de Milton, qui devaient exciter l'admiration d'Anne Radcliffe [Talfourd, 49],

« Towers and Battlements it sees
Bosom'd high in tufted trees »,

Thomas Warton écrivait déjà :

« Where only a little is seen, more is left to the imagination. These symptoms of an old palace, especially when thus disposed, have a greater effect, than a discovery of larger parts, and even a full display of the whole edifice... Modern seats are seldom so deeply ambushed. They disclose all their glories at once; and never excite expectation by concealment, by gradual approaches, and by interrupted appearances. » L.C. Martin, « Warton and the early poems of Milton », *Warton Lectures on English Poetry*, XX (1934), 19. L'auteur note la dette probable de Warton à Burke.

(353) Cf. *supra*, ch. I, p. 71.

(354) Ou encore, pour employer les termes de Talfourd, « a power whose high province is to mediate between the world without us and the world within us. » Talfourd, 108.

certaines critiques, soucieux de maintenir son art au niveau qui est le sien, avaient insisté sur ce point : la clé des *Mystères d'Udolphe* est dans le petit livre de Burke (355).

*
**

Elle est aussi dans Shakespeare, dont Willoughton — et la romancière — admirent l'art de traiter sur scène du surnaturel. Le grand dramaturge est si habile, nous dit-on, à choisir les circonstances de ses apparitions que les spectateurs n'ont plus conscience du leurre poétique. Il sait si bien préparer le spectateur à l'événement, par la création d'une atmosphère propice, que la participation de ce dernier est entière. Et Willoughton, pour sa part, ne peut plus se promener sur les terrasses de Windsor, sans imaginer le spectre de *Hamlet*, armé de pied en cap (356). Car cette pièce, plus que toute autre, hante la mémoire de la romancière, et l'ombre du roi de Danemark est partout présente dans le chapitre préliminaire de *Gaston de Blondeville*.

Or, un examen attentif des multiples situations surnaturelles auxquelles se trouvent mêlés les personnages d'Anne Radcliffe, laisse clairement voir qu'elles sont toutes d'inspiration shakespearienne, en ce sens qu'elles sont des transcriptions plus ou moins directes et, il convient d'ajouter, plus ou moins habiles, du thème de *Hamlet*. Dans les *Châteaux d'Athlyn et de Dunbayne*, ce thème trouve déjà une orchestration, assez rudimentaire il est vrai. Le comte d'Athlyn a été assassiné par son rival Malcolm, et, Osbert, voyant en imagination la scène du crime, s'emploie, avec succès, à venger son père (357). Dans le *Roman Sicilien*, quand Ferdinand se trouve mêlé aux événements que l'on sait (358), la première pensée

(355) « The author seems perfectly to understand that obscurity, as Burke has asserted, is a strong ingredient in the sublime : a face shrouded in a cowl; a narrative suddenly suspended; deep guilt half revealed; the untold secrets of a prison-house; the terrific shape, "if shape it might be called that shape had none distinguishable"; all these affect the mind more powerfully than any regular or distinct images of danger or of woe. » Mrs. Barbauld, *op. cit.*, p. iv.

Rapprochons de ce témoignage celui de Richard Payne Knight, qui aurait regretté que l'influence de ce « seducing author » ait été « in great measure, confined to harlequin farces, pantomime plays, romances in prose; for, except for *Fingal and Temora*, I know of no entire poem written upon the principle of the *sublime and beautiful*. » Monk, qui cite ce passage, *op. cit.*, 218, conclut : « Knight is beyond question referring to the so-called gothic novel. »

(356) « On the Supernatural in Poetry », *op. cit.*, pp. 147-8; 151. Comparer avec Talfourd, 98.

(357) « the figure of his dying father arose to his imagination... » CAD., 724.

(358) Cf. *supra*, pp. 237-8.

qui lui vient à l'esprit, pour les expliquer, est que du sang innocent a été versé au château et que ces murs sont toujours hantés par la présence d'un esprit tourmenté qui semble réclamer vengeance ⁽³⁵⁹⁾. Plus tard, alors qu'il médite sur ces événements du fond de son cachot, la même pensée lui vient à l'esprit ⁽³⁶⁰⁾. Le thème central du *Roman de la Forêt*, tel qu'il apparaît dans le rêve d'Adeline, est encore une transposition de l'histoire d'Hamlet : le marquis de Montalt a jadis assassiné son demi-frère pour s'emparer de ses biens, et l'héroïne rêve qu'un homme vêtu de noir la conduit, par d'interminables souterrains, vers un cachot où elle découvre effectivement, le lendemain, des indices du crime. Le songe n'est qu'une transcription modernisée de la « ghost-scene » de Hamlet, où le spectre vient demander vengeance. Dans les *Mystères d'Udolphe*, le conte provençal que lit Ludovico pendant la veillée qu'il passe dans les appartements réputés hantés du château Le Blanc est, une fois de plus, l'histoire d'une victime réclamant vengeance ⁽³⁶¹⁾. Quant à *Gaston de Blondeville*, nous avons assez dit que le roman était directement inspiré par le thème de *Hamlet*, et que toute la première partie était, plus qu'une introduction au roman, un vibrant hommage à Shakespeare.

C'est à cette situation-clé ⁽³⁶²⁾ que peuvent donc se ramener, plus ou moins directement, et plus ou moins heureusement, les épisodes les plus fantastiques des romans d'Anne Radcliffe. On comprend dès lors mieux la vraie nature du surnaturel radcliffien, auquel, encore une fois, l'explication finale, quand elle intervient, n'enlève rien de son efficacité immédiate. Il s'agit d'un surnaturel *poétique*, qui n'implique pas nécessairement l'adhésion parfaite et entière de la Raison, mais qui, se situant plutôt à mi-chemin entre le Réel et le Rêve, se satisfait d'une participation émotive du lecteur. Il faudrait lire, à la limite, les romans d'Anne Radcliffe comme on lit *Hamlet* :

(359) SR., 22.

(360) SR., 38.

(361) C'est un « conte provençal » du XII^e siècle. Le baron de Brunne reçoit la visite du chevalier anglais Sir Bevys de Lancaster. Ce dernier a un comportement étrange et mystérieux. Il conduit son hôte hors du château, dans une forêt voisine, et là lui montre... son propre corps, percé de coups. Une voix se fait entendre, réclamant une sépulture chrétienne pour la dépouille, et que la mort de la victime soit vengée. MU., 472-5.

(362) Qui semble véritablement avoir hanté la romancière, et affleure, même dans des circonstances banales, à sa conscience. A Brougham Castle, lors de sa visite de l'été de 1794, elle remarque des jeunes frères que le vent fait frémir, et que « the superstitious eye might mistake [...] for spectres of some early possessor of the castle, restless from guilt, or of some sufferer persevering from vengeance. » Journey, 431.

en suspendant pour un temps l'exercice de nos facultés critiques, et en tenant le plus grand compte de cette « licence for extravagance » que la romancière reconnaissait au grand Poète ⁽³⁶³⁾, et qu'elle voudrait qu'on lui applique.

Outre le thème de *Hamlet*, il est un élément qui fait baigner les récits d'Anne Radcliffe dans un climat poétique, et les situe dans un milieu différent de la réalité familière, où l'ordre des causalités quotidiennes ne joue plus que médiocrement : nous pensons aux multiples extraits de Shakespeare et d'autres poètes, en particulier de ceux dont il a ailleurs été question ⁽³⁶⁴⁾, que la romancière ne manque jamais, à partir de son troisième roman, de placer en tête de chacun de ses chapitres. Nous avons déjà fait état du nombre et de l'importance de ces citations ⁽³⁶⁵⁾, en tentant de définir l'orientation de la sensibilité d'Anne Radcliffe, et les influences subies par elle. En fait, elles permettent aussi de cerner de plus près encore la nature du fantastique qu'elle emploie. A examiner de près ces citations et leur contexte, on s'aperçoit que leur présence n'est pas gratuite, chaque chapitre étant l'*illustration* des quelques vers qui le précèdent.

Ouvrons par exemple le *Roman de la Forêt*, au chapitre VI. Il comporte en épigraphe ces deux vers de *Macbeth* :

« Hence, horrible shadow !
Unreal mockery, hence ! »,

et on lit comment La Motte, recevant à l'abbaye la visite du marquis de Montalt, croit avoir affaire à un spectre, persuadé qu'il est de l'avoir lui-même tué ⁽³⁶⁶⁾. En tête du chapitre II des *Mystères d'Udolphe* où se noue la mystérieuse intrigue à laquelle Saint Aubert semble étroitement lié, figurent ces vers :

« I could a tale unfold, whose highest word
Would harrow up thy soul. » ⁽³⁶⁷⁾

Le chapitre XLIII du même roman, où Emilie et la vieille servante Dorothee sont terrorisées par ce qu'elles croient être un spectre, dans les appartements inoccupés du château Le Blanc, est précédé d'un extrait significatif d'une pièce du grand dramaturge :

(363) « On the Supernatural in Poetry », *op. cit.*, p. 147.

(364) Cf. *supra*, ch. I, pp. 35-41.

(365) Cf. *supra*, pp. 226-7.

(366) RF., 111, 201.

(367) MU., 232.

« Now is the time of night,
That the graves all gaping wide,
Everyone lets forth his sprite,
In the church-way path to glide. » (368)

Enfin, en tête du chapitre III de l'*Italien*, où Vivaldi aperçoit, sous l'arche de Paluzzi, une ombre qu'il est bien près de prendre pour un spectre, figurent ces vers de *Jules César* :

« Art thou anything ?
Art thou some God, some Angel, or some devil ?
That maketh my blood cold, and my hair to stand ?
Speak to me, what thou art. » (369)

Non seulement la présence de ces citations en tête des chapitres n'est pas gratuite, mais tout semble se passer comme si la romancière, loin de choisir après coup quelques vers pour illustrer un chapitre, s'était au contraire laissée guider, pour le développement de son intrigue, par des souvenirs shakespeariens qu'elle aurait, au fur et à mesure, dramatisés (370). Nous croyons en voir un indice dans la progression irrégulière de l'action, le manque de cohésion qu'il est parfois possible de déceler entre les scènes successives, et les erreurs, contradictions ou omissions qu'il est fréquent de constater. Ceci n'est qu'une hypothèse. Il est moins douteux, en revanche, que, par ces multiples citations, la romancière n'invite implicitement ses lecteurs à transposer la prose de ses récits sur le mode poétique, et par là même, à placer les événements qui s'y déroulent, dans le même registre et à les accueillir dans le même esprit que ceux décrits par le poète. Elle investit vraisemblablement de la même fonction les poèmes qu'elle introduit souvent dans son texte. Ses personnages, leurs propos et leurs gestes, participent dès lors d'un univers autre, où la logique n'a pas nécessairement cours. Il en résulte que les explications finales n'expliquent rien, et n'enlèvent rien à l'atmosphère de fantastique *intérieur* continu, qui constitue la trame même des récits d'Anne Radcliffe. Elles sont le prolongement inutile, inspiré par un artificiel besoin de logique *a posteriori*, de situations et de thèmes qui se suffisent à eux-mêmes. C'est la démarche laborieuse tentée par la romancière pour faire excuser les mouvements les plus spontanés et les plus intéressants de son inspiration, et personne ne s'en satisfait pleine-

(368) MU., 463.

(369) I., 547.

(370) Ces citations sont remplacées, dans GDB, par des descriptions d'enluminures, qui sont censées illustrer chaque chapitre du « Boke of Sprites » et que le récit « anime ».

ment. N'était la constante présence de cette atmosphère de terreur burkienne et de poésie shakespearienne, où baignent les romans d'Anne Radcliffe, le simple schéma de leurs intrigues serait difficile à distinguer de celui d'œuvres plus frustres ⁽³⁷¹⁾.

VII

Il est une autre composante essentielle de l'écriture radcliffienne qui situe ces romans très au-dessus du niveau de la littérature populaire et les place presque de plein pied avec l'œuvre de Wordsworth. Nous pensons aux très nombreuses descriptions de paysages qui, nous l'avons souligné, ralentissent l'action, détendent par intervalles la trame du récit, et permettent à l'héroïne de se détacher provisoirement de son destin, en atteignant à une sorte de mélancolique sérénité. Ainsi Julie, devant la magnificence de l'Océan, oublie-t-elle un instant au cours de sa fuite les dangers réels qui la menacent; ainsi Adeline se console-t-elle de ses épreuves en laissant son regard errer sur les arbres de la forêt; ainsi Emilie contemple-t-elle maintes fois, après des scènes d'angoisse, le grandiose spectacle des Apennins, de la fenêtre de sa prison; ainsi Ellena oublie-t-elle sa réclusion en admirant du haut d'une tour du couvent de San Stephano, la sauvage nature environnante. C'est que la Nature est le visage même de Dieu, qu'on ne saurait contempler sans prier. Ce mouvement ascendant ⁽³⁷²⁾, *sublime*, de l'âme tendue vers son Créateur, cette intuition secrète d'une majestueuse Omniprésence ⁽³⁷³⁾, rendent infiniment dérisoires et futiles nos soucis d'ici-bas.

Mais le rôle joué par ces descriptions de paysages grandioses ne se limite pas à apaiser, temporairement, les angoisses de l'héroïne. S'il en était ainsi, elles n'intéresseraient que l'intrigue. Elles la

(371) Ajoutons du reste que même au niveau de l'intrigue des romans les plus médiocres, la réalité est plus complexe qu'on n'a voulu jusqu'à ce jour la représenter. Cf. la brillante analyse d'une de ces œuvres mineures par Pierre Macherey, dans « Thaumantis Regia : les Visions du Château des Pyrénées », *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, Paris (Maspero), 1966, pp. 38-50.

(372) « The scene before her [...] *exalted* her thoughts to the Great Author of Nature. » — « My thoughts *rose* to heaven in sentiments of gratitude to the Giver of all good. » — « The silence and grandeur of solitude [...] *lifted* her thoughts to the God of heaven and earth. » — « Her mind *rose* to the adoration of the Deity. » — « Blanche's thoughts *arose* involuntarily to the Great Author of the sublime objects she contemplated. » etc. Souligné par nous.

(373) « Wherever she turned her view, whether on the sleeping earth, or to the vast regions of space glowing with worlds beyond the reach of human thought, the sublimity of God and the majesty of His presence appeared. » MU.

dépassent, en fait, infiniment, et correspondent chez la romancière à d'essentielles pulsions de l'imagination, et au même vital besoin de transcendance par l'expérience du Sublime, que ses descriptions architecturales. A ce titre, elles en sont indissociables. Toutes les références explicites à la *grandeur* du gothique s'appliquent aussi au paysage (374).

Ce sont en effet des scènes bien propres à inspirer la terreur, qui forcent l'attention et provoquent la dévotion panthéiste de l'héroïne radcliffienne. La montagne, telle que se la représentait le XVII^e siècle — chaos universel et ruines de l'« Ancien Monde » — avait déjà, sans doute, touché la sensibilité anglaise (375). Mais s'il n'était pas rare de trouver dans les correspondances ou les journaux privés, des références à la traversée des Alpes, nécessaire étape du « Grand Tour », les sites montagnards n'avaient pas encore gagné le domaine de la fiction romanesque, qui se voulait, jusqu'alors, rassurante. Dans les romans d'Anne Radcliffe, les descriptions des Hautes Terres d'Ecosse, des monts de Sicile, des Alpes, des Pyrénées et des Apenins, épaississent sensiblement l'atmosphère de terreur ambiante. Tantôt ce sont d'affreux « déserts », des rochers en désordre, des falaises solitaires et sauvages; tantôt, des précipices vertigineux, ou des abîmes sans fond qu'on ne côtoie pas sans un certain frisson de plaisir mélangé; tantôt les formes horribles, grotesques ou *fantastiques* (376) de sommets voilés de brume. La mer, aussi, est présente dans presque tous les romans d'Anne Radcliffe, une mer souvent démontée qui se creuse en gouffres écumants sous les frêles embarcations des hommes (377), tandis que les éclairs déchirent le ciel. Il est évident que la « terrible sublimité » de ces scènes distend

(374) Consulter aussi à ce sujet Malcolm Ware, *Sublimity in the novels of Ann Radcliffe*, Upsala University, Lund, 1963, 62 pp.

(375) Cf. *supra*, ch. I, p 47. Cf. aussi à ce sujet M.H. Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, Cornell University Press, Ithaca, 1959.

(376) Le mot est d'Anne Radcliffe : « Over these crags rose others of stupendous height and *fantastic* shape; some shooting into cones; others impending far over their base, in huge masses of granite, along whose broken ridges was often loaded a weight of snow, that, trembling even to the vibration of of a sound, threatened to bear destruction in its course to the vale. » MU., 242. « Alps, seen at some distance, began to appear in all their awful sublimity; chain rising over chain in long succession, their higher points darkened by the hovering clouds sometimes hid, and at others seen shooting up far above them; while lowering steeps, broken into *fantastic* forms, were touched with blue and purplish tints. » MU., 300.

(377) Il y a un orage en mer et un naufrage dans CAD, ch. IX; SR, ch. XII; et MU., ch. XXXVII. N'oublions pas le succès et l'influence du poème de Falconer, *The Shipwreck*, paru en 1760.

l'âme, l'ouvre à la transcendance, et la prédispose au mystère : la terreur burkienne qui sous-tend l'intrigue et se nourrissait déjà de l'obscurité des architectures y gagne encore en densité.

*
**

Dans un paysage, tout est question d'éclairage : que les rayons du soleil dissipent les nuées ou les ténèbres, et la terreur qu'il inspirait s'efface pour laisser place à la paisible contemplation d'une image composée à loisir. Le Pittoresque est à la lumière ce que le Sublime est à la nuit : une manière d'isoler, d'amplifier l'Insolite, et d'inventer, en fonction de lui, une perspective.

Dès lors les défilés sauvages, les pans de roche abrupts, les forêts de pins gigantesques, les tours en ruines accrochés à quelque promontoire se trouvent distribués à l'intérieur d'un cadre immatériel, mentalement projeté sur la Nature par le « voyageur pittoresque », disciple de Gilpin (378). Ainsi s'opère un éloignement, s'effectue une « distanciation » du paysage par rapport à celui qui le contemple, et qui tend à le situer idéalement dans une aire autre que celle du réel. Surtout, les lointains d'Anne Radcliffe, ces lointains brumeux qui laissent moins voir que deviner (379) et baignent dans le bleu des peintres primitifs, cet horizon, toujours reculé aux plus extrêmes limites (380), détachent le lecteur de sa vision familière des choses; il se retrouve au seuil d'un univers étrange et presque irréel, l'univers fictif du tableau, l'*univers pittoresque*. On comprend, dès lors, ce qu'apportent à la fiction romanesque, ces paysages composés « selon les lois de la peinture » : ils la font participer de ce merveil-

(378) Cf. *supra*, p. 215. Il n'était pas rare que le « voyageur pittoresque » se serve aussi d'un petit cadre bien réel, en bois, qu'il plaçait devant lui, à hauteur de visage, pour délimiter un paysage et l'admirer à loisir.

(379) Ceci a été fort bien vu par l'auteur de l'important article de l'*Edinburgh Review*, déjà cité : « ... The vague mist with which her towers and precipices are surrounded, the Claude Lorraine haze she spreads over her gentle landscapes, probably impress the mind more perfectly with the feelings she wishes to excite, than the most elaborate description in the spirit of an architect or a landscape gardener. » *The Edinburgh Review*, LIX (1834), 333.

(380) Anne Radcliffe a la passion des lointains. Elle note qu'on voit les côtes de Calabre depuis les fenêtres du château de Mazzini, en Sicile [SR., 4], ce qui faisait écrire à un critique français contemporain : « Il faudra convenir qu'au 16^e siècle, on devait avoir des lunettes d'approche bien plus parfaites que les nôtres, ou qu'on avait la vue bien plus perçante que de nos jours. » *Magazin Encyclopédique*, 3^e année, VI, 360. Emilie contemple les sommets des Pyrénées depuis l'hôtel qu'elle habite à Toulouse [MU., 277], et du haut du col du Mont Cenis, les « doubtful towers of Turin » [MU., 298]. De Naples, Ellena aperçoit les îles d'Ischia et de Capri [I., 665], et Adeline admire de Nice, les montagnes de Corse, « tinted with aethereal blue. » RF., 187.

leux qui est l'essence même de l'art pictural, et qui a pour caractéristique principale de se situer *ailleurs*, de l'autre côté du seuil que constitue le cadre d'un tableau.

Ce qui est très remarquable, c'est que la romancière n'a jamais vu les paysages qu'elle décrit. Son « regard pittoresque » ne s'est jamais posé sur les Alpes, les Pyrénées ou les Apennins. A-t-elle composé d'imagination ? Sans doute, mais de manière particulière : en transposant librement des scènes de maîtres français et italiens des XVII^e et XVIII^e siècles.

Nous touchons alors, selon nous, au niveau ultime du fantastique radcliffien, qui consiste, dans ce qu'il a de plus subtil, et peut-être de moins délibérément intentionnel, à faire vivre et s'agiter des personnages sur une toile.

Les critiques avertis de son époque ne s'y sont pas trompés. Nathan Drake, qui l'appréciait tant, la loue d'avoir su ajouter aux sauvages paysages de Salvator Rosa, la grâce et la douceur de Claude le Lorrain ⁽³⁸¹⁾; et Charles Bucke, dans un ouvrage au titre significatif, la salue comme la sœur de Salvator Rosa ⁽³⁸²⁾. Elle-même reconnaît, à l'occasion, sa dette à l'égard de ce grand peintre ⁽³⁸³⁾, ou encore du Dominiquin ⁽³⁸⁴⁾. Guido est aussi évoqué ⁽³⁸⁵⁾, et sans doute les scènes de Venise ne sont-elles pas sans rien devoir à Guardi et Canaletto. Examine-t-on d'un peu près ses bandits et contrebandiers ? Ils ont le même air sauvage et fier, le même uniforme, les mêmes sandales lacées haut sur la jambe, les mêmes chapeaux de cuir « ressemblant à des casques romains » que ceux de Salvator Rosa ⁽³⁸⁶⁾. Quant à Claude le Lorrain, si elle en parle moins

(381) Nathan Drake, *Literary Hours*, 2 vols., London, 1800, I., 359.

(382) Charles Bucke, *The Philosophy of Nature; or the Influence of Scenery on the Mind and Heart*, London, 1813, 2 vols., I, 149-50.

(383) « This was such a scene as Salvator would have chosen, had he then existed, for his canvas. »

MU., 236.

(384) « The scene was such as only the dark pencil of Domenichino, perhaps, could have done justice to ! »

Ibid., 394.

(385) I., 570.

(386) « He was a tall, robust figure, of a hard countenance, and had short black hair curling in his neck. Instead of the hunter's dress, he wore a faded military uniform; sandals were laced on his broad legs; and a kind of short trousers hung from his waist. On his head, he wore a leathern cap, somewhat resembling in shape an ancient Roman helmet; but the brows that scowled beneath it would have characterized those of the barbarians who conquered Rome, rather than those of a Roman soldier. » MU., 499. Comparer avec les portraits de bandits du recueil intitulé : *Salvator Rosa Has Ludentis otii Carolo Rubeo Singularis Amicitiae Pignus*, paru sans lieu ni date de publication.

souvent, c'est peut-être qu'elle lui doit tant ⁽³⁸⁷⁾. Tout semble alors se passer comme si la romancière faisait vivre des scènes déjà interprétées par ces maîtres, en leur ajoutant son propre coefficient d'invention, qui les éloigne encore de la réalité. Bien plus que le surnaturel d'événement, c'est cette *animation fantastique* qui fait l'intérêt toujours actuel, selon nous, des romans d'Anne Radcliffe. Voici les personnages qu'elle invente qui se glissent furtivement, l'un après l'autre, dans le cadre, et se mêlent à ceux de la toile. Ils explorent le paysage, suivent les sentiers dessinés, pénètrent dans les architectures; peu à peu se dessine une histoire. Ils souffrent, luttent, se poursuivent et disparaissent au sommet d'une falaise, ou dans un lointain brumeux. Puis les voici qui se regroupent dans un autre coin du tableau, et portent de place en place leurs espoirs et leurs terreurs. Quand ils ont joué leur rôle, ils s'estompent discrètement, ou se figent à jamais, invisiblement englués sur la toile. Le schéma n'est pas toujours aussi simple. Le plus souvent s'opère dans l'esprit de la jeune femme, une superposition d'aquarelles, de dessins et de tableaux qui lui fournissent des plans différents, où les personnages passent et repassent tour à tour. Mais toujours se profilent à l'horizon les contours d'une architecture : ainsi les scènes qui s'enchaînent ou se fondent ont-elles une articulation commune, ainsi passe-t-on du Sublime au Pittoresque, et de Salvator à Claude.

*
**

Si l'on accepte de considérer le fantastique d'Anne Radcliffe comme un fantastique pictural, et ses scènes les mieux réussies comme des « tableaux animés » ⁽³⁸⁸⁾, on est mieux à même, croyons-nous, de comprendre la vraie nature et, du même coup, les ambiguïtés de son art. Ecrire un roman comme un peintre fait une toile, c'est rester en dehors du tableau. La *distance* qui nous en sépare autorise tous les effets sans compromettre le mécanisme normal de nos facultés logiques, qui ne serait mis en cause que si nous décidions d'entrer nous mêmes dans le tableau. Que cette distance soit

(387) Elle a vu ses tableaux dans les châteaux visités : « In a shaded corner, near the chimney, a most exquisite Claude, an evening view, perhaps over the Campagna of Rome... » Talfourd, 65. Une référence à Claude, dans *Journey*, 138, montre qu'elle sait bien de quoi est fait son art : « To the west, under the glow of sun set, the landscape melted into the horizon in tints so soft, so clear, so delicately roseate, as Claude only could have painted. »

(388) Christopher Hussey, dans *The Picturesque, studies in a point of view*, London & New York, 1927, disait déjà de la romancière qu'elle « brought the 'landscape with figures' to life », p. 232.

supprimée, c'est-à-dire en termes d'espace et de temps romanesques, que l'auteur passe d'une « scène animée » au récit pur, et deux solutions s'offrent à elle : vivre le fantastique, ou le détruire, en l'expliquant. Peut-on faire grief à un esprit aussi profondément ancré dans son siècle, d'avoir opté pour la seconde ? Il faudra bien des mutations dans le goût et la sensibilité pour que soit admise l'absence totale de tout système de références qui caractérise le fantastique contemporain. Ne nous étonnons pas, si nous pouvons le regretter, qu'Anne Radcliffe se soit arrêtée au domaine de l'irréel, et n'ait pas osé franchir le seuil de la surréalité.

VIII

Ce fut cet enracinement dans une sensibilité et une esthétique familières qui lui valut l'estime d'innombrables contemporains. La presse, dont on est en droit de penser qu'elle se fit l'écho du temps, fut, nous l'avons noté, progressivement unanime à dire ses mérites. Jusqu'à l'austère *Gentleman's Magazine*, jusqu'au politique *Anti-Jacobin* qui lui consacrèrent leurs colonnes (389). En 1834, un important article de synthèse paru dans la *Edinburgh Review*, prouvait qu'à près de deux générations de distance, on savait goûter encore ce qui fait l'essentiel de son art (390). A la différence de Walpole, en avance sur le goût de ses contemporains, Anne Radcliffe formula des idées et s'exprima dans une langue qui mirent d'emblée ses lecteurs à l'aise. Dès 1798, l'auteur d'un petit diction-

(389) Cf. *supra*, p. 261, notes (223) et (226). Le critique de l'*Anti-Jacobin* fait bien sentir qu'il déroge aux habitudes de cette austère revue : « It was the reputation of this work, which, at length, induced us to honour Mrs. Radcliffe's « Italian » with our attentive perusal : -so may we be allowed to express ourselves. For we, grave Reviewers, very seldom look into novels or romances for any other purpose, than to discover and point out their moral tendency... » *Anti-Jacobin*, VII (1801), p. 27.

(390) L'auteur de l'article insiste en effet sur la nature picturale de son art : « ... The bandit chief of the Apennines [wears] his mantle with a true Salvatorian grace. Mrs. Radcliffe's romances are to the tales of her predecessors, what the pictures of Martin are to those of the ordinary masters in historical painting. In Martin's pictures, how little of the effect lies in the figures ! The groups, indeed, are good; the mass tells; but in those slight sketchy forms, and features indicated only by a spot of colour, what microscope shall detect the working of passion, or trace the differences of feeling ? The spell which binds the imagination lies in the scene where these personages are placed, and the atmosphere of uncertain light and shadow by which they are surrounded; in those vast pillars of Titanian architecture stretching off into endless perspective, those colossal towers of Belus or Nimrod rising into the moonlight air, the strange radiance of the prophetic characters on the

naire biographique des célébrités littéraires la cite au tout premier rang des romancières vivantes ⁽³⁹¹⁾, et l'Écossais Hugh Murray, dans son petit livre intitulé *Morality of Fiction* (1805) la classe parmi « les écrivains les plus originaux et puissants » de son époque ⁽³⁹²⁾. Le *Château d'Otrante* n'avait été lu que par un petit cercle d'aristocrates initiés ⁽³⁹³⁾. Anne Radcliffe toucha, elle, un public plus large, et semble avoir tout de suite compté des lecteurs dans toutes les classes de la société. Dans la préface de son roman *The Algerine Captive* (1797), l'Américain Tyler fait état d'une laitière, Dolly, et d'un homme de peine, Jonathan, qui, dans les campagnes de la Nouvelle Angleterre s'amusaient tellement à se faire peur en lisant les romans d'Anne Radcliffe, qu'ils répugnaient à aller seuls au lit ⁽³⁹⁴⁾.

De son côté, Talfourd nous confie que Joseph Warton, savant réputé et principal de la célèbre école de Winchester, fut tellement passionné par les *Mystères d'Udolphe*, qu'il veilla toute une nuit pour lire les quatre volumes. Il ajoute que Sheridan lui-même parlait de ce roman en termes fort élogieux, et que le politicien Charles James Fox sut oublier les importants problèmes de l'heure pour traiter, dans une lettre à un ami, des mérites comparés de l'*Italien* et des *Mystères d'Udolphe* ⁽³⁹⁵⁾.

Nombreux sont les témoignages de sympathie, venant d'hommes qui faisaient, dans tous les domaines, autorité. Blair, professeur de rhétorique à l'université d'Édimbourg, ne cache pas le vif penchant qu'il a pour l'œuvre de Mrs. Radcliffe : il n'hésite pas à la placer

wall, the lightnings which traverse the sky, the multitudes « beyond number numberless », which throng the dim-discovered background; in all those accompaniments of grandeur and terror with which the artist has invested the scene, and in which the leading figures, though they are so placed as to assist the effect, form after all but one and perhaps not the most striking source of emotion. So also in Mrs. Radcliffe's romantic pictures... » Plus loin, ce n'est plus à Martin, mais à Turner, que la romancière est comparée : « Like Turner's, her empire is peculiarly that of the air; light and its effects, from dawn to the glow of sunshine, -twilight or the azure depth of moonlight, as seen on the woodland landscape, the ruined tower, or the freshening sea, -she depicts with singular skill or felicity. » *Edinburgh Review*, LIX (1834), pp. 331; 333.

(391) David Rivers, *Literary Memoirs of Living Authors*, London, 2 vols., 1798, II, 181-2.

(392) Hugh Murray, *Morality of Fiction* [...], Edinburgh, 1805, p. 126.

(393) Cf. *supra*, ch. I, p. 139.

(394) « [They] amused themselves into so agreeable a terrour, with the haunted houses and hobgoblins of Mrs Ratcliffe, that they were both afraid to sleep alone. »

[Royal Tyler], *The Algerine Captive*, [1797], Augustan Reprint Society, n° 64, Los Angeles, 1957, Prefaces to three eighteenth century novels, p. ix.

(395) Talfourd, 11-2.

à côté de *Don Quichotte* et des *Contes des Mille et une Nuits* (396). T.J. Mathias, auteur écouté du célèbre *Pursuits of Literature*, exalte la magie de l'auteur des *Mystères d'Udolphe*, élevée et nourrie, dit-il, par les muses florentines dans leurs cavernes sacrées, entre les pâles autels de la superstition « gothique », et qu'Arioste aurait, avec enthousiasme, saluée comme

« La nudrita
Damigella trivulzia AL SACRO SPECO. » (397)

Nathan Drake, de son côté, médecin et critique littéraire de quelque renom, n'a pas de mots assez flatteurs pour parler de celle qu'il appelle, avec respect, le « Shakespeare des romanciers » (398). Thomas Greene, amateur averti de littérature, curieux de pittoresque, enthousiaste partisan du « pathétique architectural » des édifices gothiques (399), ne pouvait qu'être sensible, lui aussi, au sombre charme de l'*Italien* (400). Le Dr Gregory, lui, admire l'ingéniosité de la romancière quand il s'agit de dénouer des situations apparemment inextricables et d'expliquer ses scènes d'horreur (401). Charles Bucke, dans un livre de philosophie esthétique, vante sans réserves les paysages de la romancière (402). Le passage ayant valu à Bucke

(396) *Flowers of Literature*, I, 1803, p. xliv, note.

(397) T.J. Mathias, *The Pursuits of Literature*, 8th ed., London, 1798, 58. On cite moins souvent un passage d'un autre ouvrage du même auteur où il mentionne avec admiration « the sombrous fancy and high'wrought imagery of Mrs. Radcliffe », en l'opposant à l'immoralité de Mrs. Wolstonecraft et de Godwin. *The Shade of Alexander Pope on the Banks of the Thames*, London, 1799, p. 51.

(398) *Literary Hours*, [1798], 2nd. ed., London, 1800, I, 359.

(399) Il a lu Burke et Price et en donne des compte rendus élogieux. *Diary of a Lover of Literature*, Ipswich, 1810, pp. 105-110; 190-1. A propos du gothique, il écrit : « Whatever may be the questionable superiority of the more regular Orders over the Gothic, in religious buildings, seen from *without*, all doubts are hushed when they are contemplated *within*; nor can the majestic simplicity of the former be compared, for architectural pathos, with the intricacy, variety, and awful grandeur of the latter. » *Ibid.*, p. 87.

(400) « In the vivid exhibition of the picturesque of nature, in the delineation of strong and dark characters, in the excitation of horror by physical and moral agency, I know not that Mrs. Radcliffe has any equal. »

Ibid. p. 28.

(401) George Gregory, *Letters on Literature, Taste and Composition* addressed to his son, 2 vols., London, 1808, II, 74.

(402) « For elegance of taste and sentiment, for the variety and strength, the beauty and force of her descriptions, Mrs. Radcliffe — bred in the schools of Dante and Ariosto, and whom the muses recognize as the sister of Salvator Rosa — stands unrivalled in her department of romance. It is impossible to read this enchanting writer, without following her in all her magic windings. If she traverse the tops of the Pyrenees, along the romantic plains of Gascoigny, or coast the odoriferous shores of Languedoc; up the mountains of Switzerland,

une invitation à souper chez la romancière, il ajoute, dans une nouvelle édition de son ouvrage, qu'il se flatte d'avoir lu le *Roman de la Forêt* quatre fois, et les *Mystères d'Udolphe* neuf fois (403).

Leigh Hunt devait raconter plus tard, comment, jeune lycéen, il dévorait parmi bien d'autres, les romans de Mrs Radcliffe, sans en sauter une syllabe (404). George Crabbe Robinson nous dit avec quels délices il lut et relut dans sa jeunesse, les *Mystères d'Udolphe* et le *Roman Sicilien* (405), et Thomas Moore rappelle, non sans nostalgie, dans ses *Memoires*, le temps où, jeune étudiant de Trinity College à Dublin, il lisait les romans d'Anne Radcliffe en écoutant de la musique de Haydn (406).

Nous avons tenu à citer ces nombreux témoignages, *tous masculins*, en premier, car ils montrent que la société anglaise des dernières années du siècle, par la voix de ses représentants les plus auto-

or down the vales of Savoy; we are never weary of the journey. If she lead us through a forest, at morning, evening or in the gloom of night, still are we enchained as with a magic girdle, and follow from scene to scene, unsatiated and untired. »

The Philosophy of Nature, or the Influence of Scenery on the Mind; op. cit., I, 149-50.

(403) Même ouvrage que le précédent, mais sous un titre différent : *On the Beauties, Harmonies and Sublimities of Nature*, 3 vols., London, 1837, II, 123, note.

(404) « These, with Fielding and Smollett, Voltaire, Charlotte Smith, Bage, Mrs. Radcliffe, and Augustus La Fontaine, were my favourite prose authors. I had subscribed, while at school, to the famous circulating library in Leadenhall Street, and I have continued to be such a glutton of novels since, that, except where they repel me in the outset with excessive wordiness, I can read their three-volume enormities to this day without skipping a syllable; though I guess pretty nearly all that is going to happen, from the mysterious gentleman who opens the work in the dress of a particular century, down to the distribution of punishments and the drying up of tears in the last chapter. I think the authors wonderfully clever people, particularly those who write most : and I should like the most contemptuous of their critics to try their hands at doing something half as engaging. » *The Autobiography of Leigh Hunt*, ed. J.E. Morpurgo, London, 1949.

(405) « I have re-perused *The Mysteries of Udolpho* with delight », écrivait-il déjà le 22 avril 1798 à William Pattison. *Henry Crabb Robinson on Books and their writers*, ed. Edith J. Morley, 3 vols., London, 1938, I, 163. En 1829, il écrivait : « Finished *Udolpho*, which I ought not to have begun. Yet towards the end it indisposed me to any other occupation. » *Ibid.*, I, 366. En 1817, il notait : « I called at the library and coffee-house. From the former, I stole the *Sicilian Romance* [...] I read the *Sicilian Romance* with interest and curiosity, though I read it some twenty years ago [...] At the inn, I enjoyed myself in my room [...] reading the *Sicilian Romance*. » *Ibid.*, I, 202.

(406) « During a great part of this happy vacation [été 1794], I remained on a visit with my young friend Burston, at his father's country-seat; and there, in reading Mrs. Radcliffe's romances, and listening, while I read, to Haydn's music — for my friend's sisters played tolerably on the harpsichord — dreamt away my time in that sort of vague happiness which a young mind conjures up for itself so easily. » *Memoirs, Journals and Correspondence of Thomas Moore*, ed. Right Hon. Lord John Russel, 8 vols., 1853-6, I, 24.

risés — respectables universitaires, hommes de sciences et de lettres, politiciens influents et critiques rarement tendres pour les auteurs de roman — non seulement goûta, mais *prit au sérieux*, les productions d'une romancière qu'il est trop facile, aujourd'hui, de caricaturer.

*
**

On devine que l'accueil réservé à Anne Radcliffe par les personnes de son sexe ne fut pas moins favorable. Nous ne nous étonnerons pas de trouver, au premier rang de ses admiratrices, Mrs. Carter, dont nous avons dit ailleurs l'intérêt qu'elle portait au gothique et aux œuvres d'imagination (407). Elle reconnaît, dans une lettre adressée à Mrs. Montagu, avoir pris beaucoup de plaisir à la lecture du *Roman Sicilien*, sans en connaître l'auteur (408). Son biographe confirme, par ailleurs, l'estime où Mrs. Carter tenait la romancière (409). Mrs. Piozzi, passant l'été de 1794 à Denbigh, avec ses filles, se plaint du manque de distractions dans la petite ville galloise; la demi-douzaine de personnes qu'elle fréquente souffre d'une terrible « famine intellectuelle ». Quel dommage, écrit-elle, qu'elle n'ait pas songé à emporter les *Mystères d'Udolphe* (410) ! Sans doute parla-t-on beaucoup d'Anne Radcliffe cet été là, dans le cercle animé par Mrs. Piozzi. Quelques semaines plus tard, on trouve, dans sa correspondance, l'écho de ces conversations :

(407) Cf. *supra*, ch. III, pp. 150-2.

(408) « I have been reading with much pleasure the *Sicilian Romance*. The language is elegant, the scenery exquisitely painted, the moral good, and the conduct and conclusion of the fable, I think, original. Have you read it? And do you know the name of the author? I do not. » *Letters from Mrs. Carter to Mrs. Montague*, ed. Rev. Montagu Pennington, 3 vols., London, 1817, III, 323-4.

(409) « Of all the authors of this class [Charlotte Smith, Mrs. d'Arblay, Mrs. West], Mrs. Carter thought most highly of Mrs. Radcliffe, and was most delighted with the perusal of her romances. The good tendency of all her works, the virtues of her principal characters, supported on the solid foundation of religion, the elegance of her style, and her accurate as well as vivid, delineations of the beauties of nature, appeared to her such as to raise Mrs. Radcliffe to a degree of eminence far superior to any other writer of romance of the present day. » *Memoirs of the life of Mrs. Elisabeth Carter*, by the Rev. Montagu Pennington, 2 vols., London, 1808, I, 441-2.

Cf. aussi note dans *Farington Diary*, ed. James Craig, 8 vols., 1923, I, 71 : Sept. 15, 1794 : « Lady B[eaumont] recd. a letter to day from Mrs. Carter, who expresses herself in a very strong manner in favour of the *Mysteries of Udolpho*, and of the talents of Mrs. Radcliffe, the author. »

(410) « It would have had such an effect read by owl-light among the old arcades of our ruined castle here. »

The Intimate Letters of Hester Piozzi and Penelope Pennington, ed. O.G. Knapp, p. 113. Lettre du 4 août 1794.

« Comme vous le dites, l'amour semble banni des romans, où la terreur (comme sous la Convention) est à l'ordre du jour. Miss Radcliffe joue mieux que quiconque à ce jeu. Ses descriptions me lassent souvent, mais elle a un grand empire sur l'imagination. Ses tours de passe-passe nous ont souvent fait très peur, à Mrs. Siddons et à moi-même. Mais comme quelqu'un disait que son livre ressemblait fort à *Macbeth*, H.L.P. répliqua : oui, autant qu'un sirop de menthe à une bonne eau de vie française. » (411)

Ceci ne l'empêche pas de faire venir spécialement les *Mystères d'Udolphé* de Londres, et toutes les dames de Denbigh de s'extasier (412). Jusqu'à Anne Seward enfin, pourtant peu portée aux lectures frivoles, qui consacre en août 1794, la moitié d'une longue lettre à une analyse pertinente et flatteuse des *Mystères d'Udolphé* (413). *L'Italien* lui plut manifestement moins, mais elle prit le temps de donner longuement ses raisons à une autre correspondante (414). Sans doute pourrait-on citer un grand nombre d'autres témoignages féminins sur l'auteur des *Mystères d'Udolphé* : ils surchargeraient inutilement ce chapitre. Mrs. Carter, Mrs. Piozzi, Mrs. Siddons, Anne Seward, voilà des noms qui sont pour nous de suffisantes garanties. L'estime où ces femmes, qui avaient façonné la sensibilité du siècle, tenaient notre romancière, est à la fois un sûr indice de la qualité de son œuvre et de son actualité.

*

**

(411) « Meanwhile, as you say, love seems banished from the novels, where *terror* (as in the Convention) becomes *the order of the day*. Miss Radcliffe however plays that game best which all are striving to play well. I am often weary of her descriptions, but she possesses great power over the fancy. Her tricks used to fright Mrs. Siddons and me very much; but when somebody said her book was like *Macbeth*, « Ay », replied H.L.P. « about as like as Peppermint water is to good French brandy. »

Lettre du 1 septembre 1794. *Ibid.*, p. 16.

(412) « The reading ladies of Denbigh find our *Mysteries of Udolpho* a Treasure, I sent for it from London to divert them. » Lettre de Mrs. Piozzi du 2 décembre 1794 à sa fille aînée, citée par J.L. Clifford, *Hester Lynch Piozzi*, Oxford 1952, p. 379.

(413) « I read not, neither doubtless do you, the Novel trash of the day. Hours are too precious for such frivolous waste, where the mind has in itself any valuable resources; yet there are a few pens which possess the power so to inspirit those fond fancies of the brain, as to render them gratifying to an imagination which demands more to please it than amorous story. Mrs. Radcliffe's pen is of this number... Though she aims not at the highly important morality of the great Richardson, nor possesses scarce a portion of his ample, his matchless ability, in discriminating characters,

'Yet does she mount, and keep her distant way,

Above the limits of the vulgar page.'

Her *Mysteries of Udolpho* is a much superior work to her *Romance of the Forest* etc... »

Lettre d'Anna Seward à C. Smith du 3 août 1794, *Letters of Anna Seward* written between the years 1784-1807, 6 vols., Edinburgh 1811, III, 389-90.

(414) Lettre à Mrs. Childers, du 16 août 1797, *Ibid.*, IV, 382-3.

On en trouve un autre signe dans la succession rapide d'adaptations théâtrales qui furent faites de ses romans : un transfert à la scène était, au XVIII^e siècle, une entreprise particulièrement périlleuse et consacrait vraiment la popularité d'une œuvre. Le 25 mars 1794, James Boaden faisait jouer à Covent Garden *La Forêt de Fontainville*, pièce en cinq actes, inspirée du *Roman de la Forêt* (415). Le 28 mai de la même année, Henry Siddons montait sur la même scène un opéra adapté du *Roman Sicilien* (416). Le jour de l'An 1795, les Londoniens pouvaient assister à la première représentation des *Mystères du Château*, pièce en trois actes de Peter Andrews et Frederick Reynolds, tirée des *Mystères d'Udolphe* (417). Le 15 août 1797, l'intermittent James Boaden faisait jouer à Haymarket une adaptation en trois actes de *l'Italien* (418). Quant au premier roman d'Anne Radcliffe, il ne devait être mis à la scène que quelques années plus tard, à un moment où l'incroyable vogue du genre pouvait faire oublier sa médiocrité (419). Enfin, dès la parution des *Œuvres Posthumes*, Mary Russell Mitford, séduite par *Gaston de Blondville* (420), entreprenait, malgré les réserves de Kemble dont elle avait demandé l'avis (421), de l'adapter à la scène : mais la pièce ne devait jamais être jouée.

(415) James Boaden, *Fontainville Forest*, 1794.

(416) *The Sicilian Romance*; or the Apparition of the Cliffs, an opera, by Henry Siddons. As performed with universal applause at the Theatre Royal, Covent Garden. London (Barker), 1794.

(417) *The Mysteries of the Castle*; a Dramatic Tale, in three acts : as performed at Theatre Royal, Covent Garden, written by Miles Pester Andrews, esq. London (Longman), 1795. La *Critical Review* note, à propos de cette adaptation : « ... partly taken from Mrs. Radcliffe's excellent romance; but we fear that lady will not feel herself flattered by the relation. » New Ar., XIV (1795), 101.

(418) *The Italian Monk*, a play in three acts, by James Boaden. Produced at the Theatre Royal, Haymarket, Tuesday 15 Aug. 1797.

(419) *Edgar, or Caledonian Feuds*, a tragedy in five acts, by George Manners. Produced at Covent Garden, 9 May, 1806, for the benefit of Miss Smith, 1806.

(420) « You and I were talking of Mrs. Radcliffe's romances. Mr. Talfourd gave me the other day a very interesting account of her posthumous works, containing a real genuine ghost story — a *bona fide* ghost — simple in its construction, but excessively powerful whenever the supernatural agency is introduced, and full of remarkable felicities of expression. The scene is at Kenilworth, in the reign of Henry the third... » Lettre de Mary Russell Mitford au Révérend William Harness, du 4 mars 1826. *The Life of Mary Russel Mitford*, ed. Rev. A.G. L'Estrange, 3 vols., 1870, II, 220.

(421) « To your first question — 'Do you think that Mrs. Radcliffe's posthumous romance would answer as a drama?' I answer that not having read it, I am unable to say whether it would or not. To your second question — 'Have you employed any one to dramatize it?', I answer No. You surely must be as good a judge of the fitness of the subject for the stage as anyone; and if you set about it, let me warn you that it will not be a great success, unless you contrive to introduce some good comic character into the story. A comedy ! A comedy ! Still a comedy ! say I, and without songs, at most with not above two. It is in vain to write tragedies, till we have an actress to give proper effect to them. » *Ibid.*, II, 228.

Les peintres — juste et significatif retour des choses — ne restèrent pas, non plus, inactifs. En 1794, William Hodges peignait une toile qu'il intitulait l'*Abbaye*, en souvenir du *Roman de la Forêt*. Henry Singleton, en 1797, interprétait une scène des *Mystères d'Udolphe*. Lloyd, en 1798, et plus tard Drummond, s'inspiraient de la même œuvre. Nixon illustre, de son côté, deux passages de l'*Italien*, et on doit au pinceau de Washington Allston une toile saisissante, représentant la vision qu'a Spalatro, dans ce dernier roman, de la main ensanglantée (422).

Phénomène aussi curieux et révélateur : de paradoxales références à cette romancière qui ne quitta qu'une fois l'Angleterre émaille jusqu'aux récits de voyage. On ne traverse plus Venise, sans évoquer, outre l'ombre de Shakespeare et d'Otway, celle d'Anne Radcliffe (423). Aperçoit-on, dans une église, au hasard d'une visite, un cercueil particulièrement effrayant ? On songe aux *Mystères d'Udolphe* (424). Louis Simond, devant passer la nuit sur un lit de fortune, dans un vieux château d'Italie, se compare à un de ses héros (425). Un autre français, enfin, visitant le couvent de Chiaramonte, et traversant, un cierge à la main, de longs cloîtres obscurs, évoque lui aussi, l'atmosphère de ses romans (426).

Il est indéniable que la réputation d'Anne Radcliffe dépassa largement les frontières de la littérature en même temps que celles de

(422) Ces renseignements se trouvent dans Monk, 201. Cf. aussi E.P. Richardson, *Washington Allston*, Chicago, 1948, 144.

(423) « This is not the only spot at Venice which recalls fiction, poetry, and romance to the mind. Shakespeare, Otway, and in spite of many inaccuracies, Mrs. Radcliffe, rise up everywhere in the shape of their heroes and heroines. The very situation of the city, the very names of the surrounding objects, constantly recall them. » *Sketches descriptive of Italy*, 4 vols., London (Murray), 1820, IV, 163-4.

(424) « The coffin lid of the last who was there interred has a sliding board, beneath which a plate of glass displays what would have appalled the stoutest heart in Udolpho, the countenance of the poor remains within... » [M. Sternedale], *Vignettes of Derbyshire*, London, 1824, pp. 69-70.

(425) « Un cavaliere Paoli à qui nous étions recommandés [...] nous conduisit au palais désert du duc de Monteleone [...] Etendant les matelas sur le plancher, l'on se trouve bien vite comme chez soi, beaucoup plus même que si le cavaliere nous avait ouvert sa porte, et nous reposâmes au milieu des vieilles armures, des casques, des hallebardes et des grandes épées, aussi bien qu'auraient pu faire des héros de Mme Radcliffe. » Louis Simond, *Voyage en Italie*, 2 vols., Paris, 1827, cité par Hélène Tuzet, *Voyageurs français en Sicile au temps du romantisme*, (1801-1848), Paris, 1945, p. 25.

(426) « Chacun de nous tenant à la main un petit cierge allumé, nous suivîmes lentement notre guide silencieux, qui nous fit traverser de longues allées humides, très étroites, et où sa grande ombre se dessinait continuellement sur les murailles comme un fantôme... C'était là vraiment une scène d'Anne Radcliffe. » Paul de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, ou neuf mois en Italie*, Paris, 1832. Cité par Hélène Tuzet, *op. cit.*, p. 332.

son pays, en raison même des larges assises de son art. Car comment définir, pour conclure, son apport spécifique au roman « gothique », sans en revenir à cette vision spéciale du monde, qu'elle sembla toujours regarder comme à travers des « Lorrain glasses » ?

Sans doute, le comportement de ses personnages — de ses héroïnes en particulier, qui se pâment, pleurent et ont toute la rigide dignité qui sied à de vraies « filles de Pamela » (427) — la place-t-il dans le sillage d'un certain roman qui n'a pas totalement dominé le grand penchant du siècle au sentiment. Pourtant, les souvenirs de lectures autour desquels elle organise ses propres intrigues laissent peu de doute sur son appartenance à l'école de Walpole, de Clara Reeve et de Sophia Lee. Mais loin de se laisser absorber par un genre, elle aida à le façonner. D'abord par la synthèse qu'elle sut faire d'éléments encore disparates : le tragique dépouillé du *Château d'Otrante*, le bon sens bourgeois du *Vieux Baron anglais*, et la ténébreuse affectivité des héros du *Souterrain*, se retrouvent, mais artistement mêlés, dans son écriture. Mais ce qu'elle apportait surtout au roman terrifiant, c'était une double dimension esthétique, qui lui donnait ses lettres de noblesse. En déversant, dans le moule un peu rudimentaire et simple du roman à sensation des images qui avaient la sanction de Burke et de Gilpin, elle plaçait ce genre littéraire bien au-dessus de sa première destination.

Le roman « gothique » ne sera plus le même après le rapide passage de cette jeune femme sur la scène littéraire. La longue cohorte de ses imitateurs, dont il sera plus loin question, ne sut capter qu'un pâle reflet de ce qui fait le charme profond de ses romans. En s'arrêtant aux procédés, ils s'aveuglaient sur la vraie nature de son art. Par ailleurs, des esprits moins subtils, ou différemment orientés, ne restaient plus insensibles aux sombres merveilles importées, depuis peu, d'ailleurs. Anne Radcliffe, elle, avait su rester anglaise dans chacune de ses options, et jusque dans ses préventions.

(427) Sur cet aspect des romans d'Anne Radcliffe, que nous avons délibérément laissé de côté, cf. R.P. Utter & G.B. Needham, *Pamela's Daughters*, London, 1937, pp. 129-30 et passim.

CHAPITRE V

M. G. LEWIS ET SES DÉMONS

« Que donc tous ceux dont l'esprit de nouveau reflue vers les données fermées et purement organiques des sens comme vers leurs excréments se nourrissent de ce résidu habituel et de cet excrément de l'esprit qu'on appelle la réalité, je continuerai à tenir pour une œuvre essentielle *Le Moine*, qui bouscule cette réalité à pleins bras, qui traîne devant moi des sorciers, des apparitions et des larves, avec le naturel le plus parfait, et qui fait enfin du surnaturel une réalité comme les autres. »

Antonin ARTAUD.

I

« Le Merveilleux n'est pas le même à toutes les époques. Il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient. Ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne, ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps. Dans ces cadres qui nous font sourire, pourtant se peint toujours l'irréremédiable inquiétude humaine et c'est pourquoi je les prends en considération. » Nous compléterions volontiers cette proposition d'André Breton dans le *Manifeste du Surréalisme* de 1924 ⁽¹⁾ en disant que le Merveilleux — et surtout le Fantastique — n'est pas le même dans tous les pays. Il y a, selon nous, au principe de toute démarche fantastique, une intention de

(1) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris (Gallimard), 1963, p. 36.

dépassement du rationnel, des données de l'expérience et du quotidien, qui est universelle, parce qu'elle correspond à un besoin d'espèce; tandis que les formes revêtues par cette visée d'un Ailleurs de rêve varient indéfiniment, non seulement au cours des siècles, mais aussi en fonction du génie des peuples et du goût des sociétés. Le fantastique de Walpole, d'Anne Radcliffe et des autres romanciers anglais jusqu'à présent étudiés a pris la forme du roman « gothique », parce que l'inquiétude essentielle de l'homme qui, ayant cessé de croire au magique, recherche dans le leurre littéraire une compensation à son incrédulité, s'est fixée, outre-Manche, sur un type d'architecture qu'un imprévisible avatar du goût venait de remettre en faveur. Les ruines médiévales d'abbayes et de châteaux devinrent donc un matériau de choix pour servir à l'édification de cet univers parallèle dont l'homme a toujours besoin et où l'insolite restitue au quotidien sa saveur perdue.

Or la vogue singulière, en Angleterre, d'une certaine littérature allemande, au cours des dix dernières années du siècle, allait bientôt permettre l'utilisation de matériaux nouveaux, de légendes et de contes populaires où se saisisrait, dans ce qu'elle avait de plus original, de plus rude et de plus fruste, l'âme germanique.

**

L'Allemagne était, depuis toujours, par excellence, la patrie du fantastique. Son folklore national, où allaient généreusement puiser les « Stürmer und Dränger », était habité par tout un peuple d'êtres surnaturels, moins souvent bons que malfaisants, elfes et kobolds, goules et salamandres, gnômes et ondines, gobelins et sylphes, génies des eaux, de l'air et de la terre, esprits des forêts, nains de la montagne, démons des cavernes, issus, au cours des siècles, de l'imagination d'hommes entourés par une nature hostile, soumise à un climat rigoureux, et longtemps plongée dans la nuit nordique. La croyance aux spectres y était plus vivace qu'ailleurs. Dans ce pays longtemps ravagé par les guerres, on imaginait volontiers qu'un soldat mort au combat puisse revenir dans son village natal chercher la femme jadis aimée pour lui faire partager sa tombe. On se racontait, le soir, à la veillée, d'épouvantables histoires de vampires, qui parvenaient, disait-on, à prolonger leur hideuse existence en puisant leurs forces dans le sang frais de jeunes victimes. Les réalités les plus repoussantes de la Mort — tombes gluantes, cadavres en putréfaction et corps rongés par les vers — n'étaient pas faites pour effaroucher un peuple encore solidaire, par sa rude imagination, de ses ancêtres goths. Le Moyen Age avait été, en

Allemagne, une époque particulièrement mouvementée, durant laquelle l'autorité des empereurs n'avait su s'imposer à une poussière de petits états et de principautés qu'au prix de guerres incessantes et cruelles, qui allaient durablement marquer la mémoire de la race. Les vestiges de ce tumultueux passé étaient partout visibles. Mais la vallée du Rhin, avec ses forteresses aux noms prestigieux, vertigineusement accrochées à quelque pan de rocher, et auxquelles s'attachaient de vivaces légendes, était, de toute l'Allemagne, le lieu où se saisissait avec le plus de force, l'âme médiévale (2). A ces ruines, la Réforme avait ajouté celles, plus nombreuses encore, et disséminées sur tout le pays, de monastères et d'abbayes qu'un zèle excessif avait voulu anéantir. Mais les cathédrales, les églises, utilisées par le nouveau culte, avaient partout survécu. L'art gothique était, croyait-on, l'expression la plus parfaite et la plus noble du génie national. En 1772, le jeune Goethe, résidant alors à Strasbourg, avait admiré la célèbre cathédrale, sans s'étonner, ni s'indigner outre mesure, de l'indifférence des Français à son égard. Il fallait être allemand (3) pour pouvoir communier avec sa sublime beauté. Il fallait être familier des vastes et sombres forêts germaniques, dont elle n'est que la représentation figée dans la pierre (4), pour éprouver sous ses voûtes la terreur primitive qu'inspiraient aux Goths les arbres et leur feuillage.

Mais l'Allemagne tenait du Moyen Age un autre héritage, singulièrement plus sombre : celui de la magie noire et de la sorcellerie. Tout au long du Moyen Age, Lucifériens et Satanites, Stédingiens, Bégards ou Bogomiles, avaient trouvé auprès du peuple une telle audience, et formé un tel réseau souterrain, que l'Eglise s'était crue tenue d'intervenir. Du synode de Brême (1230) à la bulle du Pape Innocent VIII *Summis desiderantes affectibus* (1484), elle avait relevé, tout au long d'une histoire riche en péripéties, ces multiples formes d'hérésies et mis en garde ses fidèles contre les dangers auxquels ils se trouvaient, de leur fait, exposés. La répression avait déjà commencé quand, en 1489, était paru à Cologne, le célèbre *Maleus Maleficarum*, volumineux code de procédure juridique établi avec un zèle exhaustif par deux théologiens avertis, Krämer et

(2) Les châteaux de la vallée du Rhin avaient déjà, nous nous en souvenons, fait impression sur Anne Radcliffe. Cf. *supra*, ch. IV, pp. 228-9

(3) « Das ist deutsche, unsre Baukunst, da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos. » « Von Deutscher Baukunst », [1772], *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Band XII, p. 12.

(4) En ce qui concerne le passage de Gœthe sur la Forêt et la Cathédrale, cf. *supra*, ch. I, p. 29, note (80).

Sprenger, à l'usage des tribunaux qui avaient à statuer sur les innombrables cas de sorcellerie qui leur étaient soumis. Les soixante-dix-huit chapitres de ce monstrueux ouvrage ne laissent rien au hasard, et abordent tous les problèmes : depuis la manière dont les sorcières s'y prennent pour métamorphoser des hommes en bêtes, jusqu'à leurs rapports intimes avec certains incubes. La chasse aux sorcières et la lutte contre la pratique des arts goétiques pouvaient désormais être organisées rationnellement. Les procès se multiplièrent, les bûchers se dressèrent et partout, d'abominables mégères, coupables des plus horribles forfaits, purent enfin rendre à Dieu, au milieu de flammes purificatrices, leur âme scélérate. Ces procès de l'Inquisition et ces exécutions salutaires allaient profondément stimuler l'imagination populaire, et alimenter le fonds commun de légendes fabuleuses, d'où sortirait l'histoire, promise à un succès national, du Docteur Faust. Spiess l'avait couchée sur le papier en 1587, dans son *Volksbuch*, et bientôt toute l'Allemagne avait pu se passionner pour les singulières aventures du célèbre « Schwarzkünstler » : l'invocation à Mephistophélès, le pacte signé avec du sang, une vie consacrée toute entière à l'exercice de pouvoirs interdits, et l'effroyable fin du docteur, déchiré par les griffes de démons hurlants, eurent tôt fait d'enflammer les imaginations. En transcrivant plus tard, à sa manière, la légende séculaire, Goethe ne pouvait choisir un sujet plus populaire, ou qui exprimât mieux le sombre génie de sa race.

Plus tard, ce goût pour l'ésotérisme avait trouvé, dans la multiplication des sociétés secrètes, un autre exutoire. La confrérie des Rose-Croix, la Franc-Maçonnerie, l'Illuminisme, et bon nombre d'autres doctrines théosophiques et cabalistiques, avaient eu l'Allemagne pour berceau. L'imagination populaire n'en avait le plus souvent retenu que les aspects les plus spectaculaires : scènes d'initiation par le fer et par le feu, rassemblements nocturnes d'hommes revêtus de cagoules, tribunaux secrets siégeant au plus profond des forêts ou dans les ruines de quelque monastère, et prononçant d'implacables sentences. Il n'en fallait pas davantage pour investir ces « Invisibles » — car tels ils prétendaient être — de pouvoirs occultes et discrétionnaires. Une telle crédulité allait susciter, par tout le pays, de grands imposteurs qui, s'aidant de moyens appropriés, et ne reculant pas devant les mises en scène les plus compliquées, berneraient avec profit leurs compatriotes. Le succès du *Geisterseher* de Schiller allait montrer à quel point une dénonciation de tels agissements était devenue nécessaire.

Tels étaient les aspects « nocturnes » de l'âme allemande, qui allaient bientôt trouver en littérature, avec l'avènement du Romantisme, une expression enthousiaste. Jusque vers 1790, toutefois, ils devaient rester fort mal connus Outre-Manche. D'abord, parce qu'on ne connaissait avant cette date, que fort peu de choses de l'Allemagne : la France, voisine plus immédiate, avait, malgré les guerres, conservé tout son prestige, et sa littérature, même la moins représentative, monopolisait toujours l'intérêt. Ensuite, parce que ce qui avait filtré de la littérature allemande était d'inspiration classique. *La Mort d'Abel* de Gessner et ses *Idylles*, *La Messiade* et *La Mort d'Adam* de Klopstock, se partageaient presque exclusivement les faveurs d'un public tiède, tandis qu'une traduction des *Fables* de Lessing passait presque inaperçue. On préférait à la poésie épique et à la littérature morale, où les Anglais s'étaient eux-mêmes distingués, des ouvrages d'érudition spécialisée, de philosophie, de théologie ou de science médicale, où les Allemands s'étaient taillé une solide réputation. Dans le domaine de la fiction romanesque, seules quelques rares œuvres particulièrement marquantes avaient trouvé des traducteurs. Une histoire sentimentale de Gellert (5), un conte oriental du célèbre docteur Haller, mieux connu par ses livres savants (6), une parodie de Wieland au titre particulièrement éloquent (7), inspirée du *Don Quichotte* et qui faisait bien la part entre la Réalité et le Rêve (8) : voilà tout ce que l'Angleterre d'avant 1790 connaissait du roman allemand.

*
**

(5) *The History of the Swedish Countess of G---*. By C.F. Gellert, M.A., professor at the university of Lipsic. Translated from the original German. London (Dodsley), 1752. Cette œuvre fut saluée par la *Monthly Review* comme « the first work of the kind from [Germany] which hath had vivacity enough to recommend it to nations less phlegmatic and less confined to the weightier subjects of school divinity physic, chemistry, etc. » VI (1752), pp. 232-3. Cité par J.L. Haney, « German Literature in England before 1790 », *Americana Germanica*, IV (1902), 133.

(6) *Usong*; an *Eastern Narrative*, 2 vols., London, 1772.

(7) *Reason triumphant over Fancy; exemplified in the singular Adventures of Don Sylvio de Rosalva*. A History in which every marvellous event occurs naturally, 3 vols., London (J. Wilkie), 1773.

(8) Il nous paraît utile de citer le passage suivant, qui situe, selon nous, le climat où va se développer le roman allemand de la fin du siècle : « As [...] there are things which really exist out of ourselves; so are there, in return, others which exist only in our imagination. The former exist, though we do not know that they exist; the latter only in so far as we imagine them to exist. These things have no reality in themselves, but with him who takes them for real they have the same effect as if they were so [...] In the narrative of our young knight, we must be careful to distinguish between what happened to him in reality and what his imagination added to it. »

The Adventures of Don Sylvio de Rosalva, by C.M. Wieland, ed. Ernest A. Baker, London (Routledge), 1904, pp. 52-3.

Ce devait être le *Sturm und Drang* qui, dégageant par un retour aux antiquités germaniques, les traits caractéristiques de l'âme allemande, la ferait tapageusement connaître au monde. Le *Götz von Berlichingen* de Goethe, qui l'exprime avec tant de force, ne serait connu en Angleterre que dans la traduction de Walter Scott, en 1799. Mais *Werther*, traduit vingt ans plus tôt sur l'adaptation française, et dont le succès foudroyant n'avait cessé d'inquiéter les moralistes de la *Critical Review*, avait, dès 1779, contraint le public d'accorder à la jeune littérature allemande une attention qu'il lui avait jusqu'alors généralement refusée. Un autre encouragement allait venir d'Ecosse, dont le génie national n'était pas sans affinités avec le génie germanique (9). La conférence de Henry Mackenzie, l'auteur célèbre de *The Man of Feeling* (1773), faite le 21 avril 1788 devant la Société Royale d'Edimbourg sur le « Théâtre allemand », et plus tard reproduite dans le second volume des *Transactions* de la Société, est ordinairement considérée comme le point de départ de relations nouvelles entre les lecteurs anglais et la littérature allemande (10). L'auteur, paradoxalement, ne savait pas l'allemand, et fondait son étude sur deux ouvrages français, *Le Nouveau Théâtre Allemand*, en douze volumes, de Friedel et Nicolas de Bonneville (1782-1785), et le *Théâtre Allemand* en cinq volumes de G.M. Junker et Liébault (1785). D'emblée, l'Écossais lançait un défi à ceux de ses compatriotes qui persistaient à considérer la littérature allemande comme une production nettement inférieure à celles des autres pays d'Europe. Nul pays, disait-il, n'a, à l'heure actuelle, de littérature plus intéressante que l'Allemagne. Tandis qu'elle est arrivée, dans tous les domaines, au même degré de maturité que la plupart des autres nations, elle a conservé, en ce qui concerne les œuvres d'imagination, une jeunesse d'âme qui se manifeste par un enthousiasme frénétique (11). L'Allemagne en est actuellement au

(9) Walter Scott soulignerait cette ressemblance dans une lettre inédite, citée par H.W. Thompson, « Discoveries : German Literature and the Highlands », *A Scottish Man of Feeling, Some Account of Henry Mackenzie, esq. of Edinburgh and of the golden age of Burns and Scott*, O.U.P., 1931, pp. 281-2 : « I have been now for a great many years a sincere admirer of the German literature which has something in it so similar to our own. »

(10) Cf. F.W. Stokoe, *German Influence in the English Romantic Period*, Cambridge University Press, 1926, « General Introduction », et ch. I, « Henry Mackenzie's Lecture. »

(11) « Germany, remounting as it were to the sources of ancient inspiration, has given to the world works of that creative art, which are seldom produced in those later times, when fancy and imagination give place to the sober certainties of science and philosophy. » H. Mackenzie, « Account of the German Theatre », *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, vol. II, part 2, Edinburgh, 1790, p. 155.

point où se trouvait l'Europe au sortir de la longue nuit du Moyen Age : son imagination, que la Raison n'a pas encore mise en tutelle, s'épanouit librement (12). Le théâtre allemand ne s'attarde pas aux scènes délicates que le sentiment dicte à certains auteurs : il lui faut des passions violentes et des crimes atroces, qui suscitent avant tout l'horreur. Les plus timides s'en effraieront, mais il y a là une source inépuisable de virile grandeur et de sublimité, qui ébranlent bien davantage que la représentation insipide des mouvements contenus de l'âme (13). En ceci, la scène allemande exprime bien le tempérament national qui, comme l'anglais, est d'une nature ardente, sérieuse, réfléchie. Examinés sous ce jour, les chefs-d'œuvre de la littérature allemande prennent tout leur relief. On comprend et on admire l'enthousiasme douloureux de *Werther*; et *Les Brigands* de l'incomparable Schiller, qui puise aux sources d'une imagination enflammée, devient le drame entre tous représentatif de la nouvelle école.

L'analyse de Mackenzie, en mettant l'accent sur la violence ténébreuse de la jeune littérature allemande, présentait bien à ses compatriotes le mouvement du *Sturm und Drang*, mais de façon sommaire et partielle. Il serait bientôt relayé, dans cette tâche d'information, par des hommes plus compétents, tenant leurs faits de première main, et ayant de la langue une connaissance sûre. En 1790, William Taylor, de Norwich, faisait circuler sa célèbre traduction de la *Lenore* de Bürger (14), révélant ainsi l'emprise de la superstition sur l'âme germanique primitive, et l'esthétique qu'il était possible de fonder sur la croyance populaire aux spectres et au surnaturel. Les *Popular Tales of the German*, que William Beckford publiait en 1791, traduction des *Volksmärchen der Deutschen* de Musaeus, étaient, pour le public anglais, une autre occasion de s'initier au féérique d'Outre-Rhin, malgré l'ironique préface de l'incrédule traducteur. En 1792, Henry Mackenzie, qui s'était mis, depuis

(12) Il est intéressant de comparer ces thèses avec la théorie de Blair, si importante pour notre propos, sur le « vieillissement de l'Imagination ». Cf. *supra*, ch. I, pp. 59-60.

(13) « Account of the German Theatre », *op. cit.*, pp. 167-8.

(14) Le poème ne serait pourtant publié qu'en 1796, dans le *Monthly Magazine*, de John Aikin. Ce dernier, auteur du « Fragment » gothique dont il a été question plus haut [cf. *supra*, ch. III, pp. 167-9], écrivit lui-même un poème inspiré de la ballade de Bürger ayant pour titre, *Arthur and Matilda*. Il ajoutait en note : « The idea of this piece was taken from a ballad translated by an ingenious friend from the German of Burgher. The story and scenery are however totally different, and the resemblance only consists in a visionary journey. » John Aikin, *Poems*, London, 1791, p. 41. A.L. Aikin, sa sœur, plus tard la célèbre Mrs. Barbauld, connaissait le poème et l'avait lu en public; cf. A.L. Le Breton, *A Memoir of Mrs. Barbauld*, London, 1874, pp. 72-3, et 103-4.

sa célèbre conférence, à l'étude de l'allemand, publiait ses *Dramatic Pieces from the German*, permettant ainsi l'accès à trois nouvelles pièces allemandes, de Goethe, Gessner et Ayrenhoff (15). A partir de 1793, la déclaration de guerre à la France allait rapprocher encore l'Angleterre de l'Allemagne, et les grandes tragédies de Goethe et de Schiller trouveraient en William Taylor, Walter Scott et Coleridge, des traducteurs de talent, voire de génie.

*

**

Mais tandis que la poésie et le théâtre allemands devenaient chaque jour plus accessibles au public anglais, le roman accusait un certain retard. Par sa forme et ses origines, il était pourtant plus près du conte légendaire que les « Stürmer und Dränger » avaient prétendu remettre en faveur. Et de fait, dans le sillage du jeune mouvement révolutionnaire, s'était développée toute une littérature romanesque de bas étage, que les historiens ont, depuis, trouvé commode de désigner sous l'appellation commune de *Ritter-Räuber- und Schauer-Romane*, en raison même de la difficulté qu'il y a à dissocier ses éléments constitutifs. Depuis la parution du *Götz von Berlichingen* (1773) de Goethe, les romans ayant pour cadre un Moyen Age approximatif et pour héros des personnages dans les grandes lignes historiques, avaient proliféré dans de telles proportions que H.A. Reichard, dans sa *Bibliothek der Romane* (1778-1794), conçue sur le même plan que notre *Bibliothèque des Romans*, les avait classés sous une rubrique spéciale. Les *Brigands* de Schiller, avaient également suscité d'innombrables imitations en prose, où étaient mis en scène des hors-la-loi au cœur magnanime, dont la noblesse et la générosité étaient censées excuser la noirceur de leurs crimes. Enfin, à la source des histoires de spectres et de sorcières dont le nombre, chaque mois, allait croissant, il y avait à la fois les antiques légendes populaires dont Stolberg, Herder et Bürger n'avaient capté que la veine la plus poétique et la plus raffinée, le sombre héritage ancestral de sorcellerie et de magie noire, et aussi le *Geisterseher* de Schiller, qui venait d'attirer l'attention sur les scandaleux agissements des Cagliostro et autres « visionnaires » de l'époque. Ainsi, les romans de Christiane Benedikte Naubert, de Leonhard Wächter, mieux connu sous son pseudonyme de « Veit Weber », de Cajetan Tschink, de Karl Grosse, de Gottlob Heinse,

(15) Il est possible, toutefois, que Mackenzie n'ait fait que collaborer à la traduction de ce recueil. Cf. H.W. Thompson, *A Scottish Man of Feeling*, op. cit., pp. 292-3.

de Christian Heinrich Spiess, de Karl Gottlob Cramer, de Heinrich Zschokke, de Karl Friedrich Kahlert et de bien d'autres encore, apparaissent-ils comme une retombée du *Sturm und Drang*, ou du moins comme l'orchestration, plusieurs octaves plus bas, des thèmes chers à ses représentants les plus en vue. Ces romans, qu'il est difficile de classer dans l'une ou l'autre des trois catégories énoncées tant les thèmes s'enchevêtrent, ne seraient qu'assez tardivement introduits en Angleterre, où ils viendraient grossir les rangs serrés des œuvres imitées de Walpole, de Clara Reeve et d'Anne Radcliffe, avec lesquelles ils présentaient, de par leurs éléments constitutifs, une indéniable parenté. Relevant d'une imagination plus outrancière et d'une sensibilité moins affinée, ils se seraient pourtant moins aisément intégrés à la production romanesque anglaise et confondus avec elle, si les lecteurs d'Outre-Manche n'avaient été, en quelque manière, préparés à les accueillir. Ce devait être Matthew Gregory Lewis qui jouerait ce rôle de nécessaire intermédiaire. Mais avant même la publication du *Moine* (1796), dont l'importance historique tient au fait qu'il est l'expression de deux cultures et de deux sensibilités intimement mêlées l'une à l'autre, les spécimens les plus représentatifs de cette sensibilité d'Outre-Rhin avaient déjà filtré en Angleterre. En 1794, étaient parus en traduction deux romans de Christiane Bénédicte Naubert, dont Lewis lui-même contribuerait plus tard à mieux faire connaître l'œuvre à ses compatriotes (16). Il a déjà été question, au chapitre précédent (17), de *Herman von Unna* et d'*Alf von Deulmen*, et de leur influence possible sur l'*Italien* d'Anne Radcliffe. Rappelons que ces deux histoires avaient surpris leurs lecteurs anglais par les renseignements qu'elles donnaient sur une juridiction secrète qui se serait jadis exercée en marge du pouvoir établi, et souvent à l'insu de l'empereur lui-même. Les arrêts arbitraires rendus par ces juges insaisissables répartis sur tout le territoire (18) avait soulevé, au pays de l'« habeas corpus », un intérêt indigné. Les aventures de l'infortunée Ida Munster en étaient une saisissante illustration. Accusée, par une voix mystérieuse, de sorcellerie (19), et sommée de

(16) Cf. *infra*, pp. 375-380.

(17) Cf. *supra*, ch. IV, pp. 256-7.

(18) [The Secret Tribunal] « was composed of more than 100.000 individuals held together by an invisible chain, known to each other, but indistinguishable to the rest of the world, whose sittings were covered with the most impenetrable secrecy; whose decrees were arbitrary and despotical, and were executed by assassins, whose steel seldom failed to reach the heart of its unfortunate victim. » *Herman of Unna*, *op. cit.*, 3rd ed., 1796, I, v-vi.

(19) « Ida Munster ! Sorceress ! Accused of murder, of high treason ! Appear ! We, the secret avengers of the Eternal, cite thee within three days before the tribunal of God ! Appear ! Appear ! » *Ibid.*, 201.

comparaître devant un tribunal invisible dont elle ignorait même où il tenait ses assises (20), elle avait pu se présenter, au terme de mille péripéties (21), devant une assemblée nombreuse d'hommes masqués (22), qui n'avaient, qu'à contre-cœur, reconnu son innocence. Hermann était lui-même tombé sous le coup d'une terrible sentence, le condamnant à être exécuté de la main de son meilleur ami (23). Alf von Deulmen, toute sa vie inquiété par les obscurs agents du Tribunal Secret, pour avoir involontairement surpris une de leurs réunions, et contraint de s'acquitter, à leur profit, de mille tâches périlleuses, était finalement relégué, pour le restant de ses jours, dans un cachot souterrain. Cette pénible atmosphère de mystère et d'angoisse se retrouvait, mais à un moindre degré, dans le *Geisterseher* de Schiller, paru en livraisons dans la *Rheinische Thalia* en 1789, un an après la publication de *Hermann von Unna*. Six ans plus tard, le public anglais pouvait, grâce à la traduction de D. Boileau (24), se passionner pour les aventures étranges du Prince de..., que sa crédulité exposait à de graves dangers, et conduisait finalement devant le Tribunal de la Sainte Inquisition (25). Il était en fait victime d'un imposteur de grande allure, illusionniste et prestidigitateur, dont les multiples tours de passe-passe, et les spectaculaires interventions, servaient des fins politiques.

*
**

Le *Geisterseher* avait très vite eu de nombreuses imitations en Allemagne. Au nombre des moins malhabiles était le *Geisterbanner* de Kahlert (26), paru en 1792, et traduit en anglais deux ans plus

(20) « -But what must I do ? I am cited to the bar of justice by I know not whom; I am to make my appearance I know not where. » — « Appear ! » — « And who will be my judges ? » — « Those terrible unknown mortals, who render justice in secret » — « Where do they assemble ? » — « Everywhere and nowhere. » *Ibid.*, 207.

(21) *Ibid.*, 208-30.

(22) « All around me, as far as my view could penetrate, I beheld lofty vaults; and over my head the starry sky. At a distance, I observed, in the light of torches, which, though there were many, but feebly illumined the vast space, serving scarcely more than to render darkness visible, human figures dressed in black, some of whom came towards us, and joined my conductor. They were all masked like him, and conserved only by signs, intermingled with a few abrupt words. Every moment, their number increased; and apparently there were several hundreds of them. » *Ibid.*, 250-1.

(23) *Ibid.*, II, 211-2.

(24) *The Ghost-seer; or, Apparitionist*. An Interesting Fragment, found among the papers of Count****. From the German of Schiller. London (Vernon and Hood), 1795.

(25) La scène rappelle d'ailleurs celle de *Herman von Unna*. Cf. *supra*, ch. IV, p. 257 et note (211).

(26) *Der Geisterbanner, eine Wundergeschichte aus mündlichen und schriftlichen Traditionen gesammelt*, 1792.

tard ⁽²⁷⁾, et la *Geschichte eines Geistersehers* de Tschink, publiée à Vienne en 1791, et à Londres, en traduction, en 1795 ⁽²⁸⁾. Le public anglais allait retrouver, dans ces deux œuvres, le mythe de l'imposteur génial et diaboliquement habile qui, poursuivant des fins lucratives, comme le Volkert de *The Necromancer*, ou servant un idéal politique comme « The Unseen » de *The Victim of Magical Delusion*, dupait sans vergogne de faciles victimes. Le thème des sociétés secrètes et de leur condamnables agissements était aussi celui du roman de Karl Grosse, *alias* « comte de Vargas », *Der Genius* (1791-1794), que le public anglais avait pu lire dans deux traductions différentes parues la même année ⁽²⁹⁾. La Préface de *Horrid Mysteries* rappelait le succès qu'avait connu en Allemagne les sociétés des Rose-croix, des Francs-Maçons et des Illuminés, et soulignait le rôle néfaste joué par elles, en citant le témoignage d'un de leurs anciens adeptes repentis ⁽³⁰⁾. Les aventures malheureuses de Don Carlos de Grandez illustraient tragiquement la mise en garde du transfuge, et révélaient les dangers auxquels était exposé tout jeune homme riche, de bonne famille, mais crédule.

Citons enfin les deux contes de « Veit Weber », *The Sorcerer* (1795), et *The Black Valley* (1796), tirés de ses populaires *Sagen der Vorzeit* (1788-1795), dont le premier proposait aux lecteurs d'Outre-Manche un autre exemple d'imposture singulière, et le second des aventures macabres dans un site de cauchemar, et nous aurons, à peu près ⁽³¹⁾, fait le tour de cette production romanesque allemande telle que la connut l'Angleterre avant, ou en même temps, que le *Moine*.

*
**

(27) *The Necromancer; or, The Tale of The Black Forest. Founded on Facts : Translated From The German of Lawrence Flammenberg, By Peter Teuthold*, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1794.

(28) *The Victim of Magical Delusion; or, the Mystery of the Revolution of P—— l : A Magico-Political Tale. Founded on Historical Facts, and translated from the German of Cajetan Tschink. By P. Will*, 3 vols., London (Robinsons), 1795.

(29) *The Genius; or, the Mysterious Adventures of Don Carlos De Grandez*, By the Marquis of Grosse. Translated from the German by Joseph Trapp, 2 vols., London (Allen and West), 1796.

Horrid Mysteries. A Story. From the German of the Marquis of Grosse. By P. Will, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796.

(30) *Horrid Mysteries*, ed. Montague Summers, 2 vols., London (R. Holden & Co), I, xxiv-xxv.

(31) Nous laisserons de côté la traduction d'un autre conte de Grosse, *The Dagger*, London (Vernor & Hood), 1795, qui, malgré son titre, n'est pas de la même veine. Nous y relèverons simplement la publicité que fait l'auteur à son ouvrage antérieur *Der Genius*, en le faisant lire, la nuit, à son personnage principal :

Ces romans se caractérisent par plusieurs traits communs qu'il importe de mettre dès à présent en lumière, car ils permettront de mesurer l'originalité du roman de Lewis, et peut-être aussi de signaler au passage certaines des sources auxquelles il paraît vraisemblable que le jeune auteur ait puisé. Le moyen le plus sûr, pour ces imposteurs qui se réclamaient de sociétés secrètes, de persuader leurs victimes de l'étendue de leurs pouvoirs, étant d'évoquer des « spectres », les fantômes tiennent, dans tous ces récits, une place primordiale. A la suite de l'Arménien de Schiller, le Volkert de Kahlert, l'« Inconnu » de Tschink, et le « Génie » de Grosse suscitent, avec une déconcertante aisance, d'effrayantes apparitions. Les opérations se déroulent selon un rituel immuable, qui intéresse au plus haut point le lecteur du *Moine*, tenté de lui comparer celui qui prélude aux interventions du Diable dans le roman de Lewis (32). Le « voyant », ayant d'abord reconnu les lieux avec soin, place le néophyte à l'intérieur d'un cercle magique tracé à la craie sur le sol, qu'il ne saurait quitter sans périr à l'instant, et étale les diverses pièces de sa panoplie sous les yeux effrayés de son client ingénu : baguette magique, crucifix, tête de mort, parchemins aux caractères mystérieux. Puis commencent de terribles incantations, dont le rythme va s'accéléralant, et qui s'accompagnent peu à peu de spectaculaires effets. La sueur ruisselle sur le front du récitant, il est saisi de convulsions, il se contortionne comme sous l'effet d'atroces souffrances, et tombe en transe au moment où le « spectre » apparaît, entouré de vapeurs sulfureuses, au milieu d'éclairs aveuglants et de coups de tonnerre fracassants (33). Parfois, il arrive que le

« It was the first volume of the *Genius* that he had been reading, and he was just arrived at the end of it, where Amannel makes his first appearance. His imagination became filled with ghastly phantoms, his vision confused, and a thousand strange forms floated before him. » p. 99.

(32) Cf. *infra*, p. 335.

(33) Voici un des meilleurs exemples de ce genre de cérémonie :

« The old man took up his wallet and his book, beckoning us to follow him. We returned to the adjoining vault, through which we had entered that abode of awful dread; it was as lonesome as we had left it; our leader locked the iron folding-door carefully; then he took out of his wallet a large piece of parchment on which a number of strange characters were written, a piece of black sealing wax, and a monstrous iron seal. Having made several crosses over those things with his ebony wand, he fixed the parchment above the lock, and sealed it hastily on the four corners.

This done, he went into the middle of the cellar assigning us our places; then he strewed sand on the ground, drew a circle with his wand, pronouncing three times with a most tremendous voice the same word he had made use of in the burying vault. A flash of lightning hissed through the cellar, a clap of thunder shook the subterraneous fabric, all the doors save that which had been sealed up were suddenly forced open with a thundering noise, the lamp was extinguished, and a blue light reflected in a grisly manner from the

magicien place sur un autel, à côté de ses autres accessoires, deux bougies de *graisse humaine* et que de grosses gouttes de sang tombent des orbites vides d'un crâne (34). Le spectre, toujours effrayant, répand parfois une insupportable odeur de putréfaction et laisse voir les traces d'une décomposition déjà avancée (35). Lorsque c'est le Démon lui-même qui est évoqué, les conséquences de la cérémonie sont imprévisibles et tragiques (36).

Pourtant ces apparitions finissent toujours par s'expliquer de la manière non seulement la plus naturelle, mais la plus rigoureusement scientifique qui soit. L'imposteur n'hésite pas, pour bernier ses victimes, à se servir des moyens techniques souvent très perfectionnés que la science moderne met à sa disposition. L'Arménien de Schiller utilisait déjà, pour créer l'illusion requise, une « machine électrique », et une lanterne magique (37). Sa nombreuse descen-

staircase against the damp wall; woeful groans, lamentations, and the dismal clashing of chains resounded through the spacious caverns. The noise seemed to come from the staircase-gentle steps were heard-a numerous troop seemed to be descending into the cellar; the lamentations and the woeful groans advanced nearer, and louder resounded the clashing of chains.

Horrid to behold did now a second phantom appear before our gazing looks, staggering slowly towards us, and leaving a numerous retinue on the staircase; the garment of the spectre was stained with blood, the skull fractured, the eyes like two portentous comets ! » *The Necromancer*, ed. Montague Summers, London (R. Holden & Co), 1927, pp. 44-5.

(34) *The Victim of Magical Delusion*, op. cit., I, 72.

(35) « The thunder shook the house, and the windows rattled, a putrid odour filled the room, and a flash of lightning disclosed to our eyes a pale, ghastly-looking figure, three steps distant from us, which at first sight appeared to have a striking resemblance with the picture which I had seen after dinner. His eyes were hollow, and traces of corruption were visible on his cheeks. He was wrapped in a shroud, with which he endeavoured to stop the blood streaming from a gaping wound in his left side. » *Ibid.*, 120-1.

(36) Benedetto, le neveu du « Sorcier » de Veit Weber, découvre par hasard l'appareil magique de son oncle, et lit, sans y prendre garde, certaines formules magiques; soudain, un coup de tonnerre éclate :

« Before the window, thick mephitic fume rose from the ground, which gradually dilating to every side, shot forth balls of fire, and licked the walls with tongues of livid flame. A burning wind blew from the midst of it, and a sulphureous smoke spread over the room [...] The window frame was flung with tremendous ruin into the chamber, and, at the moment, from the thickest of the murky vapour, an infernal form burst into the center of the room. If shape may be assimilated to what had no distinct form, a vast black, erect bear, had most resembled its figure : from the yawning cavern of its mouth, armed with sharp tusks of enormous magnitude, hung a huge red trifurcated tongue; its eyes glared like two angry comets, and its uplifted fangs burnt with glowing fire. » Et Benedetto périt sous les griffes de ce démon invoqué par erreur. *The Sorcerer*, a tale, from the German of Veit Weber, London (J. Johnson), 1795, pp. 136-7.

(37) « They found an electrical machine, a clock, and a silver bell, which as well as the electrical machine had a communication with the altar and the crucifix [...] In this hole, as we learnt afterwards, was fixed a magic lantern, from which the figure of the ghost had been reflected on the opposite wall. » *The Ghost-seer*, op. cit., pp. 78-9.

dance devait perfectionner ces méthodes un peu primitives, et multiplier les procédés. Si la « machine électrique » est encore parfois utilisée (38), on lui adjoint souvent des trappes et des poulies, des ressorts et des leviers, des miroirs et des plaques de fer, ainsi que divers produits chimiques. Ainsi l'« Inconnu » de Tschink peut-il faire soudain jaillir son « spectre » des ténèbres, et faire saigner ses plaies à intervalles réguliers, tandis que des éclairs savamment dirigés illuminent la salle et les visages livides des spectateurs (39). Le spectacle est d'autant plus convaincant que les participants étaient, au départ, moins crédules (40). Certains, flairant la supercherie, parviennent même à confondre provisoirement le charlatan (41). Car ces brèves revanches font partie du plan diabolique de l'imposteur, qui démasque lui-même à dessein ses comparses, quand il sait que leur humiliation confirmera son propre prestige, et dissipera les doutes des plus méfiants ou des plus sceptiques (42). Dans tous ces romans, pas un spectre qui soit authentique, pas une intervention d'apparence surnaturelle qui n'ait, en fin de compte, son explication logique. Car l'intention des auteurs est claire : il s'agit, pour eux, non pas de faire naître chez leurs lecteurs d'artificiels

(38) Dans *Horrid Mysteries*, *op. cit.*, II, 35.

(39) Les explications techniques données par Tschink méritent d'être reproduites ici à titre d'exemple :

« He covered his body with a doe skin, which, as well as his face, was painted of a corpse-like colour. A sponge filled with a red mixture was concealed betwixt his body and the doe-skin which had five incissions. As soon as the clock struck twelve, and the lights were extinguished, the moveable cone was drawn down into the lower apartment, the Count got through the aperture by means of a ladder, and the cone snapped again in its former place as soon as the ladder was removed. The shroud in which the Count was wrapped had been rubbed with a spirit that diffused a corpse-like smell through the apartment. Whenever the Count gave a signal, a flash of lightning illuminated the apartment, and you saw the pretended ghost who addressed the Countess in a solemn, serious manner. The red colour penetrated through the incissions of the doe skin as often as the Count pressed the sponge. Having finished his part, he stepped back upon the moveable cone, and sank down into the lower apartment. » Quant aux éclairs et au tonnerre,

« Both were produced by two men in the apartment over your head. One shook a large, round, copper plate which the Unkown had found in the Secret Chamber, and caused the thundering noise by its vibrations. The other was standing at the window, and produced the lightning by directing the light of a magic lanthorn in such a manner, that it reflected the light into the room, and illuminated the ghost who stood in a straight line with the window. » *The Victim of Magical Delusion*, *op. cit.*, pp. 197-8; 199.

(40) Pour ne citer qu'un exemple, le lieutenant de *The Necromancer* se gausse volontiers des spectres avant la terrible expédition nocturne qui le convaincra de leur existence. *Op. cit.*, pp. 26-7.

(41) Comme, par exemple, Miguel et son tuteur dans *The Victim of Magical Delusion*, *op. cit.*, I, 81.

(42) C'est le cas de l'Arménien, dont l'authenticité des miracles se trouve établie par la disgrâce du Sicilien. *The Ghostseer*, *op. cit.*, p. 193, sq.

frissons, mais de leur apprendre à se défier des égarements de l'imagination — comme d'autres leur avaient appris à lutter contre ceux du cœur — et à examiner tout ce qui paraît insolite à la lumière de la Raison (43). Tel traducteur, qui se trouvait être aussi pasteur (44), profitait même de l'occasion pour mettre en garde, dans une longue postface aux allures de sermon, la jeunesse contre les dangers de la superstition : l'Ordre, disait-il, est l'ultime loi de la Nature, et la Raison la première prérogative de l'homme. Il n'y a pas d'effets sans causes, et au sein d'une même série causale, il ne saurait y avoir de vides. La superstition nie cet ordre immuable et divin, en supposant partout des miracles et en nourrissant des chimères engendrées par une imagination dérégulée. Tout ce qui se présente sous le voile de mystères impénétrables est, *a priori*, suspect. Et il convient de se montrer particulièrement vigilants en face de ces redoutables ennemis du genre humain qui, abusant de la crédulité de certains sous le manteau des sciences occultes, ne servent, en réalité, que leurs propres intérêts (45). Ainsi l'Angleterre tirait-elle la leçon morale de faits qui, en Allemagne, avaient défrayé la chronique, au point d'alerter les tenants du Rationalisme traditionnel, dont cette littérature n'était que l'émanation souvent maladroite et ambiguë : car sous le prétexte d'une mise en garde, elle prenait appui sur la curiosité et l'imagination du lecteur. En fait, elle confirmait, outre-Rhin, que la démarche du fantastique a pour principe même une certaine forme d'incrédulité, et qu'on ne parle jamais tant de fantômes, que dès l'instant qu'on a cessé d'y croire.

*
**

Mais il y avait autre chose dans ces romans que lirait Lewis à Weimar, dont il saurait se souvenir en temps voulu : les architectures gothiques y étaient partout présentes. Elles prêtaient complaisamment leurs salles, leurs souterrains et leurs cachots à ces sinistres aventuriers pour leur servir de repaires ou de lieux de réunion clandestins. Le plus souvent perdues au sein d'impénétrables et noires forêts, leurs ruines abritaient aussi des bandes de brigands sanguinaires, dont les « illuminés » ne dédaignaient pas toujours les services. Ainsi Volkert exerçait-il sa triste profession avec la compli-

(43) « This adventure, said I to myself, shall teach me to bridle my impetuous imagination, to examine everything uncommon by the torch of reason, and thus to guard my understanding against the dangerous delusions of a lively, impetuous fancy. » *The Victim of Magical Delusion, op. cit.*, I, 60.

(44) P. Will, traducteur de *The Victim of Magical Delusion*, et pasteur de l'Eglise Réformée Allemande de Londres.

(45) « The Translator's Address to his thinking readers », *The Victim of Magical Delusion, op. cit.*, III, i-xi.

cité d'une troupe de hors-la-loi, à laquelle il donnait périodiquement rendez-vous dans les ruines d'un château gothique de la Forêt Noire (46). Ainsi, le Tribunal Secret de *Herman von Unna* tient-il le plus souvent ses assises sous les arches effondrées d'une ancienne abbaye (47). Ainsi les plus étranges aventures et les plus graves dangers guettent-ils le jeune Miguel, dans *The Victim of Magical Delusion*, quand il décide de passer une nuit, dans un château réputé hanté (48). Ainsi les conjurés de *The Horrid Mysteries* avaient-ils élu domicile dans une demeure en ruines perdue dans une forêt d'Espagne (49). Par leurs sites oubliés, leurs tours menaçantes, leurs couloirs souterrains et leur trappes secrètes, ces architectures, auxquelles s'attachaient par surcroit des légendes toujours vivaces qui suffisaient à écarter les curieux, devenaient des asiles de choix pour ceux que leurs activités suspectes condamnaient à la clandestinité. Mais les effets qu'en tirent les romanciers allemands sont assez différents de ceux qu'en tirait la sensibilité anglaise. Leur regard n'est pas apaisé par la vision pittoresque des choses, mais s'accroche aux rudes aspérités des pierres, aux sinistres barreaux, aux mécanismes infernaux dissimulés dans l'épaisseur des murs et destinés à infliger souffrance et mort (50), tandis que leur odorat n'est sensible qu'aux

(46) « We approached and beheld the gothic remains of a half decayed castle, the gate was opened and we entered the fabric. The arched walls, overgrown with moss and ivy, echoed to the sound of our footsteps; a long narrow passage led to a spacious court-yard, paved with stones; now we espied a spiral staircase of stone, and ascended it in dumb silence. A second long and narrow passage, which received a faint glimmering of light through several small windows, strongly guarded by iron bars, led us to a back door; the chilly damps of the long confined air rushed from the aperture when the Lieutenant had pushed it open; the apartment to which it led bore the gloomy appearance of a prison—the remains of half decayed tapestry, covered with cobwebs, gave the room a dark dreary appearance; pieces of broken furniture were scattered about on the floor, a lamp hung in the middle from an iron chain fastened to the arched ceiling. » *The Necromancer, op. cit.*, pp. 27-8.

(47) Cf. *supra*, p. 314, note (22).

(48) *The Victim of Magical Delusion, op. cit.*, I, 5-15.

(49) « The gradually increasing paleness of the moon, and the dawn of the rising day, enabled me to observe that our way led towards a ruinous building, which was half concealed by a cluster of lofty trees, and rose, as if called forth by magic spells, out of a grey fog. It reclined against the lower part of a hill, whose barren top beetled over the bushes. It was half decayed, had large apertures, and not one whole window. It seemed to have formerly stood upon the top of the eminence, and gradually sunk down into the dreary valley. » *Horrid Mysteries, op. cit.*, I, 10.

(50) Cf. la description du « Sword Mill », dans *Alf von Deulmen* : « where, by the slightest touch of a secret spring, military arms and other instruments of death, springing from the ground and darting from the wall, cut to pieces in an instant any one who was so unfortunate as to be in the horrid chamber where such diabolic engines were placed. » *Alf von Deulmen*; or, the History of the Emperor Philip and his daughters, translated from the German by Miss A.E. Booth, 2 vols., London (J. Bell), 1794, II, 196.

effluves de corruption qui émanent de ces lieux mauvais ⁽⁵¹⁾. Car le macabre — un macabre tout germanique et « gothique » — joue ici un rôle essentiel, qui rend bien anodins les quelques cadavres et les rares ossements sur lesquels trébuchaient les héroïnes d'Anne Radcliffe. Les amoncellements de crânes humains rencontrés dans ces demeures de cauchemar ⁽⁵²⁾, ces souterrains lugubres qui débouchent sur des ossuaires ⁽⁵³⁾, ces chantiers où flotte encore l'odeur caractéristique des corps en décomposition ⁽⁵⁴⁾, relèvent d'une sensibilité rude et forte que n'ont pas affadie les usages délicats du monde et que ne rebute pas une confrontation directe avec les aspects les plus repoussants de la Mort. Témoigne encore de la robustesse du tempérament germanique l'abondance du sang répandu, qui éclabousse les planchers ⁽⁵⁵⁾ ou que l'on boit ensemble dans le même gobelet, en signe de communion fraternelle ⁽⁵⁶⁾. Fait plus significatif encore, il n'est pas jusqu'à l'expression d'une sensualité avouée, disant en termes directs les vertiges de l'amour

(51) « The doors were half covered with rubbish; and some decayed steps rose out of the black darkness, which evaporated a smell of corruption that straightened my breast... » *Horrid Mysteries, op. cit.*, I, 10.

(52) « Having advanced about thirty steps, I felt some resistance; I examined with my hand, but it suddenly started back; I attempted once more to stretch out my hand, and staggered back, when like the first time, I felt a heap of skulls and bones. Horror and a chilly tremor shook my whole frame. » *The Victim of Magical Delusion, op. cit.*, I, 41.

(53) « A dreadful chilliness seized us, we felt the grasp of the icy fangs of horror, being in a burying vault surrounded by rotten coffins. Skulls and mouldered bones rattled beneath our feet, the grisly phantom of death stared in our faces from every side, with a grim, ghastly aspect. In the centre of the vault, we beheld a black marble coffin, supported by a pedestal of stone, over it was suspended to the ceiling a lamp spreading a dismal, dying glimmering around. The air was heavy and of a musty smell, we could hardly respire, the objects around us seemed to be wrapped in a blueish mist. The hollow sound of our footsteps reechoed through the dreary abode of horror as we walked nigher. » *The Necromancer, op. cit.*, pp. 41-2. Cf. aussi *Alf von Deulmen, op. cit.*, I, 264 :

« Sometimes we scrambled over ruins and stones, at others, our passage was almost obstructed by the rubbish; on one side a vault had been opened, that offered to our eyes skeletons, dead bodies, skulls and bones, which we were obliged to pass... »

(54) Elmira, héroïne de *Horrid Mysteries*, a été droguée et passe pour morte. Comme plus tard l'Antonia de Lewis, elle se réveille parmi les tombes : « I awoke, at length, from that long swoon, and found myself stretched out in a coffin. Some more of the receptacles of the wrecks of mortality stood near me, and the odour of corruption was the first thing that affected my senses. The spacious and lofty vault was sparingly lighted by the faint glimmer of a single lamp, that was suspended to the ceiling. Its flame plainly told me where I was. » *Horrid Mysteries, op. cit.*, II, 5.

(55) *Horrid Mysteries*, II, 169.

(56) « My arm was uncovered, a vein opened with the point of a dagger, and the streaming blood circulated in a goblet among all my brethren... » *Ibid.*, I, 85.

charnel (57), qu'on ne trouve dans ces romans. L'anti-catholicisme, enfin, qu'ils ont en commun avec la littérature populaire d'autres pays réformés, trouve ici, pour les mêmes raisons, une expression plus brutale et moins nuancée. Dans le même temps que Johan Ernst Albrecht, dans ses virulents pamphlets (58), et Karl Hüttler dans ses *Pfaffen — Nonnen — und Monchs — Intrigen* (59) dénonçaient les scandales de la vie des cloîtres, Christiane Naubert, Cramer, Spiess, « Veit Weber » et tant d'autres se donnaient plus humblement pour tâche de les illustrer dans leurs fictions. Ils décrivaient avec complaisance, là où les romancières anglaises n'avaient osé que suggérer. Leurs moines ne succombaient plus au seul péché d'orgueil, ils s'abandonnaient sans réserve à celui de luxure. Êtres nécessairement surnois, sanguinaires, irrémédiablement livrés aux appétits les plus bas et aux passions les moins conciliables avec leur vocation, ils ne reculaient devant aucun crime, qui pouvait les aider à y satisfaire. Ainsi le Père Grégoire (60), le Père Félix (61), le Père

(57) « She seated herself silently by my side : the lustre of her beauty unfolded itself more and more to my gazing looks; the roseate colour of her face assumed a higher tinge; her eyes grew more and more languishing, and seemed to invite the wanton sports of love. A growth of silken hair floated in natural ringlets upon her bewitching bosom, and encircled her lily neck. The charms of her incomparable form disengaged themselves gradually from the invidious concealment of her garments; her little foot grew visible; an alabaster knee, whose lilies were intermixed with the blushes of the vernal rose, unfolded itself from the cloud of her vestments, beautifuller, rounder, and more perfect, than ever a painter could have delineated, or the most luxuriant imagination conceived. She extended at length her downy arms; I felt myself closely encircled; my eyes were dazzled by the overpowering fire of her looks; a quivering, balsamic lip burned on my languishing mouth; my breast heaved against a panting bosom; all my senses were intranced; my blood fermented; my face sank on her knee; but she raised me violently up to her bosom; her garments gave way, and I fell. » *Ibid.*, I, 89-90. Noter aussi que l'héroïne n'est plus le personnage asexué issu de la chaste imagination des romancières anglaises : elle se pare, comme la Cunégonde de *The Black Valley*, d'attraits irrésistibles, sans être elle-même inaccessible au désir : « Flushed with the mellow maturity of thirty, blooming, succulent and exuberant, [she] felt the gentle impulse of desire in every vein, and yielded unreluctant to the sweet suggestions of voluptuousness. She was, indeed, a meet shrine for wantonness; -soft, plump and liberal in her limbs, wearing the livery of health in her cheeks, with eyes in which the lambent flames of desire was ever playing; and lips on which love lay as on cushions of velvet. » *The Black Valley*, a tale, from the German of Veit Weber, [new ed.], Alexandria (J.V. Thomas), 1801.

(58) *Ein Beitrag zur geheimen Geschichte des Klosterlebens*, 1781; *Skissen aus dem Klosterleben* (1786), etc. Cités par Murphy, 40.

(59) Cité par Murphy, 40.

(60) Héros sinistre d'un autre des *Sagen der Vorzeit* [IV (1790)] de Veit Weber, « Die Brüder des Bundes für Freyheit und Recht ».

(61) « Father Felix was a fox-haired, red-nosed, lusty, double-chinned monk, fond of his convent, but more fond of himself; punctual in the chapel, still more so in the refectory; a confirmed debauchee, and a thoroughpaced hypo-

Luprian ⁽⁶²⁾, le Père Hilaire ⁽⁶³⁾ ont-ils, pour ne citer que ceux-là, une singulière façon d'obéir au vœu de chasteté monastique. Celui-ci séduit une de ses pénitentes, abuse d'elle ignoblement, puis, une fois ses désirs assouvis, l'enferme dans un cachot souterrain où il la laisse dépérir ⁽⁶⁴⁾. Celui-là, se livrant lui-même à toutes les débauches, tient sur le mariage des enfants du siècle les propos les plus désabusés ⁽⁶⁵⁾. Tous laissent derrière eux, où qu'ils aillent, « a slimy trail of pollution » ⁽⁶⁶⁾. Les couvents étaient condamnés par la sensibilité anglaise, en raison de leur inhumaine rigueur. Ils le sont encore davantage par nos romanciers allemands, qui y voient une insupportable contrainte arbitrairement imposée moins aux élans du cœur qu'aux naturelles sollicitations des sens ⁽⁶⁷⁾. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce qu'ils soient, le plus souvent, de sinistres lieux de débauche ⁽⁶⁸⁾, où les nouvelles venues sont « initiées » à des mystères très différents de ceux de la vie intérieure ⁽⁶⁹⁾ ? Quant aux malheureuses condamnées par les circonstances ou l'ascendant abusif d'un père à y passer leur vie, elles doivent se plier sans murmurer aux volontés de la Supérieure, ou elles se retrouveront enfermées au fond d'un de ces effroyables cachots qu'il est encore possible de

crité, who could smile in a man's face, while he threw poison into the cup of their greeting... » *The Black Valley*, *op. cit.*, p. 14.

(62) Héros de *Hasper à Spada*, (1792), le roman le plus populaire de Cramer. Cf. Murphy, 23.

(63) Héros de *Elisabeth, Erbin von Taggenburg* (1789), que traduira plus tard Lewis. Cf. *infra*, pp. 375-80.

(64) Cité par Murphy, 16.

(65) « Tis like the hole of execution in this castle, where the criminal is placed on a narrow plank balanced over a fathomless abyss, on the extremities of which are set delicious viands; but which to reach is destruction. Urged by hunger and despair, should he attempt to attain the lurid morsels, his equilibrium is lost, the board tilts, he sinks, and death receives him. » *The Black Valley*, *op. cit.*, pp. 27-8.

(66) *Ibid.*, 14.

(67) « When did [the All-Gracious Governor] ordain that the softer sex, more duly tempered to desire than ours, more finely framed for sensibility and passion, should live in constant struggle and contention with the inclinations he has impressed on their natures ? When did the great Parent of the human race enact, that fervid, sanguine youth should shut itself in the gloomy cell of self denial, where the ravenous brood of solitude and idleness feed on the brain, and ungratified and undiverted appetites suborn the soul to outrage on nature... » *Ibid.*, 77-8.

(68) Par exemple celui de St. Roswitha, dans *Elisabeth von Taggenburg*, de Naubert, que traduira Lewis. Cf. *infra*, p. 379.

(69) « On that very night there was to be a superb entertainment given to celebrate the conversion of a Nun, who was the last admitted. » — « You may easily guess, valiant Knight », continued the old man, « what they meant by her *conversion*. I suppose the lady (I saw her brought into the Convent myself, and seemed to be an Angel of innocence and beauty), was a little violent at first; and so they have at least succeeded in taming her stern morality, as many another has been tamed in the same way before her. » *Feudal Tyrants*, III, 117-8.

visiter aujourd'hui ⁽⁷⁰⁾. Le roman allemand assombrit, dramatise, et dénonce sans réserves d'aucune sorte, la vraie nature de la « gourmandise » des moines, qu'Anne Radcliffe n'avait osé représenter que sous les voiles du symbole ⁽⁷¹⁾.

*
**

Ce « nouveau roman » allemand se distinguait, on le voit, du roman « gothique » anglais surtout par l'*outrance* avec laquelle les mêmes thèmes étaient traités, les mêmes personnages mis en scène, et le même décor dressé. Produit d'une sensibilité plus chaude et d'une imagination plus enthousiaste, il reflétait des habitudes de vie moins directement soumises à la censure d'un puritanisme étriqué et moralisateur. Il était aussi encore tout pénétré du souffle picaresque qui avait balayé l'Europe, et les hommes qu'il mettait en scène étaient robustes et vrais. Les paysages qui servaient de cadre à leurs étranges aventures n'avaient plus la méditerranéenne transparence des toiles de Claude ou de Salvator Rosa, mais la ténébreuse épaisseur de celles d'Altdorfer, de Cranach et des dessins de Wolf Huber. En un mot, il reflétait, à sa manière, l'âme germanique, telle, du moins, que le dix-huitième siècle finissant l'interprétait et la *révait*. S'il nous a paru utile de dégager les composantes essentielles, et d'insister sur le rationalisme intransigeant, de ces « *Geschichten sehr wunderbar und doch ganz natürlich* » ⁽⁷²⁾, c'est en raison de ce que leur doit, et surtout de ce que ne leur doit pas, l'œuvre qui va maintenant, retenir notre attention.

II

Pour expliquer le « phénomène Lewis », biographes et critiques ont tous argué de l'intérêt que la mère du romancier aurait porté au *Saducismus Triumphatus* de Glanvil, dont les suggestives planches se seraient à jamais gravées dans la mémoire du jeune enfant ⁽⁷³⁾.

(70) « one of those subterranean dungeons, vestiges of which are yet to be seen in the majority of convents; though in those days, no doubt, they were far more terrible than any that subsist at present. » *Herman of Unna*, III, 248.

(71) Par exemple dans *A Sicilian Romance*. Cf. *supra*, ch. IV, p. 275, note (293).

(72) C'est le sous-titre du roman de Spiess, *Der Mäusefallen und Hechelkrämer*, Frankfurt, 1793.

(73) *Life*, I, 28. Cette interprétation est reprise par Summers-Quest, 203; Railo, 82; Baker, V, 208; Varma, 26; Peck, 4.

Ils ont, aussi, fait état des terreurs que le jeune Lewis aurait ressenties, lors de ses fréquents séjours dans le château ancestral d'un membre de sa famille, du fait des ombres mystérieuses qui se mouvaient disait-on, dans certains appartements, à l'heure où les spectres hantent les demeures des hommes (74). C'est là, nous semble-t-il, interpréter abusivement des anecdotes rapportées — ou imaginées — par des personnes bien intentionnées, mais gratuitement soucieuses d'établir, *a posteriori*, des jalons factices sur la route qu'allait suivre l'auteur du *Moine*. Rien, en tout cas, ne transparait de cette précoce curiosité pour la démonologie, ni de cette sensibilité aux architectures gothiques, dans les premiers essais littéraires de Lewis, antérieurs à son voyage en Allemagne. *The Epistolary Intrigue*, farce tout spécialement écrite à l'intention de Mrs. Jordan et plus tard refusée par la direction de Drury Lane, est aux antipodes de son œuvre ultérieure. Quant à *The Effusions of Sensibility*, roman commencé à seize ans mais jamais terminé, il est difficile d'y voir la préfiguration du sombre récit qui suivrait quelques années plus tard. Tout au plus pourrait-on se fonder sur cette parodie du roman sentimental à la mode, pour expliquer le choix que fit Lewis d'un genre littéraire moins mièvre. C'est à Paris, pendant l'été de 1791, que le jeune étudiant d'Oxford en vacances avait mis la dernière main à sa farce, et rédigé la plus grande partie de son roman. Paris avait la réputation d'offrir, à quiconque était « jeune, riche et avide de plaisirs » (75), d'inépuisables ressources. Ce furent pourtant ses théâtres qui séduisirent surtout cet adolescent, qui se piquait déjà d'être auteur dramatique, et s'était distingué, à l'école, par d'indéniables talents d'acteur (76). De retour à Oxford, il parlera à sa mère des spectacles auxquels il a assisté et dont il supputera les chances de succès sur la scène anglaise. Il connaît, dit-il, au moins vingt opéras français qui plairaient à Londres; à en juger par le contexte de cette remarque — faite à propos de la difficulté qu'il y a à *introduire sur scène un cadavre* — on peut supposer que le jeune homme se nourrissait des pièces sombres et des drames « monachaux » qui faisaient les délices du Paris révolutionnaire, et dont *Camille et le Souterrain*, de Joseph Marsollier, et *les Victimes Cloîtrées*, de Bouquet de Monvel, qu'il cite, ne sont pas les plus représentatifs (77).

*

**

(74) Life, I, 28-9.

(75) « young, rich and fond of pleasure ». Peck fait à juste titre remarquer que Don Raymond, qui se décrit ainsi, fait lui aussi un séjour à Paris. Peck, 9.

(76) Peck, 5 et 290, note 20.

(77) Lettre de Lewis à sa mère du 8 mars 1792, Peck, 187.

Ce fut le voyage en Allemagne, entrepris l'été suivant, sur les conseils d'un père secrétaire d'Etat au Ministère de la Guerre, soucieux de voir son fils accéder à la carrière diplomatique, qui provoqua, chez le jeune Lewis, le choc déterminant pour sa carrière d'homme de lettres. Le 27 juillet 1792, il arrive à Weimar, capitale artistique et littéraire du pays, où le Grand Duc Charles-Auguste avait appelé à sa cour les jeunes chefs de file du *Sturm-und-Drang*. Il ne perd pas de temps en oisives démarches. Trois jours après son arrivée, il est déjà en train d'apprendre l'allemand avec le Recteur du Gymnasium de la ville, chez qui il loge (78), et il a déjà rencontré Goethe (79). Ses progrès, comme en attestera plus tard son maître (80), sont rapides, et il est bientôt en mesure de se mêler à la bonne société. Mais la Cour, les bals, les concerts le lassent vite (81). Comme à Paris, c'est vers la littérature qu'il se tourne, une fois l'obstacle de la langue franchi. Il traduit, pour sa mère, des chansons populaires (82), des poèmes, dont il envisage bientôt la publication en Angleterre. Ses traductions ont reçu l'approbation des auteurs eux-mêmes, — signe, dit Lewis, qu'elles sont « mieux que tolérables » (83). Les quatre lettres qui nous restent de la correspondance adressée par Lewis à sa mère de Weimar ne donnent qu'une faible idée de ses activités de traducteur. Par ailleurs, deux témoignages externes seulement, sur cette période, sont à ce jour parvenus jusqu'à nous : la lettre de recommandation que Lewis adressa, en 1799, à Goethe, en faveur d'un de ses compatriotes, et où il lui rappelle lui avoir jadis montré sa traduction de l'*Erlikönig* (84), et un billet adressé à Wieland accompagnant une traduction partielle de l'*Oberon* (85). Ces rares documents semblent en tout cas indiquer que le jeune homme se passionne pour la poésie allemande contemporaine, et plus précisément pour la rude ballade germanique, que les *Stürmer-und-Dränger* s'évertuent à remettre en faveur. On en trouve la preuve éloquente dans les *Tales of Wonder*, publiés seulement en

(78) Life, I, 71; Peck, 11.

(79) Life, I, 72.

(80) Dans une lettre du 24 juillet 1793, Karl August Böttiger cite à son correspondant Lewis en exemple : « Mr. Lewis of London, who has boarded in my house, and by dint of but an indifferent application to our language, within a few months has brought himself up to understand the most difficult poets, and has begun a translation of « Wieland's Oberon », in stanzas, which I suppose he will soon publish in his country. » Cité par Karl S. Guthke, « C.M. Wieland and M.G. Lewis », *Neophilologus*, XL (1956), 233, note 1.

(81) Life, I, 77.

(82) *Ibid.*, 82.

(83) *Ibid.*, 85-6.

(84) Peck, 13 et 291, note 39.

(85) Karl S. Guthke, « C.M. Wieland and M.G. Lewis », *op. cit.*, p. 232.

1801, mais dont il semble légitime de supposer que certains poèmes, comme ceux traduits du *Volkslied* de Herder (86), les adaptations de Goethe (87), et quelques compositions originales (88), datent de cette époque. On peut dès lors imaginer Lewis, avant la composition du *Moine*, ou en même temps qu'il le composait, plongé dans l'étude de ces légendes populaires d'un autre âge — et d'un autre pays — où il n'était question que de spectres, d'esprits élémentaires et de sortilèges mortifères. En incorporant au *Moine* quelques-unes de ces ballades fantastiques, il ferait participer tout son roman de l'atmosphère qui les caractérise, et lui donnerait un peu la coloration sombre et sauvage des premiers récits populaires imaginés par l'âme germanique, pour traduire sa peur et ses rêves.

*
**

En regagnant l'Angleterre, au début de 1793, Lewis avait, dans ses papiers, parmi ses traductions et ses notes, les premiers chapitres d'un roman commencé avant son départ pour l'Allemagne, et auquel il avait épisodiquement travaillé. Il en avait, à maintes reprises, parlé à sa mère. A l'en croire, il l'aurait commencé à son retour de Paris, dans le but, fort louable, de l'aider financièrement. « C'est un roman à la manière du *Château d'Otrante* », lui annonçait-il, le 25 mars 1792. « Mais quoique j'y aie travaillé depuis mon retour de Paris, je n'ai pas encore terminé le premier volume ». Il est, en effet, fréquemment interrompu par ses compagnons d'étude, à Oxford, et doit sans cesse se cacher d'eux (89). Dès son arrivée à Weimar, il s'était remis sérieusement au travail, n'ayant sans doute rien de mieux à faire dans un pays dont il ne parlait pas encore la langue (90). Après avoir raconté, dans sa première lettre d'Allemagne à sa mère, sa rencontre avec Goethe, « le célèbre auteur de *Werther* », il enchaînait modestement sur ses propres problèmes de création littéraire, et disait la difficulté qu'il avait, en particulier, à faire mourir un de ses personnages (91). Deux mois et demi plus tard, il avait terminé le second volume, et récrit plus de la moitié du premier. Mais, annonçait-il à sa mère, la phrase coulait mieux, à

(86) En particulier, *Elver's Hoh*, *King Hacho's death*, *Erl King's daughter*, et *Water King. Tales of Wonder*, pp. 31, 45, 53, 56.

(87) « Erikönig », « The Fisherman », *Tales of Wonder*, pp. 56, 79; ainsi que peut-être « The Gay Gold Ring », qui est une adaptation non avouée de la *Fiancée de Corinthe. Tales of Wonder*, p. 90.

(88) En particulier, celles qui seront incorporées au *Moine*, « Alonzo the Brave and Fair Imogine », et « The Water King ».

(89) *Life*, I, 64-5.

(90) *Ibid.*, 172.

(91) *Ibid.*, 72.

mesure que l'ouvrage avançait (92). Ici encore, la mention de ce travail fait suite à un passage où le jeune homme se plaint de la société allemande, et sans doute l'avait-il repris comme un dérivatif à l'ennui.

La critique traditionnelle a voulu voir, dans cette œuvre entreprise par Lewis à son retour de Paris, l'embryon d'où allait naître *The Castle Spectre*, suivant en cela Mrs. Baron Wilson qui identifiait « l'homme infernal » qui n'en finissait pas de mourir, et parlait tout au long d'un volume, avec le Reginald de la pièce (93). En fait, l'argument nous paraît peu convaincant, car Reginald ne meurt pas, et loin de parler sans cesse pendant tout un volume, il n'apparaît qu'à la fin du dernier acte. Il reste néanmoins vraisemblable que Lewis ait utilisé pour sa pièce, une partie de ce roman; mais la raison que nous avancerons est autre. Elle repose sur l'aveu, capital selon nous, du jeune auteur, que son roman est « de la manière du *Château d'Otrante* ». Or il y a, dans *The Castle Spectre*, de nombreuses réminiscences du roman de Walpole, tant en ce qui concerne l'intrigue, que le cadre, et les personnages (94). Dans une note de l'édition imprimée de sa pièce, Lewis reconnaît d'ailleurs explicitement sa dette (95). Mais il y a aussi, dans *The Castle Spectre*, des éléments en provenance évidente d'autres sources (96). Si bien qu'on ne saurait identifier purement et simplement la pièce de 1798 avec l'ébauche du roman — car Lewis parle bien de *roman* — de 1792. Pourquoi dès lors ne pas accepter de voir dans cette œuvre initiale, avec Louis F. Peck (97), comme une réserve de thèmes, de personnages et de situations, où l'auteur a pu puiser aussi bien pour la composition de *The Castle Spectre*, que pour celle du *Moine* ?

*

**

Au printemps de 1794, Lewis repartait pour le Continent, pour la Hollande, cette fois-ci, où son père venait de lui obtenir un poste d'attaché près l'ambassade d'Angleterre. Trois jours après son arrivée à La Haye, il annonçait à sa mère qu'il avait repris son roman, après y avoir été encouragé par la lecture des *Mystères d'Udolphe*, qui venaient de paraître, et dont il faisait dans sa lettre une analyse

(92) « I find the style goes better as I get farther on. » *Ibid.*, 77.

(93) *Ibid.*, 73.

(94) Cf. *infra*, p. 370.

(95) Cf. *infra*, p. 370 note (238).

(96) En particulier, des emprunts aux *Brigands* de Schiller et aux *Mystères d'Udolphe*. Cf. *infra*, pp. 369-71.

(97) Peck, 20.

pertinente et flatteuse (98). Il s'agit là, manifestement, du roman commencé deux ans plus tôt (99). Quatre mois plus tard, il parlait pour la première fois du *Moine*, qu'il prétendait avoir écrit en dix semaines (100). Comme il ne fait plus jamais allusion — du moins dans la correspondance à ce jour accessible — au roman de 1792, après cette première mention du *Moine*, peut-être est-il légitime de supposer qu'il s'agit, partiellement du moins, de la même œuvre. Lewis aurait alors terminé, d'une seule traite ou presque, pour chasser l'ennui (101), le roman commencé à son retour de Paris, ou l'aurait du moins assez largement utilisé pour ne plus juger utile d'en parler, une fois le *Moine* publié (102). Cette identité partielle des deux œuvres, si elle pouvait un jour être plus rigoureusement établie que ne le permettent actuellement les documents accessibles, serait importante pour notre propos, en raison du double patronage invoqué par l'auteur de Walpole et d'Anne Radcliffe, qui situe aussi le *Moine* — quoiqu'on ait pu dire et quoiqu'il y ait à dire du *germanisme* de Lewis — dans la tradition du roman « gothique » anglais.

Le roman était terminé le 23 septembre 1794. La préface écrite après coup est datée du 28 octobre. Le 22 novembre, le jeune homme envoie à sa mère deux des poèmes insérés dans le roman. Il ne peut tout lui envoyer, car « c'est une œuvre de quelque longueur, qui fera un volume in-octavo de 420 pages » (103). Il le lui fera lire à son retour en Angleterre (104). De fait, il est de nouveau à Londres à la fin de l'année, pour y chercher un éditeur, qu'il trouve en John

(98) « *The Mysteries of Udolpho... is, in my opinion, one of the most interesting books that has ever been published. I would advise you to read it by all means; but I must warn you, that it is not very entertaining till St. Aubyn's death. His travels, to my mind, are uncommonly dull, and I wish heartily that they had been left out, and something substituted in their room. I am sure you will be particularly interested by the part, when Emily returns home after her father's death : and when you read it, tell me whether you think there is any resemblance between the character given of Montoni, in the seventeenth chapter of the second volume, and my own. I confess that it struck me; and as he is the villain of the tale, I did not feel much flattered by the likeness.* ». *Life*, I, 123-4.

(99) On retrouve, en effet, dans *The Castle Spectre*, qui en est issu, une scène des *Mystères d'Udolphe*. Cf. *infra*, p. 370.

(100) *Life*, 133-4.

(101) *Ibid.*, I, 135.

(102) Nous ne partageons pas l'indignation de Montague Summers à l'égard de M. Mario Praz qui, dans *The Romantic Agony*, soulignait déjà le lien possible entre *Le Moine* et ce roman initial. Cf. Summers-Quest, p. 297, note 19.

(103) « a work of some length, [which] will make an octavo volume of 420 pages. » *Life*, I, 143. Le manuscrit du *Moine* du Musée de Wisbech comporte 419 pages. Cf. M. Lévy, « Le manuscrit du *Moine* », *Caliban nouvelle série*, tome 2, Fasc. 1, (janv. 1966), pp. 129-131.

(104) *Life*, I, 142.

Bell, d'Oxford Street. *Le Moine* parut-il, comme le prétendait la biographe de Lewis (105), en été 1795 ? Après l'avoir longtemps nié, les critiques les mieux informés semblent aujourd'hui au moins admettre qu'il y eut, cette année-là, un premier tirage limité du roman (106). Mais les trois petits volumes de la première édition connue ne furent accessibles au public, pour le prix de dix shillings six pence, que le 12 mars 1796.

*
**

L'auteur de cette œuvre, en apparence fort banale, et que rien ne semblait distinguer des dizaines d'autres romans qui, chaque jour, sortaient des presses spécialisées dans ce genre d'édition, était un jeune homme de vingt ans, dont il était difficile de prévoir qu'il serait voué à une tapageuse carrière d'homme de lettres. Tout, au contraire, laissait supposer que ce fils aîné de haut fonctionnaire suivrait docilement la voie tracée pour lui par son père. De fait, il s'était coulé, sans résistance, dans le moule préparé pour lui, et il avait franchi sans encombre les nécessaires étapes que comportait toute existence de fonctionnaire respectable : « public school », université, voyage sur le Continent, et installation dans un poste.

A chacun de ces stades, pourtant, il s'était distingué par des activités étrangères à la carrière qu'on avait voulu lui voir embrasser. A Westminster, il avait surtout fait du théâtre. A Oxford, il avait écrit, en cachette, pièces de théâtre et romans et traduit les poètes allemands. A Paris, Weimar et La Haye, plutôt que de mener joyeuse vie et profiter au maximum des lettres de recommandation dont il était abondamment pourvu, il avait fui la société, et, cloîtré dans sa chambre, il avait préféré se pénétrer du folklore des pays visités. Tout en respectant les vœux de son père, et jouant, sans doute loyalement, les rôles successifs qu'il lui avait imposés, il semble n'avoir jamais pris tout à fait au sérieux la carrière diplomatique à laquelle on prétendait le destiner. Tandis que les lettres qu'il adresse à sa mère d'Oxford et du Continent sont pleines de ses projets littéraires, il n'y est nulle part question de son futur métier. La mauvaise entente de ses parents, devant tôt aboutir à une séparation, n'est peut-être pas étrangère à ce relatif manque d'empressement à suivre l'exemple d'un père qui avait pourtant atteint aux plus hauts échelons de la fonction publique. Très tôt, il avait été

(105) *Ibid.*, I, 151.

(106) William B. Todd, « The early editions and issues of *The Monk*, with a bibliography », *Studies in Bibliography, Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia*, II (1949-50), 3-24.

placé, à leur égard, dans une difficile situation d'arbitre (107). A dix-huit ans, déjà, il refusait de se prononcer sur leurs torts respectifs (108). Auprès de l'une, il plaidait la générosité de l'autre (109). Tout en vouant à son père estime et reconnaissance, il aimait tendrement sa mère et lui pardonnait volontiers une frivolité dont beaucoup s'accordaient pour l'accuser. Mrs. Lewis n'était pas, d'ailleurs, dépourvue d'ambitions littéraires, et sans doute encouragea-t-elle, chez son fils, une tendance à l'évasion et au rêve qu'elle fut peut-être tentée de croire héritée d'elle, et qui rendait difficile une totale identification au père. De fait, Lewis avait passé sa jeunesse à écrire. Il avouerait, quand il serait au faite de la célébrité, que tout ce qu'il avait jusqu'alors publié, avait été écrit entre 14 et 21 ans (110). *Le Moine* n'était donc pas l'œuvre d'un débutant, mais d'un jeune auteur ayant déjà derrière lui une intense activité littéraire.

Au physique, Lewis est petit, vif, emprunté. Il a un visage ovale, de grosses lèvres et des yeux saillants (111). Au moral, il est tendre, affectueux, généreux. C'est pour sa mère qu'il écrit, les gains de sa première publication seront pour elle (112). Il est doté d'une imagination diligente et vivace, que nourrit son expérience précoce des déchirements intérieurs. Surtout, il est jeune, très jeune, et il a l'audace de ses dix-huit ans. Y a-t-il déjà en lui la tendance homosexuelle que Montague Summers a été le premier, et jusqu'à présent le seul, à détecter, de façon du reste quelque peu hasardeuse (113) ? A supposer qu'elle fût fondée, cette accusation n'apporterait, en ce qui concerne *Le Moine*, que des éléments d'appréciation négligeables. Il nous paraît plus raisonnable de nous satisfaire du portrait que

(107) « You have put me into the most distressing and embarrassing situation in the world : you have made me almost an umpire between my parents. » *Life*, I, 107.

(108) *Ibid.*

(109) *Ibid.*, 106.

(110) « A period which I passed in scribbling Novels and Plays, but which I am aware would have been much better employed in reading sense than in writing nonsense. » Postscript to *Aldermorn the Outlaw*, 2nd ed., London (J. Bell), 1801, p. ix.

(111) Voir, par exemple, le portrait de Lewis qui se trouve à la National Portrait Gallery.

(112) « I am resolved to consider the first of my productions which succeeds as *your* property, and you may rest assured, my dear mother, I shall always remember that you have a right to be served before myself. » *Life*, I, 86.

(113) Summers-Quest, 263-7. Peck (65-7) souligne le caractère gratuit des allégations de Summers et s'en tient, avec raison semble-t-il, à une prudente réserve. Summers dénonce chez F. Lathom le même penchant [Summers-Quest, 316], sans doute aussi gratuitement. Arthur A. Mc Conochie, dans son étude : *Francis Lathom, Forgotten Goth*, M.A. Thesis, Virginia University, 1949, proteste contre une accusation selon lui sans fondement [p. 3].

donne l'auteur de lui-même au début de son roman, portrait sans complaisance, et qui a au moins le mérite de nous montrer Lewis tel qu'il souhaitait qu'on le vît, à l'époque de la composition du *Moine* (114).

II

« Deux cavaliers, une duègne, une ingénue coquetent dans une église à l'heure du sermon : c'est charmant, c'est impertinent, léger, entre Lesage et Marivaux » (115). Ainsi J.-L. Bory présentait-il récemment au public français le début du roman de Lewis. De fait, *Le Moine* commence comme un conte galant, mieux, comme une de ces comédies auxquelles le jeune homme s'était déjà fait la main, et où il avait donné la preuve de ses talents précoces. Dans la foule qui se presse à l'église des Capucins pour écouter le sermon d'un prédicateur à succès, se faufile une vieille femme laide, bavarde et qui n'a pas renoncé à plaire. Sa jeune nièce, qui l'accompagne, dissimule mal, sous un voile, des traits charmants. On ne tarde pas à apprendre leur nom, et une partie de leur histoire, que raconte sans vergogne la duègne à deux jeunes cavaliers, trop heureux d'échanger leurs sièges contre le plaisir de lier connaissance : Antonia et sa mère Elvira sont depuis peu installées à Madrid, après une existence malheureuse aux Antilles. La mort récente de leur persécuter, le marquis de Las Cisternas, les a ramenées en Espagne, avec l'espoir d'y trouver protection et sécurité. Lorenzo, qui connaît le nouveau marquis, promet d'intervenir en faveur de la jeune fille,

- (114) « Of passion strong, of hasty nature,
Of graceless form and dwarfish stature;
By few approved, and few approving,
Extreme in hating and in loving;
Abhorring all whom I dislike,
Adoring who my fancy strike;
In forming judgments never long,
And for the most part judging wrong;
In friendship firm, but still believing
Others are treacherous and deceiving.
And thinking in the present aera
That friendship is a pure chimaera :
More passionate no creature living,
Proud, obstinate, and unforgiving,
But yet for those who kindness show
Ready through fire and smoke to go. »

« Preface, Imitation of Horace », daté de La Haye, 28 octobre 1794. *The Monk*, ed. Louis F. Peck, New York (Grove Press), 1952, p. 32.

(115) Jean-Louis Bory, « Présentation du Moine », *Le Moine*, Paris (collection Poche-Club), 1964, p. 5.

dont les charmes et la pudique réserve font naître en lui une passion aussi violente que soudaine. Toute intéressante qu'elle soit, la conversation est interrompue par l'entrée en scène, ou plutôt la montée en chaire, d'un personnage dont l'austère figure suscite un respectueux silence. On écoute le sermon d'Ambrosio, supérieur des Capucins, avec la crainte et les tremblements qu'inspire sa sévère éloquence. On se sépare le cœur contrit, plein de louables résolutions. Mais Lorenzo, qui s'est attardé dans l'église, surprend par hasard le manège d'un inconnu, qui dépose, aux pieds d'une statue, une mystérieuse missive. Sans doute quelque affaire de cœur, pense-t-il, et il s'apprête à sortir, quand soudain entrent dans l'église les religieuses du couvent voisin, venues à confesse. Il reconnaît en l'une d'elles sa propre sœur Agnès, qui a récemment pris le voile. Quelle n'est pas sa stupeur, quand il la voit ramasser le billet, et le cacher dans son corsage ! Il se précipite sur l'étranger pour lui demander des comptes. Mais il rengaine son épée, quand il reconnaît en lui son ami, le marquis de Las Cisternas, qui promet de tout expliquer.

Jusqu'ici, rien de très original dans ce roman qui s'ouvre — comme tant d'autres ! — sur une double intrigue de cœur. Mais voici qu'Agnès, sur le point de quitter le confessionnal, laisse tomber le billet. Le moine s'en saisit, le parcourt, — et c'est le début du drame. Quelle n'est pas son indignation, quand il lit qu'Agnès est enceinte et s'apprête à fuir du couvent ! Sans écouter les prières de la nonne pécheresse, il informe la supérieure. Explosion de colère, menaces. On entraîne l'infortunée vers un sort peu enviable : la règle religieuse est stricte, en matière d'incontinence.

Ambrosio expédie toute l'affaire avec le tranchant d'un homme fort de sa vertu et pour qui il n'est pas de compromis possible avec le vice. « J'ai fait mon devoir », dit-il simplement. Il se doute peu, l'imprudent ! des épreuves qui l'attendent lui-même, et des tentations qui le guettent. Elles ne tardent guère à se manifester : depuis quelque temps, déjà, vit au couvent des Capucins un jeune novice d'obscur origine. Rosario se distingue par une étonnante douceur de caractère et une grande timidité. Il a, pour le prier, une particulière affection. Il cueille pour lui les fleurs les plus belles, et l'entoure de mille attentions. Or ce Rosario ... est une femme ! Tel est l'aveu qu'elle fait, en tremblant, au prier, le soir même du jour où il a dénoncé avec tant de rigueur le scandale du couvent voisin. Matilda, tel est son nom, est fille d'excellente famille; mais la prestance et le charme sévère d'Ambrosio lui ont fait perdre la tête, au point d'imaginer de se faire admettre comme novice, pour pouvoir vivre à ses côtés. On comprend l'effet de tels aveux sur la conscience

du moine. D'abord l'indignation sincère; puis l'ordre de quitter le couvent sur le champ; au plus tard dans quelques jours; un chantage au suicide, la blancheur d'un sein entrevu au clair de lune, installent quelque trouble dans l'âme du moine. Son imagination s'enflamme. Il tente de lutter. Il faiblit. Les circonstances aidant et le Diable poussant, le saint homme est, trois jours plus tard, dans les bras de la perfide tentatrice.

Cependant qu'Ambrosio, dans sa cellule, mord à pleines dents au fruit défendu, Raymond de Las Cisternas tente de justifier, à son ami Lorenzo, son inexplicable conduite. L'histoire qu'il raconte est étrange. Voyageant incognito, il a de peu échappé à la mort dans une « auberge » tenue par des brigands, où l'avait conduit la complicité d'un cocher. Au cours de ces tragiques événements, il a sauvé la vie de la baronne de Lindenberg, qui lui témoigne sa reconnaissance en l'invitant à son château. Là, il s'est épris d'Agnès. Mais la baronne elle-même n'est pas restée insensible aux charmes de son jeune sauveur, et ne saurait admettre qu'il aille ailleurs porter ses vœux. Agnès a, du reste, été promise au cloître dès sa naissance, par des parents superstitieux. Il ne reste plus à Raymond, banni du château de Lindenberg, d'autre ressource, que celle d'enlever Agnès. Il est servi par la crédulité populaire. La légende veut, en effet, que tous les cinq ans, le 5 mai, l'esprit d'une nonne, jadis coupable de grands crimes, se manifeste au château. Il est de tradition, cette nuit-là, de laisser les portes ouvertes, par déférence envers elle, et pour ne pas gêner ses mouvements. Il suffira à Agnès de jouer le rôle de la nonne. Tout se passe sans encombre, et Raymond installe la religieuse travestie à ses côtés dans la voiture qu'il a louée, l'assure d'une passion éternelle, et fuit à bride abattue. Mais voici que les chevaux s'emballent. La voiture est emportée à une allure vertigineuse. Le paysage défile d'incroyable manière. Et tout se termine dans un épouvantable fracas : la voiture a versé et Raymond perdu connaissance. Quand il revient à lui, il n'y a plus trace d'Agnès à ses côtés, et il est blessé. On lui apprend, à l'auberge où il est transporté, qu'il se trouve à une impossible distance de son point de départ. Mais il n'est pas au terme de sa surprise. A minuit, lui apparaît le spectre de la « Nonne Sanglante », qui répète les paroles d'amour prononcées par lui à l'adresse de celle qu'il prenait pour Agnès déguisée. Toute l'horrible vérité lui apparaît alors : sa compagne de fuite n'était pas la douce et belle jeune fille qu'il aimait, mais un spectre grimaçant qui l'enlace et lui baise les lèvres ! L'effroyable visite se renouvelle chaque nuit et affecte, chaque fois davantage, le malheureux Raymond. Il est tiré de cette déplorable situation par l'intervention d'un mystérieux personnage qui conjure

et apaise l'esprit tourmenté. Le Juif Errant, car c'est de Lui qu'il s'agit, disparaît alors aussi furtivement qu'il s'était manifesté.

Raymond peut enfin se remettre en quête de la vraie Agnès. Il apprend avec désespoir que la jeune fille, se croyant abandonnée, a effectivement pris le voile. Il se fait admettre par ruse au couvent, lui parle, promet d'entamer une procédure pour l'annulation de ses vœux. Un moment d'égarement des jeunes gens rend bientôt la fuite nécessaire et Raymond prépare un second enlèvement.

Lorenzo est convaincu, à la fin de ce récit, de la loyauté de son ami. Et tout en blâmant son imprudente faiblesse d'un soir, il accepte d'entrer dans ses vues et de sanctionner, par sa présence, la fuite de sa sœur. Hélas, l'entreprise échoue, le lecteur sait déjà pourquoi. Mais l'annulation arrive de Rome. Fort de ses nouveaux droits, Lorenzo se présente au couvent, où la supérieure lui annonce ... la mort d'Agnès !

Laissons Raymond à son désespoir et revenons à Ambrosio. Il a goûté dans les bras de Matilda, à des plaisirs dont il lui sera désormais impossible de se passer. Mais Matilda est condamnée à mourir : pour sauver Ambrosio de la piqûre d'un serpent venimeux, elle n'a pas hésité à sucer la plaie et à absorber le poison. Seule une mystérieuse démarche de la jeune fille, initiée aux arts secrets, peut lui rendre la vie. Le moine perçoit avec effroi les échos de cette cérémonie infernale, qui a lieu dans les souterrains du couvent. Il oublie pourtant vite ses craintes en voyant reparaître Matilda, plus belle et fraîche que jamais, et qui ne vivra plus désormais que pour satisfaire ses désirs. Mais la satiété et le dégoût suivent une possession abusive : il faut bientôt à Ambrosio d'autres passions. Justement, voici Antonia qui vient demander au saint homme de confesser sa mère mourante : Ambrosio s'enflamme aussitôt. Ses fonctions sacerdotales sont, du reste, un excellent prétexte pour s'introduire dans la famille. Il y est reçu avec respect et gratitude. Ses visites se multiplient. Il se fait plus pressant et plus clair à l'égard de l'innocente jeune fille. Ses propos deviennent plus libres, et parfois ses mains s'égarer. Mais la mère, malade, veille : elle surprend le moine hypocrite et lui signifie son congé. Ambrosio est humilié, désespéré, fou de rage et de désir. Matilda, heureusement, est là, une Matilda sans rancune, qui accepte de bonne grâce de lui venir en aide. Son accointance avec les esprits douteux lui est d'un grand secours. Au terme d'une nouvelle cérémonie infernale, elle obtient, au bénéfice du moine, et sans que ce dernier soit en aucune façon compromis, un talisman merveilleux qui lui permettra d'abuser impunément de la malheureuse Antonia. Mais Ambrosio joue de malchance... Une nouvelle intervention de la mère lui interdit, au tout dernier instant, de

parvenir à ses fins. Il a tout juste le temps de supprimer, de ses propres mains, ce témoin gênant et de fuir, désespéré. Son renoncement, pourtant, n'est que temporaire : il profite bientôt de l'indisposition d'Antonia, provoquée par la perte qu'elle vient de subir, pour lui administrer un breuvage qui la fait passer pour morte. La jeune fille est « enterrée » dans le caveau commun aux deux couvents, où Ambrosio peut enfin, dans un décor macabre, abuser d'elle. Mais son triomphe n'est que de courte durée : à peine a-t-il achevé son forfait, qu'il entend des bruits de voix et de pas. Ce sont les archers de l'Inquisition, menés par Lorenzo, qui fouillent les souterrains du couvent mis à sac par la populace, après qu'une religieuse loyale a accusé la Supérieure d'avoir fait assassiner Agnès. Ils ont, en fait, retrouvé cette dernière vivante, au fond d'un cachot, serrant contre son cœur le cadavre d'un nouveau-né. Devant cette nouvelle menace, Ambrosio supprime celle qui fut le témoin, et la victime, de sa criminelle passion : il poignarde Antonia, qui expire dans les bras de Lorenzo désespéré.

Arrêté, mis à la question par les bourreaux de l'Inquisition, Ambrosio avoue ses nombreux forfaits, et il est condamné par le Tribunal à périr sur le bûcher. Seul, dans sa cellule, quelques instants avant le supplice, il médite sur ses crimes, et craint l'heure qui va suivre. C'est l'instant que choisit Lucifer pour lui proposer la liberté, en échange... d'une signature au bas d'un parchemin. Le temps presse... Les archers sont à la porte. A peine Ambrosio a-t-il signé, que Lucifer, le saisissant par le bras, l'entraîne à travers les airs. Mais le démon a berné sa victime. Il ne lui a promis que la liberté, pas la vie. Au cours d'une scène haineuse, il lui révèle qu'Antonia était sa sœur, et qu'il a tué sa mère. Il a, de plus, la cruauté de lui dire que les archers, à la porte de sa cellule, venaient lui apporter le pardon. D'une hauteur vertigineuse, il lâche Ambrosio au-dessus d'un sinistre paysage de montagnes, où il s'écrase et meurt, en écumant de rage, après une agonie prolongée.



Cette analyse linéaire du récit n'a d'autre ambition que de présenter ou de rappeler les faits chronologiques; elle ne saurait rendre compte du caractère envoûtant de l'histoire, ni de l'habileté avec laquelle l'auteur tisse les multiples fils de l'intrigue. Car le premier mérite du *Moine* est d'être un roman bien écrit, qui doit sans doute sa rigueur de construction à l'expérience d'auteur dramatique de Lewis. La double intrigue amoureuse fournit au récit un canevas où les péripéties sont distribuées selon les principes

depuis longtemps éprouvés à la scène du contraste et du parallélisme. Ces deux jeunes gens qui s'éprennent de leurs parentes respectives, et dont les aventures se recourent à intervalles réguliers, sembleraient — n'était le tragique de leur situation — issus de quelque comédie sentimentale à la mode. L'utilisation fréquente du dialogue, certains rebondissements inattendus de l'action, témoignent encore de la valeur *scénique* des épisodes les plus marquants. Enfin l'« heureuse » conclusion du roman, qui se termine par un double mariage — Lorenzo se console assez vite, en effet, auprès de la belle Virginie, de la perte d'Antonia — rappelle encore la tradition théâtrale. Pourtant *Le Moine* n'est pas — il s'en faut de beaucoup ! — une comédie sentimentale ou un roman de mœurs. Par le truchement de techniques empruntées à ces genres familiers, qui avaient l'insigne mérite de ne pas « dépayser » le lecteur, Lewis faisait passer des thèmes étranges, des situations peu communes, qui apparentaient son œuvre aux contes scabreux et aux récits fantastiques pour lesquels se passionnait son époque.

Quand bien même Lewis ne se serait pas réclamé de Walpole et d'Anne Radcliffe, il eût été inévitable de songer à eux en lisant *Le Moine*. Non pas qu'on y trouvât, comme dans *The Castle Spectre*, la preuve matérielle de leur influence : mais la sombre atmosphère du roman, le redoutable ecclésiastique qui est au centre de toute l'action, le cadre gothique où se meuvent les personnages et surtout l'étroite dépendance qui existe entre l'intrigue et le surnaturel, font inmanquablement placer *Le Moine* à côté du *Château d'Otrante* et des *Mystères d'Udolphe*.

*
**

Si les architectures n'ont pas ici l'envoûtante présence de celles d'Anne Radcliffe, elles n'en jouent pas moins leur rôle. Le récit s'ouvre sur une scène importante qui a pour cadre une cathédrale médiévale. Lorenzo, après la fin du sermon d'Ambrosio, s'y attarde quelques instants, adossé à un pilier, et s'abandonne à une mélancolique rêverie, dans la fraîcheur d'un bas-côté solitaire. C'est l'heure du crépuscule où la diffuse clarté de la lune parvient mal à percer l'« obscurité gothique » de l'église. Tout au plus, les faibles rayons qui filtrent à travers les vitraux, colorent-ils les pinacles dentelés et les massifs piliers de mille teintes nuancées (116). Mais

(116) « The moon-beams darting into the church through painted windows, tinged the fretted roofs and massy pillars with a thousand various shades of light and colours. » *The Monk*, *op. cit.*, p. 52.

voici que l'architecture s'anime : Antonia paraît et sourit au jeune homme. En même temps, un monstre hideux surgit de l'ombre et se précipite sur elle. Il la porte sur l'autel, et là, lui inflige d'odieuses caresses. En vain Lorenzo tente-t-il de lui porter secours : un coup de tonnerre retentit, la cathédrale s'effondre, et, à l'emplacement de l'autel, se creuse un abîme d'où s'échappent flammes et fumée. Le monstre tente d'entraîner Antonia dans le gouffre : mais la jeune fille lui échappe, ne laissant entre ses griffes que son blanc vêtement. Elle s'élève soudain et disparaît, par la voûte de la cathédrale, qui s'entrouvre.

Bien entendu, tout ceci n'est qu'un rêve, car Lorenzo s'est assoupi. Mais c'est aussi l'annonce prophétique des crimes d'Ambrosio et de ce qu'Antonia devra souffrir, donc de la section la plus importante du roman, ainsi placé, dès le début, sous le signe de l'architecture gothique et de ses transformations oniriques.

Face à la cathédrale, le château. Il faut, à l'événement le plus extraordinaire du récit — l'involontaire enlèvement de la « Nonne Sanglante » par Raymond — un cadre gothique. Alors que le jeune homme est, depuis des mois, l'hôte de la baronne de Lindenberg, c'est seulement à propos de cette fantastique entreprise que Lewis donne, de la vieille demeure féodale, une description que n'aurait sans doute pas reniée l'auteur des *Mystères d'Udolphe*. La scène est évidemment éclairée par la lune, dont les rayons frangent les sommets des vieilles tours d'une lumière argentée. Seul le cri de la chouette, perchée sur le rebord d'une fenêtre de la « Tour de l'Ouest », déchire la nuit. Raymond, qui attend l'heure fatidique, contemple la formidable silhouette de la forteresse où est enfermée celle qu'il aime ⁽¹¹⁷⁾ : c'est d'elle que sortira l'horrible spectre, justifiant, au-delà de toute attente, les sombres pressentiments du jeune homme.

Le Couvent des Capucins, où se passent tant d'épisodes essentiels du récit, donne enfin à l'espace romanesque sa nécessaire dimension souterraine, sa profondeur. Passages dérobés auxquels donnent accès des mécanismes secrets ⁽¹¹⁸⁾, escaliers en ruines ⁽¹¹⁹⁾, cachots

(117) « The castle, which stood full in my sight, formed an object equally awful and picturesque. Its ponderous walls, tinged by the moon, with solemn brightness; its old and partly ruined towers, lifting themselves into the clouds, and seeming to frown on the plains around them; its lofty battlements, overgrown with ivy; and folding gates, expanding in honour of the visionary inhabitant, made me sensible of a sad and reverential horror. » *The Monk*, *op. cit.*, p. 165.

(118) *Ibid.*, 352.

(119) *Ibid.*, 354.

obscur où l'air épais laisse pourtant deviner la forme oppressante des voûtes ⁽¹²⁰⁾, catacombes dont le sol est jonché d'ossements humains ⁽¹²¹⁾, sont le macabre théâtre de scènes de violence et d'horreur. Le moine impie ne quittera cet inextricable dédale de galeries souterraines que pour se retrouver entre les murs gigantesques de la prison de l'Inquisition, qui ne les écartera, pour le laisser passer en compagnie de l'Esprit des Ténèbres, qu'une fois accompli l'irrémissible forfait.

Les architectures sont là : mais l'auteur ne parvient pas, selon nous ⁽¹²²⁾, à leur donner cette dimension psychologique qui investissait celles d'Anne Radcliffe d'une signification particulièrement redoutable. L'église, le château, le souterrain ne matérialisent pas ici les « prisons » que se construit l'angoisse ou le châtiment qu'elle s'inflige : tout au plus figurent-ils un cadre, une toile de fond, où s'agitent — un peu gratuitement — les personnages du récit.

*

**

C'est que Lewis disposait d'autres moyens pour communiquer la peur. Ce qui, sans doute, constitue l'originalité profonde du *Moine*, c'est la manière directe et brutale dont le lecteur est confronté avec l'Invisible, sans truchements ni médiations d'aucune sorte. Ici point de ménagements, point d'égards pour les esprits raisonnants ou les sensibilités ombrageuses : le surnaturel fait sauvagement irruption et s'impose. Le lecteur en est d'autant plus saisi qu'il n'y était pas préparé. Après les galanteries du début, les échanges de billets doux, le récit d'une passion contrariée, voici que l'enlèvement

(120) *Ibid.*, 385.

(121) « Emblems of death were seen on every side : skulls, shoulder-blades, thigh-bones, and other reliques of mortality, were scattered upon the dewy ground. » *Ibid.*

(122) J.C. Bory écrit pourtant dans son commentaire sur *Le Moine* que ce qui caractérise le roman de Lewis, « c'est surtout le château. Fort, de préférence, c'est-à-dire médiéval. Une demeure avec un passé — je veux dire : avec une mémoire, et qui se souvient. Isolé au sommet d'un roc ou transformé proprement en île par l'eau de ses douves, île mystérieuse puisque tout la protège des regards d'autrui, demeure menaçante puisqu'elle est « forte » et qu'elle a vu tant de choses atroces, accroupie sur le ténébreux labyrinthe de ses souterrains, de ses puits, de ses oubliettes, (toutes ces marches *descendantes*), déconcertant jusqu'à l'angoisse par tous ses masques que sont escaliers « dérobés », chambres doubles, portes truquées, trappes, grilles à secret, fausses fenêtres, le château féodal se présente comme l'« espace » idéal. » *Le Moine, op. cit.*, p. 9. Mais ces remarques, fort pertinentes du reste, nous semblent mal s'appliquer aux architectures particulières du *Moine* et s'appliqueraient plus heureusement à celles d'Anne Radcliffe.

d'Agnès — autre épisode familier des lecteurs de romans roses — tourne au cauchemar le plus noir. L'incrédule Agnès avait raconté la légende de la « Nonne sanglante » en riant (123). C'est pourtant un spectre authentique qui s'attache aux pas de Raymond et veille sur lui au long d'interminables nuits, avec une jalousie *amoureuse* : une femme aux joues décharnées, au regard fixe et vitreux (124), qui l'importune de ses baisers. Et il ne s'agit pas ici d'une figurine de cire ou des phantasmes engendrés par un cerveau angoissé : c'est un spectre sans chair et en os, qui fait passer dans le roman le souffle glacé de l'Au-Delà. Dans la trame du récit familier voici que brutalement s'opère une déchirure irrévocable, par où surgit l'irrationnel. Le lecteur est dès lors contraint de rajuster sa vision, s'il veut suivre les fils d'une intrigue qui désormais s'installe en plein domaine interdit.

A des maux peu communs, il faut d'extraordinaires remèdes. Là où s'est révélée impuissante la médecine des hommes, triomphe la science occulte de ce mystérieux Errant, marqué au front du signe que jadis il renia, et dont la majestueuse présence, perpétuée de siècle en siècle, en impose même aux esprits. La scène d'exorcisme au cours de laquelle il libère l'infortuné Raymond de ses liens invisibles (125) est une autre entorse non moins brutale, non moins décisive, aux lois de la Nécessité. Par la médiation du Juif, la communication s'établit avec l'Au-Delà, le Visible et l'Invisible interfèrent. C'est la même démarche magique, la même tentative faite pour franchir des seuils défendus — mais aggravée par une intention impie — qu'on retrouve chez Matilda et son comparse timoré. Le personnage qu'ils invoquent est celui-là même que seule l'éloquence sublime d'un Milton avait osé, jusqu'alors, présenter au lecteur. Avec *Le Moine*, voici que fait irruption, dans le roman anglais, Lucifer en personne, hideux, haineux et formidable (126). Les puissances du Mal ne sont pas représentées ici allégoriquement

(123) *The Monk*, *op. cit.*, pp. 152-4.

(124) « Her countenance was long and haggard; her cheeks and lips were bloodless; the paleness of death was spread over her features; and her eye-balls, fixed stedfastly upon me, were lustreless and hollow. » *The Monk*, *op. cit.*, p. 170.

(125) *Ibid.*, 180-1.

(126) « He appeared in all that ugliness which since his fall from heaven had been his portion. His blasted limbs still bore marks of the Almighty's thunder. A swarthy darkness spread itself over his gigantic form : his hands and feet were armed with long talons. Fury glared in his eyes, which might have struck the bravest heart with terror. Over his huge shoulders waved two enormous sable wings : and his hair was supplied by living snakes, which twined themselves round his brows with frightful hissings. » *Ibid.*, 412.

ou abstraitement ⁽¹²⁷⁾, et Matilda n'est pas un Lovelace ⁽¹²⁸⁾ : c'est un esprit impur, un succube issu de l'ombre. Au centre du cercle magique que trace Lewis autour de ses personnages, et qui délimite leurs actes, Lucifer se dresse, ténébreux, spectaculaire, maléfisant, portant encore sur le visage, les abominables traces de l'originelle flétrissure. Le lecteur, brutalement, est contraint de le regarder en face : la logique de l'intrigue en est irrémédiablement bousculée. Cette monstrueuse présence, jusqu'alors reléguée au domaine des chimères ou de la spéculation théologique fait éclater le cadre traditionnel du roman, établi naguère pour véhiculer de tout autres réalités. Le temps et l'espace romanesques se trouvent étirés jusqu'aux confins de l'Impossible.

*
**

Nous sommes fort loin, on le voit, de l'art discret d'Anne Radcliffe, suggestif plus que descriptif, et fondé sur la Terreur. Pour l'auteur des *Mystères d'Udolphé*, le surnaturel n'avait d'existence que porté par une conscience, et risquait de se confondre avec les hallucinations qu'engendre le rêve et l'angoisse. L'ambiguïté radicale de ce fantastique de compromis faisait qu'il appartenait au lecteur d'inventer lui-même sa peur. Ici, l'irrationnel est objectif, irréductible, indépendant des personnages qui le rencontrent et le vivent. Chacun est libre de l'accepter, comme aussi de le refuser : nul ne saurait composer avec lui, en le ramenant, par exemple, aux dimensions d'un dérèglement onirique. Il tombe, massivement, au cœur du roman, tel un pavé dans une mare, et les ondulations concentriques qu'il provoque troublent la surface totale du récit.

A la différence, encore, d'Anne Radcliffe, l'art de Lewis relève d'une esthétique de l'*Horreur*, qui vise à une confrontation directe et brutale avec ce que l'incroyable a de plus repoussant. La terreur

(127) C'est là l'originalité principale du *Moine*, que notait déjà F. Baldensperger il y a plus d'un demi-siècle : « A côté de ces éléments de succès, qui devaient une bonne part de leur efficacité à des circonstances antérieures, une nouveauté : le diable et ses maléfices, introduits très sérieusement dans une aventure contemporaine, employés non dans une intention allégorique ou satirique, mais comme agents véritables de l'intrigue, comme ressorts d'une action dont l'horreur laissait bien loin le satanisme léger du *Diable Amoureux* de Cazotte. » « Le Moine de Lewis dans la Littérature française », *Journal of Comparative Literature*, (1903), 202.

(128) « Lorsque Lovelace parle de Satan, (...), il se sert pour dépeindre sa malice d'une image qui n'implique aucune croyance en une impulsion surnaturelle. » Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, 2 vols., Paris (J. Corti), 1960, I, 180, note 54. Sur cette idée, cf. aussi Marcel A Ruff, *L'Esprit du Mal et l'Esthétique Baudelairienne*, Paris (A. Colin), 1955, pp. 20-7.

se nourrissait de doutes, l'horreur s'installe dans une abominable certitude. La terreur s'enveloppait d'ombres, l'horreur se dévoile sans pudeur et ne peut exister qu'au grand jour. La terreur provoquait une intense activité de l'esprit, l'horreur arrête et fige le mécanisme de nos facultés mentales ⁽¹²⁹⁾. Elle n'est plus imagination, mais *vision*. Elle ne se réfère plus au possible, elle est au cœur du réel. L'héroïne radclifienne, perdue dans une architecture, sur-sautait au moindre bruit de pas, au plus léger craquement du plancher, ou lorsque les tentures de sa chambre frémissaient. Son tourment naissait de son interrogation sur la nature du phénomène, et de l'infinité des réponses possibles. Raymond regarde, au contraire, la Nonne Sanglante dans les yeux. Son sang se fige, il est fasciné par le regard vide du spectre ⁽¹³⁰⁾. Chaque soir, il subit son étreinte effroyable : des doigts glacés serrent sa main, une bouche osseuse se pose sur ses lèvres ⁽¹³¹⁾. Le contact avec l'Au-Delà ne saurait être plus étroit, il a l'intimité du couple.

*
**

Tandis qu'Anne Radcliffe trouvait dans Burke et dans Shakespeare la justification théorique et poétique de son art, Lewis, lui, puisait librement à la source d'un folklore étranger, issu d'une imagination collective plus frustrée, et destiné à des sensibilités moins fragiles que celles des lecteurs anglais. Les possibilités qu'offrait le vieux fonds légendaire d'Outre-Rhin, en matière de fiction romanesque, n'avaient pas échappé au jeune hôte de Weimar. Sans doute prétend-il, dans son « Avertissement au Lecteur », s'être inspiré d'un conte oriental d'Addison lu dans le *Guardian*, où il était question

(129) Anne Radcliffe, après Burke, avait insisté sur cette différence fondamentale entre Terreur et Horreur. Elle écrivait :

« Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. » « On the Supernatural in Poetry », *New Monthly Magazine*, XVI (1826), 149.

(130) « I gazed upon the spectre with horror too great to be described. My blood was frozen in my veins. I would have called for aid, but the sound expired ere it could pass my lips. My nerves were bound up in impotence, and I remained in the same attitude inanimate as a statue. » *The Monk*, *op. cit.*, p. 170. Et plus loin : « Her eyes were fixed earnestly upon mine : they seemed endowed with the property of the rattlesnake's, for I strove in vain to look off her. My eyes were fascinated, and I had not the power of withdrawing them from the spectre's. » *Ibid.*, 171.

(131) « She grasped with her icy fingers my hand, which hung lifeless upon the coverture, and, pressing her cold lips to mine, again repeated, Raymond ! Raymond ! Thou art mine ! etc. »

Ibid., 171.

d'un vertueux ermite tenté par le Diable et succombant à la chair ⁽¹³²⁾. Mais cet aveu, sans doute inspiré par le souci de couvrir une entreprise hasardeuse par une référence anglaise et qui faisait autorité ⁽¹³³⁾, ne trompe personne. S'il faut, semble-t-il, renoncer à évoquer, à propos du *Moine*, le *Diable Amoureux* de Cazotte ⁽¹³⁴⁾, malgré l'évidente similitude des thèmes principaux, il est plus difficile d'abandonner tout à fait l'idée que le roman de Lewis doit beaucoup à la légende faustienne. Il s'y réfère explicitement dans le second volume ⁽¹³⁵⁾, il lui doit l'élément le plus spectaculaire du récit — le pacte avec le Diable scellé dans le sang ⁽¹³⁶⁾ — que n'aurait pu lui fournir Cazotte. Comment l'a-t-il connue ? Peut-être déjà par Marlowe, qui l'avait très tôt introduite en Angleterre; plus vraisemblablement par Spiess, qui l'avait reproduite dans son *Volksbuch*; ou encore dans la version qu'en avait donnée Klinger, parue en Allemagne l'année même où y séjournait Lewis ⁽¹³⁷⁾. Mais le jeune homme ne se flatte-t-il pas, dès sa première lettre de Weimar, d'avoir été présenté à Goethe ? On se plait alors à l'imaginer méditant le *Fragment* de 1790. Mais tandis qu'ici l'appareil magique n'a d'autre fonction que de véhiculer avec pittoresque une réflexion philosophique, là il trouve en lui-même sa raison d'être et sa propre justification. L'évocation des esprits était, nous l'avons vu ⁽¹³⁸⁾, un des thèmes favoris du jeune roman allemand. On retrouve, dans au moins trois scènes du *Moine* ⁽¹³⁹⁾, le nécessaire

(132) « Advertisement », *The Monk*, *op. cit.*, p. 34. *The Guardian*, n° 148, 31 août 1713.

(133) Il nous paraît significatif qu'il invoque le témoignage d'Addison dans la lettre de justification qu'il adresse à son père le 23 février 1798, alors qu'il est attaqué de toutes parts. *Life*, I, 156.

(134) Le rapprochement était tentant, et on n'a pas manqué de le faire à maintes reprises. L'auteur du compte-rendu du *Moine* paru dans la *Monthly Review* [XXIII (1797), 451] y fait déjà allusion. On en retrouve l'écho dans mainte autre référence au *Moine*. En 1810, paraissait une « traduction » anonyme du roman de Cazotte, dédiée, de façon significative, à Lewis : *Biondetta; or, the enamoured spirit, a romance*. Translated from *Le Diable Amoureux* of M. Cazotte; and dedicated (without permission) to M.G. Lewis, Esq., Author of *The Monk*. London (John Miller), 1810 [Sadleir Black Collection, Virginia University Library.], où l'auteur prétendait dénoncer le plagiat de Lewis. En réalité, il semble qu'il faille croire ce dernier quand il affirme [*Adelmorn the Outlaw*, 1801, *op. cit.*, p. vii] qu'il n'avait pas lu le roman de Cazotte avant la publication du *Moine*. Cf. Peck, « *The Monk and Le Diable Amoureux* », *M.L.N.*, LXVIII (1953), 406-8.

(135) *The Monk*, *op. cit.*, 177.

(136) Cf. à ce sujet, J.M. Carré, *Goethe en Angleterre*, [Etude de Littérature comparée], Paris, 1920, pp. 35-36.

(137) *Fausts Leben, Thaten und Hollenfahrt*, 1791.

(138) Cf. *supra*, pp. 316-7.

(139) Les deux scènes où Matilda invoque l'Esprit des Ténèbres, *The Monk*, *op. cit.*, pp. 231-5 et pp. 271-4; et la scène d'exorcisme du Juif Errant, *Ibid.*, pp. 179-81.

cercle magique tracé sur le sol, la longue robe noire ornée de caractères étranges dont l'officiant est revêtu, la baguette, les fioles, le crucifix, auxquels nous avait habitués la lecture de *The Sorcerer*, *The Necromancer*, *The Victim of Magical Delusion* et *The Ghostseer*. L'apparition de l'esprit s'accompagne chez Lewis, comme chez « Veit Weber », Schiller et Tschink, de coups de tonnerre, d'éclairs et de tremblements de terre ⁽¹⁴⁰⁾. Matilda, tout comme Volkert ou l'Arménien, est saisie de convulsions et se contortionne frénétiquement pendant la cérémonie ⁽¹⁴¹⁾, qui a lieu, comme dans *The Necromancer*, dans un caveau jonché de crânes et d'ossements humains ⁽¹⁴²⁾. Ainsi *Le Moine* présente-t-il, dans ce qu'il a de plus spectaculaire, une indéniable parenté avec ces romans à grande mise en scène, dont nous n'avons cité que les plus représentatifs, et que Lewis a, de toute évidence ⁽¹⁴³⁾ lus. Pourtant, la ressemblance ne va pas au-delà de l'appareil merveilleux, et l'esprit qui anime *Le Moine* est radicalement autre. « Veit Weber », Tschink, Kahlert ne prétendaient rien faire d'autre que dénoncer, à la suite de Schiller, une imposture. Les laborieuses explications, souvent très techniques, qu'ils donnent des phénomènes apparemment surnaturels décrits dans leurs ouvrages, indiquent bien leur intention d'éduquer le lecteur, en lui dévoilant les grossières supercheries imaginées par des charlatans sans scrupules, et de le mettre en garde contre les dangers auxquels une trop confiante crédulité les expose. Mais le tonnerre qui résonne dans les souterrains du couvent des Capucins n'est pas provoqué par une feuille de métal qu'on agite; les éclairs

(140) Comparer *The Monk*, *op. cit.*, pp. 272-3, avec : *The Necromancer*, *op. cit.*, p. 42; et *The Ghostseer*, pp. 61-2.

(142) Comparer *The Monk*, *op. cit.*, p. 272, avec, par exemple, *The Necromancer*, *op. cit.*, p. 41.

(143) D'autres emprunts, aisément localisables, permettent de l'affirmer avec certitude. Les aventures de Raymond, à l'auberge de la Forêt Noire, [*The Monk*, *op. cit.*, pp. 116-42], proviennent non pas de la scène analogue qu'on trouve dans *Roderick Random*, comme on l'a longtemps affirmé, mais bien plutôt d'un épisode point par point similaire de *The Necromancer* (*op. cit.*, pp. 129-36). [Cf. Guthke, p. 35.] Il est d'ailleurs vraisemblable que Smollett se soit fait l'écho, dans son roman, d'une légende populaire allemande, reprise à son compte par « Veit Weber ». Surtout, la fin tragique du Moine est copiée presque verbatim sur les dernières pages de *The Sorcerer*. Comparer *The Monk*, *op. cit.*, pp. 419-20, et *The Sorcerer*, *op. cit.*, pp. 205-10. Ce passage fut partiellement supprimé dans les éditions suivantes, mais non pas — comme le suppose Peck (p. 22) — parce que le critique de la *Monthly Review* (2nd ser., XXIII (1797), 451) avait souligné l'emprunt. En effet, la seconde édition du *Moine*, dont la fin est remaniée, est antérieure au compte-rendu, ayant été publiée en octobre 1796.

Un autre passage de *The Sorcerer* — l'invocation de Francesco à la statue de N.D. de Lorette — annonce étrangement la méditation d'Ambrosio devant le portrait de la Vierge. Comparer *The Sorcerer*, *op. cit.*, p. 15 et *The Monk*, *op. cit.*, p. 65.

que perçoit Ambrosio ne partent pas d'une « machine électrique » ; le spectre de la « Nonne Sanglante » n'est pas un comparse déguisé, et le sang qui coule de son flanc n'est pas un « liquide rouge », provenant de quelque vessie dissimulée sous ses vêtements.

Il est, selon nous, particulièrement significatif de voir Lewis restituer à ces manifestations leur signification première, leur efficacité à ces rites magiques, qui installent un désordre provisoire parmi les lois qui régissent l'univers sensible.

Le mystère qui entoure le personnage du Juif Errant a la même origine allemande (144). Comme « l'Arménien » de Schiller, le célèbre « Inconnu » de Tschink, ou le « Génie » de Grosse, il a le don d'apparaître et de disparaître soudainement, sans que rien ne l'annonce, et sans laisser de traces. Il a connu personnellement, et intimement fréquenté, des personnages morts depuis des siècles ; il lit dans les âmes à cœur ouvert ; il voit ce qui reste invisible pour l'homme ; l'avenir n'a aucun secret pour lui, rien ne saurait lui résister (145). Mais tandis que les « surhommes » allemands se révèlent être, en dernière analyse, des imposteurs affiliés à quelque société secrète, des jésuites intrigant au profit de l'Eglise ou de simples charlatans établis à leur compte, servis, dans leur propos, par des dons particuliers, intellectuels ou manuels, le « Juif Errant » de Lewis reste, à la fin de l'épisode le concernant, ce qu'il prétendait être au début : un personnage authentiquement surnaturel et qui transcende l'Histoire. Lewis, ici encore, revalorise l'inconnu, et rend sa plénitude au mystère.

Il ressort des études les plus récentes (146) que l'épisode de la « Nonne Sanglante » est bien imité de l'*Entführung* de Musaeus, sans rien devoir, semble-t-il (147), aux *Chevaliers du Cygne* de Madame de Genlis. Encore convient-il de préciser que Lewis utilise cette source de la même manière que les autres : en privilégiant

(114) Il y a bien, dans les *Reliques de Percy* — que connaissait Lewis — une ballade consacrée au *Juif Errant* précédée d'une longue introduction [*op. cit.*, vol. II, pp. 293-9]. Mais il n'apparaît pas que Lewis s'en soit inspiré. Il semble plus vraisemblable qu'il ait utilisé une version allemande de la légende. Coleridge, dans son analyse du roman [*Critical Review*, XIX (1797), 195], souligne la ressemblance qui existe entre le personnage de Lewis et l'Arménien de Schiller.

(145) Comparer *The Monk*, *op. cit.*, pp. 177-85, *The Ghost-Seer*, *op. cit.*, pp. 117-123 et *The Victim of Magical Delusion*, *op. cit.*, II, pp. 15-6.

(146) Louis F. Peck, « The Monk and Musaeus' Die Entführung », *Philological Quarterly*, XXXII (1953), 346-8 ; Guthke, 176-83. On peut également se référer, sur ce point, à l'ancienne controverse Henzfeld-Ritter : *Archiv*, CIV (1900), 310-2 ; CXI (1903), 106-21 ; 316-23 ; CXIII (1904), 56-65 ; CXV (1905), 70-3.

(147) Summers-Quest, p. 299, note 50.

l'élément irrationnel d'une histoire qui, dans son contexte, relève plus du féérique que du fantastique véritable. Si les données brutes du récit proviennent bien du conte en prose de Musaeus, Lewis y ajoute le souffle qui anime les vieilles ballades nationales où les *Stürmer und Dränger* puisaient leurs thèmes favoris. L'aimable anecdote de l'*Entführung* se mue en une terrible histoire de *Morte Amoureuse* et de *Noces Sépulchrales*, qui est aussi celle de la *Leonora* de Bürger, de mainte ballade de Herder et de la *Fiancée de Corinthe* de Goethe. « En général, il faut des vers pour les choses merveilleuses, la prose n'y suffit pas », écrivait Madame de Staël, justement à propos des « contes de revenants et de sorcières » qui prolifèrent à l'époque de son voyage en Allemagne (148). Si l'épisode de la « Nonne Sanglante » est particulièrement réussi, — Coleridge le dira « truly horrific » (149) —, sans doute est-ce en raison de l'atmosphère d'intense horreur poétique où il baigne, et qui doit plus, nous semble-t-il, au *Volkslieder* qu'au *Volksmärchen der Deutschen*.

*
**

D'ailleurs, ne l'oublions pas, la poésie joue, dans *Le Moine*, un rôle non négligeable. Et il est significatif de trouver, à côté des poèmes sentimentaux ou libertins qui illustrent certains aspects de son œuvre, deux transcriptions de ces rudes ballades d'Outre-Rhin, ayant pour objet les macabres épousailles de la Jeune Fille et du Spectre (150). L'horreur, toute germanique, est ici à son comble : les vers courent sur le visage décomposé du guerrier mort, pénètrent les chairs putrides, en ressortent. La Mariée, en grande toilette, est entraînée vers la tombe : on boit du sang dans des crânes, les spectres dansent une sarabande (151) : l'épisode de la « Nonne Sanglante » n'est qu'une autre manière de traiter — en inversant les rôles — un thème si cher à Lewis qu'il réapparaîtra plus tard dans *The Castle Spectre* (152), et bien entendu plusieurs fois dans les *Tales of Wonder* de 1801 (153). L'influence de ces ballades est encore sensible dans bien des scènes du roman, dont le macabre est tout différent de celui des *Mystères d'Udolphé* : les

(148) *De L'Allemagne*, nouvelle ed., Paris (Garnier), s.d., p. 358.

(149) *Critical Review*, XIX (1797), 194.

(150) « The Water-King », et « Alonzo the Brave and Fair Imogine », *The Monk*, *op. cit.*, pp. 284-6; 306-8.

(151) *Ibid.*, p. 308.

(152) Cf. *infra*, p. 369.

(153) Cf. *infra*, p. 372.

squelettes « propres » d'Anne Radcliffe, qui figuraient une représentation intellectuelle, pudique et plus baroque que gothique de la Mort, font place à d'authentiques corps rongés par les vers, et au cadavre putréfié d'un enfant que la mère s'obstine à serrer sur son sein (154). A l'inverse des squelettes imaginés par la Renaissance, véritables « préparations anatomiques » dont les diverses parties étaient nettoyées « jusqu'à l'os », le squelette allemand, écrit Marcel Brion, « traîne avec lui la pourriture et la puanteur des cimetières. Des lambeaux de chair et des fragments de viscères s'accrochent encore à ses os, comme pour donner une cohérence vraisemblable, puisque sans ces débris de muscle qui les rattachent les uns aux autres, les débris osseux s'effondreraient » (155). Ainsi, dans le moule familier du roman, Lewis déversait-il la sombre horreur d'un folklore authentiquement germanique, et que seule la poésie, en dehors des arts picturaux, avait osé exprimer. Ainsi, par le truchement d'une intrigue ordinaire, restituait-il le sauvage lyrisme de ces ballades d'autrefois, où l'Amour et la Mort *physiques* étaient si crûment confondus. Ainsi rendait-il de nouveau actuelle, à l'intention de ses compatriotes, en l'incarnant dans des personnages qu'ils pouvaient comprendre, l'angoisse séculaire d'un peuple étranger qui s'était toujours complu à unir — et jusque dans son art graphique (156) — macabre et sensualité.

*
**

Le Moine, chacun le sait, est un roman inconvenant. « A romance », écrivait déjà Coleridge, « which if a parent saw in the hands of a son or daughter, he might reasonably turn pale » (157). On a, depuis, dit et écrit, à ce sujet, beaucoup de choses déraisonnables : mais nul ne s'est, à nos yeux, plus lourdement trompé que le vertueux Mathias, quand il voulut voir en Lewis un autre

(154) *The Monk*, *op. cit.*, p. 396 : « Often have I, at waking, found my fingers ringed with the long worms which bred in the corrupted flesh of my infant... » dira plus tard la mère.

(155) Marcel Brion, *Art Fantastique*, Paris (Albin Michel), 1961, p. 62.

(156) « On croirait que l'art allemand veut ébranler la sensibilité des indifférents en leur faisant éprouver, par avance, les souffrances de la mort, dans l'horreur même du geste qui tue. Ce geste, c'est celui d'un squelette déguisé en fossoyeur qui arrache une femme nue de son lit, dans une gravure sur bois de Beham, et du squelette de Baldung Grien qui a composé de nombreuses variations sur ce thème : — la plus horrible est celle où la Mort survenant, par derrière, empoigne une femme nue, en la prenant par les seins et en lui déchirant le menton. Nicolas Manuel Deutch a traité le thème d'une façon analogue, dans le dessin où la mort enfonce une main sous la jupe de la femme, jusqu'au sexe dénudé, tandis qu'elle lui mord le visage. » *Ibid.*

(157) *Critical Review*, XIX (1797), 197.

Cleland ⁽¹⁵⁸⁾. Tout d'abord parce qu'il y a, dans les *Mémoires d'une Fille de Joie*, un érotisme ample, continu, s'appuyant sur des repères anatomiques, qu'on chercherait en vain dans *Le Moine*. Mais surtout parce que Fanny Hill et ses partenaires accèdent, par la sexualité, à une incomparable plénitude : la jouissance y est sereine, acceptée, paisible; dans *Le Moine*, elle est mortifère.

La sensualité concerne surtout Ambrosio. D'une constitution robuste et exigeante, il mate son corps sans trop de mal, tant qu'il ignore la tentation. Elle vient pour la première fois, de façon significative, par l'intermédiaire du sacré. Sa méditation devant le portrait de la Vierge — dont nous saurons plus tard qu'il est en fait celui de Matilda — est rien moins qu'édifiante. Ah ! si une telle créature pouvait n'exister que pour lui ! S'il lui était donné d'enrouler, autour de ses doigts, ces boucles d'or ! de poser, sur cette gorge de neige, ses lèvres brûlantes ! Saurait-il alors résister ? N'échangerait-il pas avec joie les mérites accumulés au cours de tant d'années de vertu, pour une seule étreinte ⁽¹⁵⁹⁾ ? Le Moine a raison de s'interroger : il ne se doute pas, en fait, de l'imminence de l'épreuve. Quand elle vient, quand un rayon de lune complice tombant sur le sein de la perfide Matilda en révèle la ronde et parfaite blancheur, quand son repos commence d'être troublé par des rêves voluptueux, ou quand vient, sans équivoque, s'offrir à lui une vraie femme, son univers moral a tôt fait de basculer et lui de s'abandonner sans retour sur un rivage inconnu, où battent les vagues du désir. Mais son plaisir a des lendemains. Tandis que chaque jour apportait à Fanny Hill sa ration de joies identiques et sans mélanges, le remords ⁽¹⁶⁰⁾, puis la satiété ⁽¹⁶¹⁾, s'installent au cœur du Moine, et corrompent sa délectation. Fait moins banal — et moins sain — que cette tristesse de la chair : la volupté lui est donnée par une partenaire qui n'a rien d'humain. Au cours de ces nuits brûlantes, Ambrosio caresse, embrasse, étreint... un démon. Le morbide fait ici surface et flétrit la joie des sens. N'est-il pas significatif que la volupté ait à passer par le magique et l'occulte, le démoniaque et le macabre ? S'il veut conserver sa merveilleuse partenaire d'une nuit, menacée de mort imminente par la morsure d'un « cientipodoro », Ambrosio devra accepter les rites immondes et les incantations barbares, les visites nocturnes au cimetière et la descente parmi les tombes ⁽¹⁶²⁾.

(158) « Another Cleland see in Lewis rise ». *Pursuits of Literature*, 8th ed., London (Becket), 1798, p. 347.

(159) *The Monk*, *op. cit.*, p. 65.

(160) *Ibid.*, p. 226.

(161) *Ibid.*, p. 237.

(162) *Ibid.*, pp. 231-4.

Après Matilda, Antonia : l'innocence fascine le Moine rassasié de débauches savantes. S'il pouvait, à son tour, jouer le rôle d'initiateur ! (163). Il a d'audacieuses caresses (164), trop tôt interrompues par une mère vigilante. Comme Faust, naguère, dans celui de Baptiste, il contemple, dans le miroir magique de Matilda, les charmes secrets de la jeune fille au bain (165) : son désir n'a plus de bornes. Mais pour y satisfaire, l'itinéraire est le même : il passe par la magie noire et les rites interdits (166). C'est au Démon qu'il doit encore la palme magique censée ouvrir toutes les portes, et plonger l'innocente victime dans un sommeil propice à toutes les audaces. Mais à peine est-il prêt à posséder la fille, qu'il lui faut tuer la mère : la volupté qu'on espère est, « logiquement », indissociable de la mort qu'on inflige. C'est finalement d'une Antonia morte — du moins qui passe pour telle, et qui ne vaut guère mieux — qu'il tirera jouissance... grâce aux suggestions du Démon, qui le tire, une fois de plus, d'embarras. Dans un caveau souterrain, à l'abri de tout regard, il inflige à Antonia l'outrage suprême, puis il tue celle qu'il a si longtemps désirée, et dont il apprendra trop tard... qu'elle était sa propre sœur.

Non, *Le Moine* ne doit rien à Cleland, pas plus qu'il ne doit, dans ce domaine, à certaines scènes lestes des romans allemands dont il a été ailleurs question (167). L'érotisme macabre et malsain de Lewis le situe en marge de la classique tradition du libertinage européen au XVIII^e siècle, associé, le plus souvent, à un anticléricalisme de circonstance, et dont Amsterdam, Cologne et Londres, entre toutes les grandes villes situées à la périphérie du monde catholique, étaient devenues les centres les plus actifs. Le roman de Lewis rend un son très différent de celui des ouvrages qui s'y publiaient, où, sous le prétexte de dénoncer les « Intrigues Monastiques », les secrets de « l'Amour Encapuchonné », les « Tromperies des Prestres », et la « Vie voluptueuse des Capucins et des Nonnes », d'anonymes auteurs exploitaient, avec audace et méthode, les penchants spéciaux des amateurs de *curiosa*. Tôt traduits en anglais (168), ces ouvrages avaient trouvé, dans des préjugés aussi

(163) « My lovely girl ! my adorable Antonia ! let me instruct you in the joys to which you are still a stranger, and teach you to feel those pleasures in my arms, which I must soon enjoy in yours. » *Ibid.*, p. 367.

(164) *Ibid.*, p. 260.

(165) *Ibid.*, pp. 268-9.

(166) *Ibid.*, pp. 272-4.

(167) Cf. *supra*, pp. 321-2.

(168) Par exemple : *The Monk Unveil'd*; or, A Facetious Dialogue, discovering the several Intrigues, and subtil Practises, together with the lewd and scandalous Lives of Monks, Fryers, and other pretended Religious Votaries

anciens que la Réforme, un terrain de choix à leur expansion (169). Le roman de mœurs leur avait emprunté des histoires de vœux forcés, de violences infligées par des moines licencieux ou de perfides abesses, et aussi des scènes de débauche inconvenantes (170). Mais le Moine de Lewis ne doit peut-être que son prénom (171) aux prolongements anglais de ce type de « littérature ». Quant aux scènes de volupté et d'horreur, où l'inceste, le crime et l'impiété se combinent furieusement, peut-être faut-il chercher ailleurs leur modèle : chez un auteur alors à peine connu mais qui atteindrait trop vite à une sinistre réputation, un Français, qui placerait du reste *Le Moine* à la tête de « tous ces romans nouveaux dont le sortilège et la fantasmagorie composent à peu près tout le mérite » (172), chez Sade lui-même.

*
**

Maurice Heine, dans son étude sur *le Marquis de Sade et le Roman Noir* imagine Lewis, « ce jeune homme de seize ans, à la faveur du voyage qu'il fit à Paris en 1792, acquérant un exemplaire de *Justine*, dont la troisième édition venait alors de paraître dans la célèbre collection de Cazin » (173). Corrigeons l'erreur de date — c'est en été 1791 qu'eut lieu ce voyage à Paris et c'est donc la première édition du roman de Sade qu'a pu lire Lewis — et nous souscrivons volontiers à cette très plausible hypothèse. L'irréductible originalité du *Moine*, face à la production romanesque antérieure connue des

of the Church of Rome. Written by an Eminent Papist in French. Faithfully translated by C.V. Gent. Printed for Jonathan Edwin, 1678. Cf. aussi liste, *supra*, ch. IV, p. 279.

(169) L'auteur d'un compte-rendu de presse suggère même que « indiscreet Protestants have, perhaps, promoted the circulation of such books, in the view of contributing somewhat toward rendering Popery the more odious, by displaying the ill effects of that system of religion, in all its branches. » Compte-rendu de *The Nun; or, the Adventures of the Marchioness of Beauville*, London (Roson), 1771, *Monthly Review*, XLIV (1771), 262.

(170) « Scenes of lewdness and complicated wickedness, unfit for the eye and ear of a modest and virtuous reader. » *Ibid.*

(171) Signalons, entre autres sources possibles du *Moine*, le récit publié en livraisons mensuelles dans *The Lady's Magazine* en août, septembre, octobre et novembre 1794, « The Monks and the Robbers », qu'il a pu lire, chez sa mère peut-être, à son retour de La Haye; le héros principal du conte est un moine, qui a séduit une jeune fille Annetta et doit changer de couvent. Menacé par le frère de sa victime, il a cette parole : « the devil will sometimes leave us friars in the lurch as well as other folk. » Or ce moine se nomme... Ambrose. *The Lady's Magazine*, XXV (1794), 451-5. Cf. aussi Mayo, 559.

(172) D.A.F. De Sade, *Idée sur les Romans*, éd. O. Uzanne, Paris (E. Rouvière), 1878, pp. 31-2.

(173) Maurice Heine, « Le Marquis de Sade et le Roman Noir », *Le Marquis de Sade*, Paris (Gallimard), 1950, p. 226.

anglais, réside principalement dans le fait que les aventures d'Antonia — et celles d'Agnès à un moindre degré — n'illustrent plus *les épreuves du sentiment*, mais *les malheurs de la vertu*. Lewis n'aurait-il pas souscrit — partiellement du moins — aux intentions du marquis, telles qu'il les formula au début de *Justine* ? « Offrir partout le vice triomphant et la vertu victime de ses sacrifices, montrer une infortunée errant de malheurs en malheurs; jouet de la scélératesse, plastron de toutes les débauches; en butte aux goûts les plus barbares et les plus monstrueux; étourdie des sophismes les plus hardis, les plus spécieux; en proie aux séductions les plus adroites, aux subornations les plus irrésistibles; n'ayant, pour opposer à tant de revers, à tant de fléaux, pour repousser tant de corruption, qu'une âme sensible, un esprit naturel et beaucoup de courage, hasarder, en un mot, les peintures les plus hardies, les situations les plus extraordinaires, les maximes les plus frappantes, les coups de pinceau les plus énergiques, dans la seule vue d'obtenir de tout cela l'une des plus sublimes leçons de morale que l'homme ait encore reçues » (174). L'auteur du *Moine* a voulu, lui aussi, faire œuvre morale, même si, comme Sade, il a tenté de « parvenir au but par une route peu frayée jusqu'à présent » (175). S'il demande pardon à son père courroucé d'avoir osé peindre le vice triomphant, fût-ce temporairement, son système de défense et les justifications qu'il lui adresse nous semblent inspirés par des sentiments très voisins de ceux de l'auteur de *Justine* (176). Tout au plus décèle-t-on, dans son attitude, la timidité d'un jeune homme de vingt ans effrayé par sa propre audace, timidité bien étrangère au cœur plein de paisible assurance du marquis embastillé. Mais le destin d'Antonia est plus près, dans ses grandes lignes, de celui de Justine, que de celui de Pamela ou de ses innombrables « filles ». La vertueuse adolescente, traquée par la persévérante lubricité du Moine, *physiquement* vulnérable, exposée aux coups répétés d'un sort ironique et cruel, est l'image parfaite de la victime aux abois, de l'*héroïne souffrante* si chère au cœur de Sade. Sans doute les malheurs qui s'abattent sur elle sont-ils moins outrageusement choquants que ceux dont est accablée Justine; Antonia est une héroïne *anglaise*, peut-être la seule réplique possible, Outre-Manche, du modèle français. Mais les différences qui subsistent, entre leurs destinées, sont de degré, non de nature.

(174) D.A.F. De Sade, *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, Paris (J.J. Pauvert), 1955, p. 5.

(175) *Ibid.*

(176) « It never struck me », écrit-il, « that the exhibition of vice, in her temporary triumph, might possibly do as much harm as her final exposure and punishment would do good. » *Life*, I, 156.

Ambrosio, lui aussi, a quelque chose des possédés de Sade. Une fois initié, par Matilda, aux mystères de la chair, il semble habité par un démon intérieur qui le rend insatiable. Il y a chez lui la même fureur acharnée à posséder, le même bouillonnement des sens, la même révolte d'une chair toujours inassouvie, qui fait sa vraie damnation. La logique implacable qui lie entre elles les étapes successives de son destin, procède de la source unique de ses appétits charnels, et non pas de ses aspirations philosophiques. C'est la brusque libération des contraintes jadis imposées par sa condition de prêtre qui maintenant l'enchaîne au mécanisme physiologique. Comme ses « frères en religion » Raphael, Jérôme, Clément et Antonin, il cherche à extirper le désir qui le brûle en lui sacrifiant plus, toujours plus de victimes; comme eux se débarrassent d'Omphale, d'Octavie, et de leurs innombrables proies, il tue Antonia une fois qu'elle a servi sa passion; comme Roland (177), il se rend coupable d'inceste; mais comme ce dernier, surtout, il donne à l'assouvissement de son désir un cadre de cauchemar.

« Représentez-vous, Madame », raconte Thérèse dans *Justine*, « un caveau rond, de vingt-cinq pieds de diamètre, dont les murs tapissés de noir n'étaient décorés que des plus lugubres objets, des squelettes de toutes sortes de tailles, des ossements en sautoir, des têtes de mort » (178). C'est dans ce souterrain lugubre, où on accède par « un petit chemin taillé dans le roc, rempli de sinuosités, et dont la pente était extrêmement raide » (179), que le sinistre faux-monnayeur accomplit ses forfaits inouis. Le Moine de Lewis n'a rien d'autre à lui envier qu'une technique sensiblement plus compliquée. Le cadre sépulcral qu'il se donne fait même plus vrai, s'il est possible, plus naturel. La « couche nuptiale » d'Antonia est une tombe, que la belle dormeuse partage avec des corps en décomposition (180). Tout n'est autour d'elle qu'images de mort, ossements divers, lambeaux de chairs putrides, crânes ricanants. Loin d'intimider le moine, ces vestiges repoussants stimulent sa fureur érotique (181), et donnent aux charmes d'Antonia toute leur efficacité (182).

(177) *Justine*, *op. cit.*, p. 318.

(178) *Ibid.*, 316.

(179) *Ibid.*

(180) « By the side of three putrid half corrupted bodies lay the sleeping beauty. » *The Monk*, *op. cit.*, p. 363.

(181) « even the gloom of the vault, the surrounding silence, and the resistance which he expected from her, seemed to give a fresh edge to his fierce and unbridled desires. » *Ibid.*, p. 365.

(182) « Can I relinquish these limbs so white, so soft, so delicate ! these swelling breasts, round, full, and elastic ! these lips fraught with such inexhaustible sweetness ! etc. » *Ibid.*, p. 367.

Tandis que les squelettes et les « ossements en sautoir » de Sade relevaient d'une sensibilité baroque et, somme toute, conventionnelle, Lewis, grâce à ses fréquentations allemandes, donnait à ses charniers, au contraire, tout le réalisme souhaitable. Le viol n'en est que plus horrible, et l'atmosphère plus malsaine. Mais les arguments du Moine, pour réduire la résistance d'Antonia, ont bien le caractère spécieux, sinon tout à fait le cynisme, des propos de Dom Sévérino (183). Et il y a, au couvent de Sainte Claire, la même statue miraculeuse — ou sa réplique — que celle qui avait attiré Justine à celui de Sainte Marie des Bois (184). Sans doute y a-t-il chez Ambrosio moins d'excessive cruauté et moins de raffinements pervers. Sans doute n'a-t-il pas atteint au même détachement suprême : les scrupules et le remords, sans le paralyser tout à fait, freinent sensiblement ses progrès. Pourtant la souffrance qu'il inflige et le plaisir qu'il en tire, dans ce décor composé, relèvent de la même gratuite perversité, consciemment ou non atténuée et voilée par le relatif conformisme moral du jeune auteur. Il reste que le « sadisme » du *Moine* accentue l'aspect trouble d'une œuvre déjà équivoque par bien des côtés, et qu'il l'éloigne plus encore de la tradition libertine telle qu'avait contribué à l'établir John Cleland. M. André Parreaux a raison d'écrire (185) que *Le Moine*, pour qui le lit de près, est un roman beaucoup plus pernicieux qu'il ne parut à Mathias et aux critiques les plus sévères de l'époque. L'ombre qui plane sur le livre est bien plus dense et menaçante, parce qu'elle est plus proche et plus réelle, que celle que projettent les ailes du Méphisto légendaire : elle est le noir reflet des *abîmes intérieurs* où nous guide le très humain marquis. Au contact de Sade, la légende germanique de Faust se fonde, s'incarne, et trouve sa vérité charnelle.

*
**

De son séjour à Paris, Lewis rapportait d'autres souvenirs, qui nourrissent l'autre section de l'intrigue. Le théâtre révolutionnaire, assez vite devenu une tribune populaire d'où se dénonçaient volontiers les abus de l'ancienne religion, avait fait une très vive impression sur lui (186). Avant la parution du roman de Diderot qui lui donnerait son expression définitive, le thème des « Vœux Forcés »

(183) Comparer *Justine*, *op. cit.*, pp. 165-7, et *The Monk*, *op. cit.*, pp. 366-7.

(184) Comparer *Justine*, *op. cit.*, pp. 154-5, et *The Monk*, *op. cit.*, pp. 351-2.

(185) *The Publication of The Monk*, A literary event, 1796-8, Paris (Didier), 1960, p. 142. Notons que le parallèle est ici établi avec *Juliette*.

(186) Cf. *supra*, p. 325.

et de la « Religieuse Séquestrée » avait inspiré maint citoyen-dramaturge : or on retrouve dans le *Moine*, avec une surprenante fidélité, l'écho de leurs discours humanitaires. En même temps que de *Camille ou le Souterrain* de Marsollier — qui, sans être un « drame monacal », a pu attirer son attention sur le thème de la séquestration et les effets qu'il est possible de tirer d'un « vieux château à moitié ruiné, situé au milieu d'une forêt, et qui n'est pas habité depuis des années » (187) — Lewis parle à sa mère des *Victimes Cloîtrées*, de M. de Monvel, dont il semble bien qu'il se soit assez fidèlement rappelé l'intrigue, en rédigeant les dernières scènes du *Moine*. Ambrosio est un autre Père Laurent, Agnès, une autre Eugénie; cette dernière ne passe-t-elle pas près d'une année enfermée dans les cachots souterrains d'un couvent ? Lorsqu'on demande de ses nouvelles, la réponse est qu'elle est malade, puis qu'elle est morte. Mais la lettre d'un « bon » religieux dévoile l'infamie de la Supérieure. Un incendie se déclare au couvent des Dominicains, qui jouxte celui des religieuses, et avec lequel il communique secrètement par des passages souterrains. Cependant, Eugénie se plaint, dans l'effrayante obscurité de son cachot, en un monologue qui annonce étrangement celui d'Agnès. Finalement la société révolutionnaire, en la personne de M. de Francheville, « décoré comme un maire de ville », et suivi de « gardes nationaux armés de fusils et de haches », libère l'infortunée : « Il est enfin détruit, ce pouvoir inique, cet empire odieux... » (188).

Mais Eugénie n'a pas, comme Agnès, péché contre la chasteté. Cet élément de l'intrigue, Lewis a pu l'emprunter directement à l'histoire que raconte D'Alembert, dans son *Eloge de Fléchier*, d'une « malheureuse fille que des parents barbares avaient contrainte à se faire religieuse, mais à qui la nature donnait le besoin d'aimer, [et qui] avait eu le malheur plus grand d'y succomber, et celui de ne pouvoir cacher à sa Supérieure les déplorables suites de sa faiblesse » (189). Plus vraisemblablement peut-être, Lewis a-t-il connu l'épisode dans l'adaptation théâtrale qu'en avait donnée Charles Pougens, dans sa *Julie, ou la Religieuse de Nismes* (190). Le décor

(187) « Camille ou le Souterrain », *Œuvres Choisies de Marsollier*, 3 vols., Paris, 1825, I, indication scénique pour le premier acte.

(188) M. de Monvel, *Les Victimes Cloîtrées*, drame en 4 actes et en prose, représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Nation au mois de mars 1791, Bordeaux (Lamy) et Paris (Lepetit), 1792, p. 58.

(189) Cité par Estève, « Le Théâtre Monacal sous la Révolution », *Etudes de Littérature Preromantique*, Paris, 1923, p. 100.

(190) Ce « drame historique » ne fut publié qu'en 1796. Pourtant, l'auteur dit, dans la Préface, comment il écrivit sa pièce à son retour d'Angleterre « dès les premiers jours de mai 1789 » :

en est éloquent; quand le rideau se lève, on aperçoit « un souterrain au fond duquel se trouve un escalier tournant dont les marches à moitié usées sont hautes et étroites. On distingue en même temps un bruit confus de verrous et de clés, auquel se mêle le grincement d'une porte épaisse, qui tourne avec effort sur ses gonds... » (191). Apparaît alors une vieille religieuse, qui descend l'escalier en ruines, tenant « d'une main une lanterne sourde, et de l'autre, une cruche remplie d'eau. Elle s'avance, tire de son tablier un morceau de pain noir, le pose d'un air chagrin sur un cercueil renversé, et regarde ensuite autour d'elle... » (192). Ne croirait-on pas qu'il s'agit de la vieille Camilla, apportant sa pitance quotidienne à la malheureuse Agnès ? La scène qui s'offre à ses yeux rappelle, de façon plus précise encore, celle du chapitre X du *Moine*. Ici aussi, le décor est « un cachot voûté qui ne reçoit le jour que par une lucarne revêtue d'une grille armée de pointes de fer. Les murailles paraissent humides; plusieurs pierres détachées de la voûte sont restées éparses sur la terre; d'autres semblent prêtes à tomber. On voit Julie vêtue de noir, mais sans voile et à demi couchée sur un peu de paille brisée. Son corps est entouré d'une longue chaîne, dont l'extrémité est terminée par un anneau fortement scellé dans la muraille. Ses bras, ses pieds sont nus et chargés de fers. La pâleur de la mort règne sur son front, ses lèvres sont décolorées; cependant à travers l'extrême maigreur de ses traits, on distingue les restes d'une grande beauté. Près d'elle est une pile de pierres, sur laquelle on a placé une tête de mort... » (193). Mais Julie ne serre pas contre son sein, comme Agnès, le cadavre de son enfant : ce détail horrible vient d'outre-Rhin. La fille qu'elle mit au monde dans les fers a survécu. Par comble d'ironie, elle est novice dans ce même couvent qui a, pen-

« Je me retirai à la campagne, j'y achevai la Julie, et j'en dictai les dernières feuilles au bruit du canon de la Bastille. » [p. xvi].

Une fois terminé, il envoya son drame à M. Le Texier, qui « eut la bonté de le lire à plusieurs reprises dans ses assemblées dramatiques de L'Isle Street. » Il fut également lu à Paris, ajoute-t-il, dans les salons de M. du Châtelet, du Comte Alféri, de Mmes du Boccage et de Bourdie, etc. Que la pièce ait été connue avant sa publication en 1796, est attesté par l'allusion qu'y fait Marie Joseph Chénier dans sa tragédie *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* (1793) : « Je savais que Charles Pougens, citoyen dont j'estime les talents et la personne, et dont l'amitié m'est chère, avait tracé sur cette anecdote intéressante, quelques scènes pleines de verve et de sentiment. »

Fénelon, ou les Religieuses de Cambrai, Tragédie en cinq actes, par Marie Joseph Chénier, Député à la Convention Nationale, Paris (Moutard), 1793, p. vi. Il est tout à fait possible que Lewis ait entendu la pièce en 1791 dans un des salons parisiens cités, ou même peut-être à Londres.

(191) *Julie, ou la Religieuse de Nismes*, drame historique, en un acte et en prose, par Charles Pougens. Paris (Du Pont), An IV [1796], p. 1.

(192) *Ibid.*

(193) *Ibid.*, pp. 4-5. Comparer avec *The Monk*, *op. cit.*, p. 355.

dant quinze ans, servi de prison à sa mère. Quand la jeune fille indignée apprend la vérité, elle s'écrie pourtant, avec des accents vengeurs dont on retrouve l'écho dans *Le Moine* : « Le temps approche où la raison vengera la nature outragée; ces murs élevés par l'erreur, s'écrouleront sous ses coups redoublés, l'on comblera ces repaires affreux, séjours de terreurs et de larmes... » (194).

Avec la même éloquence, Fiévée avait déjà dénoncé, en 1790, les *Rigueurs du Cloître*. Outre son anti-cléricalisme révolutionnaire, c'est à cette pièce que Lewis doit peut-être l'épisode de l'amant qui s'introduit au couvent sous le costume d'un jardinier (195), à moins qu'il ne l'ait emprunté au drame de la fougueuse Olympe de Gouges, *Le Couvent, ou Les Vœux Forcés*, plus de quatre-vingt fois représenté au Théâtre Français entre octobre 1790 et mars 1792. Dans ces deux pièces, que Lewis a très vraisemblablement vues au cours de son séjour à Paris, la populace gronde et menace, et il faut faire appel au « Commissaire du Peuple » pour protéger les religieuses : « Accourez, accourez, Monsieur le Commissaire, la rue est pleine de monde et l'on va forcer les portes du couvent si vous n'y mettez pas ordre. » (196).

Or n'assistons-nous pas, au dernier chapitre du *Moine*, à la mise à sac et à l'incendie du couvent de Sainte Claire ? Dans les deux drames français, force restait à la loi, qui, finalement, rendait « à la Nature tant d'objets malheureux que des vœux indiscrets ou forcés avaient enlevés à la société » (197). Don Ramirez et le Duc de Medina n'ont pas ceint l'écharpe tricolore, et ce sont des archers de l'Inquisition qui les accompagnent : il reste que sur les dernières pages du *Moine* soufflent authentiquement le vent de la Révolution française et, paradoxalement chez ce jeune snob conservateur (198), l'esprit des grands principes de 1789, dont il exploite non pas la teneur politique, mais la signification dramatique.

(194) *Ibid.*, p. 78.

(195) Cf. Estève, *op. cit.*

(196) *Le Couvent ou les Vœux Forcés*, drame en 3 actes, représenté en 2 actes et remis en 3 au Théâtre Français, comique et Lyrique, au mois d'octobre 1790. Ce drame a eu jusqu'à ce jour 80 et tant de représentations. [Par Olympe de Gouges], Paris (Vve Duchesne), mars 1792, pp. 56-7.

(197) Cité par Estève, *op. cit.*

(198) Il ressort clairement des diverses biographies et études consacrées à Lewis qu'il était politiquement conservateur. A titre d'exemple en recommandant à sa mère la lecture de *Caleb Williams*, il déplore le fait que l'auteur soit « half a democrat ». *Life*, I, 134. Notons du reste que le passage où la foule hostile malmène les religieuses et envahit leur couvent (*The Monk, op. cit.*, pp. 343-5) rend un son très différent de ses modèles français en raison du mépris qu'affiche l'auteur à l'égard du peuple, qualifié à plusieurs reprises de « mob », « throng », « populace », « rioters », etc.

On le voit : *Le Moine* est un roman mêlé, où entrent des éléments glanés au hasard de lectures et de spectacles divers, et que seule parvient à unifier une imagination jeune et fertile, aux prises avec un thème central. Seul un adolescent, au seuil des expériences définitives, pouvait rendre à la Tentation un visage jeune et tragique, et placer le drame de la Chair insatisfaite plus haut que celui de la Connaissance, illustré par la légende germanique. Le Siècle des Lumières, du reste, avait enfin accordé à Faust — à celui de Lessing tout comme à celui de Goethe — l'absolution que le Moyen Age n'aurait su lui donner. N'était-il pas désormais légitime, pour l'homme selon l'*Aufklärung*, de scruter les domaines inconnus et d'exercer, en toute liberté, ses facultés rationnelles ? Ambrosio, lui, est condamné aux tourments éternels et sa place est, de toute éternité, dans le « haut enfer » de Dante, parmi les luxurieux du second cercle, qui ont péché *ex passione*, sinon *ex electione* : le seul péché irrémissible, pour l'Angleterre de 1796, était déjà celui de la Chair, non celui contre l'Esprit.

*
**

L'accueil réservé au *Moine* allait amplement le prouver. Tout informé qu'il fût des risques qui s'attachent à la carrière d'homme de lettres (199), Lewis sans doute n'imaginait pas qu'il provoquerait un tel scandale. Attaqué avec rage par les bien-pensants, les rigides et les moralistes, défendu avec vigueur par l'opinion libérale, il suscita une polémique qui se plaça très vite sur un terrain autre que celui de la création littéraire.

Si le *Monthly Mirror* de mai 1796 mettait l'accent sur les talents de l'auteur, et l'habileté dont il faisait preuve en illustrant le jeu des passions (200), si la *Morning Chronicle* du 26 juillet de la même année vantait les mérites d'un roman « d'une nature rude et pour-

(199) « An author, whether good or bad, or between both, is an animal whom every body is privileged to attack : for though all are not able to write books, all conceive themselves able to judge them. A bad composition carries with it its own punishment-contempt and ridicule. A good one excites envy, and entails upon its author a thousand mortifications : he finds himself assailed by partial and ill-humoured criticism : one man finds fault with the plan, another with the style, a third with the precept which it strives to inculcate; and they who cannot succeed in finding fault with the book, employ themselves in stigmatizing its author. They maliciously rake out from obscurity every little circumstance which may throw ridicule upon his private character or conduct, and aim at wounding the man, since they cannot hurt the writer. In short, to enter the lists of literature, is wilfully to expose yourself to the arrows of neglect, ridicule, envy, and disappointment. » *The Monk*, *op. cit.*, p. 204.

(200) *Monthly Mirror*, II (1796), 98.

tant si captivante » (201), si enfin l'*Analytical Review* voyait dans *Le Moine* une peinture hardie d'un cœur orgueilleux, ne faisant porter ses réserves que sur la structure du récit (202), les griefs que le *British Critic* adressait à l'auteur, dès juin 1796, étaient surtout d'ordre moral. Ne lui reprochait-on pas d'avoir placé son roman sous le triple signe de la lubricité, du meurtre et de l'inceste, et d'avoir fait commettre à ses personnages des atrocités qui discréditent la nature humaine (203) ? Le signal était donné : désormais, les attaques, de plus en plus virulentes, allaient se succéder. Le 17 septembre 1796 arrivaient d'Irlande, avec le numéro LV du *Flapper*, les réflexions très défavorables d'un correspondant anonyme, pourtant lecteur assidu de romans, et grand habitué des « librairies circulantes ». De façon significative, il refusait la discussion sur la question du surnaturel, et l'engageait, par contre, à fond, sur la leçon qu'il était possible de tirer de l'histoire. Or cette leçon, dans le cas présent, était selon lui, conditionnée par des événements impossibles, et des personnages irréels. Le Diable, en réalité, ne se manifeste que dans nos cœurs : il eût fallu décrire les effets de son action sans le mettre physiquement en scène : la morale se perd dans l'in vraisemblance du récit. Il y a, par ailleurs, des passages franchement condamnables, des scènes licencieuses, décrites en termes à peine décents. Surtout, comment l'auteur ose-t-il recommander l'expurgation des Livres Sacrés, et mettre en doute l'imitable délicatesse de sentiments et la pureté d'expression qui les caractérisent ? C'était là un ouvrage qui devait, à plus d'un titre, inquiéter ceux qui s'efforcent de préserver ou de favoriser la pureté des mœurs publiques (204). Toutes les condamnations ultérieures du *Moine* sont ici en germe, et on peut légitimement s'étonner, avec le recul du temps, que Coleridge lui-même ait non seulement adopté la même attitude, mais reflété le formalisme de son temps avec si peu d'originalité. Dans sa longue analyse du *Moine*, parue dans la *Critical Review* de février 1797, après un bref résumé du récit et quelques concessions faites à l'imagination de l'auteur, il en vient lui aussi à examiner le problème moral que pose la publication d'une telle œuvre. Comme le censeur du *Flapper*, il note lui aussi que l'in vraisemblance du récit nuit à la vérité morale. Surtout il dénonce, avant la lettre, le « sadisme » de Lewis : les souffrances qu'il décrit sont si terribles, qu'on s'indigne, et qu'on est amené à le soupçonner d'avoir pris plaisir à les imaginer ; les abominations qui sont

(201) *Morning Chronicle*, 26 juillet 1796.

(202) *Analytical Review*, XXI (1796), 403-4.

(203) *British Critic*, VII (1796), 677.

(204) *The Flapper*, n° LV, sept. 17, 1796, pp. 2-4.

ici représentées n'étaient pas nécessaires à la peinture des caractères. Il est un seuil que le romancier ne saurait franchir, au-delà duquel la terreur n'inspire plus que dégoût. Des images qui choquent, un récit qui heurte la délicatesse du lecteur, ne sont pas signes de génie mais de mauvais goût. Du point de vue psychologique, le personnage de ce moine, qui passe si rapidement de la perfection à l'ignominie, manque un peu de consistance. Les miracles « physiques » tels qu'apparitions de démons, et autres agents surnaturels, sont à la rigueur tolérables, car nous ne sommes pas sûrs au juste de ce qui, dans l'ordre des choses, est possible. Mais les miracles « psychologiques » sont exclus, car le cœur humain n'a plus de secrets pour l'homme. Il importe que le comportement des personnages, placés dans ces situations exceptionnelles, soit en accord avec elles. Or le fait qu'Ambrosio ne songe, au milieu de ces phénomènes effrayants, qu'à assouvir des appétits charnels, est franchement inacceptable.

Coleridge n'élude donc pas complètement — et comment un poète qui, déjà, portait en lui *The Rhyme of the Ancient Mariner* (205) eût-il pu le faire ? — les problèmes que pose la création fantastique; mais il ne s'arrête pas longtemps aux imperfections du *Moine* dans ce domaine. La faute majeure de l'auteur est, à ses yeux, d'ordre moral. Toute indulgence, à cet égard, serait simplement criminelle, le silence, signe de complicité. Avec une solennité qui ne cesse de surprendre chez un homme d'une telle envergure, Coleridge insiste sur le caractère pernicieux du récit, et s'indigne de ce que Lewis ait irrévérencieusement confondu les vérités les plus sublimes de la religion révélée avec les absurdités de la superstition. Le passage concernant la Bible est proprement scandaleux, et témoigne d'une rare impudence. Se pourrait-il que l'auteur soit chrétien ? Il se dit législateur : il y a là de quoi s'effarer et trembler (206). Les attaques de T.J. Mathias à l'adresse de Lewis sont mieux connues, mais reposent sur les mêmes griefs. Il est, du reste, peu douteux que l'auteur des *Pursuits of Literature* se soit inspiré de l'article de la *Critical Review*, paru quelques mois plus tôt : on retrouve dans la célèbre préface du quatrième Dialogue les mêmes extraits du *Moine*, les mêmes passages soulignés, voire les mêmes expressions. Il n'y ajoute que les lourds festons d'une érudition hors de propos et les accents rageurs d'une indignation plus spectaculaire. Partant de l'idée que la littérature est le principal étai

(205) Il est même possible que *Le Moine* ait influencé Coleridge quand il composa son poème. Cf. John Livingston Lowes, *The Road to Xanadu*, new ed., Boston, 1964, ch. XIV.

(206) *Critical Review*, XIX (1797), pp. 194-200.

d'une nation civilisée, il tonne contre ce législateur, ce membre de la Chambre des Communes, gardien et défenseur élu de la Loi, de la Religion et des Mœurs, qui ne s'est pas fait scrupule de décrire l'art de la débauche et les techniques de la séduction, ni de blasphémer contre le code religieux. Il n'accorde qu'une brève et dédaigneuse attention à ces « diableries » absurdes tout juste bonnes à faire peur aux enfants, et oriente toute sa fureur vers l'immoralité du roman. Là où Coleridge comptait que les remords de l'auteur seraient sa plus grande punition, Mathias proclame hautement que le chapitre VII du second volume relève du droit commun. Il cite à l'appui de sa thèse l'exemple de Curl, le procès de Cleland, l'emprisonnement de Woolston et d'Annet. Il appelle sur la tête de Lewis les foudres des « ministres de la vérité et de la justice ». Pourquoi dorment-ils, tandis que se publient ces récits d'orgies démentielles, qui encouragent à la débauche et au blasphème ? Il s'agit d'une affaire d'importance nationale : quand la gangrène s'attaque à un organe vital du pays, faudrait-il renoncer à utiliser les instruments tranchants de la censure et de l'autorité ? Des romans aussi pervers ne suscitent que dégoût, crainte et horreur chez ceux qui croient que la vertu est seule capable de soutenir et de perpétuer la société des hommes. Il y va de l'intérêt de tous, de l'existence même de la nation, et il est du devoir de chacun de dénoncer, devant le tribunal de l'opinion publique, pareille infamie⁽²⁰⁷⁾. Cette double accusation d'obscénité et d'impiété, dont on retrouve encore l'écho dans biens des chroniques de l'époque⁽²⁰⁸⁾, fit au *Moine* une publicité inespérée, que ne lui aurait sans doute pas assurée le seul examen de ses mérites littéraires. Tout le monde voulut lire une œuvre dont on proclamait si haut qu'elle n'était pas à lire par tout le monde. Peu après sa parution, en septembre 1796, le critique du *Flapper* affirmait que le roman avait tout de suite acquis une certaine notoriété, et connaissait, au moment où il écrivait, un vif succès de librairie⁽²⁰⁹⁾, tandis que le *Monthly Mirror* de la même année notait que le roman de Lewis faisait l'objet de toutes les conversations⁽²¹⁰⁾. On en parla beaucoup, par exemple, lors d'un diner chez le Lord Chancelier, en novembre 1796, auquel prenaient part diverses per-

(207) T.J. Mathias, *The Pursuits of Literature*, 8th ed., London, 1798, pp. 241-3; 347-8.

(208) Cf. par exemple, *The European Magazine*, XXXI (1797), pp. 111-5.

(209) « [it] has gained some celebrity, and is at present in considerable circulation. » *The Flapper*, *op. cit.*, p. 2.

(210) « of late so much the subject of public conversation and eulogium. » *Monthly Mirror*, *op. cit.*

sonnalités politiques ⁽²¹¹⁾, et on peut aisément imaginer qu'on en discuta longuement, dans les salons littéraires, les fautes et... les mérites. Car toutes les voix du concert qui salua la publication du *Moine* ne furent pas grinçantes ou hargneuses. Il se trouva des lecteurs assez courageux pour défendre publiquement le roman. Ce fut d'abord la « Défense du Moine », qui parut dans la *Critical Review*, en réponse aux attaques de Coleridge. L'auteur anonyme, qui signait son article « l'Ami du Génie », analysait le personnage d'Ambrosio, et s'efforçait de démontrer qu'il y a une leçon à tirer de l'exemple de sa chute, causée par un orgueil démesuré. Certes, les tentations auxquelles il est exposé nous ont été décrites avec réalisme. Mais pour séduire un homme de grande austérité, ne fallait-il pas qu'elles fussent fortes ? D'ailleurs, il faut être soi-même dépravé, pour trouver dans les passages incriminés le moindre encouragement au vice. Il existe en effet trois sortes de lecteurs : ceux qui, déjà corrompus, trouvent dans la moindre suggestion, un aliment à leurs désirs et un stimulant pour leurs appétits pervers ; les hésitants, qui balancent entre le vice et la vertu ; et les innocents. Les premiers ne méritent pas qu'on s'attarde à eux, car ils déformeront même les publications les plus chastes ; les seconds seront encouragés, par la lecture du *Moine*, plus à la vertu qu'au vice ; quant aux derniers, leur pureté ne souffrira pas, du simple fait qu'ils ne comprendront pas les passages les plus scabreux. Pour répondre plus précisément à un des arguments majeurs de Coleridge, l'auteur fait remarquer qu'on ignore, jusqu'aux dernières pages du récit, que le moine est aux prises avec des puissances surnaturelles. Sa chute est celle de tout homme exposé aux charmes fascinants et trompeurs de la femme. La leçon morale aura été tirée, par tout lecteur attentif, avant même qu'il ne découvre la vraie nature des tentations. En ce qui concerne enfin l'accusation de blasphème, elle est sans fondement véritable. N'est-il pas exact, après tout, que bien des passages de la Bible ne sont pas à mettre entre toutes les mains ? Disons que le jeune auteur a fait preuve de maladresse, sans plus. Mais aux impurs, tout est impur... ⁽²¹²⁾.

Ce fut un autre auteur anonyme qui répondit à Mathias, dans un pamphlet ⁽²¹³⁾ où les arguments sont présentés avec une telle rigueur, qu'on soupçonna Lewis de les avoir au moins inspirés.

(211) R.I. and S. Wilberforce, *The Life of William [Wilberforce]*, 5 vols., London, II, 183-4. Cité par Parreaux, 136.

(212) « An Apology for the Monk », *Monthly Mirror*, III (1797), 210-5.

(213) *Impartial Strictures on a Poem called « The Pursuits of Literature », and particularly a Vindication of the Romance of « the Monk », London, 1798, pp. 31-53.*

Il est toujours audacieux, constate d'emblée l'auteur, d'aller à contre-courant de l'opinion publique, pas toujours clairvoyante, et aussi sujette à caution qu'une opinion individuelle. Etant prévenu contre le *Moine* par ce qu'il en avait entendu dire, l'auteur des *Impartial Strictures* en avait entrepris la lecture en s'attendant au pire. En fait, il s'était vite rendu compte que ce n'était pas une œuvre licencieuse ou blasphématoire. Il est exact que la peinture du vice y est sans précédent. Mais la peinture du vice est-elle dangereuse ? Surtout lorsque l'auteur le dépouille de tout ce qui le rend attrayant et révèle, au contraire, tout ce qu'il a de détestable ? Un ouvrage où les crimes sont assortis de châtiments appropriés n'est pas un mauvais livre. *Le Moine* est une allégorie, qui décrit les pièges tendus par le Vice à la Vertu. Mais, pourra-t-on arguer, était-il bien nécessaire d'introduire une telle obscénité ? N'eût-il pas mieux valu omettre les passages auxquels Mathias fait allusion ? Sans doute certaines scènes sont-elles hautes en couleur. Mais si les tentations auxquelles le moine est exposé avaient été moindres, elles n'eussent pas été efficaces. Du reste, l'horreur provoquée chez le lecteur par les incantations et les interventions surnaturelles est en elle-même un correctif moral suffisant. Matilda n'inspire plus que du dégoût, sa beauté cesse d'émouvoir, dès l'instant qu'on découvre en elle un agent du Prince des Ténèbres. Encore une fois, il s'agit d'un roman allégorique, non exempt de valeur morale.

Il est d'ailleurs des livres autrement dangereux, quoique apparemment inoffensifs. Les aventures de Peregrine Pickle, de Tom Jones, de Ferdinand Count Fathom, sont des exemples plus pernicious, car ils se rencontrent dans la vie réelle. La manière dont Count Fathom séduit Wilhelmina ou la belle Elenor est singulièrement plus nuisible que la séduction du Moine par Matilda, ou celle d'Antonia par Ambrosio, car le héros de Smollett parvient à ses fins sans le secours du merveilleux.

Mais, poursuit l'auteur, les esprits faibles sauront-ils résister à une pareille lecture ? — Sans doute. Car à supposer que la nature allégorique du récit leur échappe, ils auront au moins appris cette leçon, que le vice est toujours puni, même s'il est, pour un temps, victorieux. Du reste, les « diableries » et les rites magiques sont un antidote suffisant : même le plus ignorant des lecteurs ne saurait accorder foi à la réalité des faits rapportés, et par conséquent, être influencé par eux.

Il eût, sans doute, été préférable que Lewis n'écrivit pas le passage relatif à la Bible. Non qu'il fût blasphématoire : mais il était prévisible qu'on le jugerait scandaleux. En réalité, on peut être tout pénétré du caractère sacré des Ecritures et en même temps empê-

cher son enfant de lire l'histoire de Dina ou celle des filles de Lot. Lewis n'a pas eu d'intentions impies, mais des imprudences de langage (214).

Mathias avait, dans ses *Pursuits of Literature*, mis en cause tant de personnages, qu'il s'était attiré de nombreuses réponses. Or tous ceux qu'il avait malmenés se firent un point d'honneur de relever, au passage, l'invective à l'adresse de Lewis, et de la citer en exemple de la mauvaise foi de l'auteur. Ainsi Boscawen, dans son pamphlet publié en 1798, *The Progress of Satire*. Il ajoute aux arguments déjà utilisés par l'auteur des *Impartial Strictures*, celui-ci, non négligeable, que le Moine ne tire à aucun moment profit réel de l'aide que lui apporte le Diable. D'ailleurs, il ne faut pas trop vite conclure, dans une œuvre d'art, de la peinture du vice aux sentiments personnels de l'auteur : sinon Hogarth lui-même tomberait sous le coup de l'accusation de Mathias (215). De même Thomas Dutton, dans son *Literary Census* (1798), proteste contre l'intolérance de l'auteur des *Pursuits of Literature*, et son comportement d'« inquisiteur sanguinaire » en matière de religion (216). Enfin l'auteur de l'élogieuse et anonyme *Épître en Vers* (217) adressée à Lewis en 1798 dit ne pas comprendre la violence des attaques dirigées contre *Le Moine*. Au fond, le romancier a surtout fait preuve... de naïveté, en employant des mots qui fâchent, comme celui de « luxure ». Une fréquentation assidue des « librairies circulantes » lui eût fourni des termes plus modérés pour désigner la même réalité, du genre de : « aimable faiblesse », ou « sensibilité exquise ». L'honneur eût ainsi été sauf ! Non seulement le roman de Lewis n'est pas moralement dangereux, mais il présente, sur le plan littéraire, d'incontestables qualités. L'auteur est un autre Dante, un nouveau Boccace, un Pétrarque. Le nom de Shakespeare, même, est avancé... Il a su unir, dans une même œuvre, les terribles attraites des vieilles légendes germaniques, au style vif et enjoué des Français. Qu'on ne dise surtout pas que les fantômes sont un obstacle à la création artistique : ne sommes-nous pas tous habités, bons ou mauvais, par un « esprit » qui nous guide et nous parle ? Pourquoi interdire au Poète de lui donner forme (si l'on peut dire...) corporelle ? (218).

*
**

(214) *Ibid.*

(215) [W. Boscawen], *The Progress of Satire, an essay in verse*, London, 1798, cité par Parreaux, 126-7.

(217) Thomas Dutton, *The Literary Census, a satirical Poem*, 1798, pp. 75-7.

(218) *Epistle in Rhyme, to M.G. Lewis, esq., M.P., author of the Monk, Castle Spectre, etc.*, London (W.H. Lunn), 1798.

On le voit : la fortune du *Moine* fut faite par ses détracteurs mêmes, en suscitant une controverse dont tous les témoignages, aujourd'hui accessibles, laissent penser qu'elle toucha une partie importante du public. Pourtant les mérites intrinsèques du roman n'étaient intervenus que très indirectement dans la querelle. Il est très significatif que son appartenance au genre fantastique n'ait été que très secondairement évoquée, le plus souvent, d'ailleurs, pour la railler. *Le Moine* fut d'abord livre scabreux, avant d'être œuvre d'imagination. Mais la réflexion qu'il provoqua sur les rapports de l'éthique et du fantastique influença durablement les développements ultérieurs du genre créé par Walpole. Dans le *Château d'Otrante*, pas plus que dans le *Vieux Baron Anglais*, ne s'était posé le problème de la moralité. Ces œuvres n'avaient bousculé la mentalité d'alors que dans le domaine des habitudes intellectuelles, et avaient maintenu le Rêve dans le cadre des institutions établies. *Le Moine*, au contraire, prit l'allure d'un défi lancé contre ce que la société avait de plus vital et de plus sacré, très certainement, du reste, à l'insu du jeune auteur. Il est tout à fait improbable qu'il ait voulu le scandale. Et si le mouvement surréaliste, en France, a fait, assez légitimement, du *Moine* le symbole de ses revendications, c'est en vertu du principe qu'il y a toujours plus, dans une œuvre d'art, que ce qu'a voulu y mettre l'auteur, et qu'elle ne lui appartient plus, dès lors qu'elle est publiée.

*
**

La révolution que Tristan Tzara appelait de ses vœux devait s'appuyer, selon lui, sur « l'amour des fantômes, des sorcelleries, de l'occultisme, de la magie, du rêve, du vice, des folies, des passions, du folklore véritable ou inventé » (219). Rien d'étonnant, dès lors, à ce que *Le Moine* ait répondu — en même temps que *Justine*, du reste — à cette soif d'affranchissement intégral de l'Homme par une prise de conscience totale de ses potentialités secrètes. André Breton, dans le premier *Manifeste du Surréalisme* (1924), entendant « faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber, » illustre son propos d'abord par l'exemple du *Moine* :

« Le souffle du merveilleux », écrit-il, « l'anime tout entier. Bien avant que l'auteur ait délivré ses principaux personnages de toute contrainte temporelle, on les sent prêts à agir avec une fierté sans pré-

(219) Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, décembre 1931, cité par Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris (Editions du Seuil), 1945, p. 59.

cèdent. Cette passion de l'éternité qui les soulève sans cesse prête des accents inoubliables à leur tourment et au mien. J'entends que ce livre n'exalte, du commencement à la fin, et le plus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol et que, dépouillé d'une partie insignifiante de son affabulation romanesque, à la mode du temps, il constitue un modèle de justesse et d'innocente grandeur » (220).

Juste retour des choses, qui fait aujourd'hui apprécier *Le Moine* pour les raisons mêmes qui, jadis, le faisaient condamner. On pourrait contester à André Breton le droit d'utiliser, à des fins révolutionnaires, un ouvrage qui reste manifestement étranger à l'esprit de défi qui anima les Surréalistes. On peut tomber en désaccord avec lui sur la signification ultime dont il investit les épisodes fantastiques du *Moine*, et l'importance qu'il leur accorde. On peut même penser qu'il déplace le centre de gravité du roman, quand il fait de Matilda « la création la plus émouvante qu'on puisse mettre à l'actif de ce mode *figuré* en littérature » (221). Mais, outre qu'on ne saurait contester la portée historique d'un tel hommage, il reste vrai que Lewis explore, dans ce roman, les « cavernes de l'être » dont parle ailleurs (222) André Breton, et qu'il laisse volontiers s'exprimer librement « l'hôte inconnu » qui l'habite.

L'importante et belle préface qu'Antonin Artaud écrivit pour sa traduction du *Moine* est aussi révélatrice de ce que le Surréalisme voulut lire dans le roman de Lewis. Il faut, pour bien comprendre ce chef-d'œuvre, écrit-il, le situer d'emblée hors de son contexte romantique : Ainsi,

« La scène dans le souterrain, pour qui veut la voir sous son vrai jour, se dépouille de son romantisme apparent, de ses flux et reflux de cadavres, de son abjecte odeur trop purement physique, pour prendre l'aspect d'un coup de sonde jeté dans tous les bas-fonds du hasard et de la chance, et, revêtu du plus scintillant aspect métaphysique, devenir un appel pressant, frénétique, à l'amour dans la liberté. Les libertés extérieures, physiques, physiologiques, que le moine se donne sur sa victime ne sont rien à côté du mouvement sadique qui pousse Lewis à opposer, en imagination, à ce moment-là, toutes les barrières tant morales que physiques, au mouvement naturel de l'amour, pour mieux s'y ruer et les vaincre, pour arriver à une sorte de phosphorescence psychique, — en rapport avec toutes celles des pourritures environnantes, — du sentiment comprimé à son point maximum » (223).

Le mérite principal du *Moine* fut donc de dépouiller l'homme de toutes les contraintes qui l'enchaînent, et de le présenter dans ce

(220) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris (Gallimard), 1963, pp. 24-5.

(221) Id., p. 25.

(222) Dans les *Vases Communicants*. Cité par Nadeau, *op. cit.*, p. 32.

(223) M.G. Lewis, *Le Moine raconté par Antonin Artaud*, Paris, 1931, pp. 7-8.

qu'il a de plus fondamental : ses appétences sexuelles étant, pour lui, le signe de ses aspirations et le moyen de son affranchissement intégral. Suit, d'ailleurs, une éloquente énumération des « barrières » ainsi forcées par Lewis :

« Barrière du lieu, à la fois désert et plein de recoins susceptibles de dissimuler n'importe quel voyeur gênant; barrière du froid, des bandelletes de la victime qu'il faut enlever une à une et qui s'opposent l'une après l'autre à l'assouvissement de son ravisseur; barrière des vœux du moine brisés une fois de plus; barrière du rapt initial qui pèse comme une tare sur cet amour; barrière de la mort de la victime qu'on n'a qu'au fond d'un sépulcre, et en profitant de la croyance générale en sa mort; barrière de l'insensibilité de la victime qui doit se réveiller du sommeil comme de la mort pour qu'on puisse la posséder; barrière des circonstances extérieures, de l'émeute, du couvent envahi, des religieux qu'on égorge, tandis que leur chef, au fond d'un caveau, cherche à posséder une femme; barrière de l'instabilité même des circonstances qui fait que la solitude du moine avec sa victime peut être d'un instant à l'autre violée; barrière du cadre, de l'horrible, nauséabonde, et — étant donné les circonstances — véritablement *philosophique* odeur de la mort; barrière enfin de la mort elle-même, des cadavres, en train de se liquéfier, dans leur niche, avec toutes les conclusions morales qui peuvent en être tirées quant à l'usage et à la *destination* des corps dans l'amour et ailleurs » (224).

À côté de cette affirmation de l'Homme Total, qui échappe par la sexualité aux influences aliénantes ou mutilantes du monde, on trouve dans les scènes les plus frappantes du récit — celle de la « Nonne Sanglante », celle du Juif Errant, celle surtout des catacombes — « la même efficacité d'évocation, le même pouvoir de lever en bloc les images dans le cerveau du lecteur, que les incantations d'un rituel magique par rapport à l'objet de ces incantations. Je veux dire, poursuit Artaud, que, réellement et *matériellement*, tout cela tient d'une sorte de sorcellerie verbale, et que je ne me souviens dans aucune lecture avoir vu arriver sur moi des images, s'ouvrir en moi des images avec ces sortes de plongées dans tous les dessous intellectuels de l'être, des images qui, dans leur aspect d'images, entraînent après elles un véritable courant de vie prometteur *comme dans les rêves*, de nouvelles existences et d'actions à l'infini » (225).

En fait, *Le Moine* « donne beaucoup plus la sensation de la vie profonde que tous les sondages psychologiques, philosophiques (ou psychanalytiques) de l'inconscient » (226). Surtout, Artaud sait gré à Lewis d'avoir bousculé « à pleins bras » la réalité, qui n'est qu'un

(224) Id., p. 8.

(225) Id., p. 9.

(226) Id., p. 10.

« résidu habituel » et un « excrément » de l'esprit. En dernière analyse, *Le Moine* est une œuvre essentielle, dans la mesure où elle fait sauter toutes les chaînes que l'imagination s'est historiquement données, et où elle fait « du surnaturel une réalité comme les autres » (227).

Qu'Artaud ait été tout à fait séduit par le roman de Lewis — au point, du reste, de projeter, et de réaliser partiellement, son adaptation à l'écran (228) — est manifeste, comme l'est aussi sa sincérité. Mais ici encore, il pourra paraître difficile à d'aucuns de s'arrêter à son interprétation du *Moine* comme à la seule possible, ou même à la plus vraie. Elle est trop, pour cela, le reflet d'un mouvement littéraire historiquement déterminé et tributaire d'une doctrine, voire d'un dogme, clairement et à maintes reprises énoncé. Il reste que la lecture surréaliste du *Moine* apporte un indispensable correctif à l'opinion de l'Angleterre de 1796, comme aussi à l'incompréhension généralisée des Victoriens, superbement reflétée par Trollope (229). Il était nécessaire, pour que pût être enfin située à sa vraie place l'œuvre de Lewis, qu'elle suscitât un enthousiasme aussi intense, et peut-être aussi mal fondé, que les sentiments de répugnance qu'elle inspira lors de sa publication. Retenons des fortunes diverses du *Moine*, au fil des générations, qu'il n'en laissa aucune indifférente. Mais la vérité n'est pas plus dans le dogme qu'elle n'est dans la polémique : ni les moralistes du XVIII^e siècle, ni les Surréalistes du XX^e, ne la possèdent exclusivement. Il ne saurait, du reste, y avoir en matière de critique littéraire, de vérité que relative. Nous penserions volontiers qu'on approche au plus près la vérité du *Moine*, en y faisant une large part à l'implicite et à l'inexprimé. Jean Cocteau écrivait naguère, dans un contexte sans doute différent, que *Le Moine* « intéresse moins par son texte que par ses marges » (230). Nous aimerions reprendre la formule à notre compte, en l'appliquant à la pénombre indécise qui entoure l'œuvre, et où se devinent confusément, par endroits, des monstres aux contours flous, singulièrement plus alarmants que le diable de la légende. *Le Moine* est, au premier abord, un récit structuré, habile-

(227) Id., p. 9.

(228) Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au Cinéma*, Paris, (Le Terrain Vague), 1963, p. 186.

(229) « This is so bad, that nothing ever could have been worse; -and yet the book had great success ! There is no feeling of poetry in it. Everything is pretended, made up, and cold. We are obliged to suppose that its charm consisted in its indecency, -which in itself would not have been much; but is enhanced by being the indecency of a monk. »

« Trollope on the Monk », *Nineteenth Century Fiction*, IV (1949-50), p. 167.

(230) Jean Cocteau, « Le Moine », *Poésie Critique*, éd. Henri Parisot, Paris, 1945, p. 208.

ment mené, bien écrit, qui puise dans un folklore étranger des images originales et séduisantes. Mais c'est aussi, et cela à l'insu de son auteur, le véhicule d'une sensibilité à moitié équivoque et trouble. Le récit emprunte sa forme à un genre — ou à des genres — littéraires, et relève de la tradition. L'esprit qui l'anime, obscurément saisissable seulement au hasard des temps faibles de l'intrigue, donne la direction des abîmes intérieurs et révèle, pour reprendre ici une expression chère à Denis de Rougemont, en lui donnant son sens plein, la « part du Diable » en nos cœurs. Il nous semble qu'il y a, dans le récit de la tentation d'Ambrosio, plus que le souvenir de lectures germaniques : peut-être aussi l'effort inconscient pour objectiver et dépasser les conflits intimes et les perplexités d'une adolescence hasardeuse. On serait presque tenté d'écrire que les monstres de la légende ont pour fonction principale de tenir en tutelle d'authentiques et redoutables démons intérieurs. Dès lors, *Le Moine* n'est plus, comme le voulait l'auteur des *Impartial Strictures*, une allégorie, mais bien une parabole de l'existence humaine, avec les engagements et les risques de l'esprit et de la chair qu'elle implique. Au cauchemar purement architectural de l'école radcliffienne, Lewis osait associer ⁽²³¹⁾ la représentation figurée de ses propres rêves érotiques. Le fantastique y gagnait un aspect fondamental, jusqu'alors jalousement exclu de toute production du même genre. Les impulsions secrètes de la conscience profonde apparaissaient en filigrane, avec assez de netteté, cependant, pour inquiéter ceux qui, d'un tacite et commun accord, avaient une fois pour toutes décidé de les maintenir enfouies au plus intime d'eux-mêmes. A côté des formes mélodramatiques d'un surnaturel de tradition, on trouvait, dans *Le Moine*, une ouverture, en partie masquée, sur la vie abyssale, qui faisait son authentique et humaine grandeur. Les images du rêve sexuel de l'homme étaient enfin libérées, et pouvaient en se superposant à elles, donner à celles du rêve architectural leur ultime et symbolique signification.

III

Une fois payé le prix de son imprudence, après avoir fait amende honorable par l'expurgation, dans une quatrième édition du *Moine*, des passages les plus contestés, et apaisé l'indignation d'un père fortement courroucé, Lewis retourna à ses manuscrits, pour en

(231) On remarquera que toutes les architectures du roman sont, à un moment ou à un autre, associées à l'érotisme. Par exemple, la Cathédrale, au début du roman, et les souterrains du couvent par la suite.

extraire, cette fois-ci, les éléments d'un drame, genre plus impersonnel que le roman, où les passages les plus marquants étaient copiés dans les romans d'Anne Radcliffe et de Walpole. C'est à ce titre, surtout, que *Le Spectre du Château* (1798) intéresse l'histoire du roman « gothique », et aussi en raison des liens organiques qu'on y a déjà ⁽²³²⁾ décelés avec *Le Moine*. Si le père Philippe, religieux paillard et bon vivant, qui culbute volontiers les meunières derrière quelque buisson pour leur donner d'édifiants conseils ⁽²³³⁾, peut presque passer pour une version bouffonne du dramatique Ambrosio, c'est surtout par le thème de la « Morte Amoureuse », ici de nouveau introduit, que le *Spectre du Château* se rattache au *Moine*. Le récit est ici transposé sur le mode onirique, en raison, sans doute, des exigences spéciales de la scène. Mais le cauchemar d'Osmond comporte bien les mêmes macabres péripéties, et baigne dans la même atmosphère d'horreur, que le récit de Raymond de Las Cisternas : le spectre d'Evelina se présente aux yeux horrifiés de son assassin sous la forme d'un squelette encore couvert de chairs putrides, qui l'enlace et lui baise le visage, tandis que des doigts gluants se referment sur sa main, et qu'une voix sépulcrale lui crie : « Embrasse-moi, mon fiancé ! Plus rien ne nous séparera jamais plus ! » ⁽²³⁴⁾. Cet épouvantable spectre fait d'ailleurs, à deux reprises, son apparition sur scène, sous la forme plus familière, il est vrai, d'une « haute silhouette féminine dont les vêtements blancs sont tachés de sang », et qui porte « une large blessure au sein » ⁽²³⁵⁾, figurant ainsi, une nouvelle fois, la « Nonne Sanglante ». Si l'on fait exception d'une autre péripétie très directement imitée des *Brigands* — « du Schiller Lewisisé », écrira Coleridge ⁽²³⁶⁾ — où Kenrick, à l'instar de Herman, enferme Reginald, autre Moor, dans une « tour gothique » en ruines, et le fait passer pour mort pendant de nombreuses années ⁽²³⁷⁾, le *Spectre du Château* frappe surtout par les souvenirs très précis, et du reste avoués, d'œuvres antérieures. Le thème central de la pièce est celui de l'usurpation : Osmond est un autre Manfred, qui désire épouser sa nièce, pour devenir maître enfin légitime des biens dont il s'est jadis emparé. Angela, comme Théodore, comme aussi Edmond dans le *Vieux Baron Anglais*, a été élevée par de pauvres mais honnêtes et fidèles paysans. Elle sera réinstallée dans son titre par le valeureux Percy,

(232) Cf. *supra*, p. 328.

(233) *Castle Spectre*, 5th ed., London (J. Bell), 1798, p. 4.

(234) « Embrace me, my bridegroom ! We must never part again ! » *Castle Spectre*, op. cit., p. 67.

(235) *Ibid.*, p. 79.

(236) *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, I, 378, cité par Peck, 76.

(237) *Castle Spectre*, op. cit., pp. 88 sq.

qui, dans une scène fort voisine d'une des plus célèbres du *Château d'Otrante* (238), défie la colère du tyran. Plus tard, Alice et sa jeune maîtresse — comme Dorothée et Emilie dans les *Mystères d'Udolphe* — visitent des appartements abandonnés, où l'apparition soudaine d'une tête humaine derrière un rideau de lit (239), leur cause une frayeur analogue. Surtout, le château de Conway, où se situe l'action, jadis chanté par James White (240), et que Gilpin utiliserait pour illustrer ses thèses sur la « Beauté Pittoresque » (241) — avec sa « tour de l'Ouest » (242), ses appartements réputés hantés (243), ses salles d'armes (244), ses passages secrets aux entrées dissimulées par des portraits en pied (245), et ses effroyables cachots souterrains (246), est la demeure gothique par excellence, où se superposent et se confondent les images de tous les châteaux inventés par Walpole et Anne Radcliffe. En faisant ainsi, dans sa pièce, la synthèse d'éléments épars, empruntés à des romans aussi voisins l'un de l'autre par leur sujet, mais aussi différents par leur atmosphère, que le *Château d'Otrante* et les *Mystères d'Udolphe*, Lewis contribuait déjà fortement à l'unification d'un genre qui, en 1798, était bien prêt d'atteindre l'apogée de la faveur publique. Par ailleurs, l'incroyable succès remporté par la pièce — elle fut jouée quarante-sept fois et éclipsa, nous dit-on (247), « les productions les plus célèbres de l'immortel Shakespeare » — fixa l'engouement des très nombreux spectateurs sur les matériaux de base du roman « gothique », rendus encore plus saisissants et présents par leur adaptation à la scène. Mais le mérite principal du *Spectre du Château* fut sans doute d'avoir facilité l'assimilation des « diableries » germaniques aux fantaisies plus purement « gothiques » de Walpole et d'Anne

(238) L'auteur s'en excuse dans une note : « When I wrote the foregoing scene, I really believed the invention to be entirely my own : but the situation of Angela, Osmond, and Percy, so closely resemble those of Isabella, Manfred and the animated portrait in the *Castle of Otranto*, that I am convinced the idea must have been suggested to me by that beautiful Romance. » *Castle Spectre*, *op. cit.*, p. 28.

(239) L'auteur cite, ici encore, sa source : « This incident is borrowed from *The Mysteries of Udolpho*, but employed very differently. In the Romance, it brings forward a terrific scene. In the Play, it is intended to produce an effect entirely ludicrous » *Ibid.*, p. 58.

(240) Cf. *supra*, ch. III, p. 207.

(241) *Observation on several parts of the counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, Essex, etc.*, London (Cadell & Davies), 1809, pp. 120-2.

(242) Où Osmond fait enfermer Kenrick. *Castle Spectre*, *op. cit.*, p. 75.

(243) *Ibid.*, p. 19.

(244) *Ibid.*, p. 21.

(245) *Ibid.*, p. 52.

(246) *Ibid.*, p. 88.

(247) John Genest, *Some Account of the English Stage*, London, 1832, I, 333. Cité par Evans, 133.

Radcliffe. Le public n'oubliait pas que l'auteur de la pièce était aussi celui d'un roman qui, deux ans après sa publication, défrayait encore la chronique. Associant ainsi les deux œuvres, il faisait participer la première, plus étroitement peut-être que ne l'autorisait l'intrigue, du genre créé par Walpole.

Lewis était, en fait, plus homme de théâtre que romancier. Le succès sans précédent du *Spectre du Château* l'encouragea à persévérer dans un genre pour lequel il avait d'évidentes aptitudes. Quelques artificielles et mélodramatiques que puissent être ses productions ultérieures, il est important de souligner ce qu'elles doivent à l'appareil « gothique », et aussi ce qu'elles firent pour sa diffusion. Dans chacune de ses pièces, le rôle principal est celui du « villain », qui usurpe, assassine, emprisonne, et le plus souvent meurt en se repentant de ses innombrables crimes (248). Les forêts sont infestées de bandits (249), les spectres vont et viennent sur la scène, avec une déconcertante familiarité (250), des voix mystérieuses et menaçantes se font entendre par intervalles (251). Le décor, surtout, est minutieusement composé : ici, c'est un « Hall gothique splendidement illuminé, » (252), là, les tours du véritable château d'Otrante, « vues à travers les arbres, à l'arrière plan » (253). Tantôt la scène se déroule dans un cloître éclairé par la lune (254), tantôt dans une forêt, « avec d'un côté une caverne, de l'autre une cascade naturelle [sic] et un cottage » (255). Les acteurs jouent sur fond de pont-levis (256), de « forteresse au clair de lune » (257), ou de grotte « décorée d'une croix, d'une image pieuse, d'une tête de mort et d'ossements » (258). Lewis ne laisse jamais aucun des éléments obligés du décor « gothique » inutilisés. Alors qu'on les retrouvait, avec une fréquence croissante, dans la fiction romanesque du jour, il contribuait ainsi à en vulgariser davantage l'emploi, et aussi... à saturer le goût d'un public qui bientôt deviendrait boudeur, voire hostile.

*
**

(248) Ulric, dans *Adelmorn the Outlaw*; Michael, dans *Adelgitha*; Otilia, dans *Alfonso*.

(249) Par exemple dans *Adelmorn the Outlaw*, Acte II, scene 2.

(250) *Ibid.*, Acte III, scene 3.

(251) *Ibid.*, Acte I, scene 2.

(252) *Adelgitha; or, the Fruits of a single Error*, a tragedy in 5 Acts, 4th ed., London (J.F. Hughes), 1806, Acte V, scene 1, p. 106.

(253) *Ibid.*, Acte III scene 1.

(254) *Alfonso, King of Castille*, a tragedy in 5 acts, By M.G. Lewis, London (J. Bell) 1801, Acte IV, scene 2.

(255) *Adelmorn*, *op. cit.*, Acte I, scene 2.

(256) *One o' clock / or the Knight and the Wood Demon*, Acte I scene 3.

(257) *Timour the Tartar*, Acte II, scene 3.

(258) *Adelgitha*, Acte IV, scene 3, p. 85.

Il en va de la poésie de Lewis comme de son théâtre, et sa lecture n'est pas sans éclairer celle du *Moine*. Les *Tales of Wonder*, publiés en 1801 avec la collaboration de Walter Scott, Southey et autres poètes moins célèbres, présentaient avec le roman des liens matériels aussi étroits que ceux qui le rattachaient au *Spectre du Château*. Le recueil reproduisait, en effet, deux des poèmes qui avaient contribué de manière non négligeable, au succès du roman (259), et semblait n'avoir d'autre but que d'amplifier et développer les thèmes qui y étaient amorcés. L'histoire de la « Morte Amoureuse » se retrouvait dans *The Gay Gold Ring*, où un chevalier s'unissait, trois nuits de suite, à une jeune fille, qui n'était autre que le spectre de sa fiancée, morte à des milles de distance (260). Le thème de l'« esprit élémentaire » cherchant, de façon plus ou moins démoniaque, à s'unir aux humains se retrouvait également dans *The Erl King*, *The Erlking's daughter*, et *The Fire King* de Walter Scott, tandis que Lewis l'orchestrait, de son côté, dans *The Cloud King* (261). Dans une lettre à Walter Scott, il fixait, en 1798, la tonalité de son recueil : « Un fantôme ou une sorcière sont des ingrédients *sine qua non* de tous les plats dont j'entends composer mon spectral menu » (262). Et de fait, il n'est pas de ballade où ne se perçoive l'influence des légendes « gothiques » qu'il avait commencé de transcrire pour sa mère, avant de s'intéresser au *Moine*. Partout se dressent des architectures sinistres (263), se livrent des batailles farouches où le sang coule à torrents (264), se déroulent des orgies barbares où des convives de l'Au-Delà se gavent des chairs de coupables victimes (265). La cruauté de ces divinités légendaires — qui est aussi, pour une part, celle de Lewis — est sans exemple. Malheur à qui repousse leurs avances ! Sir Oluf, pour avoir osé refuser l'offre de la fille du roi des Aulnes, meurt le soir même de ses noces (266), et Sir Algamore n'échappe aux sorcières d'Elver que de

(259) « The Water King », et « Alonzo the Brave and Fair Imogine ». Sur la fortune de cette dernière ballade sitôt après la publication du roman, cf. Parreaux, 51-2.

(260) « The Gay Gold Ring », *Tales Of Wonder*, 2 vols., London (J. Bell), 1801, I, 90-100. Le poème de Bürger, *Lenore*, qui est à l'origine de ce thème des Noces Sépulcrales figure au tome II.

(261) *Ibid.*, I, 70-8.

(262) « A ghost or a witch is a « sine qua non » ingredient in all the dishes of which I mean to compose my hobgoblin repast. » Cité par Peck, 118.

(263) Cf. par exemple « Osric the Lion », strophes 1 et 2, *Tales of Wonder*, *op. cit.*, I, 11.

(264) « King Hacho's death song », *ibid.*, I, 45-50.

(265) « Osric the Lion », strophe 19, *ibid.*, I, 16.

(266) « Erlking's Daughter », *ibid.*, I, 53-5.

justesse, quand retentit le chant du coq ⁽²⁶⁷⁾. Quant à ceux qui n'ont su résister à des tentations impies, ils sont immolés, par leur conjoint d'un jour, à l'immonde appétit de toute une famille d'esprits impurs ⁽²⁶⁸⁾. A côté de ces épisodes transcrits ou imités de l'allemand, on trouve, dans les *Tales of Wonder*, l'orchestration de thèmes plus familiers au lecteur anglais, et proches de ceux du roman « gothique » : ici, c'est un usurpateur qui, s'apprêtant à assassiner son neveu dans un château en ruines, pour s'emparer des biens du père, est soudain assailli par une troupe de spectres et de démons, qui le déchirent et le dévorent ⁽²⁶⁹⁾ ; là, c'est un fratricide harcelé pour l'éternité par l'aigle d'Odin ⁽²⁷⁰⁾ ; par-dessus tout, le recueil s'ouvre sur l'histoire d'un moine voluptueux qui, ayant traîtreusement enlevé une jeune fille pour assouvir sa passion, devient lui-même la proie d'un démon furieux ⁽²⁷¹⁾. Les *Tales of Wonder*, on le voit, reprennent des motifs chers à leur auteur, et prolongent, sur des modes divers, les fils d'une intrigue célèbre. On pourrait presque dire que les ballades originales ⁽²⁷²⁾ de ce volumineux recueil servent d'appareil de résonance au *Moine*, dont elles renvoient, en en accentuant l'horreur, les thèmes à tous les échos.

IV

Après ces divers essais poétiques et théâtraux, qui ne concernent encore une fois l'histoire du roman « gothique » que par les multiples variations qu'ils apportent aux thèmes majeurs exposés dans *Le Moine*, Lewis retourna au genre romanesque, avec des œuvres toutefois incomparablement moins originales et intenses. A dix-neuf ans, il avait été vraiment créateur. Par la suite, il se contenterait d'être traducteur, et adaptateur. *The Bravo of Venice* (1804), *Feudal Tyrants* (1806) et les *Romantic Tales* de 1808 eurent pour principal mérite de mieux faire connaître au public anglais le sombre génie de la fiction allemande du jour. Mais ces œuvres ne constituent pas en elles-mêmes une contribution vraiment importante à l'école « gothique ». A dire vrai, *The Bravo of Venice* n'a plus avec les modèles du genre, que de lointains rapports. L'origi-

(267) « Elmer's Hoh », *ibid.*, I, 31-3.

(268) « Cloud King », *ibid.*, I, 70-8.

(269) « Osric the Lion », *ibid.*, I, 11-16.

(270) « Sir Hengist », *ibid.*, I, 17-20.

(271) « Bothwell's Bonny Jane », *ibid.*, I, 1-10.

(272) Nous ne tenons bien entendu aucun compte de celles de Dryden, Mallet, Percy, Parnell, etc., qui composent le second volume.

nal allemand, de Johann Heinrich Zschokke (273) doit bien plutôt son caractère et son atmosphère aux *Brigands* de Schiller. Quatre ans plus tôt, les lecteurs d'Outre-Manche avaient accueilli avec grand enthousiasme la traduction que I. Hinckley leur avait proposée du célèbre *Rinaldo Rinaldini* de Vulpius, où se décelait déjà l'influence du drame le plus représentatif du *Sturm und Drang* (274). Ils retrouvaient, dans *The Bravo of Venice*, l'image du chef de brigands violent mais généreux, protecteur des humbles et champion de toutes les nobles causes. Comme Rinaldo Rinaldini, Abellino reste insaisissable, et tient admirablement en échec la police. Lui aussi peut être partout à la fois, et disparaître sans laisser de traces. Réputé invincible, il est soupçonné d'avoir conclu un pacte avec le Diable. Mais tandis que Rinaldo était un vrai bandit, Abellino ne le devenait qu'à la suite de circonstances malheureuses. Le seul sang qu'il fasse couler est celui de ceux qui méritent de mourir. Les services politiques qu'il rend au Doge, en dévoilant une dangereuse conjuration, n'ont pour but que de conquérir la main de la belle Rosabella. Une fois ses aspirations réalisées, il retrouve dans la société une place et un rang qu'il n'avait que très provisoirement abandonnés, alors que Rinaldo devait mourir dans des circonstances tragiques, sinon ignominieuses.

Sans doute y a-t-il, dans le roman de Zschokke — que Lewis traduit fidèlement, quand il n'en remanie pas l'intrigue (275) — des scènes pittoresques au clair de lune (276), des descriptions d'armes fatales et sournoises (277), un héros qui a l'agilité, sinon l'inconsistance des spectres (278), et des chapitres qui font écho, dans leurs titres, aux thèmes favoris de la fiction du jour (279). Mais même le mystère que soulève la double identité du héros (280) ne suffit pas à faire de *The Bravo of Venice* un roman « gothique » au sens où

(273) *Abällino, der grosse Bandit*, 1794.

(274) *The History of Rinaldo Rinaldi, Captain of Banditti*, Translated from the German of Vulvius [sic], By I. Hinckley, esq. 3 vols., London (Longman and Rees), 1800.

(275) Il a ajouté un personnage et modifié sensiblement la fin du récit. Cf. Préface, *The Bravo of Venice*, translated from the German by M.G. Lewis, 5th ed., London (J.F. Hughes), 1807, et Guthke, ch. XII, « J.H. Zschokke, und M.G. Lewis », pp. 201-11.

(276) *The Bravo of Venice*, *op. cit.*, pp. 1-2.

(277) *Ibid.*, pp. 33-5.

(278) Abellino est présenté comme « a kind of spectre who only appears now and then, when he is least expected and desired. » *Ibid.*, p. 246.

(279) Par exemple, Book I, ch. 2, « The Banditti »; ch. 4, « The Daggers ». Book II, ch. 5, « The Assassin »; Book III, ch. 3, « The Midnight Meeting ». ch. 6, « Apparitions ». etc.

(280) Le comte Rosalvo est tour à tour le repoussant et redoutable Abellino et le séduisant et aimable Flodoardo.

nous entendons, avec Walpole et Clara Reeve, l'épithète : ni les architectures, ni les interventions surnaturelles n'y jouent, en effet, aucun rôle. Pourtant, en facilitant l'accès du « Räuber-Roman » le plus représentatif de son époque, Lewis allait, sans l'avoir voulu, peser sur les destinées ultérieures du genre. Le brigand serait, plus que jamais, le personnage obligé des récits d'aventures terrifiantes. Mais il perdrait, *au physique*, la sauvage et pittoresque grandeur dont l'avaient revêtu Anne Radcliffe et Salvator Rosa, pour se muer en un monstre souvent aussi repoussant qu'Abellino (281), tandis qu'*au moral*, il gagnerait, au contraire, une âme pure et un cœur magnanime, que seules des circonstances étrangères à sa volonté l'auraient poussé à mettre au service de causes indéfendables.

Avec *Feudal Tyrants*, Lewis revenait, en 1806, au genre « gothique » le plus pur. Cette autre traduction de la prolifique Christiane Benedicte Naubert, dont le *Herman von Unna* et l'*Alf von Deulmen* avaient déjà, nous l'avons vu (282), infléchi, de façon sensible, le développement du genre créé par Walpole dans le sens du mystérieux et du redoutable, illustre admirablement, selon le censeur de la *Critical Review*, les tendances contemporaines du jeune roman allemand (283). Lewis traduit très librement, ajoutant, retranchant, transposant, moins au gré de sa fantaisie qu'en fonction des exigences du public *anglais* auquel il prétendait s'adresser. Ainsi une œuvre d'inspiration sans doute ténébreuse, mais publiée en Allemagne en 1789 (284) et traduite en français dès 1792 (285), prenait-elle

(281) Voici le portrait d'Abellino :

« If the reader is curious to know what this same Abellino was like, he must picture to himself a young stout fellow, whose limbs perhaps might have been thought not ill-formed, had not the most horrible countenance, that ever was invented by a caricaturist, or that Milton would have adopted to the ugliest of his fallen angels, entirely marred the advantages of his person. Black and shining, but long and straight, his hair flew wildly about his brown neck and yellow face. His mouth was so wide, that his gums and discoloured teeth were visible, and a kind of convulsive twist which scarcely ever was at rest, had formed its expression into an eternal grin. His eye (for he had but one), was sunk deep in his head, and little more than the white of it was visible; and even that little was overshadowed by the protrusion of his dark and bushy eye-brow. In the union of his features were found collected in one hideous assemblage all the most coarse and uncouth traits, which ever had been exhibited singly in wooden cuts. » *The Bravo of Venice*, *op. cit.*, pp 26-7.

(282) Cf. *supra*, pp. 313-4.

(283) « Ghosts, bones, chains, dungeons, castles, forests, murders, and rapine, pass before us in long order, till sated with horrors, and habitude, to their view, we regard them with as much composure as an undertaker contemplates the last melancholy rites of his mortal brethren. » *The Critical Review*, XI (1807), 3rd. ser., 273.

(284) Christiane B.E. Naubert, *Elisabeth, Erbin von Taggenburg*, 3 vols., Leipzig 1789.

place, grâce aux antécédents de son traducteur, dans le contexte plus précis du genre « gothique ».

L'intrigue, en partie historique (286), en partie légendaire (287), concerne quatre générations des familles Carlsheim et Sargans. Elle a toute la rigide lourdeur et la complexité des romans allemands de l'époque. En fait, il serait plus exact de parler de thèmes que d'intrigue, tant les situations où se trouvent placés, à des époques diverses, les personnages, se répètent et se ressemblent. Le titre met en lumière le thème de la tyrannie féodale : il a pour complément et pour nécessaire parallèle celui de l'infortune féminine. Écrit par une femme, surtout à l'intention de lectrices, *Feudal Tyrants* met l'accent sur ce que la position de la femme eut, au Moyen Age, d'inconfortable et de précaire. Seul le sort implacable qui s'acharne tour à tour sur les personnages féminins, voués, semble-t-il, à un malheur héréditaire (288), fait office de lien entre les épisodes disparates du roman. La veine sentimentale est pourtant à peine perceptible : les tourments qui s'accumulent sur chacune de ces jeunes femmes ne sont pas ceux du cœur, mais du corps et de l'esprit. Objets de la convoitise des hommes — moins, du reste, pour leurs attraits personnels que pour les biens dont elles sont dotées — on les poursuit, on les enlève, on les séquestre. Ainsi, Ethelbert, qui a épousé Lucretia Malaspina pour son immense richesse, l'enferme-t-il dans sa redoutable forteresse de Ravenstein, quand il apprend que ses biens sont réservés au fils qu'elle vient de lui donner. Avant même que la malheureuse, devenue folle, ne périsse dans un incendie allumé de sa main (289), le cruel époux s'est déjà remarié avec la belle Urania Venosta, héritière unique des riches domaines de son oncle Leopold. Mais quand ce dernier manifeste l'intention d'épouser la comtesse de Mavensfeld, risquant

(285) *Elisabeth héritière du Tockenbourg*, ou Histoire des Dames de Sargans. Ouvrage tiré des Annales de la Suisse, traduit de l'Allemand et orné de figures. 3 vols., Genève (J.E. Didier), et Paris (F. Dufart), 1792.

(286) L'occasion du roman fut sans doute le personnage historique de Donat, comte de Vatz. La traduction française lui consacre une « notice », montrant qu'il fut encore plus monstrueux dans la réalité que le personnage du roman (vol. III, pp. 155-8).

(287) L'auteur mêle à l'intrigue historique la légende de Guillaume Tell et l'épisode de Gessler et de la pomme (vol. III, 48 sq.).

(288) Ida, persécutée par le Père Hilaire, s'écrie, devant la statue élevée à la mémoire de ses parents :

« Spirits of Herman and Emmeline, hear the prayer of your forsaken, persecuted daughter ! I suffer now, as you once suffered ; I am innocent, as you were then ! Save me, ye blessed ones ! Save the heiress of your sorrows ! » *Feudal Tyrants ; or, the Counts of Carlsheim and Sargans. A Romance. Taken from the German*, 4 vols., London (J.F. Hughes), 1806, IV, 120.

(289) *Ibid.*, vol. II, part. 3.

ainsi de réduire à néant ses espérances, il fait enlever et emprisonner la jeune femme (290). Plus tard, Minna, courtisée par le comte Donnat, sera emprisonnée par lui avec la complicité de son épouse Mellusina (291). Les filles mêmes du tyran n'échappent pas à leur destinée de femmes : tandis qu'Amalberga, menacée de multiples violences par le scélérat Wolfenrad, est enfermée par lui à Castle Hill (292), avant de se retrouver prisonnière du comte de Landenberg au château de Rassburg (293), sa sœur, Emmeline, victime des machinations de l'abbé Luprian, est elle aussi séquestrée dans une forteresse (294). Les deux filles de cette dernière, enfin, tombent entre les mains d'une bande de brigands qui les gardent prisonnières dans une caverne creusée à flanc de montagne, et d'où elles ne parviennent à s'échapper qu'au prix de grandes souffrances et d'innombrables difficultés (295).

Les architectures jouent, dans cette histoire, un rôle primordial, car elles sont un moyen idéal pour faire plier les volontés ou supprimer les obstacles. Il n'est pas exagéré de dire que la majeure partie de l'action se déroule dans les souterrains qui sillonnent la base de redoutables forteresses : ceux par lesquels fuient l'abbé de Curwald et ses frères, avec la complicité d'Urania (296), ceux où Donat traîne sa victime Héléne avant que les voûtes ne s'effondrent sur lui (297), ceux où l'infâme Père Hilaire abandonne l'infortunée Ida (298). Les cachots auxquels aboutissent parfois ces étroits couloirs sont plongés en permanence dans une visqueuse obscurité que plusieurs torches ne parviennent pas à dissiper (299). On y découvre, au hasard d'une visite imprévue, des chaînes, des armures rouillées, des instruments de torture, et... des prisonnières oubliées depuis longtemps, et encore miraculeusement en vie (300). Le château lui-même, assis sur ce dédale de boyaux souterrains, ses organes vitaux, est le symbole effrayant de l'arbitraire absolu et de l'inique volonté

(290) *Ibid.*, I, 161, sq.

(291) *Ibid.*, II, 18.

(292) *Ibid.*, III, ch. 1.

(293) *Ibid.*, III, part. 5.

(294) *Ibid.*

(295) *Ibid.*, IV, 150 sq.

(296) *Ibid.*, I, 154.

(297) *Ibid.*, III, 139-53.

(298) « Here nothing was to be seen but winding staircases, narrow passages, low roofs, and gloomy vaulted dungeons, without end or number, whose labyrinth bewildered her memory, and whose aspect appalled her imagination. » *Ibid.*, IV, 95-6.

(299) *Ibid.*, III, 239-40.

(300) *Ibid.*, II, 55 sq.

de ses occupants. Les vertueux paysans des vallées tranquilles des cantons suisses considèrent ces forteresses perchées sur leurs pitons rocheux comme les hauts lieux du vice et de l'injustice (301), tandis que les infortunées victimes qui en franchissent le pont-levis frémissent d'horreur en songeant au sort qui leur y est réservé : ainsi Urania quand elle approche de l'effroyable forteresse de Ravenstein où la conduisent ses tourmenteurs (302), ainsi Emmeline quand les lourdes portes de Castle Hill se referment derrière elle (303), ainsi Ida, quand soudain se dresse devant elle le portail colossal de la forteresse du comte Donat, « semblant ouvrir tout grand ses énormes mâchoires comme avec l'intention de l'engloutir » (304). On retrouve ici l'image chère à Anne Radcliffe de l'héroïne « avalée » par la forteresse et monstrueusement « digérée » par elle dans ses entrailles souterraines, image-clé du roman « gothique », où se perçoit le rôle essentiel que joue, dans l'économie du récit, l'architecture persécutrice.

Les spectres — ou rumeurs de spectres — qui s'attachent à ces demeures, n'ajoutent guère à la terreur qu'elles suffisent seules à inspirer. Ni les hallucinations d'Ethelbert au voisinage de certains puits où il a jadis précipité d'innocentes victimes (305), ni les bruits qui courent sur certains appartements du château de Sargans où des moines et leur prier auraient été emmurés vivants (306), ni les propos tenus par des témoins qui auraient vu, à plusieurs reprises, les ombres d'Ethelbert, d'Urania, de Donat et d'Hélène arpenter les

(301) *Ibid.*, I, 207.

(302) « The place itself which I looked upon as my eternal prison, far exceeded all the horrors which had struck my imagination so forcibly while approaching it. It was an ancient fortress perched high on the brow of a precipice like an eagle's nest, which now received the unfortunate Urania. The peculiar form of its architecture announced it to have been raised in the time of Charlemagne; and the incessant howling of the storm and raging of the billows seemed with every moment to threaten its downfall. I saw it from a distance seemingly suspended on the very brink of a steep and barren rock, which overhung the Lake, and I shuddered when my conductors pointed it out as my future dwelling. » *Ibid.*, I, 158-9.

(303) *Ibid.*, III, 22.

(304) « She stood before the massy walls and lofty round towers of the Donat fortress, whose colossal portal seemed to stretch wide its enormous jaws, as if for the purpose of devouring her. » *Ibid.*, IV, 86. Souligné par nous.

(305) « Never did Ethelred dare to enter the court, in which this well was situated. The moment that he attempted to cross the threshold, he shrieked out that he saw bleeding spectres rising out of the abyss; that Lucretia was among the number and that he could hear her threaten to drag him down to the grave. » *Ibid.*, I, 258.

(306) « It was said that their spirits appeared in that chamber, and wept, and wailed so piteously, that nobody could sleep for the noise. » *Ibid.*, II, 272.

salles abandonnées du château de Torrenberg ⁽³⁰⁷⁾, ne sont vraiment convaincants. L'auteur se croit, du reste, tenu d'expliquer une partie de ces événements extraordinaires, toujours rapportés et jamais *vécus*, en invoquant à l'instar de Charlotte Smith et d'Anne Radcliffe, les allées et venues nocturnes de brigands dans les ailes abandonnées du château, que les domestiques superstitieux ont tôt fait d'investir d'un caractère surnaturel ⁽³⁰⁸⁾.

Un autre point commun de *Feudal Tyrants* et du roman « gothique » traditionnel est son anti-catholicisme farouche, aussi solidement ancré dans la conscience germanique qu'il l'était dans l'esprit des Réformés anglais. Tout au long du récit, l'accent est mis, de façon réaliste, sur la puissance temporelle, la bassesse, voire la perfidie, des représentants autorisés de l'Eglise Catholique. Abbés qui non seulement conduisent des expéditions guerrières mais s'assurent par la ruse des succès faciles et sanglants ⁽³⁰⁹⁾, moines lubriques et pervers qui conduisent de tremblantes jeunes filles, par d'obscurs dédales souterrains, jusqu'à des cachots noirs comme leur âme où ils les enferment ⁽³¹⁰⁾, nonnes licencieuses dont le couvent sert de « harem » aux religieux du monastère voisin ⁽³¹¹⁾ et qui poussent l'indécence jusqu'à porter des chaussures à bout pointu et haut talon ⁽³¹²⁾, tous personnages parés des vives couleurs qui caractérisent l'imagerie populaire, défilent devant les yeux du lecteur, et lui rappellent qu'ils ont vu le jour au pays de Luther. Sans doute une certaine mentalité « réformée », commune à l'Allemagne et à l'Angleterre favorisa-t-elle grandement l'assimilation du jeune roman allemand au roman « gothique » anglais : les erreurs,

(307) « Numbers of ghost-seers were to be found, who had beheld, at sundry times, (and with their own eyes), the spirits of Ethelred and Urania, of Donat, Helen, etc. wandering among those abandoned halls and mossgrown towers. » *Ibid.*, IV, 84.

(308) Le Père Hilaire, de connivance avec les « warriors of the Mountains », « had even ventured frequently to give his allies midnight entertainments in the deserted chambers of the Donat Fortress. The superstitious domestics shook with terror as they saw gleams of light streaming through the worm eaten casement, and doubled not that the ghosts of the ancient tyrants of Carlsheim and Sargans had invited all the infernal spirits to a feast in their former earthly residence. » *Ibid.*, IV, 232.

(309) *Ibid.*, I, 115-6.

(310) *Ibid.*, V, 98-9.

(311) « St. Roswitha's sanctuary was little better than the harem of the Monks of Curwald. » *Ibid.*, III, 109.

(312) « Would you believe it, Emmeline ? They wear shoes with high heels and long pointed toes fastened up by silver chains; things which, to wear, would be reckoned both a sin and a disgrace, even for us worldly damsels ! Judge from dress what must be their morals... » *Ibid.*, II, 304.

les crimes même, de l'Eglise Catholique y étaient vus du même œil et dénoncés avec la même impitoyable et parfois hâtive sévérité. Mais sous les dehors d'une technique familière, incluant l'usage de manuscrits mutilés (313) et la description de paysages montagneux sauvages ou sublimes (314), cette œuvre que Lewis proposait à ses compatriotes véhiculait la brutalité et la cruauté caractéristiques du passé national et des légendes d'Outre-Rhin, que ne rachetaient ni ne sublimait aucune conception esthétique comparable aux thèses de Burke ou de Gilpin. L'auteur du *Moine*, peut-être lui-même influencé par ce roman tout à fait caractéristique de l'école allemande (315), contribuait ainsi largement à promouvoir dans son pays l'expression de l'âme germanique.

*
**

Si les *Romantic Tales* (1808) témoignent de la diversité des talents de Lewis, ils n'ajoutent guère, selon nous, à sa réputation. Des cinq contes en prose que comporte le recueil, le premier, seul, pourrait prétendre, par son sujet, rappeler à un public depuis quelques années déjà lassé ou hostile l'intérêt qu'il avait jadis porté aux sombres récits du passé. *Mistrust; or, Blanche and Osbright*, histoire adaptée de la tragédie de Kleist *Die Familie Schroffenstein* (316) a en effet pour cadre d'inquiétants paysages de forêts d'où émergent, ici ou là, les tours hostiles d'une forteresse. L'époque, où est conduite à son terme fatal l'ancienne rivalité qui oppose, depuis des générations, la famille de Frankheim à celle d'Orrenberg, est celle des Comtes Palatins. Mais tandis que le drame allemand, sous ses dehors spectaculaires et excessifs, véhiculait des thèmes et une philosophie qui en rachetaient la forme médiocre (317), le roman de Lewis se donnait pour fin ce qui, pour Kleist, n'était que moyen. Obsèques nocturnes dans des chapelles gothiques ruisselantes de lumière (318), effroyables imprécations prononcées par un père transporté de

(313) *Ibid.*, I, 309; II, 1-2.

(314) Constantia et Ida, fuyant, à la fin du récit, le repaire de brigands où elles ont été séquestrées, passent des cols de haute altitude, traversent des étendues glacées, et admirent, malgré la précarité de leur situation, la beauté des paysages de neige sous les reflets de la lune. *Ibid.*, IV, 180, sq.

(315) S'il est exact, comme le suggère Peck, 135, que Lewis le traduit avant la publication du *Moine*.

(316) Cf. Peck, 140-1.

(317) Cf. *Histoire de la Littérature Allemande*, sous la direction de F. Mossé, Paris (Aubier), 1960, pp. 592-3.

(318) *Romantic Tales*, 4 vols., London (Longman, Hust, Rees & Orme), 1808, I, 12-5.

furieux sur le corps mutilé de son enfant qu'il a sorti du cercueil (319), haines farouches qui métamorphosent les visages (320), philtres et incantations de sorcières (321), meurtres et tragiques méprises (322), tout, dans l'adaptation anglaise, ressortissait au mélodrame. Shakespeare, avant Kleist, avait parlé de familles rivales et d'amours contrariées : plus rien d'intéressant n'était possible sur ce thème.

Outre un conte indien (323), deux contes orientaux (324) et un récit domestique (325), tous traduits ou imités de l'allemand et du français, et qui ne relèvent pas de la sensibilité « gothique », le recueil des *Romantic Tales* comportait sept ballades écrites de la même main que les poésies du *Moine* et des *Tales of Wonder*, rendues moins inintéressantes pour nous par les thèmes surnaturels qu'elles développent, et les architectures qu'elles décrivent. La ballade de *Sir Guy the Seeker*, en particulier, fondée sur une légende du Northumberland (326) et apparentée à la littérature Arthurienne, n'est pas sans rappeler le célèbre *Fragment* du Dr. Aikin. Un inquiétant château en ruines, où un sorcier conduit l'Errant (327), des salles éclairées par des torches que brandissent des bras sectionnés de leurs troncs et qui saignent (328), un tombeau de cristal où repose la belle Endormie et sur lequel veillent deux squelettes de géants (329), témoignent de l'intérêt toujours vivace que Lewis porte aux formes médiévales du fantastique littéraire. Le féérique même, quand il en traite, comme dans la longue fantaisie imitée de Shakespeare : *Oberon's Henchman*, se pare des couleurs plus sombres de la muse allemande. Au total, si les *Romantic Tales*

(319) *Ibid.*, pp. 21-2.

(320) « Every muscle in his gigantic form seemed convulsed by some horrible sensation; the deepest gloom darkened every feature : the wind from the unclosed window agitated his raven locks, and every hair appeared to writhe itself. His eye-balls glared; his teeth chattered; his lips trembled; and yet a smile of satisfied vengeance played horribly round them. His complexion appeared suddenly to be changed to the dark tincture of an African : the expression of his countenance was dreadful, was diabolical; Magdalena, as she gazed upon her face, thought, that she gazed upon the face of a demon. » *Ibid.*, 169-70.

(321) *Ibid.*, 177 sq.

(322) Rudiger poignarde son propre fils Oswright, qui a revêtu les habits de Blanche pour faciliter la fuite de la jeune fille. *Ibid.*, ch. XII.

(323) « The Anaconda, an East Indian Tale », *ibid.*, II, 3-114.

(324) « The Four Facardins, an Arabian Tale », et « Amorassan, or the spirit of the frozen ocean, an oriental romance », *ibid.*, II, 121-111, 215; IV, 105-326.

(325) « My Uncle's Garret Window », *ibid.*, III, 3-92.

(326) *Ibid.*, I, x.

(327) *Ibid.*, I, 292.

(328) *Ibid.*, 299.

(329) *Ibid.*

n'apportent guère d'éléments nouveaux pouvant servir à l'évaluation de l'œuvre en prose de l'auteur, du moins établissent-ils la continuité d'une certaine veine de son inspiration, et confirment-ils sa supériorité, dans le domaine spécialisé de l'Horreur ⁽³³⁰⁾.

*
**

Auteur d'une quinzaine de drames, de nombreuses traductions et d'une centaine de poèmes, Lewis reste, en fait, l'homme d'une seule œuvre, à laquelle un public narquois mais lucide l'associa si étroitement, qu'il en substitua le titre à son propre prénom. « Monk Lewis » : boutade significative, qui n'alla pas sans alarmer singulièrement l'auteur. Plus tard, il surveillerait ses écrits avec une minutieuse rigueur, embarrassant ses marges de notes justificatives. Mais le mérite définitif du *Moine* réside justement dans cette hardiesse ingénue qui lui confère, seule, une irréductible originalité. Téméraire, Lewis l'a été dans sa conception d'un fantastique qui restituait au mystère, grossièrement travesti, en Allemagne, par les tenants d'un rationalisme moralisateur et myope, sa pleine dimension. Il fallait une certaine audace pour proposer aux lecteurs anglais de 1796 un roman où le surnaturel ne fût pas, comme dans le *Vieux Baron Anglais*, sous le contrôle direct du sacré, ou soumis *in extremis*, comme dans l'œuvre d'Anne Radcliffe, à la censure des facultés nobles de l'esprit, qui l'évacuaient, ou l'excusaient en le sublimant. Clara Reeve, en sacralisant l'insolite, par le truchement du Père Oswald, avait rassuré le peuple chrétien et ainsi supplanté, dans sa faveur, Walpole, dont l'« histoire gothique » n'offrait pas les mêmes garanties. L'auteur des *Mystères d'Udolphe*, en ramenant tout, ou presque, à de subtiles, mais naturelles perceptions intérieures, n'avait pas longtemps ni profondément troublé la sérénité des lointains descendants de Locke. Mais voici que Lewis, lui, invoquait le Diable. Non pas celui, allégorique et peu inquiétant, des récits bibliques, mais une entité immonde et particulièrement redoutable, pesant de tout son poids au point où l'homme reste secrètement et honteusement vulnérable, et libérant en lui le rêve entre tous interdit, qui figure l'émancipation des sens. Il fallait beaucoup d'inconscience pour commettre pareil sacrilège. Peu le suivront sur cette voie, nul n'ira aussi loin que lui dans ce jeu avec le feu. Nul, du moins, avant Maturin. Mais Maturin était pasteur, et saurait appliquer à ses démons d'efficaces et théologiques exorcismes.

⁽³³⁰⁾ Cf. en particulier le poème composé par Lady Douglas à son adresse, *ibid.*, III, 220.

CHAPITRE VI

L'ÉCOLE « FRÉNÉTIQUE »

« C'est le frisson, la convulsion, l'agonie et le râle; c'est la prostration de la fièvre et le spasme écumant... »

Ch. Nodier

I

L'épithète est de Nodier (1), et s'applique admirablement, croyons-nous, aux foisonnantes horreurs et aux péripéties délirantes qui caractérisent l'innombrable et trop souvent disgracieuse descendance des œuvres « majeures » précédemment étudiées. Parvenu au décisif instant où, ayant sauté de cime en cime, il nous faut les quitter pour les vallées obscures, nous aimerions, au seuil de cette exploration, nous placer sous le patronage d'un pionnier oublié, et rappeler les pages pleines de verve que W.H. Ireland, dans son *Scribbleomania*, consacra, en 1815, aux romanciers contemporains, ses confrères (2). Auteur, lui-même, de quelques romans noirs et « gothiques », il évoque, en des vers d'une douteuse rigueur

(1) L'auteur de la « notice biographique » de C.R. Maturin qui précède la traduction française des *Albigeois* (1825) fait allusion à « ces productions d'un cerveau malade [auxquelles] un critique français a appliqué le titre [...] d'école frénétique ».

Il s'agit du jugement de Nodier, paru dans les *Annales de la Littérature et des Arts*, 15^e livraison (20 janvier 1821), p. 83.

(2) « Romance Writers », *Scribbleomania; or, the Printer's Devil's Polichronicon*, a sublime poem, edited by Anser Pen-Drag-On, esq., London (Sherwood, Neely & Jones), 1815, pp. 134-151.

métrique, mais avec esprit et compétence, les œuvres qui jalonnent le long chemin que nous avons nous-mêmes parcouru. En tête de la longue et spectrale théorie, avance, comme il se doit, « Sir Horace », qui, « dans les monastiques labyrinthes de Strawberry Hill », conçut et produisit la première « pilule merveilleuse » (3). Suit Dame Clara Reeve, « la femme la plus habile au mensonge et au leurre » (4). Puis vient Sophia Lee, l'enchanteresse (5). Derrière elle Anne Radcliffe, le « Léviathan célèbre du roman », qui, dans sa graphomanie, met la raison en tranches (6), et Lewis, de « monacale réputation », qui chatouilla si bien l'imagination des « jeunes filles de la ville » (7). Enfin, sur les talons de ces grands personnages, se presse, en rangs serrés, la cohorte innombrable de la canaille plumitive, que l'auteur dépêche en quelques vers rapides.

En réalité, l'examen s'impose de ces romans oubliés, dont nul ne saurait prétendre, aujourd'hui, faire l'exhaustif recensement. Leur nombre décourageant, leur pathétique indigence et leur grande difficulté d'accès les ont condamnés à la nuit. Considérés individuellement, il ne fait guère de doute que ces éphémères « diableries » méritent ce verdict du temps; il est moins sûr, pourtant, que leur examen *collectif* ne parvienne à donner quelque sens à ce phénomène déroutant. Mais nous ne tenterons pas cette redoutable entreprise sans d'abord solliciter, dans les termes mêmes d'Ireland, les indispensables secours de la Divinité :

« Assistez moi, Oh Dieux ! dans cette tâche effrayante;
Ma muse bronche déjà, avant même d'aborder le sujet.

-
- (3) « In mazes monastic of *Strawberry Hill*,
Sir Horace first issued the marvellous pill;
His brain teeming hot with the chivalrous rant, O !
Engender'd the *Giant*, and *Castle Otranto*. » *Ibid.*, p. 137. Ireland est particulièrement sévère à l'égard du *Château d'Otrante*, qu'il qualifie de :
« A stupid, incongruous, blundering tale,
The rank of whose writer alone caus'd its sale. » *Ibid.*, p. 138.
- (4) « The lady most able to lie and deceive;
By hobgoblins bit, and knights errant, her hosts,
She brought forth, at length, a complete brace of ghosts. » *Ibid.*, p. 139.
- (5) « The name of a *Lee*, next, my muse shall impress,
Who bewitch'd youths and maids with her charming *Recess*;
A tale that condenses some truth with much fiction,
And is passably fair on the score of its diction. » *Ibid.*, p. 139.
- (6) « *Ann Radcliffe*, Leviathan fam'd of romance,
With grand cacoethes throws reason in trance. » *Ibid.*, p. 140.
- (7) « We next turn to *Lewis*, of monkish renown,
Who tickled the fancies of girls of the town. » *Ibid.*, p. 141. Cf. aussi l'article entier qu'il lui consacre, pp. 60-65.

Les noms de ces auteurs empliraient un in-quarto,
 Un in-folio ne contiendrait pas tous les titres de leurs œuvres, étonnant
 [salmigondis. » (8)

Il ne s'agit pas là, hélas ! d'une figure de rhétorique : la consultation des périodiques du temps, le dépouillement des catalogues des « librairies circulantes », l'examen d'annonces publicitaires de diverses maisons d'édition, confirment, au-delà de toutes craintes, le nombre affligeant d'œuvres mineures, dont la parenté avec celles des maîtres de l'horreur est flagrante : timidement d'abord, puis avec assurance, plus tard avec indécence, les élucubrations nées de cerveaux échauffés par la lecture du *Château d'Otrante*, du *Vieux Baron Anglais*, des *Mystères d'Udolphe* ou du *Moine*, envahirent le marché du livre. Il semble, avec le recul des siècles, que la société d'alors n'ait attendu, pour libérer son angoisse, que le choc de cette poignée d'œuvres. Ce phénomène appellera plus tard des essais d'explication : nous nous bornerons, pour l'instant, à le décrire et à l'analyser.

*
**

Le fait est là, tangible, vérifiable : à partir, de 1790, la production romanesque anglaise, considérée dans sa masse, prend une coloration sombre, un ton grave et des allures de mélodrame. Au cours des deux précédentes décennies, les œuvres imitées du *Château d'Otrante* avaient été, nous l'avons vu, très dispersées et noyées dans le flot ininterrompu de romans sentimentaux. Or, selon un témoignage qui date de 1818, « le passage de la sentimentalité insipide du roman d'il y a cinquante ans aux spectrales horreurs de celui des vingt dernières années fut si net et si soudain, qu'on désespère presque de pouvoir l'expliquer. » (9).

Et l'auteur, qui n'est autre que le Révérend Charles Robert Maturin (10), d'illustrer plus amplement sa thèse, en notant la transformation radicale que subit le personnage principal du roman : l'héroïne. Au lieu d'écouter, mollement étendue sur de soyeux sofas, les déclarations enflammées de pairs agenouillés sur de moelleux

(8) « Assist me, ye gods, this dread task to subdue,
 My muse 'gins to flag, though the theme's scarce in view;
 The names wou'd engross quarto volume; -while folio
 Wou'd not contain titles of works, wondrous olio. » *Ibid.*, p. 133.

(9) « The transition from the vapid sentimentality of the novel of fifty years ago to the goblin horrors of the last twenty is so strong and sudden that it almost puzzles us to find a connecting link. » « Sketches of the Progress of Novel-Writing », *The Port-Folio*, (IX), 1820, p. 274. D'abord publié dans *The British Review*, XI (1818), p. 47, sq.

(10) Cf. Idman, 179-180; et infra, ch. IX, pp. 532-3.

tapis, la voici soudain séquestrée dans des tours hantées et menacée du pire par des barons sanguinaires. Au lieu de se faire enlever, dans une calèche tirée par au moins six chevaux, et conduire, par son aimable ravisseur, dans quelque élégante et confortable villa, la voici lamentablement entraînée sur un sentier des Alpes, à la suite de sauvages bandits prêts à lui couper la gorge, et jetée, au terme de son épuisant voyage, au fond d'un cachot humide et obscur. Jadis si délicate qu'elle prenait froid au souffle d'un éventail, et si fragile qu'une araignée suffisait à la faire trébucher, elle respire maintenant, sans inconvénients apparents, l'atmosphère viciée des oubliettes, parcourt sans fatigue les interminables couloirs de demeures féodales en ruines, et affronte sans trop broncher d'épouvantables apparitions.

L'auteur anonyme d'un des poèmes didactiques en honneur à cette époque apporte un élément de réponse au problème que pose une si soudaine et complète métamorphose du roman : c'est, au niveau des structures, l'identité profonde des deux genres qui l'a rendue possible. La recette est simple, dit-il, qui permet de transformer un roman sentimental en roman terrifiant : il suffit de remplacer les villas par des forteresses, les arceaux de verdure par des cavernes, les vieux domestiques par des moines, les pères autoritaires par des géants, les éventails par des poignards sanglants, les compliments par des squelettes, les baisers par des blessures, et les mariages par des meurtres nocturnes (11). Il y a plus de vrai, dans cette boutade que ne l'imaginait l'auteur, nous aurons l'occasion d'y revenir. Constatons pour le moment qu'en l'espace d'une dizaine d'années, l'Angleterre pastorale et galante du XVIII^e siècle insouciant change de visage et prend le masque tragique de la peur.

Il n'est pas simple, non plus, d'isoler le genre « gothique » du genre picaresque ou domestique, dont il est également issu, et qu'il transforme de l'intérieur. A une période où le roman, faute de créateurs originaux et puissants, va un peu dans tous les sens et essaie de toutes les formules, un tri redoutable s'impose : où commence vraiment le « gothique » ? Et où peut-on dire qu'il cesse ? La tentation est grande, d'appliquer cette singulière épithète à des œuvres qui ne répondent que partiellement aux modèles proposés par les créateurs du genre. Le plus sûr moyen d'y résister paraît encore de rappeler brièvement, au seuil d'une étude qui portera sur plusieurs centaines de titres, ce que le mot « gothique » signifia pour Walpole et chacun de ses successeurs.

(11) *The Age, A Poem : moral, political and metaphysical*, London (Vernor, Hood & Sharpe), 1810, pp. 209-10 (note).

Il est évident que le *Château d'Otrante* est une « histoire gothique d'abord par le rôle qu'y joue la forteresse, dont l'auteur habitait la « maquette » en réduction. Il était l'aboutissement d'une série d'aménagements, l'agrandissement du minuscule Strawberry Hill. Mais aussi pour une part inspiré des grands romans médiévaux, il véhiculait un merveilleux analogue au leur, à base d'épées magiques et de casques enchantés, issus des rêves guerriers d'une société chevaleresque. Pour le reste établie à partir de livres d'histoire, l'intrigue se situe de façon significative à l'époque privilégiée des Croisades. Il s'était agi, pour Walpole, de recréer le passé, son atmosphère, son mystère, moins pour en jouir que pour s'y réfugier et en vivre. En réduisant la part du rêve, du gratuit et du fantastique dans l'adaptation qu'elle en fit, Clara Reeve restreignait aussi, dans une très sensible mesure, le sens de la merveilleuse épithète, qu'elle empruntait, avec le reste, à l'auteur du *Château d'Otrante*. *Le Vieux Baron Anglais* était qualifié d' « histoire gothique », simplement parce qu'elle y peignait, disait-elle, « les temps et les mœurs gothiques ». Le merveilleux, ayant perdu l'essentiel support d'une atmosphère authentique, avait dû, pour se survivre, se cléricaiser, et chercher dans la théologie moralisatrice d'un Christianisme sentimental, son unique justification. Moins familière, oh combien ! de l'architecture médiévale que l'hôte de Strawberry Hill, ne partageant en rien son irrationnel enthousiasme pour l'ère des Paladins, des Croisés et des Troubadours, Clara Reeve n'offrait plus à ses lecteurs qu'un « gothique » dégradé, devenu cadre historique très sommaire.

C'est moins par le biais de l'histoire, où elle puisa généreusement, que par l'utilisation qu'elle fit des ruines aménagées d'une abbaye médiévale, que l'auteur du *Souterrain* se rattache à l'école « gothique ». Avec Sophia Lee, le « Jardin Anglais », que venait de chanter Mason, élargissait le cadre strictement architectural de ses prédécesseurs ; reprenant à son compte, dramatisant à sa façon, la méditation parmi les ruines des poètes du milieu du siècle, elle annonçait les artifices les plus aptes à faire lever l'angoisse, qu'Anne Radcliffe devait perfectionner. Sans doute le surnaturel se réduisait-il aux convulsions apeurées de l'âme et aux hallucinations du « spleen » : mais n'était-ce pas là une manière plus spécifiquement féminine de traiter le même thème ? Anne Radcliffe ne donna à aucun de ses romans le sous-titre d' « histoire gothique », et deux d'entre eux seulement ont un cadre médiéval. Mais dans les quatre autres — qui sont aussi les meilleurs — les architectures prolongent le Moyen Age jusqu'à l'époque de l'action, et sont au centre de toutes les péripéties. L'épithète « gothique », qu'elle utilise si souvent, évoque pour elle non pas les romans du cycle Arthurien, encore moins des

temps et des mœurs barbares, mais avant tout des salles obscures, un dédale de souterrains, des fenêtres en ogive, une tour démantelée aperçue dans un lointain de rêve. Les spectres eux-mêmes, quand ils se manifestent, sont comme l'émanation de ces pierres séculaires avec lesquelles ils retournent se confondre quand l'imagination ne les sollicite plus.

L'élément architectural se retrouve dans *Le Moine*, et il n'est pas négligeable... Pourtant, le roman de Lewis est « gothique » à un autre titre, celui de son *germanisme*. Le folklore primitif, les rudes légendes issus des brumes de l'Europe septentrionale, donnent à l'épithète une dimension sémantique nouvelle. La repoussante omniprésence de la mort, la malignité des démons, les maléfices des sorcières et les pactes douteux avec le Prince des Ténèbres s'ajoutent aux effets plus sobres que Lewis ne renonce pas à tirer des architectures du passé. En un mot, son œuvre illustre l'apostrophe qu'un chroniqueur contemporain adressait à l'Allemagne, dont il décrivait les veines chariant un sang « gothique » pur de tout mélange, et qui, de ce fait, avait donné au monde tant de monstres, de nécromants, de géants et de spectres (12).

On le voit, l'adjectif « gothique » éveille des harmoniques très sensiblement différentes selon que c'est l'un ou l'autre de ces auteurs qui l'emploie. Pourtant il recouvre dans tous les cas l'usage d'une architecture médiévale, la présence — réelle à des degrés divers — de l'Au-Delà, et une atmosphère particulière, faite d'angoisse et de mystère. Rien ne parait nous autoriser à qualifier de « gothique », sinon en faisant intervenir le jeu subtil de trop lointaines analo-

(12) « Hail ! Germany most favored, who
Seems a romantic rendez-vous;
Thro'out whose large and tumid veins
The unmixt Gothic current reigns !
Much thou hast giv'n of precious hosts
Of Monsters, Wizards, Giants, Ghosts... » *Ibid.*, p. 209.

Cf. aussi, sur ce sujet, le poème que cite Ireland dans son article sur Lewis, et qui illustre sur le mode plaisant, le « germanisme » de l'auteur anglais :

« Have not my friends, the Germans, shown
They to philosophy are prone,
And hold with goblins converse free,
As if a sprite was you or me ?
'Tis they have conjured up by hosts
Your grinning troops of sheeted ghosts;
And prov'd themselves such vast projectors
Upon the subject of pale spectres :
With whom they'd pick their teeth, at ease,
While others at the sight would freeze. » etc., etc., *Sribleomania*,
op. cit., p. 61, note.

gies ⁽¹³⁾, un roman où ne seraient pas réunis, embryonnairement au moins, ces trois caractéristiques essentielles. Nous avons, pour cette raison, écarté *Vathek* de notre étude ⁽¹⁴⁾, et nous n'y incluerons pas davantage le *Caleb Williams* de Godwin. On cherchera en vain ici la mention — et davantage encore l'analyse — de bien des romans recensés dans la *Gothic Bibliography* de Montague Summers ⁽¹⁵⁾. Nous avons cru plus conforme à la vérité littéraire de maintenir notre analyse au niveau de la filiation directe et des influences les plus clairement décelables. Les auteurs nous aident parfois, dans cette tâche, en rendant hommage dans leurs préface, aux maîtres dont ils se proclament humblement les disciples ⁽¹⁶⁾. Mais quand bien

(13) L'épithète « gothique » semble être récemment devenu un terme de critique littéraire d'emploi courant, surtout aux Etats-Unis, et s'appliquer indifféremment à tout ce qui est effrayant, sans références particulières aux architectures ou aux spectres. On a pu ainsi écrire un article sur les éléments « gothiques » dans les romans de William Faulkner [D.L. Frazier, « Gothicism in *Sanctuary* » *Modern Fiction Studies*, II (n° 3, autumn 1956)]. Cf. aussi l'emploi fréquent que J. Baumbach fait du mot [dans *The Landscape of Nightmare*, London, 1966] à propos des romans de Ralph Ellison et de F. O'Connor. Nous préférons, quant à nous, ne l'appliquer qu'à des œuvres qui se situent dans une certaine perspective historique et dont la filiation avec les modèles du genre est évidente.

(14) Cf. *supra*, ch. III, p. 167, note (116).

(15) L'auteur, confronté au difficile problème de savoir si telle œuvre est, ou non, « gothique », a intentionnellement opté pour une interprétation libérale de l'adjectif :

« The question continually arises whether such or such a novel is sufficiently gothic to be included, or whether it is to be regarded as a social or a domestic novel. *One is bound to be elastic in every direction.* » Gothic-Quest, 239. (Sou-ligné par nous). En fait l'auteur inclut dans sa *Gothic Bibliography* un très grand nombre d'ouvrages qui n'ont rigoureusement rien de « gothique » au sens où nous entendons le mot. Pour n'en citer que quelques exemples, des titres comme : *The Beau Monde; Or, Scenes in Fashionable Life* (1809), *Benedicta, a novel* (1791), *Belmont Losdge, a novel* (1799), *Beauchamp; Or, The Wheel of Fortune* (1817), *Frederick Dornton; Or, The Brothers* (1822), *Italian Jealousy* (1818), *Jemina, a novel* (1795), *Jessy; Or, The Rose of Donald's Cottage* (1818), *Lady Durnevor; Or, My Father's Wife* (1813), *Laura; Or, The Invisible Lover* (1811), *Laura Valmont* (1791), etc., etc., sont tout à fait étrangers au genre que nous étudions, même s'ils ont été publiés par la *Minerva Press*, et figurent sur des catalogues en compagnie de titres « gothiques ».

(16) Ainsi l'auteur de *Reginald; Or, The House of Mirandola* (1799) écrit-il au début de sa Préface : « It is an arduous task to wield the pen of Romance after the 'mighty Magician of Udolpho', as she is justly termed by the author of the Pursuits of Literature : yet, the attempt is fascinating [...] It is not my wish to emulate Mrs. Radcliffe's successful flights into the regions of horror; but if I wholly fail, I shall but add another leaf to her immortal wreath, by showing the difficulty of the attempt to follow her. » I, i-ii.

T.J. Horsley Curties, dans la Préface de *Ancient Records* (1801), reconnaît, lui aussi, ouvertement sa dette : « The succeeding pages [...] owe all their story to the imagery of, perhaps, a too heated imagination. Its mysteries, its terrific illusions, its very errors must be attributed to a love of romance, caught from an enthusiastic admiration of *Udolpho's* unrivalled Foundress.

même ils ne le font pas, il n'est que trop facile, hélas ! d'établir la parenté véritable de ces romans sans artifice. Et compte tenu de la masse énorme d'œuvres qui, une fois ce tri opéré, restent encore, théoriquement du moins, soumises à l'examen, le risque de pécher par insuffisance est tout à fait négligeable...

*
**

Dès lors qu'on a défini des critères, on n'a pas, pour autant, levé tous les obstacles : dans une enquête qui porte sur des volumes que l'impatient avidité des lecteurs a d'abord mis en pièces avant qu'ils ne disparaissent à jamais dans les égouts du Temps, la principale difficulté reste celle de l'accès aux œuvres. Une chose est de relever, dans les comptes-rendus de la presse, des titres qui *paraissent* « gothiques », une autre est de pouvoir vérifier, par la lecture, leur nature exacte (17). S'il est facile de se procurer les œuvres des fondateurs du genre, l'examen matériel des innombrables romans qui se réclament d'eux pose aujourd'hui des problèmes trop souvent insolubles. Les grandes bibliothèques ne possèdent qu'un nombre infime de titres sans doute jugés indignes de figurer sur leurs austères rayons : même celles du British Museum et de la Bodleian, au nombre pourtant des moins indigentes, ne permettent pas de juger exactement de l'ampleur du mouvement ; et sans l'heureuse manie de certains collectionneurs, l'étude du roman « gothique » mineur serait, aujourd'hui, bien sérieusement compromise. Au lendemain de la première guerre mondiale, la vente aux enchères des bibliothèques de grandes demeures ancestrales remit, sur le marché du livre,

He follows her through all the venerable gloom of horrors, not as a kindred spirit, but contented, as a shadow, in attending her footsteps. » I, vi.

I. Fox, dans *Santa-Maria; or, the Mysterious Pregnancy* (1797), fait également l'éloge de celle qu'il s'efforce, dit-il, de suivre : « When the reader travels with a Mrs. Radcliffe, he goes on in the society of a Lady who has made Romance her darling study, and who now uninterruptedly executes it with confidence, and real pleasure to herself. » I, xiv-xv.

Nous avons déjà cité les éloges qu'Anna Maria Mackenzie décerna à l'auteur des *Mystères d'Udolphe* [cf. *supra*, ch. IV, p. 252] dans sa préface de *Mysteries Elucidated* (1795), et sans doute serait-il possible d'allonger encore cette liste.

(17) Rien n'est plus trompeur qu'un titre. Des romans comme *Secrecy; Or, The Ruin on the Rock; The Ruins of Tivoli; Rose-Mount Castle; Castle Zittaw; Derwent Priory; Waldeck Abbey*, etc. n'ont rien de « gothique », et relèvent de la plus pure tradition sentimentale. De même, bien des romans de Francis Lathom, comme *Mystery; The Mysterious Husband; The Mysterious Freebooter; The Unknown, Or the Northern Gallery*, s'apparentent davantage à ce qui sera plus tard l'ancêtre du roman policier qu'au roman terrifiant ou à la nouvelle fantastique. Inversement, des titres aussi anodins que *Midsummer Eve; Or, The Country Wake, A Winter's Tale, Edmund of the Forest*, etc., sont de la plus pure espèce « gothique ».

un nombre important de ces insignifiants duodecimos, dont la reliure porte encore, face à un titre dérisoire, les armoiries prestigieuses des plus vieilles familles d'Angleterre. Vendus alors au poids du papier, achetés pour quelques shillings (18) par de rares curieux, ou des amateurs déjà avertis par les Surréalistes de leurs obscures merveilles, un certain nombre d'entre eux ont pu ainsi échapper au total anéantissement dont ils semblaient menacés. Aujourd'hui, deux de ces collections jadis privées étendent sensiblement le champ des investigations. La première fut commencée par Michael Sadleir un jour de 1922, au hasard d'une flânerie chez un libraire. Il l'enrichit, l'année suivante, d'un lot important de romans anciens en provenance de la bibliothèque de Syston Park, et, en 1927, d'une masse énorme de vieux livres accumulés, par un autre collectionneur forcené, dans les sous-sols d'un garde-meuble londonien. L'histoire de cette collection, riche elle-même en péripéties romanesques, nous est racontée, avec beaucoup de verve, par Mr. Robert Kerr Black (19), qui l'acheta en 1937, et l'augmenta lui-même de nombreux titres, avant d'en faire don à la bibliothèque de l'Université de Virginie, où elle est aujourd'hui accessible. La seconde est la « Hammond Collection » de la *New York Society Library*. Composée de plusieurs centaines de volumes ayant jadis fait partie de la « librairie circulante » de James Hammond à Newport (R.I.), elle fut achetée, au siècle dernier, par Robert Lennox Kennedy de New York, et offerte par lui à la vénérable institution qui l'abrite encore aujourd'hui (20). Sans doute ces deux collections, si on confronte leurs catalogues avec la liste « idéale » du roman « gothique » qu'il n'est pas impossible d'établir à partir des revues de presse, des catalogues de « librairies circulantes » et des notices publicitaires des éditeurs (21), laissent-elles subsister encore de nombreuses énigmes. Pourtant,

(18) Déjà au milieu du XIX^e siècle, les romans « gothiques » se vendaient bien au-dessous de leur valeur marchande, s'il faut en croire ce témoignage : « We have often seen the novels of Mrs. Radcliffe for sale, but never saw one of them bring more than a penny per volume. Such are the changes that time rings upon the bell of fame. » *Hogg's Instructor*, new series, vol. III (1849), p. 40. Il est aujourd'hui fréquent de voir offrir à la vente une première édition des *Mystères d'Udolphe* pour soixante livres sterling (Catalogue 21 T. & L. Hannas, 33 Farnaby Road, Bromley, Kent, p. 35, art. 1362).

(19) Cf. Robert K. Black, *The Sadleir-Black Gothic Collection*, an Address before the Bibliographical Society of the University of Virginia, published by the University of Virginia Library, Charlottesville (Va), 1949, 15pp.

(20) Sur l'histoire de cette collection, consulter Church, p. 219.

(21) C'est ainsi qu'a dû souvent procéder Montague Summers dans *The Gothic Bibliography*. On peut supposer que les titres pour lesquels il n'indique pas le nom de l'éditeur — et ils sont assez nombreux — sont ceux d'ouvrages qu'il n'a pas eu entre les mains, et qu'il a relevés sur une liste publicitaire.

si on complète leurs vastes ressources par celles du British Museum, de la Bodleian et d'autres bibliothèques universitaires plus récemment entrées dans la compétition (22), l'enquête qu'elles permettent aujourd'hui de tenter semble assortie de garanties suffisantes pour rendre marginales les inconnues qui demeurent, et dont il est à craindre que certaines resteront telles à jamais.

II

« Si l'on demandait à un auteur sincère », écrivait jadis Isaac Disraeli dans un essai sur les *Titres des Livres*, « de désigner la page de son ouvrage qui lui a donné le plus de mal, il répondrait : la page de garde ». Entre autres exemples illustrant le souci qu'ont la plupart des écrivains de choisir, pour leurs œuvres, des titres éloquentes, il cite celui de Clara Reeve qui se vit imposer par le goût de l'époque la transformation du *Champion de la Vertu* en *Vieux Baron Anglais* (23). Il eût pu aussi bien, s'il les avait lus, ou jugés dignes de son attention, citer des centaines d'autres romans qui témoignent, dès la première page, de ce désir naïf d'attirer le regard de façon provocante. Il est significatif de voir apparaître, dans les titres mêmes des œuvres qui nous intéressent, les caractéristiques distinctives du genre « gothique » : que de « Châteaux » et « d'Abbayes », que de « Forêts » et de « Cavernes », que de « Spectres » et de « Mystères » invitent, dès la page de garde, aux forts plaisirs de l'épouvante !

Châteaux de Mowbray, de Powis, de Saint Vallery, de Wolfenbach, de Mortimore, de Hardayne, d'Arville, d'Ollada, d'Austenburg, de Bungay et de Beeston, de Caithness, de Belgrove, de Saint Caranza et de Roviego, de Santa Fe, de Strathmay, de Brougham, de Villa Flora, combien de lectrices affamées d'insolite n'ont-elles pas imprudemment franchi votre seuil, à la seule mention de votre nom ! Abbayes de Clugny, de Saint-Asaph, de Netley, de Grasville, de Munster, de Mosscliff, de Glenmore, d'Eversfield, de Montbrazil, de Falconbridge, de Craig Melrose, de Tintern, et vous, pieurés de Saint-Bernard, d'Avondale et de Saint-Botolph, quelle jeune fille un peu téméraire a-t-elle jamais su résister au trouble plaisir d'explo-

(22) Cf., par exemple, W.H. Smith, « Recent Acquisitions in Gothic Fiction », *Yale University Library Gazette*, vol. VIII, pp. 109-111.

(23) *Curiosities of Literature*, a new ed., 3 vols., London (1866), I, 288. Sur cette question des titres de romans, cf. aussi B. Thompson, *The Florentines*, a Tale, London (J.F. Hughes), 1808, p. 9.

rer vos souterrains obscurs et vos cachots humides ? Spectres du Cloître, du Château, de l'Elbe, de Turretville, de Harcourt, de l'Abbaye de Lanmere, de Grenade, de Saint Michel, qui saura jamais dire de combien d'évanouissements vous êtes responsables ? Mystères Elucidés, Mystères Horribles, Mystères de la Tour Noire, Mystères de Hongrie, combien de lectrices avez-vous tentées et tenues dans la fièvre au long de cinq volumes ? Forêts d'Inglewood, de Minski, d'Ardenne, de Saint-Bernado, de Faulconstein, et de Montalbano, comment refuser de se perdre dans votre dédale végétal ? Et qui, passant devant votre seuil, Caverne de la Mort, Caverne Souterraine, Caverne de Sainte Marguerite et Caverne de Tolède, pourrait ne pas céder au désir de vous explorer ?

Pourtant qu'on ne s'y trompe pas : sous l'apparente uniformité que fait d'abord ressortir une première accumulation de titres « gothiques », se cachent bien des divergences, qu'il serait imprudent de négliger. Le Mystère de la Tour Noire n'est pas de la même nature que Les Mystères Elucidés, et les Fantômes du Cloître sont d'une autre « substance » que ceux du Prieuré Hanté ; la signification du « Château », du « Spectre » et du « Mystère » varie sensiblement d'un auteur à l'autre, selon qu'il s'est donné pour modèle tel ou tel autre maître du genre (24).

*
**

Un premier groupe se détache assez nettement dans le temps, et par ses caractéristiques propres : c'est celui des œuvres inspirées du *Vieux Baron Anglais* et, par delà le roman de Clara Reeve, du *Château d'Otrante*. Il est en effet remarquable de constater que l'« histoire gothique » de Walpole n'eut pas, à notre connaissance, d'imitation directe et fidèle en dehors de l'*Ermitage* de Hutchinson, dont il a été précédemment question. Il était nécessaire que la sage et docte Euphrasie (25) adaptât le rêve un peu sauvage de l'hôte de Strawberry Hill aux goûts plus sobres de la société bourgeoise de son temps pour qu'on acceptât de le suivre : c'est ce dont témoigne une série de titres postérieurs seulement de quelques années à 1790, et dont la publication coïncide, sans rien encore leur devoir, avec celle des premiers romans d'Anne Radcliffe.

(24) Nous ne donnerons, dans ce chapitre, que des références abrégées de titres. Pour une description complète, se reporter d'abord à la liste alphabétique qui figure en fin de volume, puis à la liste chronologique.

(25) C'est le nom que se donne Clara Reeve dans *The Progress of Romance*, où elle fait montre d'une grande érudition historique et d'une connaissance approfondie des théories du roman.

L'époque où se situe l'action est, en général, assez reculée : le règne de Richard Cœur de Lion et le temps des Croisades (26), la bataille de Crécy (27), le règne d'Edouard III (28), ou celui d'Henri VI (29). La guerre, sainte ou ordinaire, est nécessaire à l'intrigue, car elle justifie l'éloignement du héros, dont profite le traître pour accaparer ses biens. Ce thème de l'*usurpation*, qui était, de façon distincte, celui du *Château d'Otrante* et du *Vieux Baron Anglais*, caractérise nettement cette première classe de romans. Comme le Manfred de Walpole, ou le Baron de Clara Reeve, Alfred, dans *The Castle of Saint Vallery* (1792), Macmillan, dans *The Castle of Caithness* (1802), et le baron de Dornheim dans *The Cavern of Death* (1794) s'approprient, en toute iniquité, le château et les biens d'un frère aîné mort en Terre Sainte, ou assassiné sur leur ordre. Ce crime est parfois dicté au traître par la passion coupable que lui inspire une belle-sœur dont il s'aperçoit trop tard qu'il n'a rien à espérer. Ainsi, le marquis de Punalada, dans *The Haunted Priory* (1794), Fitzallan dans *The Mystery of the Black Tower* (1796) et Mowbray dans *The Mystic Castle* (1796), se débarrassent-ils inutilement d'un frère ou d'un cousin, et se heurtent-ils au refus méprisant d'une épouse fidèle par-delà la mort, et qu'ils n'ont d'autre ressource que de supprimer à son tour, ou d'enfermer dans quelque tour ou caverne obscure (30). Mais voici que vingt ans plus tard, l'héritier légitime réapparaît : le traître a vainement tenté, jadis, de l'écartier, en le faisant assassiner (31), ou passer pour quelque parent éloigné, sans fortune et sans titre, qu'il se vante, par surcroît, d'avoir sauvé de la détresse (32). Souvent recueilli et élevé par des paysans (33), il a sur le corps une marque distinctive (34), ou porte au cou un

(26) Comme dans *The Castle of St. Vallery* et *The Cavern of Death*.

(27) C'est le cas de *The Traditions*.

(28) Dans *The Mystery of The Black Tower*.

(29) Dans *The Haunted Cavern*.

(30) Cette situation se retrouve dans *The Haunted Priory* (1794), p. 226; *The Mystery of the Black Tower*, édition de 1802, pp. 151-2; et *The Mystic Castle* (1796), II, 183 sq.

(31) Dans *The Castle of St. Vallery*, Alfred charge Malcolm de Morney d'assassiner le jeune Conrad. *Op. cit.*, pp. 66-7.

(32) C'est le cas, dans *The Haunted Priory*, du marquis de Punalada, qui héberge l'héritier légitime Fernando, après l'avoir réduit à l'état de subalterne. *Op. cit.*, p. 176.

(33) Comme Leonard dans *The Mystery of the Black Tower*, Allan dans *The White Knight; or, the Monastery of Morne*, Edward dans *The Castle of Caithness*, ou encore l'enfant que le bûcheron Cadwalader trouve dans une forêt, au début de *The Dream; Or, Noble Cambrians*.

(34) Dans *The Castle of St. Vallery*, par exemple, Fitzwilliam (*alias* Conrad) a, sur le bras, une tâche en forme de flèche (p. 29). Allan, dans *The White Knight; Or, the Monastery of Morne*, a une marque sur la poitrine qui permettra qu'on le reconnaisse pour l'héritier légitime (II, 90), etc.

médaille (35), qui permettront de l'identifier. Il ressemble, au demeurant, de façon singulière au dernier maître des lieux, comme en atteste toujours un tableau (36), ou comme en témoigne l'épouvante que son aspect provoque chez l'usurpateur (37). Parfois, quelque prodige a lieu quand il entre dans la demeure de ses ancêtres : une armure se décroche du mur et s'écrase à ses pieds, les oriflammes claquent au vent, et les plumes d'un casque s'agitent (38), comme pour saluer le maître légitime des lieux, et annoncer la chute prochaine du tyran. Autre souvenir du *Château d'Otrante* : une prophétie mystérieuse circule parmi les familiers du château, lourde de menaces pour l'usurpateur et sa descendance (39). A ces signes déjà alarmants, s'ajoutent des manifestations de l'Au-Delà, qui terrorisent le traître et ses complices. Le château ancestral où le jeune héros est toujours ramené, parfois sous un futile prétexte, comporte nécessairement un appartement auquel s'attachent, depuis le changement de propriétaire, de fâcheuses rumeurs (40). Méprisant tout danger, et fort de son innocence, l'héritier légitime n'hésite pas, à la suite de l'Edmond du *Vieux Baron Anglais*, à y organiser une veillée (41), et à affronter les spectres dont chacun pense qu'ils y ont élu domicile. Son sommeil, dès la première nuit, est troublé par des rêves étranges, où il voit ses parents — qu'il n'a jamais connus de leur vivant — s'approcher de sa couche (42), et réclamer

(35) Ainsi Leonard, dans *The Mystery of The Black Tower*, pp. 198-9.

(36) Par exemple dans *The Castle of St. Vallery*, p. 29.

(37) Cf. *The Castle of St. Vallery*, pp. 15; 62-3. *The Cavern of Death*, p. 104. *Netley Abbey*, II, 180, etc.

(38) Comme dans *The Castle of St. Vallery*, pp. 23; 75.

(39) Ces prophéties sont peut-être l'élément le plus traditionnel du roman « gothique » mineur. On les retrouve dans *The Cavern of Death*, p. 41; *The Traditions*, I, 3; *The Haunted Priory*, p. 141; *Mort Castle*, p. 24; etc. Dans *The Dream; Or, Noble Cambrians*, de Robert Evans, figure même une longue note sur le rôle que ces prophéties ont à jouer dans ce genre de romans (I, 54-5).

(40) Cf. *The Mystery of the Black Tower*, ed. 1802, pp. 6-7.

(41) Pour n'en citer qu'un exemple, cf. *The Mystic Castle*, I, 169.

(42) Ainsi, dans *The Castle of St. Vallery*, Fitzwilliam croit-il voir, une nuit, la dame dont il avait la veille remarqué le portrait, descendre de son cadre et s'approcher de lui, accompagnée d'un guerrier en armure (souvenirs combinés du *Château d'Otrante* et du *Vieux Baron Anglais*), p. 37. Dans *Netley Abbey*, le jeune héros, Edward, voit en rêve un soldat à l'allure noble, qui lui donne les instructions nécessaires pour que sa mort soit vengée; pp. 154 sq. Dans *The Cavern of Death*, Albert croit reconnaître son père, dans la personne qui hante ses rêves, et dont il devine qu'il fut jadis assassiné par le baron de Dornheim; p. 28 sq. La même situation se retrouve dans *The White Knight*, où Allan voit le spectre de son père et jure de venger sa mort; II, 211-3. Le rêve d'Elfrida dans *The Traditions* (II, 7), est aussi en rapport étroit avec la double prophétie qui pèse sur le destin des personnages.

vengeance pour un crime odieux dont ils ont été les victimes (43). Il est conduit, toujours en rêve, à des appartements condamnés, des souterrains, des cachots (44), où il retrouve, à son réveil, les preuves matérielles du crime : une épée ou un poignard rouillé (45), un manuscrit incomplet où la victime a jadis consigné ses souffrances (46), et... un squelette, au fond d'un coffre (47). Grâce à ces preuves, et aussi à d'autres manifestations spectaculaires de l'au-delà — arbres qui saignent (48), musique mystérieuse (49), flamèches sulfureuses qui guident le héros à travers les épaisses ténèbres d'une caverne (50), mains sanglantes qui tracent sur un mur de mystérieux et menaçants caractères (51) — l'assassin est enfin démasqué, et l'héritier légitime réinstallé solennellement dans son titre et dans ses biens (52). Il ne reste plus au traître qu'à se donner la mort (53), ou à périr dans un tournoi, de la main de celui qu'il a jadis spolié (54). Il a toujours le temps de regretter ses crimes passés, et meurt dans le repentir (55), réconcilié avec Dieu. *The Cavern of*

(43) « Albert ! my son ! awake ; the hour of vengeance is arrived ! rise, claim thy birthright ! thine is the sword of retribution ! » c'est en ces termes que le spectre du père du héros s'adresse à son fils, dans *The Mystic Castle* (I, 189) ; tandis que l'héritier légitime, dans *The Haunted Priory*, s'entend dire, dans des circonstances analogues, par le spectre de son père : « Fear not, dear youth, reserve your sword for vengeance. » (p. 128).

(44) Lire, par exemple, les épisodes de *The Mystic Castle*, I, 176-185, et de *Netley Abbey*, I, 154 sq., qui sont assez caractéristiques.

(45) Cf. *The Haunted Priory*, p. 160 ; *The Mystery of the Black Tower*, p. 53 ; *The Mystic Castle*, I, 32., etc.

(46) Cf. *The Mystic Castle*, I, 62 ; *The Castle of Caithness*, I, 135 ; II, 171, etc.

(47) Cf. *The Haunted Priory*, p. 160 ; *Mort Castle*, p. 133 ; etc.

(48) « [Zélida] fut pétrifiée d'étonnement en voyant de grosses gouttes de sang jaillir des feuilles de l'arbre. Ses vêtements en furent couverts ; accablée d'épouvante, elle s'évanouit et tomba sans connaissance sur le gazon. » *La Soirée d'Été*, par M. Lewis, auteur du Moine, traduit de l'anglais sur la 2^e édition, par D.L. M***, Paris (Greffier jeune), An X-1801, I, 19-20. (Traduction de *Midsummer Eve; Or, the Country Wake*, a Tale of the Sixteenth Century, 2 vols., London (Mawman), 1800. L'original anglais ne se trouve dans aucune bibliothèque. Un exemplaire (unique ?) de la traduction française se trouve à la bibliothèque de l'Université de Columbia. L'attribution du roman à Lewis est évidemment fausse).

(49) *The Haunted Priory*, p. 126 ; etc.

(50) *The Cavern of Death*, p. 99.

(51) *La Soirée d'Été*, op. cit., I, 76.

(52) « The heir of the castle was restored to his just right ». *Castle of St. Vallery*, p. 76. C'est par des phrases analogues que se terminent bien des romans.

(53) Comme le baron de Dornheim dans *The Cavern of Death* (p. 114) par exemple, ou Hubert, dans *Mort Castle*, p. 234.

(54) Comme Mowbray, dans *The Mystic Castle*, II, 138.

(55) Comme Malcom de Morney dans *The Castle of St. Vallery*, pp. 62-4 ; Fitzallan, dans *The Mystery of the Black Tower*, p. 150 ; Mowbray, dans *The Mystic Castle*, II, 174 ; ou Hildebrand, dans *Netley Abbey*, II, 180.

Death (1794), qui illustre si bien cette catégorie de romans, porte en sous-titre : « A Moral Tale ». Et de fait, ces récits se caractérisent de façon tout à fait spécifique par le rôle qu'y joue le surnaturel. Il s'agit beaucoup plus, pour ces auteurs, d'illustrer par la fable des vérités morales et des principes religieux, que d'effrayer gratuitement leurs lecteurs. Les manifestations si nombreuses et diverses de l'Au-Delà ne sont effrayantes et menaçantes que pour ceux dont la conscience est chargée de crimes : les purs n'ont rien à en craindre. L'irruption de l'irrationnel s'explique par un évident souci de catéchèse : c'est une volonté supérieure qui nous guide (56), et il s'agit pour nous d'être prêts à répondre aux sollicitations d'En-Haut (57). Au moment où les signes les plus effrayants de l'Au-Delà apparaissent, loin de céder à la première tentation de l'épouvante, le héros s'en remet entièrement au Tout-Puissant, et fait monter vers Lui des prières qui, par retour, l'apaisent et le rassurent (58). En effet,

« rien ne saurait arriver ici bas sans [la] permission de [la Providence]. Reposons-nous sur ses soins : suivons la voie qu'elle nous indique, nous serons toujours assurés de sa protection. Quelles que soient ses volontés, quelque'extraordinaire que puisse être ce qui arrive, croyons qu'elle se propose un but convenable [...] Les hommes innocens et vertueux n'ont rien à craindre; les coupables seuls doivent trembler en tout temps. » (59)

Illusoire serait toute résistance aux décrets divins, et vaine toute rébellion contre ceux dont la Providence a fait choix pour redresser l'injustice et punir le crime (60). Une fois l'œuvre de rétribution divine accomplie, on ne peut que se jeter à genoux et adorer en tremblant le Tout-Puissant, qui Seul détient, en dernière instance, le droit de vengeance (61).

Pour ces auteurs, le fantastique trouve donc son fondement et sa justification dans la philosophie morale et le merveilleux rassu-

(56) « A superior power had directed the events of the day », *The Castle Of St. Vallery*, pp. 48-9.

(57) « He determined to obey the will of Heaven, and should he be called upon, to answer the summons. » *Ibid.*, p. 48.

(58) « Horror-struck, he knew not which way to turn his eyes, or how to act, till reposing his trust in the Omnipotent Being, and offering up his prayers to Heaven, the passive stream of reason flowed over his ruffled mind, and calmed his stormy spirit. » *The Mystery of the Black Tower*, p. 54.

(59) *La Soirée d'Été*, op. cit., I, 34.

(60) « Nor bolts, nor bars, nor walls of adamant, nor human fraud nor human force can resist those whom God has designed to be the instruments of Heaven's vengeance. » *The Haunted Priory*, p. 129.

(61) « Sir Albert, falling on his kness, awfully adored the severe justice of the Almighty Avenger of the crime of mortals. » *The Cavern of Death*, p. 114.

rant de la religion chrétienne. Fantastique *dévo*t s'il en fût, qui puise ses thèmes et ses formes dans une théodicée populaire. Sur les traces de Clara Reeve, ces auteurs captent les forces vives de l'irrationnel qu'avait libérées Walpole, et les canalisent pour les mettre au service, avec une émouvante simplicité d'âme, de la doctrine anglicane. L'intervention des spectres, commandée par l'économie divine, a pour fin ultime de confondre les sceptiques et les athées (62).

Tel est le schéma général de cette première catégorie de romans, auquel répondent, avec une docilité étonnante, des auteurs que guide d'abord le souci de contribuer au bien-être spirituel de leurs contemporains. Parfois, des variations et des excroissances viennent, ici ou là, en rompre la monotonie. Ainsi, le désir de prouver la paternelle sollicitude de Dieu conduit l'auteur de *The Restless Matron* (1799) à imaginer un spectre tout bon et très familier, qui a perdu tout attribut inquiétant (63), et joue, sur plusieurs générations, le rôle absurde d'ange gardien pour toute une famille. Ainsi, le rêve de l'héroïne de *Mort Castle* (1798), tout en répondant parfaitement aux exigences du genre, revêt une forme grotesque (64), qui compromet sérieusement l'atmosphère effrayante du récit. T.J. Horsley Curties, tout en illustrant, dans *Ethelwina; or, the House of Fitz-Auburne* (1799), le thème de l'usurpation et du châtement divin, et tout en faisant usage, lui aussi, d'un surnaturel exigé par la notion de justice immanente, déplace le centre d'intérêt de son récit du héros à l'héroïne. Sous l'influence déjà sensible à cette date, des romans d'Anne Radcliffe, c'est Ethelwina qui va de château en château et de forteresse en forteresse (65), parcourt d'obscurs souterrains (66), et aperçoit le spectre de son père qui exige d'elle

(62) « Les lois de la Nature », dit un personnage incrédule de *La Soirée d'Été*, « sont fixes et immuables. Quand même il existerait un Dieu, (car il avait le malheur d'être athée), cet être suprême qui régnerait sur l'univers, changerait-il, ou suspendrait-il, ces mêmes lois, pour le sujet le plus léger, le moins important ? Avoir cette opinion, ce serait donner une bien petite idée de sa sagesse. » (I, 51). En fait, les prodiges ultérieurs le confondront. On retrouve un épisode semblable dans *The Haunted Priory*, p. 159.

(63) « The apparition was far from alarming me, for I fancied it a beatified spirit sent from Heaven to watch over us. » *The Restless Matron*, p. 47.

(64) Amanda rêve qu'elle se promène dans le jardin potager, quand elle voit un melon devenir énorme et éclater. Un bandit en sort, un poignard à la main, qui la menace. Elle crie; et le melon disparaît. Un vieillard surgit à sa place, que l'assassin poignarde; puis il s'agenouille, et lape jusqu'à la dernière goutte le sang répandu, etc. *Mort Castle*, pp. 73-4.

(65) *Ethelwina*, I, 159; 191-200; 226-8; II, 67, etc.

(66) *Ibid.*, III, 9; 76-80, etc.

qu'elle venge sa mort (67). Sans doute fut-ce aussi la lecture du *Roman de la Forêt* qui incita J.N. Brewer à faire, dans *A Winter's Tale* (1799), l'économie du surnaturel — dont il prend pourtant la défense (68) — par un recours permanent au Rêve (69), et au récit rapporté (70). Ou bien, au double thème central de l'usurpation et de la vengeance, s'adjoignent, comme dans *Edmund of the Forest* (1797), d'Agnès Musgrave, de nombreux motifs empruntés directement au *Château d'Otrante* (71), à *Ossian* (72), au *Fragment* de John Aikin (73), ou au *Souterrain* de Sophia Lee (74), qui enrichissent et étoffent l'histoire un peu simple contée par Clara Reeve. Pourtant, avec ces occasionnelles nuances, c'est la structure du *Vieux Baron Anglais* qu'on retrouve dans tous ces romans. *The Romance of the Highlands* (1810), par exemple, témoigne encore tardivement de la tenace popularité de cette formule de récit : rien ne manque à la prenante histoire de Peter Middleton Darling. Ni l'enfant mystérieux confié, un soir, à un paysan, par trois hommes menaçants (75), ni l'hypocrite, cruel et ambitieux vicomte de Dumbarny qui s'empare des biens du baron de Glendovan (76), ni le spectre de la victime qui poursuit l'usurpateur de sa rage (77), ni même la scène du tournoi où le vainqueur est un chevalier inconnu dont l'écusson porte pour devise, « Je suis le vengeur du sang

(67) « The body of thy murdered father lies unburied before thee ! Its restless spirit wanders, dissatisfied, upon the earth ! Revenge my murder and remove my ashes to holy, sacred ground. » *Ibid.*, III, 85.

(68) Il est intéressant de noter que pour défendre le surnaturel, l'auteur invoque surtout le goût du public :

« Respecting the liberty I have taken with the world of spirits, I have little more to say, than that I think public taste a sufficient sanction for an author using any fair means to interest the passions. » *A Winter's Tale*, II, vi.

(69) *Ibid.*, II, 43 sq.

(70) *Ibid.*, II, 210 sq.

(71) Le héros de *Edmund of the Forest*, par exemple, voit, dans le château de la « Forêt Mystérieuse » une armure de taille prodigieuse, forgée pour un géant, qui rappelle celle imaginée par Walpole (I. 180).

(72) Cf. l'épisode où Edmond se cache dans des cavernes envahies par la mer et manque de peu de périr noyé. *Ibid.*, 227 sq.

(73) Par exemple, les aventures du Roi et d'Edmond au Château Hanté, *Ibid.*, p. 183 sq.

(74) Edmond, comme Warbeck, devient favori du roi d'Écosse, *ibid.*, 100 sq. ; plus tard, accusé de trahison, il réussit à fuir par un passage secret que dissimule, comme dans *The Recess*, une statue. *Ibid.*, pp. 225-6. Etc.

(75) *The Romance of the Highlands*, I, 1-9.

(76) *Ibid.*, I. 81.

(77) « The enraged spectre took hold of him by the ear, with an iron grasp, the viscount felt the cold freezing touch penetrate into his brain, and, with a cry of horror, fell on the floor in a swoon. » *Ibid.*, I, 54. (Souligné dans le texte).

innocent » (78). Longtemps après qu'Anne Radcliffe et Lewis eurent marqué le roman « gothique » de leur influence propre, la formule proposée par Clara Reeve, dans le *Vieux Baron Anglais*, continuait de séduire.

*
**

C'est encore elle qu'on retrouve, partiellement du moins, dans des romans que nous classerons volontiers, par souci de clarté et de commodité, dans une seconde catégorie. *The Haunted Cavern* (1796), *The Animated Skeleton* (1798), *The Phantoms of the Cloister* (1795), *The Spirit of Turretville* (1800), *The Castle of Ollada* (1794), et bien d'autres récits au titre aussi prometteur, ont encore pour thème central celui de l'usurpation. Le baron d'Ollada (79), Sir James Wallace (80), Eldred (81), le baron de Rockenalt (82) et le comte Hubert (83) se sont, eux aussi, emparés par la violence ou la ruse des biens d'un frère ou d'un cousin, qu'ils ont au préalable fait disparaître. Eux aussi voient leur légitimité contestée par l'arrivée inopinée d'un adolescent obscur, qui, à la suite d'un rêve prophétique (84), et d'une veillée dans un appartement hanté (85), découvre un manuscrit (86), un poignard (87), et un squelette dans un coffre (88), lui permettant de confondre l'usurpateur. Ici encore, la vertu triomphe : mais elle n'est plus soumise à l'intervention spectaculaire de l'Au-Delà. Le surnaturel persiste, mais — sans doute sous l'influence marginale d'Anne Radcliffe — il n'est qu'apparent et se dissipe à la fin, lorsque, pour reprendre l'heureuse expression d'un auteur, « la Raison, qui semblait avoir subi une éclipse momentanée, reprend possession de son trône » (89).

(78) « His shield displayed *Justice trampling under her feet the grim monster Revenge*, with the device, 'I am the avenger of innocent blood' » *Ibid.*, I, 89. (Souligné dans le texte).

(79) Dans *The Castle of Ollada*.

(80) Dans *The Haunted Cavern*.

(81) Dans *The Phantoms of the Cloister*.

(82) Dans *The Spirit of Turretville*.

(83) Dans *Le Château d'Albert*; Ou, *Le Squelette Ambulant*, 2 vols., Paris, (Ancelet), An VII. (Traduction de *The Animated Skeleton*.)

(84) *The Haunted Cavern* [1796], ed. William Hazlitt, *The Romancist and Novelist's Library*, vol. II (1839), p. 406; *The Castle of Ollada*, I, 122.

(85) *The Castle of Inchvally* [1796], London (W. Emans), 1820, p. 193; *The Spirit of Turretville*, I, 71.

(86) *The Castle of Inchvally*, *op. cit.*, p. 94; *Mortimore Castle*, I, 66; 78. *The Haunted Cavern*, *op. cit.*, p. 406; *The Phantoms of the Cloister*, II, 7; III, 219; *The Spirit of Turretville*, I, 46.

(87) *The Haunted Cavern*, *op. cit.*, p. 406; *Mortimore Castle*, I, 66.

(88) *The Castle of Inchvally*, *op. cit.*, p. 93; *The Castle of Ollada*, II, 48.

(89) « Reason, who appeared to have suffered a temporary usurpation, regained possession of her throne. » *The Spirit of Turretville*, I, 76.

Ainsi, dans *The Spirit of Turretville*, Hugh, le jeune héritier légitime, est-il, à plusieurs reprises, décontenancé par l'apparition effroyable du spectre de sa propre mère. Une première fois, il aperçoit de dos une dame jouant de la harpe. Mais quel n'est pas son effroi quand, s'étant approché, il se rend compte que les doigts posés sur les cordes sont ceux d'un squelette⁽⁹⁰⁾ ! Plus tard, elle lui enjoindra, de façon aussi mystérieuse, de combattre le tyran qui l'a dépouillée de ses biens⁽⁹¹⁾. Pourtant, que le lecteur se rassure : quand, à la fin du récit, le « spectre » fait une dernière apparition, il ôte un masque et des gants *figurant une tête et des mains de squelette*, et c'est une mère bien vivante qui peut enfin étreindre son enfant⁽⁹²⁾.

Le procédé utilisé par l'auteur de *Mortimore Castle* (1793) est le même : les parents défunts de l'héritière légitime, Anne, font une apparition remarquée le soir même des noces de l'usurpateur⁽⁹³⁾. Mais ils ne cherchent qu'à effrayer ce dernier, et n'ont de spectral que l'aspect. Sitôt l'effet obtenu recherché, ils ôtent leurs masques et fuient en calèche⁽⁹⁴⁾. De façon sensiblement analogue, Eldred retrouve sous les traits — si l'on peut ainsi s'exprimer — du spectre de *The Haunted Cavern* son propre père Archibald, dont l'apparition saisit d'un tel effroi l'usurpateur Wallace, qu'il se repent et meurt⁽⁹⁵⁾, non sans avoir signé une restitution en bonne et due forme des biens jadis volés. Dans *The Castle of Ollada*, l'innommable apparition⁽⁹⁶⁾ qui fige le sang dans les veines d'Alta-

(90) « Heaven and Earth ! what a spectacle met his eyes ! he saw the hands of a skeleton on the strings, and the next moment the performer turning round, instead of the charming countenance he expected, presented a mouldering skull ! » *Ibid.*, I, 75.

(91) Le « spectre » chante, en s'accompagnant à l'orgue, dans une chapelle, le couplet suivant :

« Go, daring youth ; O, be it given
To thee, to clear the ways of Heaven !
To hurl a tyrant from his height ;
And the true heir to reinstate.
Go, daring youth, so favor'd, blest,
And let my troubled spirit rest. » *Ibid.*, I, 99.

(92) Hugh, le héros, recule naturellement d'horreur devant le spectre qui manifeste le désir de l'embrasser. « Ah, cried the spirit, I had forgotten. She then pulled off a skeleton mask and glove, exclaiming, am I hateful to my child ? » *Ibid.*, II, 108.

(93) « Forth issued from a side door, a tall figure, armed cap-a-pee ; his vizer was up, his countenance was of a death-like hue, and his features were stern and menacing. He led by the hand a lady robed in white, with a black veil on her head and bearing a lighted torch. » *Mortimore Castle*, I, 102.

(94) *Ibid.*, I, 121.

(95) *The Haunted Cavern*, *op. cit.*, pp. 407-8.

(96) « A spectre whose arms and legs were fastened with heavy chains, with a naked body covered with wounds, from which the blood still seemed to gush, with clotted hair and eyes dripping with blood, rendered visible by

dor au cours de la traditionnelle veillée qu'il organise dans les appartements hantés du château ancestral, s'explique, elle aussi, sans entorse à la raison : il s'agit d'un faux monnayeur déguisé, qui a imaginé ce stratagème pour écarter les curieux (97). Les moines sont également, dans ces romans où le catholicisme fait souvent figure de supercherie pernicieuse, de bons substituts aux agents de l'Au-Delà. Toutes les manifestations surnaturelles de *The Castle of Inchvally* (1796) se révèlent l'œuvre du père Dominique et de ses frères du couvent voisin, qui n'hésitent pas à s'enduire de phosphore et à se barbouiller de sang pour mieux parvenir à leurs fins (98). Ou encore l'auteur fait appel, pour expliquer des bruits mystérieux qui mettent en émoi les habitants d'un château, au jeu naturel des combinaisons chimiques des corps (99). Mais le meilleur exemple de « surnaturel expliqué » dans cette catégorie de romans, est encore celui de *The Animated Skeleton* : le comte Albert, qui a fait jadis assassiner le comte Richard pour s'approprier ses biens, s'inquiète des bruits qui courent sur certaines chambres d'une aile abandonnée de « son » château. Soucieux de juger par lui-même de l'exacte nature du danger qui semble peser sur sa demeure, il s'aventure, seul, dans la pièce qu'on dit hantée. Pour toute lumière, il n'y a que les reflets rougeâtres d'un fourneau plein de braises. Il est soudain saisi au collet par la main osseuse d'un squelette. Plus tard, le « spectre » du comte Richard lui apparaît, et voyant la sincérité de son repentir, lui adresse en ces termes la parole :

« Tu vois, Hubert, que je ne suis pas un fantôme : un homme de bon sens ne peut croire à ces absurdités; mais ce n'était qu'à l'aide du merveilleux que je pouvais espérer d'arrêter tes machinations. »
 [(100)]

En fait, la « victime » a seulement fait semblant de boire la coupe de poison qu'on lui présentait. Quand au squelette,

a flame which burnt on the crown of its head, replete with purple gashes, stood before him, and uttered three deep groans. » *The Castle of Ollada*, II, 42.

(97) Stratagème déjà imaginé, nous l'avons vu, par Charlotte Smith et Ann Radcliffe. L'épouvante d'Altador s'explique du fait que le faux monnayeur était « ... clad in bloody rags, [his] legs and arms bound with heavy chains, which apparently fastened them to [his] body, with a burning lamp fixed on [his] head... » *Ibid.*, II, 164.

(98) *The Castle of Inchvally*, op. cit., p. 506. Procédé analogue dans *Constance de Lindendorf; Or, the Force of Bigotry*, IV, 44.

(99) Voici l'explication que fournit l'auteur :

« This accident was occasioned by a circumstance well known to the philosophic researcher : the air, confined in this neglected dungeon, had imbibed the nitrous particles of the earth and thus become inflammable. » *The Phantoms of the Cloister*, III, 70.

(100) *Le Château d'Albert; Ou, Le Squelette Ambulant*, op. cit., II, 175.

« Ce n'était », poursuit le comte Richard, « autre chose que le corps desséché de mon valet; avec des cordes et des ressorts, je l'ai fait agir comme vous l'avez vu, et rien n'est plus facile. » (101)

Ainsi, tout en conservant le schéma général du *Vieux Baron Anglais* et en racontant, à peu de chose près, la même histoire, ces auteurs faisaient, au prix de lourdes invraisemblances, l'économie du miracle. La leçon qu'ils prétendaient administrer aux lecteurs, si elle s'appuyait toujours sur la morale chrétienne, n'était plus illustrée au plan de l'eschatologie. Cette déviation nous a paru assez importante pour justifier une classification distincte de ces romans, car le surnaturel, qui n'est plus au service de l'apologétique, prend une signification autre : il vise, cette fois, non plus à édifier, mais à effrayer le lecteur. Coupé de ses origines divines, il était fatalement condamné à se détruire lui-même, tant que ne lui seraient pas ouvertes les perspectives du démoniaque, ou tant qu'il ne serait pas porté, comme chez Anne Radcliffe, par l'atmosphère générale du récit, dont la création n'était pas à la portée de tous.

*

**

La médiocrité des simulacres et l'indigence des « explications » caractérisent aussi les romans de la troisième catégorie, imités d'Anne Radcliffe, et sans doute les plus nombreux. Mais tandis que l'intrigue des récits déjà cités était relativement simple et dense, celle des romans qui vont maintenant retenir notre attention s'étire sans fin et se complique : un « conte moral » ne pouvait être qu'une succession d'événements tous orientés vers une fin précise et sans digressions inutiles, dont un volume in-12, deux au plus, suffisaient à exploiter les possibilités. Il en allait autrement d'une imitation des *Mystères d'Udolphe*, ou de l'*Italien*, où la sécheresse de l'intrigue se voyait compensée par une riche abondance de notations sentimentales : c'est à peine si cinq ou six volumes suffisaient à les consigner.

Tandis que dans les romans précédents l'intrigue était construite, à quelques exceptions près, autour du *héros*, tout, dans ceux qui nous intéressent maintenant, tourne autour de l'*héroïne*. Jen-net (102), Roseline (103), Ethelinde (104), Laura (105), Madeline (106),

(101) *Ibid.*, II, 177.

(102) Héroïne de *The Abbey of St. Asaph*.

(103) Héroïne de *Bungay Castle*.

(104) Héroïne de *The Ruins of Avondale Priory*.

(105) Héroïne de *The Horrors of Oakendale Abbey*.

(106) Héroïne de *Clermont*.

Julie et Laurette ⁽¹⁰⁷⁾, Rosamund ⁽¹⁰⁸⁾, Rosalind ⁽¹⁰⁹⁾, Eglantine ⁽¹¹⁰⁾, Cecilia ⁽¹¹¹⁾, Victoria ⁽¹¹²⁾, Adeliza ⁽¹¹³⁾, Ellen ⁽¹¹⁴⁾, Roselina ⁽¹¹⁵⁾, Hersilia ⁽¹¹⁶⁾, Matilda ⁽¹¹⁷⁾, Agnes ⁽¹¹⁸⁾, Alexena ⁽¹¹⁹⁾ — pour ne citer que celles-là — sont toutes placées au cœur d'une intrigue dont elles conditionnent les moindres rebondissements. Orphelines d'obscur origine pour la plupart ⁽¹²⁰⁾, ou tenant compagnie à un père contraint de fuir la justice en raison d'un crime qu'on lui impute ⁽¹²¹⁾ ou dont il se reconnaît coupable ⁽¹²²⁾, elles vivent, depuis leur plus tendre enfance, retirées du monde, dans un village isolé ⁽¹²³⁾, ou dans les ruines aménagées d'une abbaye ⁽¹²⁴⁾. Mais survient un jour un jeune homme au regard doux et mélancolique, qui trouble la sérénité de cette paisible retraite ⁽¹²⁵⁾. Les jeunes gens, vite épris l'un de l'autre, découvrent soudain des obstacles à leur bonheur, insurmontables autant que mystérieux. Et tandis qu'ils doivent, dans un déchirement mutuel, renoncer à se voir, commence, pour la jeune fille, une interminable série d'épreuves, qui écarte définitivement une intrigue jusqu'alors banale des modèles que la fiction du jour continuait d'offrir à un public encore avide de lire la suite des aventures de Pamela. Sans doute l'héroïne est-elle encore parfois menacée de devoir épouser un partenaire qui

(107) Héroïnes de *The Orphan of the Rhine*.

(108) Héroïne de *The Spirit of the Elbe*.

(109) Héroïne de *Romance of the Castle*.

(110) Héroïne de *The Accusing Spirit*.

(111) Héroïne de *Who's the Murderer ?*

(112) Héroïne de *The Romance of the Pyrenees*.

(113) Héroïne de *The Castle of Santa Fe*.

(114) Héroïne de *Glenmore Abbey*.

(115) Héroïne de *St. Botolph's Priory*.

(116) Héroïne de *The Monk of Udolpho*.

(117) Héroïne de *The Carthusian Friar; Or, The Mysteries of Mountainville*.

(119) Héroïne de *Alexena; Or, The Castle of Santa Marco*.

(120) C'est le cas d'Ethelind dans *The Ruins of Avondale Priory*, de Laura dans *The Horrors of Oakendale Abbey*, de Cecilia dans *The Spirit of The Castle*, d'Agnes dans *Who's The Murderer ?*, etc.

(121) Comme Montfort, dans *Matilda Montfort*, ou La Roque (*alias* comte della Croisse), dans *The Orphan of the Rhine*.

(122) Comme St. Julian dans *Clermont* (IV, 56, sq.), ou St. Aubespine dans *St. Botolph's Priory* (I, 24).

(123) Madeline et son père, au début de *Clermont*, vivent dans un « cottage du Dauphiné », tandis que Montfort et sa fille, au début de *Matilda Montfort*, s'installent à « Le Pui, en Provence ».

(124) Qui donne, en général, son nom au roman. Ainsi, Jennet habite à l'Abbaye de St. Asaph, et les St Aubespine se sont réfugiés, quatorze ans avant le début de l'action, dans les ruines du Prieuré de St. Botolph (I, 24). Tandis que Miss Barry a élu domicile dans une chaumière, à proximité des ruines du Prieuré d'Avondale (I, 12).

(125) Il se nomme de Sévigné dans *Clermont* (I, 30, sq.), Alphonso dans *Romance of the Castle* (I, 88), Henri dans *The Spirit of the Castle* (I, 10), Albert dans *The Accusing Spirit*, Constantin dans *Ancient Records* (I, 259, sq.), etc.

ne lui agréa point ⁽¹²⁶⁾, ou même poursuivie des indécentes assiduités de quelque brutal individu ⁽¹²⁷⁾, prêt à tout tenter pour parvenir à ses fins. Sans doute se sent-elle traquée et menacée de toutes parts ⁽¹²⁸⁾, et parfois acculée à des gestes désespérés. Mais dans ce moule conventionnel, les aventures qui la guettent ont leur tournure particulière : enlevée par son tourmenteur, elle est conduite, non à quelque résidence urbaine ou à quelque villa élégante comme l'exigeaient les mœurs des temps, mais à un château sinistre dont le seul aspect la glace, et dont elle ne franchit le seuil qu'habitée des plus noirs pressentiments ⁽¹²⁹⁾. Sans doute les pires souffrances

(126) Le marquis de Montserrat, dans *The Orphan of the Rhine*, importune Laurette de ses avances et lui offre avec instance sa main (III, 206-214); De Rochemonde, dans *St. Botolph's Priory*, gardera pour lui ce qu'il sait du passé de St. Aubespine, si sa fille Roselma consent à l'épouser (I, 235); le même chantage est exercé par D'Alembert auprès de Madeline dans *Clermont* (IV, 56, sq.), etc.

(127) Ainsi Lord Belmont tente-t-il de séduire Jennet, lors d'une visite nocturne dans sa chambre : « He clasped her to his tumultuous bosom, while his hand, with indecent freedom, wandered over her lovely bosom. » *The Abbey of St. Asaph*, I, 176. Ainsi le comte Baretto manque-t-il de déshonorer Evelene, dans *Alexena*; Or, *The Castle of Santa Marco* : « He seized her panting and agitated form in his arms, and endeavoured to force her down on a sofa. The die was cast. He set his soul upon the throw, and drowned her prayers and her screams with the blasphemous expressions of exulting villainy. » (I, 236-7). Rosaline, dans *Ancient Records*, est exposée aux mêmes dangers : « He [Gondemar], clasped his arms around her and would forcibly have imprinted a kiss on her cheek... » (III, 96). Joyce, dans *St. Botolph's Priory*, assortit ses propositions malhonnêtes à Roselina de considérations flatteuses sur l'union libre : « Free as the wind we will meet and part, and as our fancy dictates choose another mate, and find prolonged bliss and never-ending pleasures in variety. » (III, 176-7). Sanguedoni, dans *The Monk of Udolpho*, poursuit Hersilia de ses avances, et il n'est empêché qu'au tout dernier instant de parvenir à ses fins... par l'apparition d'un fantôme (III, 262-3). Lord Oakendale, de son côté, fait conduire la belle et innocente Laura à une abbaye désaffectée, bien décidé à en faire sa maîtresse : « From the first moment he beheld her, he was determined to possess her person. » *The Horrors of Oakendale Abbey*, [éd. américaine], New York, 1799, p. 19. Etc.

(128) « As a frightened bird that seeks in vain to escape from the deadly talons of the hawk... » *St. Botolph's Priory*, III, 271; ou encore, « tossed, unprotected, on the world's inhospitable wild [...], exposed to the lawless insults of ruffian men, a prey to vile deceit, or open fraud... » *Matilda Montfort*, I, 31.

(129) Voici quelques illustrations de ces significatives « angoisses du seuil » : « When I entered the portals of this Gothic structure, a dread (surely prophetic) chilled my veins, pressed upon my heart, and scarcely allowed me to breathe... » s'écrie Mrs. Harcourt, en franchissant le seuil du château de Llangwellein, dans *Romance of the Castle*, II, 55; l'héroïne de *Ruins of Rigonda*, elle, a l'impression d'entrer vivante dans sa tombe : « she viewed it with horror; and as the massy but almost crumbling gates closed behind her, she heaved a sigh, and seemed as it were to have entered her tomb » (II, 128); Ellen et Adeline éprouvent, dans *Glenmore Abbey*, une terreur analogue : « such was the external appearance of the whole edifice, that Ellen contemplated it with a degree of awe which she could not repress; and Adeline, as she put her head through the window, seemed to shrink with horror from

l'attendent-elles de l'autre côté de ses murs ⁽¹³⁰⁾. De fait, les châteaux de Villeroy ⁽¹³¹⁾, de Manfredonia ⁽¹³²⁾, d'Elfinbach ⁽¹³³⁾, de Voltorno ⁽¹³⁴⁾, de Hardayne ⁽¹³⁵⁾, de Stroma ⁽¹³⁶⁾, de Blacken-

the view it presented. » (II, 195). Parfois l'héroïne s'évanouit : « when the carriage stopped at the entrance to the castle, her sense entirely forsook her, and she was lifted into a large, but Gothic hall, devoid of motion. » *The Fugitive of the Forest*, I, 122. Toujours, elle se sent mal à l'aise : « We entered the outer gates, which instantly closed upon us, with a jarring, heavy, fearful noise, which made my blood run cold, and my sad heart almost die within me. » *Frederica Risberg*, I, 257.

(130) « Rosalie gazed on its mouldering walls and nodding watch-towers with sensations of horror. Its remote situation, its dilapidated state, struck the dreadful suspicion on her heart, *that she was brought there to suffer.* » *Sicilian Mysteries*, II, 56.

(131) « Villeroy Castle was an ancient building, of hewn stone, of great extent, of great magnificence. » *Matilda Montfort*, I, 140.

(132) « This castle is a fine, magnificent, although a very terrible place [...] It is almost as old as the creation [...] It is full of all sorts of horrible hiding places, and secret doors and passages [...] The castle was built in such a situation, amongst rocks and rivers, that it was thought next to an impossibility to find it out; and withall so wonderfully fortified by nature and art that it was deemed impregnable. » *Romance of the Pyrenees*, I, 64.

(133) « The castle, which was seated upon an eminence, about a quarter of a league from the bed of the river, seemed to have been separated by nature from the habitable world by deep and impenetrable woods. » *The Orphan of the Rhine*, I, 63-4.

(134) La description qu'en donne le héros est longue, mais nous paraît mériter d'être reproduite ici, tant elle est caractéristique :

« Sigismond looked up to the top of the hill they were commanding, and beheld, immediately on the brow of the precipice, a Gothic castle of immense extent, surrounded by walls of insurmountable height and impenetrable thickness [...] Had his mind been at ease, he would have contemplated with sublime emotions its bastions, on which the rude hands of Time had made scarcely any visible impression, though the extreme antiquity of the building was sufficiently apparent; its battlements adorned with huge masses of ivy, its long narrow loop-holes, and its dim windows of painted glass, its turrets light and airy, commanding an immense extent of country, and supported by all the fantastic fretwork of Gothic taste. But on these circumstances his sick fancy refused to dwell; he only saw with horror the dreadful height and thickness of the walls, the strong and well-guarded gates, the gloomy grandeur and impregnable strength of the edifice, and the breadth of the fosse that surrounded it on three sides. » *Reginald; Or, The House of Mirandola*, I, 269-70.

(135) « The building had an ancient and grand appearance, the gateway was in the richest stile of Gothick architecture, very large, and opening immediately to the great court; round this, a Gothick arcade with a terrace had formerly ran; [...] the shattered walls were stained with a variety of beautiful mosses, or shadowed with the broad masses of ivy, through which the grey tint of Gothick ornaments would sometimes peep, and give a pleasing relief to the deep green shades. The court was very extensive, but almost entirely overgrown with weeds and brambles... » *The Castle of Hardayne*, I, 35.

(136) « Its gloomy towering battlements, formed out of the solid hewn rock, were of Danish cumberous shape, large, irregular, and overhung with ponderous barbicans [...] On every side, the rock was perpendicularly inaccessible [...] Its height was far beyond the longest fathomed scaling ladder [...] Its only approach was rendered feasible at the will of the inhabitant. » *The Watch-Tower*, III, 232-3.

berg ⁽¹³⁷⁾, de Montmorenci ⁽¹³⁸⁾, de Llangwellein ⁽¹³⁹⁾, de Montbelliard ⁽¹⁴⁰⁾, de Macruther ⁽¹⁴¹⁾ — entre combien d'autres ! — ont de quoi justifier, par leur aspect extérieur déjà, cet émoi. Châteaux rêvés plus que décrits, ils présentent toutes les caractéristiques *superlativement* effrayantes des *prisons* que l'esprit se donne : perchés sur un piton rocheux d'une *vertigineuse* altitude d'où ils semblent guetter leur proie ⁽¹⁴²⁾, entourés de douves d'une *insondable* profondeur, ou perdus au sein d'*impénétrables* forêts, leur site même n'est accessible qu'aux initiés. Leurs murs, *incroyablement* épais, leurs tours *indiciblement* hautes, leurs entrées *farou-*

(137) « Her eyes caught a full view of the Castle, which astonished her by its extent, and awed her by its magnificence. It stood upon a hard rocky site of tremendous strength : three sides of it were defended by a moat of such depth, that its bottom was lost in the deep shadows of the turrets which covered the towers, and rendered the ponderous battlements yet more dreadful... » *The Spirit of the Elbe*, I, 10.

(138) « It was built at a very distant period, and its architecture was rude in the extreme [...] Some of the windows were dismantled from the failure of the stone work, and many of its battlements had mouldered away... » *Clermont*, I, 100-101.

(139) « Arrived at the outward gate of this ancient mansion, while it turned slowly and heavily on its rusty hinges to receive them, Rosalind had leisure to survey the stately edifice, as it rose to her view in all the majesty of Gothic magnificence; nor was the survey calculated to raise her drooping spirits [...] The whole castle, save the southern wing, seemed neglected, and many parts falling to decay : some chambers, by the apertures in the casements, delivered to all the fury of the elements; others, partly repaired for the devastation of time by the hand of nature, who, in conjunction with the common destroyer, in some measure made compensation for his ravages by the thick foliage of ivy which enveloped them. Nor did the entrance wear a more cheering aspect; the spacious and gloomy gallery rising above, and supported by massy pillars which seemed to bid defiance to the hand of time. The colonade it formed below, guarded on either side by black marble busts placed in niches, for no other purpose, according to Rosalind's idea, than to fright from the inhospitable door the unwary stranger. » *Romance of the Castle*, I, 13-15.

(140) « No times but those of anarchy and confusion could have fixed on such a situation for a castle : it is built on a projecting rock, which overlooks a very deep valley; the rock, which in itself is an amazing great pile, appears, at a distance, to make part of the building, or rather the whole rock takes the form of a castle, from the happy arrangement of the architect : in its craggy corners, are seen to rise watch-towers, and other appendages of dark rough stone, similar to the natural colour of the rock, throwing over the whole a gloom which adds considerably to the idea of its immensity. » *Salvador; or, Baron de Montbelliard*, I, 127-8.

(141) « Situated on the descent of a steep acclivity the rocky bulwarks by which it was nearly surrounded formed themselves a fortification, and the view from the towers of the castle disclosed a prospect of immense rocks, piled above one another to a height equal to the castle itself. The frowning bastions of this terrific abode overlooked one of the most forlorn and remote parts of the Highlands. » *Glenmore Abbey; Or, the Lady of the Rock*, I, 194.

(142) « The solitary edifice, thus remotely situated, seemed to couch beneath the canopy of the surrounding mass of steeps and hid in ambush to wait for prey. » *The Knights; Or, Sketches of the Heroic Age*, I, 64.

chement gardées, les rendent inexpugnables. *Totalement* isolés du monde ⁽¹⁴³⁾, — on ne peut, dans certains cas, y accéder que par un treuil ⁽¹⁴⁴⁾ —, leur univers intérieur échappe aux lois ordinaires. Rien d'étonnant qu'au-dedans de leur enceinte l'héroïne se sente particulièrement vulnérable. Aussi exagérément fragile que sa prison est redoutable, elle est bientôt exposée à des dangers que sa féminité délicate a du mal à affronter : sa réponse est l'évanouissement ⁽¹⁴⁵⁾, la négation physiologique d'un univers de cauchemar.

(143) Cf. la description du château de St. Iver, dans *Ethelwina*, I, 191 : « Seated in proud defying majesty on the brow of a lofty stupendous height, which appeared to touch the clouds, [it] seemed more like a vast vision on the air than a human habitation. »

Mais le site, tout inaccessible qu'il est, ne suffit pas, au yeux du baron, à isoler sa victime, qui doit franchir un nombre important de portes avant de se retrouver prisonnière derrière la dernière : « Ethelwina perceived [...] a part of the rock give way, and she was conducted into the mountain through a small aperture which closing on the instant, shut her up from every hope of help or pity. An iron door was then opened, and a flight of steps presented themselves up which she was led; another iron door was unfastened, and admitted them to another still more numerable flight of steep stairs, which were cut out of the solid rock. Ethelwina was forcibly led up these, and as she reached another gate which, as she entered, closed upon her, she beheld herself a prisoner. » *Ethelwina*, I, 193-4.

(144) « The only access to the castle above, was by a huge crane affixed to a magazine of pulleys, at the end of which was fastened a small latticed seat, in which the adventurous aerial traveller was not only admitted above, or lowered down as occasion or pleasure demanded, but by an almost similar process the largest stores of every necessary convenience [...] was received. » *The Watch-Tower*, III, 233-4.

(145) En voici quelques exemples : « Victoria [...], subdued by her agonizing feelings, must have instantly sunk to the ground, had she not grasped a pillar of the door-case to save herself from falling. » *Romance of the Pyrenees*, I, 72; « she was compelled to clasp her arm round a pillar for support ...; » « she tottered, and would have fallen, had not some of the attendants timely caught her... »; « Ah, heaven have mercy upon me ! she said, and dropped lifeless on the floor. » *Clermont*, II, 91; 195; III, 63. « She endeavoured to arise, but could not; her limbs trembled, her voice failed, an ashy paleness overspread her face, and she sunk into a state of insensibility. »; « she turned suddenly so pale, that the Signora was compelled to throw open the casement, and to lead her to the window. » *The Orphan of the Rhine*, I, 151; III, 149. « Scarcely able to support herself [...], she had fallen to the ground, had not the wall served to support [her]. » *The Spirit of the Castle*, I, 39. « Her eyesight became indistinct, every limb tottered, and with a suffocated groan, she became senseless. »; « And with a stifled shriek, she fell totally senseless on the ground. » *St. Botolph's Priory*, II, 184; 186. « Her spirits grew faint; she could hardly proceed; her limbs refused their office; her knees tottered; her brain turned round; she sunk senseless upon the earth. »; « Matilda listened to the tale with the greatest attention [...], an fell senseless on the floor. » *Matilda Montfort*, II, 93; IV, 34. « Motionless with horror, a moment she stood aghast, when gathering a degree of frantic courage from desperation, she rushed forward, but her strength failing, she grasped a hanging bell, and sunk lifeless on the floor. » *The Ruins of Avondale Priory*, II, 38. Etc. etc. etc. Mieux qu'un long commentaire, ces quelques extraits montrent l'étroite parenté du roman « gothique » avec le roman sentimental traditionnel.

Que sont, en effet, les risques somme toute classiques et banals de séduction et de viol, comparés à ceux qu'elle encourt de l'Au-Delà ?

Encore que mal préparée par son éducation à faire siennes les craintes superstitieuses des servantes ⁽¹⁴⁶⁾, elle ne laisse d'être ébranlée par certaines manifestations insolites. S'il se rencontre toujours, au détour de quelque couloir, des spectres abominables ⁽¹⁴⁷⁾, dont l'apparition fige le sang dans les veines de l'infortunée jeune fille, il faut dire, pour être juste, qu'on en parle plus qu'on ne les voit, et toujours pour s'en moquer ou en nier l'exis-

(146) Alice et Jacques, dans *Matilda Montfort*, parlent, en termes alarmants, des spectres qui hantent les ruines de St. Aubyn (III, 90-94); Cecily, dans *St. Botolph's Priory*, s'efforce de convaincre Roselma de la présence de « water-sprites » dans les ruines du prieuré (I, 105); Dorothée, dans *The Orphan of the Rhine*, met en garde Julie contre les fantômes qui hantent ses appartements (I, 148-9); Floretta et Agatha, dans *Clermont*, racontent à Madeline d'épouvantables histoires de « squelettes ambulants », peu susceptibles de rassurer la jeune fille inquiète (II, 128-132); les domestiques du château de Voltorno, dans *Reginald; Or, the House of Mirandola*, font circuler sur certains appartements, des bruits inquiétants (II, 19-20); etc., etc., etc. Le personnage du domestique superstitieux est un des éléments les plus anciens et les plus traditionnels du roman « gothique », puisqu'il existe déjà dans *Le Château d'Otrante*. Cf. *supra*, ch. II, p. 102.

(147) Un recensement exhaustif de tous les spectres qui hantent les pages du roman « gothique » minceur serait fastidieux et, du fait de leur grand air de parenté, inutile; les quelques descriptions qui suivent suffiront sans doute à édifier le lecteur :

« A tall dreadful-looking figure moving slowly from one of the angles into a remote part of the chamber... » *Orphan of the Rhine*, IV, 17; « a dark figure, taller by three times than any man [...] it lifted up a face as white as ashes and extended a long withered hand, all bones, with which it seemed to beckon me. » *The Carthusian Friar; Or, The Mysteries of Montanville*, I, 8-9; « What language can convey an adequate idea of her sensations, what words do justice to her feelings, when she distinctly and visibly saw a figure, dressed in a complete armour, standing in a fixed attitude, a few paces from her window ? » *The Castle of Santa Fe*, III, 144; « With sensations of horror, they beheld, standing on a rock, the spectre of the murdered Scraphina, her transparent robes silvering in the moonbeams, her features pale and fixed, and her right hand pointing to a deep gash on her bosom, from which the blood appeared to gush in a crimson stream. » *Cesario Rosalba*, II, 209. Un des plus « beaux » spectres de cette collection apparaît à Jennet, dans les ruines de l'abbaye de St. Asaph, après que certains bruits spécifiques — tels que « the most terrific shrieks and lamentable groans » — aient annoncé sa venue : « A figure ascended, which slow and gradual rose to a stupendous height, the extended arms lengthened in proportion, and forming a circle, totally inclosed her. The head was large, and almost shapeless; something like a countenance appeared in front, but horrible beyond imagination; the eyes seemed globes of fire; and the gaping jaws emitted sulphurous flames : the bristled hair stood erect; and a vesture which floated loosely around the spectre, represented by pale gleams of light the forms of every noxious reptiles... » *The Abbey of St. Asaph*, II, 222-3.

tence (148). Au demeurant, les phénomènes les plus horribles, quand ils se manifestent, ne sont plus, en dernière instance, que des apparences trompeuses ou des illusions optiques, voire acoustiques (149). Le surnaturel, dans ces romans qui doivent tout à Anne Radcliffe, se veut plus subtil et plus nuancé : c'est par des suggestions « discrètes » de la présence de l'au-Delà que l'auteur s'efforce de créer une atmosphère inconfortable, faite d'alarmes répétées et de plus en

(148) Voici l'opinion de Jennet, dans *The Abbey of St. Asaph* : « Let not your judgment be perverted by such ridiculous superstition; we scarce can hear of an ancient abbey or castle, but what is repeatedly haunted by some discontented spirit; we frequently hear of horrible figures, and unnatural sights, but they exist only in a gloomy or disordered imagination. » (II, 159-60); opinion à laquelle fait écho le comte de Gerneval, dans *The Accusing Spirit* : « Can I believe that the departed soul shall be suffered to repass the awful barrier which separates the visible and invisible worlds, for the inadequate and fantastic purpose of working on the terrors of the weak and the ignorant? Or can I suppose that the subtle spirit, after its release from its material frame, can feel any peculiar attachment to the spot where slumber the mouldering relics of its corporeal companion? Fancy alone has peopled vaults and charnel-grounds with forms of visionary horror... » (II, 60). Ces discussions se trouvent également dans de nombreux romans des deux catégories précédentes. Cf. *A Winter's Tale*, I, 161; *The Castle of Inchnivally*, I, 80; 194; *La Soirée d'Été*, op. cit., I, 23-27; 51. Etc. Le ch. III du dernier ouvrage cité est, du reste, intitulé, de façon significative, « L'Incrédule ». Nous verrons plus loin l'importance qu'il faut attacher à ces diverses proclamations de scepticisme, alors qu'elle sont toujours suivies de manifestations réelles ou feintes de l'au-Delà, et l'interprétation qu'on peut en donner.

(149) Voici quelques illustrations de ce procédé cher aux imitateurs d'Anne Radcliffe : les « horreurs » qui se manifestent à l'abbaye d'Oakendale — en particulier ces cadavres qui soudain se dressent sur leur séant et prennent leurs jambes à leurs cous, effrayant si fort la pauvre Laura — sont dues au fait que le lieu saint désaffecté sert de dépôt clandestin à des aventuriers, qui y entassent des corps humains, destinés à la dissection, et dont certains... ne sont pas tout à fait morts. *The Horrors of Oakendale Abbey*, op. cit., p. 164. Les bruits étranges qui se font entendre au château de Bungay, dans des circonstances tout à fait mystérieuses, ne sont pas, contrairement à ce que pense d'abord l'héroïne, le fait de quelque agent surnaturel, mais sont produits par un ventriloque exercé. *Bungay Castle*, II, 196. Les rideaux qui, à un moment donné, semblent s'écarter d'eux-mêmes, dans *Salvador; Or, Baron de Montbelliard*, et causent une telle frayeur à Mariana, sont en fait, actionnés, depuis la coulisse, par des poulies (IV, 262-3). Les lueurs qui, soudain, jaillissent derrière l'autel d'une chapelle, et émeuvent tant Victoria, dans *Romance of the Pyrenees*, sont l'œuvre d'un... artificier (IV, 278-9). La face hideuse qui soudain apparaît aux yeux terrifiés d'Adelaide, dans *The Nun of Misericordia*, n'est qu'un masque de cire habilement modelé (IV, 208). Le spectre de service, dans *The Accusing Spirit*, n'est qu'un comparse déguisé (III, 186), etc., etc., etc. De façon générale, l'auteur ne s'estime satisfait, qu'il n'ait « explained everything to [his] readers which might have the appearance of mysterious or supernatural, rewarded the virtuous, corrected and chastised the wicked. » *The Carthusian Friar*, IV, 212. Il avise le lecteur, parfois dès la préface, que bien des événements incompréhensibles seront, en fin d'ouvrage, expliqués, et qu'il ne convient pas de s'alarmer outre-mesure de ce qui paraît, au premier abord, irrationnel. Cf. *Santa Maria; Or, The Mysterious Pregnancy*, I, xiii-xiv; *The Romance of the Hebrides*, I, vii; etc.

plus harassantes, qui ont tôt fait de briser les nerfs de la malheureuse : silhouettes entr'aperçues, l'espace d'un éclair, dans l'ombre où elles retournent aussitôt se confondre ⁽¹⁵⁰⁾, portes offrant soudain une résistance imprévue et cachant, de l'autre côté, une présence sans doute malveillante ⁽¹⁵¹⁾, murmures à peines perceptibles ou voix issues de nulle part ⁽¹⁵²⁾, formes mouvantes d'une tapisserie ⁽¹⁵³⁾ et portraits qui semblent s'animer ⁽¹⁵⁴⁾, sont des procédés éprouvés, qui suffisent à faire lever l'inquiétude dans un cœur de femme. Laura se promène, un soir, dans un cloître en ruines éclairé par la lune. Elle est seule. Quelle n'est pas, soudain, sa terreur, quand elle aperçoit sur les dalles, une ombre démesurée qui double la sienne, et lui fait imaginer, derrière elle, quelque monstrueuse

(150) Comme, par exemple, celle qui apparaît aux yeux horrifiés de Miss Barry, dans *Avondale Priory* : « a shadow gliding swiftly along an opposite gallery, which, on reaching a magnificent tomb, suddenly sunk from her view. » (I, 28) ; ou encore celle qui effraie Julie au château d'Esfinbach, dans *The Orphan of the Rhine* : « she thought she distinguished, by the expiring gleam of the lamp, a tall white figure, who having emerged slowly from behind one of the gigantic statues at the remotest part of the building glided into an obscure corner. » (II, 95) ; ou celle enfin qui passe, en titubant, si près de Laura, dans *The Horrors of Oakendale Abbey*, qu'elle peut, dans son émoi, en détailler les traits horribles : « the face was almost black; the eyes seemed starting from the head; the mouth was wide extended, and made a kind of hollow guttural sound in attempting to articulate. » (*op. cit.*, p. 58).

(151) Miss Barry, dans *Avondale Priory*, tente d'ouvrir une porte, qui est aussitôt repoussée : « it was closed by some unseen force within, and a heavy bolt drawn across. » (*op. cit.*, p. 58).

(152) Il serait trop long de citer les passages où ce procédé, extrêmement populaire, est utilisé ; nous renvoyons le lecteur intéressé aux titres suivants : *Bungay Castle*, II, 57-60 ; *The Orphan of the Rhine*, IV., 15-6 ; *Romance of the Pyrenees*, II, 82 ; *The Monk of Udolpho*, III, 19 ; *The Nun of Misericordia*, III, 156-7 ; *Cesario Rosalba*, II, 174-7 et V, 270 ; *The Ruins of Rigonda*, I, 118 ; etc.

(153) Nous renonçons, pour les mêmes raisons, à citer de trop longs extraits et devons nous contenter d'indiquer, parmi les titres où ce procédé — qui consiste à faire croire que les personnages représentés par une tapisserie s'animent ou même quittent leur cadre — est utilisé, les ouvrages suivants : *Clermont*, I, 113 ; *The Horrors of Oakendale Abbey*, *op. cit.*, pp. 12-3 ; *The Romance of the Castle*, II, 71 ; etc.

(154) Depuis le *Château d'Otrante*, innombrables avaient été les imitations de la célèbre scène imaginée par Walpole. On la retrouvait déjà dans les romans des deux premières catégories : *Edmund of the Forest*, II, 113 ; *The Castle of Ollada*, I, 124-5 ; *Netley Abbey*, II, 89 ; *The Spirit of Turretville*, I, 67 ; *The Castle of Caithness*, II, 165 ; etc. Les imitateurs d'Anne Radcliffe ne se font pas faute, non plus, de l'utiliser. Citons, à titre d'exemple, *Reginald* ; *Or, the House of Mirandola*, II, 2 ; *The Spirit of the Castle*, I, 185 ; *Salvador* ; *Or, Baron de Montbelliard*, I, 227 ; etc. Pourtant, la scène du *Château d'Otrante* reste unique en son genre, car, dans toutes ces œuvres citées, jamais le personnage représenté sur la toile ne quitte vraiment son cadre : l'héroïne croit saisir telle expression, ou capter un regard, qui lui font imaginer que le visage a bougé. En fait c'est une différence d'éclairage qui crée, le plus souvent, l'illusion. L'incursion de Walpole dans ce qu'on pourrait appeler le « fantastique absolu » était trop audacieuse pour séduire, autrement que sous une forme atténuée, l'imagination timorée de nos trop raisonnables auteurs.

présence ! Une palissade faite de planches disjointes, excite sa curiosité. Elle jette un coup d'œil par une fente et voit, de l'autre côté... un œil énorme qui la fixe ⁽¹⁵⁵⁾ ! Tout s'expliquera par la suite; mais le lecteur, sur le moment, ne peut que partager son angoisse. Le transfert du centre de gravité du récit du héros à l'héroïne, coïncide indubitablement avec une plus grande économie de moyens dans l'art de faire peur.

Harcelée de toutes parts, la jeune fille combat les dangers qui la menacent... en allant au-devant d'eux. Bien que n'ayant que peu d'espoir de jamais pouvoir quitter sa prison ⁽¹⁵⁶⁾, où elle semble être « un cadavre vivant enfermé dans la demeure obscure de la mort » ⁽¹⁵⁷⁾, elle en arpente de nuit les couloirs, traverse des appartements abandonnés, s'égare dans des souterrains, explore les oubliettes du château, et se hasarde jusqu'aux anciens lieux de sépulture ⁽¹⁵⁸⁾ : ni les corps en décomposition qu'elle frôle ni les squelettes sur lesquels elle trébuche ⁽¹⁵⁹⁾ ne viennent à bout de son intrépidité. « Oserais-je soulever le mystérieux couvercle de cet horrible cercueil ? » s'interroge, à mi-voix, l'intrépide Rosaline; et une voix tonnante lui répond : « Ose ! » ⁽¹⁶⁰⁾. Elle s'enfonce

(155) « A large rolling eye ball met her own, and she instantly sunk down. » *The Horrors of Oakendale Abbey*, I, 46.

(156) « Beyond these walls you must not hope to go. » *Who's the Murderer ?*, II, 387. Nous l'avons déjà vu à propos des innombrables portes qui se referment sur la victime, le ravisseur s'entoure d'un luxe incroyable de précautions pour prévenir toute fuite. Citons-en un autre exemple : « She was led up a rock of towering height, by means of steps cut in it by human hands, and down the opposite side into the valley, by precipices huge surrounded on every side, up which it was not possible to ascend, without the assistance of some helping hand... » C'est dans ce site inaccessible à l'homme que se dresse paradoxalement le château où Matilda est enfermée, derrière un nombre impressionnant de portes, *Matilda Montfort*, III, 128.

(157) « A living corpse enclosed within the dim mansion of Death. » *St. Botolph's Priory*, I, 200.

(158) Les cheminements de l'héroïne dans les catacombes de l'abbaye ou les souterrains du château sont trop fréquents et surtout trop longuement décrits, pour qu'il soit possible de citer les passages qui les concernent; le lecteur pourra en trouver des exemples particulièrement significatifs dans : *Bungay Castle*, I, 65, sq.; 119, sq.; *Avondale Priory*, I, 22-9; *The Horrors of Oakendale Abbey*, *op. cit.*, pp. 26, sq.; *The Orphan of the Rhine*, II, 90, sq.; *Reginald; Or, The House of Mirandola*, II, 47, sq.; *The Spirit of the Elbe*, I, 157, sq.; *Romance of the Cavern*, II, 82, sq.; *The Spirit of the Castle*, I, 26, sq.; II, 45, sq.; *The Nun of Misericordia*, I, 205, sq.; *Matilda Montfort*, II, 76, sq.; etc.

(159) Comme, par exemple, dans *The White Knight*, III, 35; *The Abbey of St. Asaph*, III, 13; *Clermont*, II, 132; *The Spirit of the Castle*, I, 38; *Matilda Montfort*, I, 22-3; *Ancient Records*, I, 218; etc.

(160) « Dare I raise the mysterious lid of that horrific coffin ? — Dare to do so ! » *Ancient Records*, I, 222.

toujours plus avant, dans les ténébreuses entrailles du château, même lorsque sa bougie, qu'un courant d'air a nécessairement soufflée (161), ne lui permet plus de se diriger. Prisonnière d'une obscurité totale, folle de terreur, elle crie et appelle de ses faibles forces : en vain (162). Mais quand elle croit que tout est perdu et se résigne à la mort horrible des « enterrés vivants » (163), une lueur soudain apparaît au détour d'une galerie... c'est le salut. Alors commence pour elle un temps de répit où, en compagnie d'amis sûrs, d'un tuteur, ou de parents retrouvés, elle voyage à travers l'Europe : des Pyrénées aux Alpes, de l'Écosse aux Apennins et du Rhin à la Sicile. Ce mélange de « Grand Tour » et de « Voyage Pittoresque » lui est une occasion de décrire, en fidèle adepte de Gilpin, les scènes *sublimes* ou *pittoresques* qu'elle traverse (164), se consolant, au besoin, de l'indigence de ses tableaux par la pensée que Claude lui-même n'aurait sû mieux fixer qu'elle l'ineffable beauté des paysages qu'elle traverse (165).

Mais voici qu'une troupe de bandits, surgis de la forêt voisine, met un terme brutal à ces méditations esthétiques : entraînée par eux dans leur caverne, elle y est l'objet de mille nouvelles persécutions (166). Qu'on se rassure : la voici qui fuit de nouveau, grâce à l'aide inespérée du jeune homme qui jadis lui ravit son cœur, non sans avoir longuement balancé sur l'opportunité de confier son

(161) « A sudden gust of wind whistled through the vault, and extinguished her light. » *Romance of the Castle*, II, 123. Ceci n'est qu'un exemple entre des centaines d'autres. Cf. à ce sujet la remarque de M. Dabaud, dans une parodie du roman « gothique » dont il sera plus loin question : « Depuis que je lis des *Radcliffades*, je n'ai pas encore vu une lampe qui éclairat comme il faut. » [Bellin de La Liborlière], *La Nuit Anglaise*, 2 vols., Paris, 1799, I, 171.

(162) « Involved in total darkness, every terror now redoubled, and loud as her faintness would permit, she shrieked and called, but in vain. » *The Ruins of Avondale Priory*, II, 37.

(163) Le motif du « premature burial », qui sera plus tard si cher à Poe, est déjà décelable en filigrane dans la plupart des romans « gothiques » mineurs, où les cheminements d'être vivants enfermés — pour toujours semble-t-il — dans les entrailles de la terre, jouent un si grand rôle. Parfois, il apparaît ouvertement, comme dans *The Resless Matron*.

(164) On trouvera semblables descriptions dans *Avondale Priory*, I, 149-50; *The Orphan of the Rhine*, I, 59; IV, 29; *Reginald; or, the House of Mirandola*, I, 15; *The Spirit of the Elbe*, I, 12; *The Accusing Spirit*, I, 187; *Who's the Murderer ?*, I, 134; 144-5; *Matilda Montfort*, II, 150; III, 147-8; etc.

(165) « Had Claude [...] seen this picture, tinted as it is with the rays and shadows of moonlight, he would have resigned his pencil in despair. » *Who's the Murderer ?*, 302.

(166) Pour la « scène de brigands », nous renvoyons à : *Who's the Murderer ?*, I, 165; *The Spirit of the Castle*, I, 51, sq.; *Romance of the Pyrenees*, I, 48-9; *Ancient Records*, IV, 114-120; etc.

honneur à un soupirant sans l'agrément de ses parents... (167). Brèves retrouvailles ! A l'horizon déjà se profilent des poursuivants qui les séparent : combats, fuite éperdue. Elle erre sur un champs de bataille jonché de corps, à la recherche de son protecteur. Elle ramasse, au hasard, un casque... Horreur ! il y a encore une tête dedans ! (168). Un orage, d'une rare violence (169), met les éléments en harmonie avec les sentiments de la jeune fille. Un ermite (170), providentiellement rencontré, l'héberge et la protège pour un temps. L'héroïne met à profit cette nouvelle trêve pour explorer les ruines voisines (171) d'une ancienne abbaye gothique. D'une nature contemplative (172), elle y médite utilement sur la fuite du temps et la fragilité du bonheur humain (173), et se laisse gagner par le charme *pittoresque* (174) qui se dégage de ces vieilles pierres

(167) Quand, par exemple, Eugenio propose à Zamorinda de la faire fuire du couvent où son père l'a enfermée, elle répond fièrement : « Rather would I hide myself in some sepulchre, and nightly sport with dead men's bones, than act a part so teeming with dishonour... », paraphrasant ainsi deux vers de *Roméo et Juliette*, cités du reste en note. *Count Eugenio; Or, Fatal Errors*, I, 60.

(168) *The Knights; Or, Sketches of the Heroic Age*, I, 143.

(169) On trouvera de beaux exemples d'orage dans : *Bungay Castle*, I, 50; *The Ruins of Avondale Priory*, II, 87; *Reginald; Or, the House of Mirandola*, I, 56; III, 94; 96; *The Spirit of the Elbe*, I, 103-4; *The Romance of the Castle*, I, 59; *Matilda Montfort*, I, 93-4; *The Carthusian Friar*, I, 1-2; *Cesario Rosalba*, I, 252; *Count Roderick's Castle, Or, Gothic Times, Romancist and Novelist's Library*, *op. cit.*, p. 188, etc.

(170) Pour l'épisode de l'ermite, nous renvoyons à *Matilda Montfort*, III, 150, sq.; *La Cloche de Minuit, op. cit.*, I, 159 sq.; *L'Abbaye de Grasville*, II, 140; etc. Cf. *supra*, ch. III, pp. 162-3, notes (97) et (98).

(171) Comment citer tous les passages où sont décrites les ruines gothiques d'une abbaye ou d'un prieuré ? Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à quelques descriptions particulièrement réussies : *Ancient Records*, I, 214, sq.; *St. Botolph's Priory*, I, 123; 125-6; 130-1; *Reginald; Or, the House of Mirandola*, I, 46-7; *The Ruins of Avondale Priory*, I, 22-3; *The Orphan of the Rhine*, III, 116-7; etc.

(172) « The contemplative mind, in examining this slow time-decaying pile of venerable sanctity, might here for hours ruminate on the causes and effects of things. Here, in this Gothic building, where all around 'a melancholy dim religious light' was cast, and all seemed to inspire the mind with solemn thoughts, how many pleasing, painful, indescribable ideas would arise from the meditations that a place like this would give birth to ! » *Ancient Records*, I, 209.

(173) « Pausing on such a scene, while viewing the wondrous works of blended nature and art, the reflective moralist, piercing as in a vision the thick veil of futurity, here meditated on the frail tenure of man's uncertain condition, the impotence of his power, and the instability of his reliance upon the transitory grandeurs of life, which, like this once stupendous edifice, too soon passeth away, leaving scarcely a shadow or a record of its short mortality. » *St. Botolph's Priory*, I, 131. Est-il besoin de souligner l'étroite parenté de passages comme celui-ci, avec les poèmes mélancoliques du milieu du XVIII^e siècle, ailleurs étudiés ? Cf. *supra*, ch. I, pp. 42-7.

(174) Le mot revient souvent sous la plume des auteurs : « Time had indeed mellowed its ruined features and given them a more *picturesque* aspect. » *Ibid.*, I, 130. Etc.

moussues, de ces pans de murs recouverts de lierre ⁽¹⁷⁵⁾, de ces colonnes ⁽¹⁷⁶⁾ tronquées, ou qui supportent encore parfois des fragments de voûte ogivale. Elle y écoute, avec un plaisir mêlé d'effroi, le chant mélancolique de l'« oiseau solitaire » ⁽¹⁷⁷⁾... et a pour Henri VIII, à qui elle est redevable de ces rares instants de paix, une pensée d'érudite reconnaissance ⁽¹⁷⁸⁾. Rare et bien éphémère bonheur ! Surgis d'on ne sait où, les comparses du baron débauché, à qui elle a déjà échappé, se saisissent d'elle et la reconduisent à leur maître.

Peut-être n'avons-nous pas, entraînés par le mouvement rapide de l'action, assez insisté sur la vilénie de ce dernier. Rappelons qu'il est, au physique, gigantesque ⁽¹⁷⁹⁾, et qu'il porte sur le visage les stigmates de sa méchanceté foncière ⁽¹⁸⁰⁾. Il est aussi redoutable et d'accès aussi difficile que la forteresse qu'il habite ⁽¹⁸¹⁾. Son regard, en particulier, est terrible ⁽¹⁸²⁾. Aux yeux de l'héroïne

(175) « The ivy and the elder had taken root in the crevices of the stones, which were encrusted with moss, night-shade and wild gilliflower; and from the loop-windows, which were fringed with weeds, a solitary sprig of ash and the arbeal were occasionally seen waving in the wind... » *The Orphan of the Rhine*, III, 117.

(176) « The columns were of immense diameter, and some of them, which still remained standing, seemed to have supported a roof of amazing height and most beautifully ornamented with the fanciful fretwork of Gothic architecture. » *Reginald; Or, The House of Mirandola*, I, 46.

(177) « ... Melancholy birds that delight to dwell in sequestered habitations... » *The Ruins of Avondale Priory*, I, 23.

(178) La « pensée » est trop longue pour qu'il soit possible de la reproduire ici. Cf. *St. Botolph's Priory*, I, 125-7. Cf. *supra*, ch. IV, p. 216, note (17).

(179) « A man of gigantic stature ». *The Spirit of Turretville*, I, 17; « his person was more than tall : it was gigantic [...] his limbs were large, strong and sinewy. » *Ethelwina*, I, 78; « his features were strongly moulded, large beyond the largest size... » *The Watch-Tower*, V, 65; une évaluation plus précise : le baron de la Branch, dans *The Witch of Ravensworth* (I, 18), mesure, nous dit-on, sept pieds six pouces !

(180) « The lines and lower part of his face, were an index of his mind, in whose striking traits designing, cunning, cruelty and artifice were plainly legible » *Ethelwina*, I, 79; « a villain on whose brow every vice that disgraces man appears to have been written in legible characters » *Alexena*, I, 38; « the friar had one of those countenances whose lineaments appear to be stamped with crimes, deep and definite, while shrewdness, plotting and hypocrisy, forcibly impressed the idea of a mind not cast in the common mould. » *The Carthusian Friar*, I, 16. Etc.

(181) « Its present proprietor had a disposition in unison with the situation of his castle : his aspect was severe, and lowering; his mind, gloomy and suspicious; his person was the index of his mind; haughtiness and cruelty, were united to meanness and cowardice; and from an affection of loftiness, though in reality from guilty fear, his person was as difficult of access as his dreary mansion. » *The White Knight; Or, the Monastery of Morne*, I, 56-7.

(182) Signor Roderigo de Romanzo, dans *The Demon of Sicily*, par exemple, est célèbre pour ses « black piercing eyes [which] glared beneath his overhanging brows. » (I, 161).

effrayée, il a quelque chose du Surhomme (183). Sûr de lui, il la prend dans ses bras. Cette fois-ci, la situation est grave : il est décidé à aller jusqu'au bout (184). Ni les cris, ni les supplications de sa victime n'y feront rien. Il la traîne vers une couche, il déchire ses vêtements... Elle se voit contrainte de rougir (185). Au moment où elle va succomber, elle aperçoit, à la ceinture de son tortionnaire, un poignard. Elle l'arrache, et dans un dernier sursaut d'énergie, le plonge jusqu'à la garde dans la poitrine du baron (186). Dans la confusion générale qui s'ensuit, elle se glisse, une fois encore, hors d'un château dont elle commence à bien connaître les issues. Désolée, désemparée, ployant sous les coups répétés du sort (187), elle demande asile au couvent voisin.

L'imprudente ! Ne sait-elle pas qu'il n'est rien de bon à attendre de supérieures qui se fardent (188), condamnent au supplice de la roue les novices qui tentent de fuir (189), font emmurer vivantes

(183) « He seemed at that moment a being more than super-human, like nothing earthly. » *The Monk of Udolpho*, III, 7.

(184) Comme l'indiquent les propos suivants, tenus par le vil séducteur, avant de passer aux actes : « Your indignant frowns avail not [...] I am involved, and will not now recede [...] Heaven nor Hell shall disappoint my purpose. » *The Abbey of St. Asaph*, II, 175. Ou encore : « Thou wilt be mine [...], and when I am satiated with revelling in thy charms, then shalt thou be conducted to some remote and ruinous apartment, where thou shalt be exposed to the embraces of my lowest menial. » *The Ruins of Rigonda*, II, 113.

(185) « The blushes of virtuous indignation suffused her cheeks. » *The Ruins of Avondale Priory*, III, 46. Que l'art de rougir ait été une vertu essentielle chez l'héroïne est attesté par la question que pose Sympathina à Cherubina dans la parodie de E.S. Barret, *The Heroine* [1813], ed. M. Sadleir, 1927, p. 319 : — « Do you blush well ? » — « As well as can be expected », said I. « Because », said she, « blushing is my *chef-d'œuvre*. I blush one tint and three-fourths, with joy; two, (including forehead and bosom), with modesty; and four, with love, to the points of my fingers... »

(186) « Evelene had sunk on her knees, and despair had drawn his last dark fold round her, when she observed the glittering hilt of the count's stiletto; she seized it, and then summoning the last particles of her expiring strength, sheathed it in the side of the almost triumphant Leopold. » *Alexena*, I, 237.

(187) « Rosaline was truly the early child of sorrow; and so rapidly had the disastrous events of her unhappy fate succeeded each other, that not even an interval of ease had been granted to her grief-worn heart. » *Ancient Records*, III, 134.

(188) « A deep blush overcame the rouge on the varnished cheek of the hypocritical abbess. » *The Carthusian Friar*, I, 107.

(189) Qu'il nous soit permis de citer, pour une fois, de larges extraits d'une de ces scènes d'horreur, si caractéristiques du genre, et qu'on retrouve à tant d'exemplaires; Ellena, qui a tenté de fuir la veille de sa prise de voile, est condamnée au supplice de la roue. Pourtant, en raison de son jeune âge, « she is merely to be fastened to the machine, and die by a blow not to suffer all the tortures of that dreaded instrument. » Au jour fixé, le prieur du couvent voisin lui donne l'absolution, et sa propre supérieure, « her maternal blessing. » Puis toute la communauté l'accompagne à la salle des tortures : « They now

celles qui refusent de prendre le voile ⁽¹⁹⁰⁾ et enfermer à vie dans un horrible cachot, avec le secret espoir qu'elles s'y suicideront, les malheureuses reconnues coupables d'un manquement à leur vœu de chasteté ⁽¹⁹¹⁾ ? Voici notre infortunée héroïne menacée dans son esprit, après l'avoir été dans son corps. On dispose dans sa cellule le portrait et... le crâne de la précédente occupante, pour lui rappeler combien toute beauté est éphémère ⁽¹⁹²⁾. Les mortifications s'accumulent, les scènes de violence se succèdent; heureusement, le héros veille. Grâce à sa complicité, elle peut encore s'échapper ⁽¹⁹³⁾ et reprendre une existence errante, précaire, à chaque instant menacée. De nouvelles machinations écartent d'elle son protecteur, de nouveaux cachots la reçoivent, d'autres tyrans la malmènent. Jusqu'au jour où l'auteur, fatigué avant l'héroïne, et ayant épuisé toutes les possibilités — ou impossibilités — de cet

proceeded to the execution chamber, through innumerable windings, and dreary passages; the floors of which were covered with saw-dust, while clammy sweats covered the cold damp walls; they moved along in profound silence; nought was to be heard, save the sobs of the noviciates and the clinking of the friars' beads; at length they reached the execution chamber; it was a cold, gloomy dungeon, in which stood wheels, racks, gibbets, and several other instruments of torture : this charnel house was very extensive, in the walls were various niches, some built up, which contained the remains of luckless nuns, who had long before been entombed alive for similar offenses, for which even Ellena was about to suffer; others stood open with ponderous jaws, and gaped for prey, while tools for building, stone and lime, lay scattered on the floor. The wretched maiden was led into the further extremity of this vault, and delivered into the hands of the executioner [...] He seized his victim, bound her on [the wheel], then took off her veil, and covered her eyes with a black handkerchief [...] The wheel remained motionless; but he raised his bright stilleto, and turning his back to the terrified spectators, aimed at her heart. The dagger was sure and found a shelter in the loveliest bosom that ever graced a human form. » Après quoi, la communauté chante en chœur un requiem pour son âme. *Alexena; Or, the Castle of Santa Marco*, I, 126-8.

(190) Outre l'allusion faite à ce type de châtement dans le passage qui vient d'être cité, nous renverrons à l'extrait suivant : « The threat in use to induce them to take the vow, was, that upon their refusal to fulfil their own engagements or to comply with the decree of their parents, they should instantly be immured within four brick walls, and there left to perish. » *The Nuns of the Desert*, I, 287.

(191) « Should a nun of the order of Santa Malvidora sully her vestal vow by a commerce with man, on conviction of her incontinence, she would be hurried at midnight to that loathsome dungeon — a lamp would be left to show the horrors of the place, its rugged walls and damp earth covered with slimy crawling reptiles; a small loaf and a pitcher of water would be given her — but these expended, the wretched victim would be left to increase her sin by suicide, or expiate it in torments which but to think of make my pulses chill and my brain reel with horror. » *Cesario Rosalba; Or, the Oath of Vengeance*, I, 204-5.

(192) Cet épisode se trouve dans *The Accusing Spirit*, I, 194.

(193) Comme *Alexena*, avec l'aide de Lord Mortimer. *Alexena*, I, 192 sq.

autre type d'intrigue, permet enfin à la jeune fille de retrouver en même temps un père (ou une mère) depuis longtemps disparu, un fiancé enfin libre de l'épouser, et... un titre assorti d'une colossale fortune. Toutes les circonstances obscures de ses aventures antérieures, toutes les apparitions et les disparitions mystérieuses qui l'avaient naguère emplies de perplexité ou d'effroi, sont scrupuleusement, voire fastidieusement, éclaircies. Et elle peut enfin couler, auprès de l'élu de son cœur, des jours d'une félicité... méritée.

Parfois subsistent, dans cette chaîne de péripéties, des éléments empruntés aux types de romans précédemment étudiés. Anne Radcliffe était elle-même redevable au *Château d'Otrante* et au *Vieux Baron Anglais* de certains épisodes de ses romans, et il était naturel de les retrouver ici. Le thème de l'usurpation (194), les motifs du rêve prophétique (195) et de la veillée dans un appartement hanté (196), la découverte de restes humains dans un coffre (196) et d'un manuscrit incomplet (197), et le « personnage » important du spectre qui vient réclamer vengeance (198) reparaissent dans bien des œuvres. Mais ils n'ont plus la cohérence ni l'unité d'intention, qui caractérisaient les imitations de l'« histoire gothique » de Clara Reeve. Irrégulièrement distribués au hasard des exigences du type d'intrigue « radcliffien », ils font figure de procédés isolés. Mais leur présence, dans des œuvres qui répondent à une inspiration si différente, témoigne du succès persistant des épisodes imaginés par l'auteur du *Vieux Baron Anglais*, dont on s'aperçoit, non du reste sans quelque étonnement, que son influence sur le genre créé par Walpole fut beaucoup plus importante et durable qu'on ne le reconnaît d'ordinaire.

*
**

Contrairement à ce qu'affirme Montague Summers dans *The Gothic Quest* (199), les romans *directement* issus du *Moine* sont rares : une dizaine, tout au plus, sur les quelques centaines de

(194) Qu'on retrouve dans *The Abbey of St. Asaph*, III, 17; *Reginald; Or, the House of Mirandola*, III, 226; *The Spirit of the Elbe*, II, 21; *Who's the Murderer?*, IV, 86; etc.

(195) Cf. *The Castle of Hardayne*, II, 22-3; *The Ruins of Avondale Priory*, III, 74; *The Spirit of the Castle*, I, 235; *Who's the Murderer?*, III, 3-8; *The Monk of Udolpho*, III, 97; etc.

(196) Cf. *The Spirit of the Castle*, I, 230-234; *Ancient Records*, II, 207, sq.; etc.

(197) On le trouve dans *The Spirit of the Castle*, I, 31; *Who's the Murderer?*, III, 35; *Matilda Montfort*, I, 23; *Ancient Records*, I, 232; etc.

(198) Cf. *The Ruins of Avondale Priory*, II, 39; *The Spirit of the Elbe*, I, 122; *The Accusing Spirit*, II, 28-9; 190; etc.

(199) Summers-Quest, 234; « The novels which directly derive from *The Monk* are in themselves so numerous a company... »

récits qu'il nous a été donné d'examiner, comportent, outre les nécessaires cheminements dans les souterrains du château et les charniers de l'abbaye, le motif central de la Tentation et du Pacte avec le Diable. Cette insignifiante proportion confirme, à nos yeux, le caractère exceptionnel du roman de Lewis. Il fallait beaucoup de hardiesse pour jouer avec le Démon, quand on savait, par expérience, la vigilance du public et l'intransigeance des censeurs.

George Walker eut, le premier semble-t-il, cette audace. Auteur de plusieurs romans où il s'était fait la main en imitant Clara Reeve (200) il abordait, en 1800, des thèmes moins insignifiants. L'action de *The Three Spaniards* se déroule aussi à Madrid, et les divers épisodes d'une traditionnelle histoire d'amour sont entrecoupés d'apparitions de « nonnes sanglantes » — qui par trois fois répètent le fatidique : « Tu es à moi » (201) — et de spectres épouvantables (202). L'abbesse criminelle ne fait pas non plus défaut (203). Mais si Bérénice s'est abandonnée au Démon, dont l'apparition finale, malgré les efforts de l'auteur pour la rendre vraiment horrible, reste sensiblement conforme aux données de la théologie traditionnelle (204), elle peut, à l'ultime instant, en invoquant le nom de Dieu, annuler son contrat impie. Cette dérobadie finale, spirituellement salutaire à la pécheresse mais très dommageable à la valeur tragique du récit, est un autre indice, croyons-nous, des difficultés éprouvées par les auteurs d'alors, pour imaginer un dénouement qui ne situât pas dans les perspectives rassurantes d'un Anglicanisme trop influencé par les thèses philosophiques du siècle.

L'auteur, anonyme, de *Jaqueline of Olzenburg* (1800) est plus fidèle aux intentions de Lewis. Si le Diable n'intervient pas *en personne* dans cette histoire de femme amoureuse et qui accumule les crimes pour posséder celui dont elle est éprise, du moins son

(200) Et dont il a été plusieurs fois, déjà, question : *The Romance of the Cavern* (1792), *The Haunted Castle* (1794), *The House of Tynian* (1795), etc.

(201) *The Three Spaniards*, I, 52.

(202) Comme par exemple celui qui nous est ainsi décrit « Its eyes were without motion, and its livid cheeks characterised decay. Its lips were pale and bloodless, and the skin upon its hands seemed drawn tight upon the bones... » *Ibid.*, III, 232.

(203) « The crimes of this wretched woman were of such nature, that they could not be forgiven by man [...] She was sentenced to solitary confinement, in one of the cells of the Inquisition, for a year and a day; that she might have time to repent, before she terminated a life of crime, at the public *auto da fe*. » *Ibid.*, III, 236-7.

(204) « The form of the fiend became changed. I beheld before me an hideous misshapen serpent of enormous length covered with thick scales... » *Ibid.*, III, 227.

esprit maléfique est-il perceptible à chaque page; et la *chute* finale de Jaqueline — qui reprend, sur le mode figuré, celle d'Ambrosio — (205) ne laisse-t-elle subsister aucune équivoque sur la destination finale de cette âme orgueilleuse et perfide.

The Demon Of Sicily (1807), d'E. Montagu, est encore plus proche du *Moine*. Le Démon, ici, propose personnellement ses services au Père Bernado, après qu'un tableau de la Vierge lui eut inspiré de très équivoques sentiments. Le Diable a déjà fait d'Agatha, religieuse au couvent voisin, sa créature : elle n'a pas de mal à séduire le moine. Libérée de toute pudeur — ne se livre-t-elle pas à d'indécents ébats jusque dans la chapelle du couvent ? — elle se donne à lui dans les catacombes. Au terme de cette première étape, le Diable s'évertue à entraîner Bernado plus avant dans le Mal : il n'y réussit que trop parfaitement. Les amoureux sacrilèges étant surpris, un soir, par une religieuse fidèle — il s'en trouve toujours quelques-unes... pour les besoins de l'intrigue — le moine l'étrangle. Ce crime en appelle d'autres, plus graves. Satan a dévoilé pour lui les charmes capiteux de la belle Angelina endormie, et Bernado n'a de cesse qu'il puisse enfin la posséder. Grâce à la maléfique complaisance de son sinistre compagnon, il parvient à l'enfermer dans un des nombreux cachots souterrains du couvent et s'appête à abuser d'elle... quand surgit le Père Abbé. Trainé devant le Tribunal de l'Inquisition, où il retrouve Agatha, elle aussi démasquée, il est condamné à mort. Agatha avoue et se suicide. La veille du supplice, le Démon apparaît au moine dans sa cellule, et lui révèle, entre autres cuisantes vérités, qu'Angelina est sa propre sœur. Le parchemin qu'il lui demande de signer, ne fait que précipiter une fin ignominieuse.

On aura reconnu, au passage, les principales péripéties du *Moine*, dont certaines ne sont qu'à peine transposées. Trop dispersées dans une intrigue par ailleurs exagérément complexe, elles témoignent davantage, chez l'auteur, d'une servilité appliquée, que d'un réel génie narratif. Il en va autrement de *Zofloya*; Or, *The Moor* que Charlotte Dacre, mieux connue sous le pseudonyme de « Rosa Matilda » — « l'adorable Rosa » dont parla Byron (206) — fit paraître en 1807. Il s'agit là, à notre avis, de la seule œuvre valable *directement* issue du *Moine*, tant en raison de la distance que se donne l'auteur à l'égard de son modèle, qu'à cause de la puissance évocatrice des scènes transposées. Nous sommes à Venise : Victoria

(205) Cf. infra, ch. X, p. 640.

(206) « English Bards and Scotch Reviewers », vers 519-22. Cf. Summers, *Essays in Petto*, London (The Fortune Press), s.d., pp. 57-73.

di Loredani, encouragée par le mauvais exemple d'une mère adultère, est devenue la maîtresse, puis la femme, du jeune noble Berenza. Les mœurs dissolues de la société qu'elle fréquente, une tentative de meurtre perpétrée sur elle par son propre frère, dont le bras a été armé par la belle courtisane Magalena Strozzi, ont tôt fait de durcir son cœur et de l'accoutumer au libertinage et à la violence. Quand Berenza lui présente Henriquez son frère et Lilla, sa future belle-sœur, elle s'éprend furieusement du premier, et n'a de cesse qu'elle n'ait écarté de lui la seconde. Deux rêves affreux la confirment dans ces intentions, en lui laissant espérer le secours d'un mystérieux personnage au teint basané. Elle se rend compte, au réveil, qu'il s'agit sans doute du maure Zofloya, domestique d'Henriquez. Pourtant, bien des obstacles sont sur son chemin, dont le moindre n'est pas son propre mari. Zofloya ne tarde pas, cependant, à lui offrir son concours : il est versé dans les arts goétiques et, pour peu qu'elle y consente, saurait lui rendre d'incalculables services. Victoria est comme envoûtée par lui, et se laisse bientôt convaincre. Grâce à une poudre qu'il lui remet, elle empoisonne progressivement Berenza, non sans avoir, au préalable, vérifié l'efficacité de la drogue en l'essayant sur une dame de compagnie de Lilla... Berenza meurt à son tour. Mais Victoria est inquiète, car le cadavre présente d'éloquents symptômes... Qu'à cela ne tienne ! Zofloya le fait disparaître. Triomphante, Victoria se déclare alors à Henriquez : le refus vient aussitôt, catégorique et méprisant. La jeune femme est vite convaincue qu'il lui faut supprimer Lilla. Toujours prêt à rendre service, Zofloya conduit cette trop séduisante rivale dans une grotte inaccessible où, par surcroît de précautions, il la couvre de chaînes. Mais Henriquez, désespéré, n'en est que moins attentif aux avances de Victoria. C'est alors que le Maure fait administrer au jeune homme un philtre de sa composition, qui doit lui faire prendre Victoria pour sa bien-aimée disparue. De fait la meurtrière passe, dans les bras de sa victime, une nuit d'enivrant bonheur. Mais au réveil, les effets du philtre se dissipent, et Henriquez, dégrisé, se donne la mort.

Dès lors, les événements se précipitent : Victoria, écumante de rage, va tuer de ses propres mains la malheureuse Lilla, qu'elle rend responsable de l'irréparable qui s'est produit. Au château, les domestiques découvrent le corps de Henriquez... et celui de Berenza, retrouvé au bon moment dans un coffre. Tous les soupçons convergent naturellement sur la jeune femme. Mais Zofloya, une fois encore, la tire d'embarras, et la transporte, à travers les airs, au sommet de montagnes voisines. Là, ils sont pour un temps les hôtes d'une troupe de bandits, commandés par Leonardo, frère de Vic-

toria... Une femme blessée par un de ses comparses, est conduite au repaire. Le hasard fait bien les choses ! Il s'agit justement de la propre mère des jeunes gens, dont la mort, pourtant édifiante, laisse insensible notre héroïne. Elle a, maintenant, d'incontrôlables et soudains élans de sympathie pour son étrange et toujours complaisant comparse. Quand il la sauve, une dernière fois, des condottieri venus arrêter les bandits, elle prononce les paroles fatales qui la lient à jamais à lui. Le Maure dépouille alors son personnage, et Satan précipite dans l'abîme, du haut d'un pic vertigineux, sa victime désespérée.

Shelley s'inspira directement — le fait a été établi (207) — de cette heureuse adaptation du *Moine*, pour composer *Zastrozzi* (1810). Matilda, comme Victoria, poursuit Verezzi — autre Henriquez — de ses avances, et l'importune de ses déclarations. Fait significatif, pourtant, la jeune femme est aidée, ici, dans ses iniques entreprises, par un comparse *humain*, à qui on ne saurait reprocher que d'être irrégulier et exceptionnellement cruel. Le Démon s'est mué, dans le récit de Shelley, en champion de l'athéisme, et les moyens qu'il utilise ne sont plus magiques, mais psychologiques : il n'est plus question de philtre d'amour, mais d'un stratagème qui doit susciter, dans l'âme du héros, de vifs sentiments de reconnaissance, et ainsi abolir sa résistance mentale (208). Pourtant, la vive imagination du jeune étudiant d'Oxford avait été séduite, à la lecture du récit de Charlotte Dacre, par le thème du Pacte Diabolique. On le retrouve, moins transposé, dans *St. Irvyne* (1811), où l'auteur utilise les éléments de *Zofloya* qu'il avait écartés de son premier roman. Récit d'une confusion extrême, *St. Irvyne*; Or, *The Rosicrucian* doit beaucoup, aussi, au *St. Leon* (1799) de Godwin. Le pacte qui lie Ginotti au Démon lui assure la possession de l'élixir de vie, et préfigure déjà celui que signera le grand Melmoth... Mais n'anticipons pas. Sans doute le chef-d'œuvre de Maturin devra beaucoup à cette classe de romans, mais il se caractérisera par une autre puissance d'écriture et une cohérence tragique qu'on chercherait en vain ici.

Comme le vieillard que rencontre St. Léon au début de l'histoire contée par Godwin, Ginotti désire transmettre son encombrant secret à quelque personne digne de le connaître. Son choix se porte sur Wolfstein, jeune homme d'origine noble, qui, comme le Leonardo de *Zofloya* — et surtout comme Charles de Moor dans

(207) Cf. A. Koszul, *La Jeunesse de Shelley*, Paris (1910), p. 22; et A.M.D. Hughes, « Shelley's *Zastrozzi* and *St. Irvyne* », *M.L.R.*, VII (1912), pp. 54-63.

(208) « *Zastrozzi* », *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. R.H. Shepherd, 2 vols., London (1897), I, 71.

Les Brigands de Schiller — a rejoint une troupe de bandits, sur qui il a un grand ascendant. Ginotti lui apparaît plusieurs fois de façon très mystérieuse et inquiétante. Quand il lui remet enfin la formule de l'élixir, il croit avoir sur lui pleins pouvoirs. Mais Wolfstein refuse de renier Dieu à jamais. Satan les foudroie tous deux, mais seul Ginotti est condamné, s'il faut en croire l'auteur, « à une éternité intemporelle d'horreur et de désespoir » (209).

Telles sont les œuvres « majeures » qui, avant *Melmoth*, se fondent sur le thème emprunté au *Moine* d'un pacte avec le Prince des Ténèbres. On pourrait encore citer *Gondez the Monk* (1805), de W.H Ireland, où il est introduit par le biais d'une légende dont le héros, Huberto, trouve le manuscrit. Mais il est ici indépendant de l'intrigue, et ne sollicite pas directement la participation du lecteur. On pourra peut-être découvrir d'autres titres où le Diable a son mot à dire — leur nombre, vraisemblablement, restera insignifiant, comparé à celui des imitations d'Anne Radcliffe. *Le Moine* semble avoir découragé la horde innombrable de plagiaires, par ce qu'avait de trop abrupt et de trop « germanique » son thème central.

*
**

Mais il eut une influence *latérale*, non négligeable celle-là, sur l'histoire du roman « gothique ». En effet, les auteurs qui évacuaient la légende faustienne de leurs récits n'hésitaient pas, pour autant, à greffer, sur une intrigue de type « radcliffien », les épisodes plus sombres et plus marquants du roman de Lewis. N'y étaient-ils pas d'une certaine manière, autorisés, voire encouragés, par l'auteur de *l'Italien* ?

Ainsi, fait-on plus souvent appel aux personnages du « moine perfide » et de la « religieuse impudique ». *The Abbess* (1799) et *Gondez the Monk* (1805) de W. H. Ireland, en sont deux exemples, significatifs sans doute, mais qui n'ont rien d'exceptionnel. Aucun crime n'est trop atroce pour le supérieur du couvent de St. Columba : ses traits, du reste, trahissent sa prodigieuse vilénie (210). Il tue,

(209) « A dateless and hopeless eternity of horror. » St. Irvyne, *The Prose Works of P.B. Shelley, op. cit.*, I, 219.

(210) « His features were strikingly prominent and marked with every line that pourtrays internal craft, malice, cruelty, and revenge [...] His nose, though short, was peculiarly aquiline, and gave to his general appearance an air of ferocity, which was in great measure heightened by the cadaverous complexion of his countenance and the falling of his cheeks, added to which, his mouth was hideously wide, round the falling extremities of which forever seemed to play the smile of mingled deceit and ineffable contempt [...] In short, every feature of the Abbot Gondez, seemed alone framed to harrow up the soul of the observer, and present to the contemplative mind some dreadful picture, replete with sin and horror. » *Gondez the Monk*, I, 146-7.

emprisonne, viole et trahit, avec une égale assurance... Mais du moins est-il un homme, et a-t-il derrière lui la longue cohorte des « vilains » de son sexe. Que penser, par contre, de la supérieure du couvent de Santa Maria Del Nova, la belle Vittoria Bacciano, qui souille chaque jour davantage l'habit religieux qu'elle porte ⁽²¹¹⁾ ? Avec la complicité d'un moine à l'aspect peu rassurant ⁽²¹²⁾, elle fait nuitamment venir, dans sa cellule, les partenaires dont elle a besoin pour ses ébats amoureux. La « mère abbesse » du couvent de Santa Maria Glorioso, dans *Sicilian Mysteries* (1912), de la célèbre « Ann of Swansea », a un comportement analogue : jetant son voile aux orties, elle se pare comme une courtisane ⁽²¹³⁾ pour recevoir ses amants. L'érotisme des scènes décrites ⁽²¹⁴⁾ — autre souvenir du *Moine* — prétend ainsi se justifier par l'implicite dénonciation des mœurs catholiques qu'il vise.

Quand elles ne sont pas lubriques, les religieuses sont despotiques, intolérantes et cruelles ⁽²¹⁵⁾. La supérieure du « Couvent des

(211) « She wore, indeed, a religious habit, but was ill calculated to adorn it, every worldly feeling predominating in her heart. Benignity, meekness, patience and charity, such heaven kissing attributes, were not the inmates of her breast. No-Pride, cruelty, malice and revenge; such were the passions that reigned triumphant o'er her mind. Her desires were licentious, and with difficulty bridled, even by the situation she held. » *The Abbess*, I, 28.

(212) Notons ici l'influence du cadre gothique sur la description des personnages : « As he bent his eyes upon the Monk, the faint rays of the declining sun, falling on the opposite window, which was richly adorned with painted glass, reflected on his sallow visage a gleam of purple light, that rendered his appearance even more repugnant than before. » *Ibid.*, I, 36.

(213) « [She had] shamelessly discarded her religious habit, and adorned her person with all the studied artful allurements of a courtizan. » *Sicilian Mysteries*, V, 28.

(214) Nous en citerons deux exemples, pour tenter de convaincre le lecteur que le roman « gothique » n'est pas toujours aussi mièvre et timide qu'on le croit d'ordinaire : « His head had sunk on her heaving bosom. Again her snowy arms encircled her neck, and losing all restraint of modesty, her lips returned the warm pressure of his, with all the vehemence of voluptuous inclination [...] Wild with delirious passion, he strained in his arms the yielding form, that seemed to court with every wile of look and attitude his embrace » [Ici, les amants sont cruellement interrompus par la visite inopinée du Cardinal...] *Sicilian Mysteries*, V, 26. « She guided his [hand] to her bosom. Her dress was thin; he felt the firm and beauteous breast that heaved beneath [...] He unconsciously threw himself on the couch, where the Madre was already seated. Her ivory arm immediately encircled his neck. The Comte's head sunk, unresisting, on her snowy and palpitating bosom [...] The Madre was beautiful, and the Comte but a man. » *The Abbess*, I, 167; 233.

(215) Comme par exemple la supérieure du couvent où est enfermée Zamorinda, dans *Count Eugenio* : « The religious habit proved no shield against a love of despotism and cruel practices; hence with terror's arbitrary sceptre, she ruled her credulous community; her mind was narrowed by superstition, hence with furious bigotry she closed heaven's gates against all, whose persuasions opposed her frantic and intolerant system. » *Count Eugenio*, I, 96-7.

Pénitents Gris », dans le roman qui porte ce titre, séquestre, à l'instar de la Mère Sainte Agathe du *Moine*, une novice récalcitrante et la fait passer pour morte, l'obligeant à méditer dans sa cellule devant un cercueil qui porte déjà son nom et son âge ⁽²¹⁶⁾. Quant à l'abbesse de Santa Maria, dans *The Castle of Villa Flora* (1819), elle est franchement démoniaque, et poursuit l'infortunée Amelina d'une haine implacable et gratuite ⁽²¹⁷⁾. Les laïcs eux-mêmes, pour peu qu'ils soient militants, illustrent, comme en témoigne *The Catholic* (1807) de W. H. Ireland, le fanatisme et la stupide férocité communément attribués aux fidèles de l'église de Rome. Ils restent pourtant l'exception : le catholicisme est représenté, surtout, par des moines et des religieuses dont le comportement est d'autant plus aisément condamnable qu'ils ont fait profession de renoncer au siècle. Le nombre d'ecclésiastiques, dont les titres et les fonctions sont parfois très mal définis ⁽²¹⁸⁾, compromis dans ces histoires explique sans doute et justifie l'incroyable vogue de la Sainte Inquisition auprès des auteurs. Peu de romans qui ne se terminent par une scène de jugement, reproduisant l'ancien motif du Tribunal emprunté au roman allemand, ou par un Auto da Fe. Le rituel est immuable : les accusés sont conduits, par un dédale de souterrains, rendus plus obscurs encore par le faible éclat rougeoyant des torches, dans une immense salle tendue de noir où siègent des juges en cagoule. L'interrogatoire est serré, et témoigne de l'intérêt suscité, au pays de l'*Habeas Corpus*, par l'inique procédure de ces cours médiévales. Tous les moyens sont bons pour arracher les aveux ; et les instruments de torture qu'on devine dans la pénombre — cordes, poulies, chaînes et roues d'acier ⁽²¹⁹⁾ — sont de précieux adjouvants. Mais tandis qu'Anne Radcliffe se contentait de les décrire, les disciples de

(216) Cf. *The Convent of Grey Penitents*, I, 195.

(217) Cf. *The Castle of Villa-Flora*, II, 106-112.

(218) Tous ces romans témoignent — comme du reste, nous l'avons noté, ceux d'Anne Radcliffe et de Lewis — d'une méconnaissance profonde non seulement des titres ecclésiastiques, mais aussi des pratiques liturgiques de l'église catholique. Il est significatif de relever, dans *Walpoliana*, les protestations de l'érudit auteur du *Château d'Otrante* à l'encontre de ces regrettables confusions : « Some degree of learning is necessary even to compose a novel », aurait-il dit. (I, 4-5). Nous renvoyons une fois encore, pour cette question, à l'ouvrage de Sœur Mary Muriel Tarr, *Catholicism in Gothic Fiction*, Washington, 1946.

(219) « A heavy bell tolled, and a black curtain being drawn aside, discovered a machine thickly studded with small pikes, which had a number of wheels and chains annexed to it. » *Sicilian Mysteries*, V, 148. « With horror, she beheld instruments of various forms, which she doubted not were those of torture. » *The Ruins of Rigonda*, III, 87. « Beneath the ponderous arches stood various instruments of torture invented by the diabolical cruelty of the Inquisition. » *Gonzalo Di Baldivia*, I, 141. « The passage through which he had been conducted wound into a gloomy vault, round which were placed wheels, chains, cords, enormous weights, with various other implements of torture. » *Cesario Rosalba*, V, 263. Etc.

Lewis n'hésitent pas à s'en servir. Les corps sont dénudés (220), les membres sont disloqués (221), les chairs déchirées (222), le sang gicle (223). Parfois, la victime est étendue sur le sol brûlant, à proximité d'un chaudron, tandis que des gouttes d'eau glacée lui tombent une à une sur le crâne (224). Le seul aspect des bourreaux qui officient (225) suffirait à faire passer les moins résistants aux aveux les plus complets. Le conditionnement psychologique des victimes a aussi été prévu et, dans la cellule où ils sont ramenés, d'horribles spectacles les attendent (226).

(220) « Already they began to tear the garments from her tender limbs; already the barbarians had rent the veil, that had concealed her *alabastrine* bosom [...] now her long auburn hair escaped the fillet which had negligently bound it. One hand was raised, to cover her naked breast, the other uplifted, seemed to supplicate Heaven's protection. » *The Abbess*, III, 145.

(221) « Cords encircled his wrists, which were then passed through pullies [...] The officials drew the ropes, and the Comte was suspended by his hands to the ceiling. He was, for some moments, kept in this painful situation; a bench was then placed beneath him, which supported, for a short time, the weight of his body. During this interval, a ponderous mass of lead was attached to his ankles; the bench was suddenly pushed from under him, every limb was stretched in the most dreadful manner, and he experienced unutterable agonies [...] In an instant, the rope was slackened, and he came with violence to the pavement. The sudden jerk dislocated every joint : the torment was too acute, and an agonizing groan escaped his lips. » *Ibid.*, III, 122-3.

(222) « On that rack your flesh will be torn, your bones dislocated; and when your exhausted strength will no longer abide the conflict, you will be plunged in a cell of deeper gloom than that but now you quitted, there to remain only till renovated nature enables you to undergo still fiercer torments. » *Sicilian Mysteries*, V, 149; « Bound on the infernal engine, large lumps of flesh were wrenched forth, my fingers broken, my nails torn off by the force of screws, my joints dislocated, and large portions of aqua vitae poured into my deep wounds ! » *Count Eugenio*, I, 176; etc.

(223) « She fell back, the blood streamed from her milk-white breasts, and their beauty was overspread with the torrent. » *The Witch of Ravensworth*, II, 154; « The executioners seized and almost stripped her, and flogged her back so unmercifully, that the blood trickled down in abundance from her wounds, and she filled the room with screams. » *The Castle of Villa-Flora*, III, 152; etc.

(224) « Extended at length before the burning furnace, lay a tall, emaciated man, whose legs and arms were confined to the heated floor by strong rings of iron, and whose head, entirely divested of hair, was supported by a collar of the same metal, that held it in an upright posture, while water, drop by drop, was slowly distilled on his bare skull from a pipe suspended over him. » *Gonzalo De Baldivia*, I, 141-2.

(225) « Four men, remarkably tall of stature, stood, with folded arms, on either side of the table : they were habited in garments of black linen, tied round the middle with a thick rope of red twisted worsted. The dress was so contrived, as to cover the feet; their faces were likewise concealed by a cowl, in which were two small cavities to admit the light. These familiars, resembling demons, whose office it was to torture, inspired the Comte with momentary horror... » *The Abbess*, III, 111-112.

(226) « Horrid objects struck his sight; he started from his miserable couch; he, for a moment, yielded to the impulse of fear; he approached the walls on which the most dreadful images that human fancy could invent, were

Enfin a lieu l'Auto Da Fe. Une longue procession quitte la prison pour l'esplanade où doit avoir lieu le supplice; en tête marchent, recueillis les moines de Saint Dominique. Puis viennent les pénitents en bure, tête et pieds nus, un cierge allumé à la main. Sur une charrette, des cercueils ouverts, contenant les restes putrides de ceux qui n'ont pas résisté aux tortures, et qu'on va brûler aussi. Suivent les familiers de l'Inquisition vêtus de noir et l'allure digne. Au centre, avance, majestueux, le Grand Inquisiteur en personne. Des magistrats en robe et les bourgeois de la ville ferment le sinistre cortège. Le bûcher est allumé, les chairs grésillent et se boursoufflent, et les âmes enfin libérées de leur enveloppe de misère... peuvent affronter un Autre Juge (227).

L'Histoire, hélas ! autorise pareilles reconstitutions, et il est vrai que l'homme n'est jamais aussi inventif, que lorsqu'il s'agit de faire souffrir ses semblables. Pourtant, la complaisance avec laquelle ces scènes d'horreur sont décrites nous paraît être l'indice d'une imagination quelque peu trouble et morbide, dont il paraît raisonnable de prétendre que Lewis fut le principal responsable. Nous avons ailleurs parlé du « sadisme » avant la lettre du *Moine* : on en retrouve la trace évidente dans maintes œuvres qu'Anne Radcliffe aurait, pour sa part, catégoriquement refusé de reconnaître pour siennes. Ici la violence n'est plus *promise*, mais *infligée* avec un luxe de raffinements parfois sans précédents. Et les Officiers de la Sainte Inquisition n'en ont, en aucune manière l'exclusive. Ecoutez les propos que Di Martino, dans *The Ruins of Rigonda* (1808), tient à la belle Adeliza, quand elle tombe entre ses mains (228). Constatez l'indécent plaisir qu'éprouve le marquis Forenti, dans le même ouvrage, quand il voit le sang couler sur le sein qu'il a transpercé (229). Voyez avec quelle rage acharnée Victoria, dans *Zofloya* poi-

pourtrayed, to terrify the wretched inhabitants of this earthly hell. One demon of gigantic stature seemed to roll his eyes upon the Comte. Hissing serpents appeared to dart forth their blood-dripping tongues, whose points were armed with points of fire. Ghastly forms were represented in the background, and skeletons intertwined with poisonous adders, and amongst chapless skulls, from whose eyeless sockets were issuing long wreathing worms, the speckled toad, and the death-dealing scorpion seemed to dwell. » *The Abbess*, II, 196.

(227) *Ibid.*, III, 244-260.

(228) « First, you shall have the pleasure of witnessing the death of your paramour, who shall expire in agony before your eyes. That done, I will satiate my desires with thy fading beauty; I will then plunge my poignard in thy breast, and enjoy the rushing of thy life's blood from thy heart. Thus will I gratify the aversion which I bear thee : for the love which once prompted me to seek thy possession, has long been superseded by the most fixed hate. » *The Ruins of Rigonda*, III, 104.

(229) « The sight of her bleeding bosom, and the convulsions of her frame, and the horrid distortion of her features excited in him a smile of malignant triumph, similar to that of the original destroyer, when he had for ever annihilated the innocence and happiness of our first parents. » *Ibid.*, III, 10.

gnarde sa rivale, Lilla ⁽²³⁰⁾, et avec quelle cruauté Matilda se venge, dans *Zastrozzi*, de la trop parfaite Julia ⁽²³¹⁾. Comment ne pas déceler, dans ces scènes, la férocité primitive qui sommeille au cœur de l'homme et qui, pour être imaginée ici sous une forme un peu grossière, n'en est pas moins à prendre au sérieux ? Lewis a non seulement libéré, au niveau de l'expression romanesque, le rêve de possession sexuelle, mais aussi celui de domination par la force. Souvent, les deux rêves n'en font qu'un; et sans doute n'est-ce pas un hasard si la scène du viol d'Antonia, réduite à l'impuissance par un philtre, se retrouve à tant d'exemplaires. Pour ne citer que trois exemples particulièrement éloquents, rappelons que dans *Sicilian Mysteries* le moine Elzili a ainsi abusé de Viletta endormie ⁽²³²⁾, que le titre de *Santa Maria; or, The Mysterious Pregnancy* (1797) s'explique par un épisode analogue ⁽²³³⁾, et que l'« erreur fatale » dont se rend coupable le héros de *Count Eugenio* (1807) consiste à faire subir les derniers outrages au corps de sa fiancée qu'il croit morte et qui n'est, en fait, qu'endormie ⁽²³⁴⁾. Violence et sensualité ne sont pas les seuls critères qui permettent d'identifier dès les premières pages les romans de cette classe : même dans ce qu'ils ont de commun avec *Le Vieux Baron Anglais* et les *Mystères d'Udolphe*, d'essentielles divergences apparaissent. Les spectres, puisqu'il représentent le trait

(230) « Victoria, no longer mistress of her actions, nor desiring to be so, seized by her streaming tresses the fragile Lilla, and held her back. With her poignard she stabbed her in the bosom, in the shoulder, and other parts; the expiring Lilla sank upon her knees. Victoria pursued her blows, she covered her fair body with innumerable wounds, then dashed her headlong over the edge of the steep. » *Zofloya*, *op. cit.*, p. 219.

(231) « The ferocious Matilda seized Julia's floating hair, and holding her back with fiend-like strength, stabbed her in a thousand places; and, with exulting pleasure, again and again buried the dagger to the hilt in her body, even after all remains of life were annihilated. » *Zastrozzi*, *op. cit.*, p. 96.

(232) « I gave her a sleeping potion, which held her senses so benumbed, that while in a state of unconscious, unresisting repose, I accomplished my wishes. » *Sicilian Mysteries*, V, 154.

(233) « When [...] any of the virtuous females of our convent held too rigidly out against my lustful purposes, I did administer this same sleeping potion, and when dead to every sense, enjoyed my will upon them. Then satisfied and palled, dispatched them to the silent recesses of your graves, there to awake in all the horrors of a living death. » *Santa Maria; Or, The Mysterious Pregnancy*, III, 260.

(234) Une main criminelle a, dans ce roman, administré à la belle Zamounda la veille de son mariage, un philtre qui la fait passer pour morte. Son fiancé descend au caveau, ouvre la tombe, et...

« It cannot be, but some radical blemish, some vitiated matter was commingled with my nature, or some demon, some fiend, some fury, foe to humanity, enemy to virtue, fired my brain with the accursed idea I greedily seized and fatally executed ! Monstrous desires swelled my distempered breast ! Tossed wildly in a sea of more than brutal sensuality, my hands wandered... »

Suivent cinquante sept points de suspension, qui figurent le viol du « cadavre... » *Count Eugenio; Or, Fatal Errors*, I, 153-4.

le plus distinctif de ce genre de littérature, n'ont plus l'aspect net et propre des squelettes de Clara Reeve, ni l'irréelle transparence des « fantômes » d'Anne Radcliffe. Plus hideux, plus monstrueux que jamais, ce sont des entités malsaines, sanglantes et putrides, qui s'entourent, quand elles apparaissent, de vapeurs sulfureuses et de lueurs blafardes (235). Ils ne se contentent plus de s'offrir, dans leur passive dignité de sujets britanniques, au regard effrayé de ceux qui, jadis, les firent passer de vie à trépas : les remords et la fin édifiante du coupable ne leur suffisent plus. Comme ils ont l'aspect sanglant de la célèbre « nonne » de Lewis, ils en ont la malignité germanique. Ce ne sont que cris démoniaques (236), sarabandes (237) et affreux tourments (238). Ils se jettent sur leurs victimes pour les entraîner en Enfer (239), ils sont agressifs, sataniques.

Les sorcières et les nécromants foisonnent aussi dans ces romans, que leurs nuits de Valpurgis distinguent plus nettement encore de ceux de l'école radcliffienne. Les barons ont souvent recours (240)

(235) « A sulphurous vapour spread itself through the chapel [...] Putting forth arms livid and shrunken, some folds of linen parted, and, to the astonished gazers, presented a bloodless spectre; a ghastly wound yawned on its breast, and a stream of gore crimsoned its habiliment... » *Count Eugenio*, I, 99; « Streams of blood still seemed to flow from her bosom, and stain her long white garments, and her cheeks were deadly pale, her eyes fixed, and her whole lovely face marked with death. » *The Nun of Misericordia*, II, 77; « a countenance meagre, bloodless, and o'erspread with a livid hue met his terrified gaze ! The locks that hung on either shoulder were dripping with crimson gore; a purple stream, as if just gushing from a fresh inflicted wound, fast trickled o'er her fleshless hands, besmearing the pale robe that covered her bosom, and her deadened eyes, deep sunk within their sockets, were turned full upon the crucifix. » *Rimualdo; Or, The Castle of Badajos*, II, 21. Etc.

(236) « Three dreadful shrieks rung pealing through the chamber, now filled with a blaze of sulphurous light; the spectre suddenly became invisible, and the Baron fell senseless on the couch. » *Ancient Records*, I, 307; « the figure grinned upon him with a murderous smile, which discovered its horribly fanged teeth; then dashed the lamp from its hand, and vanishing with a loud yell, left the astonished Claudio in utter darkness. » *Astonishment !!!*, I, 166; etc.

(237) « The demons chased with whips the forms of Owen and St. Prie around the room. Three times did they go this hellish circuit [...] One minute it would appear as if sheets of fire were consuming them; the next, the fiends would seem to drag Owen and St. Prie through the flames, whilst their backs were lacerated with stripes; the groans that issued from their lips, as the demons exercised their cruelty, rent the hearts of all present. Twice, three times more in sheets of fire, they chased the wretched victims around the room, while the thunder, in tenfold fury, shook the fabric to its foundation. » *The Haunted Palace; Or, The Horrors of Ventoliene*, II, 193-4.

(238) « He looked around. Torture stared him in the face on every side. Horrid demons, standing in the midst of flames, were lacerating human bodies, which appeared to be alive, but deprived of the power of speech, while vultures, seated round the dome, gorged sulphur into the flames to keep them alive. » *Astonishment !!!*, I, 167.

(239) Comme par exemple dans *The Castle of Villa-Flora*, I, 74, sq.

(240) Comme le baron de la Braunch, dans *The Witch of Ravensworth*, I, 129 sq.

aux services douteux de ces vieilles femmes décharnées, parées d'ossements divers, et repoussantes d'aspect (241), qui murmurent sur leurs chaudrons des incantations sacrilèges : elles évoquent pour eux des spectres, elles leur procurent du poison. Mais ils doivent en contrepartie leur fournir du sang d'enfant, et accomplir certains rites qui risquent de compromettre leur salut (242). Fait significatif pourtant : ce ne sont pas les récits les plus horribles qui sont les plus fantastiques. Une large proportion, en effet, de ces apparitions de spectres et de ces sabbaths diaboliques sont expliqués à la fin. Mais les auteurs font appel à des procédés mécaniques — ventriloquie (243), phénomènes optiques (244), images de cire (245), phosphore

(241) « Their visages were long, thin, loathsome and cadaverous, from each of which protruded a nose, skinny and pointed at the extremity, their mouths, from which projected sharp teeth, were hideously wide; their lips were thin and black, while the grizzly hairs that grew around, produced the appearance of a masculine beard. Their breasts were totally bared, and of a tawny hue, being but a loose shrivelled covering to their projecting bones. Their arms were uncovered, and their fingers peculiarly long, each nail of which was black and pointed like an eagle's talon. Around the loins of each was a filthy jagged covering, leaving from the knees downward, quite bare : their legs were but crooked bones, thinly covered and their feet grimy and skinny [...] The seat of each hag was a mound of dead men's bones. » *Gondez the Monk*, I, 93-4. Comparer ce portrait à celui d'Abdeerah, la sorcière de *The Romance of the Hebrides*, I, 179 : « In stature, she was extremely tall, bony and lank; her skin resembling in colour the shrivelled leaf of autumn, hung in loose flakes upon her sinewy limbs; her long black hair fell dishevelled on her neck and shoulders; her eyes were red, prominent, and filled with rheum; her cheek bones high, and stained with a purple hue, beneath which an unwholesome tinge of mottled brown, blended with a livid yellow, dyed her cheeks; her lips were scanty curtains of shrivelled skin, that served not to conceal her black and projecting teeth, which appeared rather as the pointed fangs of a beast, than as component parts of one usurping the female form. » Etc.

(242) Cf. *The Witch of Ravensworth*, II, 18-30.

(243) Tous les phénomènes mystérieux qui mettent en émoi les personnages de *The Grey Friar* sont provoqués par un bandit ventriloque, « throwing the sound of his voice in different directions, sometimes causing it to issue from the bed on which the hermit lay, sometimes from his chair, or different parts of the hut. » (II, 281). De même, dans *The Nuns of the Desert*, les paroles mystérieuses qui semblent être prononcées par un tableau de la Vierge (I, 262), le sont en fait par une sorcière possédant le même don. L'auteur cite consciencieusement en appendice (II, 286-96) un document scientifique attestant le sérieux du phénomène.

(244) Dans *The Castle of Villa-Flora*, à la suite d'une effroyable scène de magie noire au cours de laquelle « a countless number of flames arose out of the earth, and were carried about the vault, and winged skulls with fiery eyes flew around and made a noise with their wings resembling those made by bats » (III, 203-4), l'auteur ajoute en note, en bas de page : « Pancrazio who was deeply versed in optics and catroptics, employed, in the production of the prodigies described in the last chapter, nearly the same means as those used by the professors of phantasmagoria. » (III, 223).

(245) Comme, pour n'en citer qu'un exemple, les « horrid images of wax » de *The Witch of Ravensworth*, II, 258.

et pétards ⁽²⁴⁶⁾ — qui les apparentent plus étroitement au roman allemand dont il a ailleurs été question ⁽²⁴⁷⁾, qu'au *Moine*. Lewis, nous l'avons vu, avait rendu aux sortilèges les plus spectaculaires de l'école germanique leur pleine efficacité, en greffant, sur son intrigue romanesque, le sombre lyrisme des vieilles ballades d'Outre-Rhin. Cette nouvelle dégradation du fantastique prouve encore le caractère exceptionnel de son œuvre, et montre combien ses contemporains étaient peu préparés à le suivre au delà des limites de ce qu'ils appelaient le Bon Sens.

*
**

On a sans doute fait mieux, par la suite, que ces tâcherons de l'horreur, et le lecteur moderne se lasse vite de ces histoires invraisemblables qui n'arrivent plus à lui faire peur. Pourtant, le style dans lequel elles sont écrites, outre qu'il donne l'échelle qui doit servir à mesurer leur qualité, leur confère, par son outrance naïve et sa criante médiocrité, un charme spécial et désuet. Ces métaphores hardies et soutenues, ces épithètes choisies avec soin pour leur puissance évocatrice du terrible et du ténébreux, ces phrases qui n'en finissent pas et tâchent de rendre les mille nuances de l'exquise courtoisie du passé, rappellent opportunément qu'il s'agissait d'épouvanter des jeunes filles en robes à paniers et des messieurs en jabots de dentelle. Cette préciosité dans l'expression de l'atroce est si inattendue qu'elle atténue les absurdités du récit et ranime, pas toujours à des fins critiques, l'attention la plus défaillante. Comment ne pas être conquis par une description d'héroïne où entrent les images les plus banales d'un certain style poétique, quand on la sait promise à des tourments qui relèvent d'un tout autre registre ?

« Her well-turned arms were uncovered; they appeared upon her dress like new-wrought ivory, or the polished Parian stone on velvet's sable surface. Her neck, like a sloping pillar of alabaster, was partly shaded with loosely flowing hair (...) Her face, but oh! what imagination can trace the exquisite symmetry of her features. The dew translucent, that, for a May's morn, has sipped the rose's bloom, when distilled upon a lilly's cheek, might have vied with the delicacy of her complexion. Her lips were coral, or of the empyreal carnation's die. Her nose was neither masculinely aquiline, nor unmeaningly even; but what of that graceful curve which adds an inexpressible dignity and

(246) Fitzallan, dans *The Haunted Palace* (II, 181-2), s'amuse à effrayer un vieillard — et, par la même occasion, le lecteur — en faisant descendre par une cheminée, une tête d'âne mort recouverte de phosphore et bourrée de poudre et de pétards.

(247) Cf. *supra*, ch. V, pp. 317-8.

sweetness to the countenance. Her eyes, those speaking gems, those beamy stars, those haunts of love, and at the same time receivers of the dangerous flame, possessed all of heaven that ere [ever] were lavished on a mortal; chastity, animation, benignity and lustre were combined to stamp an angel in a woman's form. » (248)

Or c'est ce même corps angélique que souilleront bientôt, dans un souterrain immonde, les contacts les plus repoussants, c'est ce même regard lumineux qui se posera sur les scènes les plus macabres. Lui arrive-t-il de pleurer ? Voici comment nous est décrit cet événement important :

« Unconsciously, the liquid gem would grace Maddalena Rosa's eye, which, falling on her ivory neck, resembled a glittering dew-drop on the milk-tinctured lily. » (249)

Heureusement, le héros veille :

« He kissed the falling tear from her polished cheek, and assured her of his eternal regard. » (250)

Il a, pour elle, les plus exquises attentions verbales; et c'est avec les plus subtils ménagements oratoires, qu'il s'enhardit à lui demander l'autorisation de la revoir :

« I presume to entreat that I may be permitted to renew my acknowledgments often for that courtesy and generous assistance which so pre-eminently distinguish your benevolent feelings since without poignant regret I cannot consent to forego the happy permission I now solicit of again revisiting the attractive charm which must ever with magnetic power impel my willing advances to the desirable enjoyment of your pleasing society. » (251)

Cette délicatesse de langage lui interdit l'aveu, autrement que par métaphore, des exigences les plus légitimes de son corps. S'il a faim, il ne saurait faire que discrètement allusion à

« the unsupplied cavity of [his] stomach contracting with agonizing grasp. » (252)

Et si un destin aveugle exige que l'héroïne ne survive pas aux traitements indignes qu'on lui inflige, la douceur de son trépas, tel qu'on nous le décrit, ferait presque regretter aux anges de n'être pas, eux aussi, mortels :

(248) *Rimualdo; Or, The Castle of Badajos*, I, 185-7.

(249) *The Abbess*, I, 126.

(250) *Mortimore Castle*, I, 121.

(251) *St. Botolph's Priory*, I, 150-1.

(252) *The Knights*, I, 91.

« Her soul hung quivering on her lips; she heaved a gentle sigh, and it winged its flight into the mansions of the blessed. » (253)

La même recherche préside aux peintures de scènes naturelles, tellement à l'honneur depuis *Les Mystères d'Udolphe*. Aucune image n'est trop usée, aucune métaphore trop fade, pour ces lointains disciples d'Anne Radcliffe, qui accumulent avec entrain platitudes et lieux communs :

« Long ere the rosy-fingered messenger of Phoebus had mounted her saffron car, and sent to flight the morning star... » (254)

écrit l'un. Tandis que l'autre fait aussitôt écho :

« Aurora, from her dewy and odoriferous bed at length arose, and opened wide the purple gates of renovating morning. » (255)

Et un troisième de surenchérir :

« The shrill gorged cock, with clarion note, sung to the drowsy race of men. Now, from the frothy bosom of the Ocean, mount the fairy steeds : neighing, they shake their ample manes, from which the dew ambrosial falls. The blazing chariot, borne on wheels of fire, next rises to the world, diffusing a smile of joy over Nature's blissful face » (256)

Ces journées commencées sous des auspices aussi heureux, se terminent dans la même atmosphère, que prolongent avec hardiesse les mêmes brillantes métaphores :

« At length the imperial charioteer of day hastened his car of blazing light toward green Neptune's occidental floodgate. The bright rays in streamy tracks, embroidered heaven's expansive arch with a still brighter gleam, though his powerful heat gradually decreased, and the sighing winds began to assume their wonted freshness. Now the sun's impetuous coursers whirled the spheric mass through the gay sapphrine plain, and soon the fiery body sunk behind the blue summits of the stupendous steeps. » (257)

Mais parfois le ciel se couvre, le ton s'assombrit, les images changent de registre, sans pourtant rien perdre de leur témérité :

« One sable cloak o'erspread heaven's countless luminaries. The impetuous winds blowing in every direction, battled in mid-air, forming a sound, dreadful as the roaring of the tempestuous sea; the rain spouted from above [...]. Flashy lightnings emblazoned night's ebon robe... » (258)

(253) *Matilda Montfort*, III, 120.

(254) *Castle of Ollada*, II, 22-3.

(255) *Rimualdo; Or, The Castle of Badajos*, IV, 120.

(256) *The Abbess*, I, 146.

(257) *Rimualdo; Or, The Castle of Badajos*, II, 179.

(258) *Ibid.*, I, 177.

C'est alors que les souvenirs d'*Ossian* se présentent en nombre à la mémoire et sous la plume de nos apprentis-sorciers, sur qui déferle le verbe sombre du génie imprudemment déchaîné :

« Dark, as the silent recesses of the tomb, was the starless throne of night; bleak, was the blast that howled through the forest of Godolphon, whose oaks were coeval with the reign of Brute-the fugitive from blazing Troy-the founder of the race of Britons. The howlings of wolves rode on the wings of the tempest, and at every dreadful pause, the bodding shrieks of the nocturnal bird resounded from her ivied cell. Bareheaded, on foot, and without weapon, Sir Eltram approached to the borders of the wilderness of horrors... » (259)

D'autres fois, c'est de Shakespeare qu'ils s'inspirent, et les vers les plus célèbres sont sans scrupules réduits en prose, et incorporés au récit :

« It was at the dark and dismal hour of night when church-yards yawn, and vomit forth the restless spirits of the dead, to shake the conscience of the murderer; when the shard-borne beetle wheels his drony hum, and bats through cloistered churches flit their way, disturbing the silent mansion of those deceased; when the mighty and portentous screech owl flaps against the casement of the sickly wretch, and warns him to prepare for his sad end : at the lonely time when witches solemnize pale Hecate's festival, by the reflex of Cynthia's beams... » (260)

Ces emprunts, fréquents et à peine déguisés, montrent à quel point cette écriture, quand elle n'est pas le fait d'une personnalité affirmée, est tributaire du *sublime*, et vise à arracher le lecteur au prosaïque quotidien. Ou alors, elle tombe dans une espèce d'automatisme verbal fondé sur la répétition mécanique des mêmes mots, qui donne au style « gothique » mineur l'allure d'un style « collectif » : une architecture médiévale est toujours « a venerable pile », ses cloîtres, plongés dans « a mystic gloom », ses piliers « gothically arched to the roof », inspirent toujours au visiteur « a religious awe ». Ses fenêtres sont « dismantled », ses tours « tottering », ses remparts « half mouldering into ruins ». Les fantômes qu'on y rencontre sont « terrific », « appalling », « hideous », « awful » ou « horrid », et les vapeurs dont ils s'enveloppent lors de leurs apparitions sont nécessairement « sulphurous ». Un squelette, sur lequel on trébuche dans les « mansions of the dead » est toujours « loathsome and meagre », les cadavres que l'on trouve au hasard d'une promenade nocturne sont « half consumed », « mouldered to dust », ou d'une manière plus imprécise, « in various stages of dissolution ».

(259) *The Rock of Modrec*, I, 1-2.

(260) *The Mystery of the Black Tower*, I, 109-110.

La jeune fille, qui soudain les découvre, est tantôt « overcome », tantôt « transfixed with terror », parfois « electrified by horror », et elle jette d'ordinaire autour d'elle « frantic and disordered glances ». Un gémissement ne peut être que « hollow », un cri « appalling » une blessure « ghastly », et le sang gicle toujours « in a crimson stream ». Pour exprimer la peur, l'horreur, le dégoût, les épithètes se pressent, en flots denses, s'accumulent, se répètent d'une œuvre à l'autre. On pourrait citer cent passages analogues à celui-ci :

« The fearful horrors of this dreary, dismal scene and the ghastly sight of the frequent remains of human skeletons (...) together with the noisome putridity of the confined humid vapours at length subdued the last struggling efforts of nature; the spirits of Rosaline fled, and she fell, resistless, against the appalling object that had overpowered her faculties. » (261)

On pourrait même, tant ces analogies sont nombreuses, composer une histoire entière en joignant bout à bout des phrases empruntées à différents romans, sans qu'il soit vraiment possible de déceler la trace des raccords (262). Surtout préoccupée par l'intrigue, et soucieux d'étonner par son fond même, nos auteurs se contentèrent d'exploiter au maximum les richesses du vocabulaire et le répertoire d'images existantes. Les jeux subtils d'Anne Radcliffe leur étaient aussi étrangers que l'art viril de Lewis. Pour eux, la peur passait nécessairement par les mêmes mots, inlassablement, invariablement répétés. Incapables de style, ils utilisèrent furieusement la langue, anonymement, collectivement, accumulant clichés et poncifs, usant la peur avec les mots.

III

Il convient d'assortir cette trop brève et nécessairement imparfaite étude thématique du roman « gothique » mineur de quelques remarques correctives ou complémentaires. Soucieux comme nous l'avons été de dégager par superposition les traits communs de ces œuvres, comme on peut le faire dans un « portrait-robot », notre analyse pourrait laisser croire que tous les romans cités ont la même *densité* « gothique ». Il n'en est rien : les péripéties énumérées et décrites dans les pages qui précèdent sont, en fait, très inégalement réparties dans des intrigues qui restent souvent, pour l'essentiel, assez voisi-

(261) *Ancient Records*, II, 283.

(262) Cf. notre tentative faite dans ce sens : « A Gothic Tale by several hands », *Caliban*, IV (1967), pp. 57-72.

nes de celles des romans de Cumberland, pour ne citer que le mieux connu des héritiers de Richardson à cette époque. Si certaines œuvres ⁽²⁶³⁾ présentent une exceptionnelle accumulation de péripéties endiablées et font mener au lecteur — sans jeu de mots — un train d'enfer, d'autres ⁽²⁶⁴⁾, malgré des titres parfois très alléchants, se révèlent particulièrement indigentes en spectres, ou cheminements de l'héroïne dans les souterrains d'une abbaye gothique. L'action se déroule alors avec une déconcertante lenteur, propre à décourager les moins difficiles. Seuls quelques épisodes, ici ou là parcimonieusement distribués, permettent de classer ces récits dans la grande famille « gothique ». De façon comparable, il serait inexact de penser que tous ces romans sont d'une *médiocrité* uniforme. Sans doute, en grande majorité, ne sont-ils... que ce que des imitations peuvent être, c'est-à-dire des œuvres ternes, qui reproduisent mécaniquement les passages à succès du *Vieux Baron Anglais*, des *Mystères d'Udolphe* et du *Moine*, ou appliquent servilement un certain nombre de recettes éprouvés. Mais de même que certains se détachent nettement de la masse par l'incohérence de leur écriture ou l'indigence extrême de leur style et sont franchement exécrables, voire illisibles ⁽²⁶⁵⁾, d'autres ⁽²⁶⁶⁾ se distinguent par une relative habileté dans la construction de l'intrigue, et témoignent de qualités non négligeables, parfois même de quelque talent, dans l'évocation des scènes les plus terribles, comme dans la peinture des caractères : les noms de John Palmer, de W. H. Ireland, de Francis Lathom, de T. J. Horsley Curties, de Regina Maria Roche, d'Eliza Parsons ou d'Eleanor Sleath méritent peut-être, avec quelques autres, mieux que l'oubli total où ils sont aujourd'hui tombés.

(263) Comme par exemple : *The Castle of Villa-Flora*, *The Abbess*, *The Catholic*, *Gondez the Monk*, *The Nun of Misecordia*, *the Ruins of Rigonda*, *Ancient Records*, *The Watch-Tower*, *St. Botolph's Priory*, *The Festival of Jago*, *Alexena*; Or, *The Castle of Santa Marco*, *The Monk of Udolpho*, *Clermont*, etc.

(264) Citons, entre bien d'autres titres : *The Romance of the Hebrides*; Or, *Wonders never cease*, *The Grey Friar and the Black Spirit of the Wye*, *The Convent of the Grey Penitents*; Or, *The Apostate Nun*, *The Romance of Smyrna*; Or, *The Prediction Fulfilled !!!*, *Glenmore Abbey*; Or, *The Lady of the Rock*, etc.

(265) C'est le cas, en particulier, de *Count Roderick's Castle*; Or, *Gothic Times*, *The Dream*; Or, *Noble Cambrians*, *Reginald*; Or, *The Ruins of Mirandola*, *The Ruins of Avondale Priory*, etc... il faut bien en convenir, du *St. Irvyne* de Shelley.

(266) Comme *The Abbess*, si souvent cité; *The Children of the Abbey*, dont les multiples rééditions confirment le succès; *The Castle of Wolfenbach* et *The Mysterious Warning* de Mrs. Parsons; *Edmund of the Forest*, d'Agnes Musgrave, qu'on peut qualifier d'excellent à maints égards; *Ethelwina*; Or, *The House of Fitz-Auburne*, de T.J. Horsley Curties, et *The Watch Tower*, du même auteur; le très rare roman de Mrs. Sleath, *The Orphan of the Rhine*, dont on ne connaît, à ce jour qu'un seul exemplaire; etc.

Enfin il convient de tenter ici — malgré les sérieuses difficultés qu'une telle entreprise présente — une étude de la répartition chronologique des romans dont il a été fait état. Tant qu'un recensement rigoureusement exhaustif du roman « gothique » mineur n'aura pas été réalisé — si tant est qu'il puisse l'être un jour — toute tentative faite pour étudier l'évolution du genre dans le temps restera bien précaire et sujette à de constantes révisions. La courbe qu'il est possible de dresser, sur la base des romans consultés pour cette étude, si elle ne prétend pas figurer de façon absolue l'évolution du roman « gothique » entre 1790 et 1825, permet au moins d'en donner, vaille que vaille, une idée générale, et fait apparaître des seuils importants. Il est significatif de constater à quel point elle est solidaire, à ses débuts, des publications d'Anne Radcliffe. 1793 marque un premier palier, avec les imitations de ses trois premiers romans, et surtout du *Roman de la Forêt*, paru en 1791. Puis l'accroissement se fait très rapide au cours des trois ou quatre années suivantes : alors qu'on en comptait cinq pour 1793, on en relève dix-neuf en 1796 ; phénomène facilement explicable, si l'on songe au succès sans précédent des *Mystères d'Udolphe* (1794). Les protestations des critiques témoignent très tôt de la rapidité avec laquelle « prit » la nouvelle mode littéraire. Dès 1795, l'auteur du compte-rendu de *The Haunted Cavern* se déclarait las des châteaux gothiques, des tours en ruines, des créneaux enveloppés de nuées, et constatait que les récits de spectres hurlants et de meurtres sanguinaires s'étaient récemment multipliés au point de porter sur les nerfs du lecteur ⁽²⁶⁷⁾. « Encore un château hanté ! », s'exclamait-il la même année, à propos de *The Castle of Ollada*, ajoutant : « même les demoiselles doivent être fatiguées de lire tant d'histoires de revenants et de meurtres » ⁽²⁶⁸⁾. En 1796, il notait dans son compte-rendu d'*Austenburn Castle* : « Depuis la parution des romans de Mrs. Radcliffe, à juste titre célèbres et admirés, le marché du livre est saturé d'histoires de châteaux hantés et de terreurs imaginaires, dont les péripéties sont si peu diversifiées que le critique ne sait comment varier ses remarques » ⁽²⁶⁹⁾. En réalité, cela ne faisait

(267) « In truth, we are almost weary of Gothic castles, mouldering turrets, and 'cloud enveloped battlements'; the tale of shrieking spectres, and bloody murders, has been repeated till it palls upon the sense. » *C.R.*, (N.A.), XV (1795), 430.

(268) « Another haunted castle ! Surely the misses themselves must be tired of so many stories of ghosts and murders. » *C.R.*, (N.A.), XIV (1795), 352.

(269) « Since Mrs. Radcliffe's justly admired and successful romances, the press has teemed with stories of haunted castles and visionary terrors; the incidents of which are so little diversified, that criticism is at a loss to vary its remarks. » *C.R.*, (N.A.), XVI (1796), 222.

que commencer, et il ne faut guère prendre à la lettre les propos hâtifs du même censeur qui, deux ans plus tard, prédisait à propos de *Hubert de Sevrac* la prochaine extinction du genre, selon lui détrôné dans les faveurs du public par le roman réaliste et de mœurs (270).

Sans doute la courbe progresse-t-elle de façon assez irrégulière entre 1796 et 1800 : quatorze romans « gothiques » seulement pour 1797, autant en 1798 et dix-sept l'année suivante. Pourtant le censeur du *British Critic* semble avoir été plus perspicace que son confrère de la *Critical Review*, lorsqu'en 1798, il s'indignait de ce que le roman merveilleux fût devenu la nourriture à la mode, et exprimait ses craintes que le roman sentimental ne fût en passe de mourir de frayeur sous ses effets (271). De fait, l'influence combinée d'Anne Radcliffe et de Lewis fait passer, en 1800, la courbe à son apogée : privilégiée entre toutes, cette année là vit paraître, selon nos calculs, vingt et un romans « gothiques » de l'espèce la plus pure. Les critiques se déclarent alors « rassasiés de spectres et de fantômes » (272). Après cette date, la courbe redescend lentement, non toutefois sans accuser un dessin irrégulier, qui reflète le succès persistant d'un genre qui mit plus de vingt ans à mourir. Le correspondant du périodique *Flowers of Literature* qui se croyait autorisé, en 1805, à annoncer la disparition du genre terrifiant (273) se trompait encore lourdement : la même année, R.C. Dallas, auteur de *The Morlands*, racontait comment un de ses amis lui avait conseillé de mêler à son récit un peu de merveilleux, ou du moins de surprenant, s'il voulait vendre son livre (274), et Francis Lathom pouvait encore écrire, en 1808, dans la préface de *The Unknown*;

(270) « It is an imitation of Mrs. Radcliffe's romances [...] During the prevalence of the present taste the whole may afford amusement to the supporters of circulating libraries. But it may be necessary to apprise novel-writers in general that this taste is declining, and that real life and manners will soon assert their claim. » *C.R.*, (N.A.), XXIII (1798), 472.

(271) « Tales of wonder involving intrigues of nobles, the management of friars and the sieges of castles etc. are now the fashionable food of the day; and the rapid novel seems in danger of being frightened out of existence by the terrible romance. » *B.C.*, XII, (1798), 183.

(272) « Satiated as we are with ghosts and spectres, which have been raised without number to decorate the visionary castles of modern romance... » *M.R.*, XXXIX (1802), 427.

(273) « Another class of novel-writers, who sought for materials in the fabulous events of early ages, have also in a great degree, disappeared; and we are no longer inundated with terrific tales of castles, ghosts and caverns; these flights of the imagination have given place to the more rational subjects of love and courtship, ending like all modern comedies, in the holy state of matrimony. » *Flowers of Literature*, 1805, p. xiv.

(274) R.C. Dallas, *The Morlands, Tales Illustrative of the Simple and the Surprising*, 4 vols., London (Longman, Hurst, Rees, and Orme), 1805, I, vi.

or, *The Northern Gallery*, que les contes les plus demandés étaient, à cette date, ceux qui alliaient une part considérable de merveilleux à un sujet historique (275).

En 1810, la courbe indique un nouveau regain de faveur, du reste isolé et assez inexplicable : dix-neuf romans « gothiques » furent publiés cette année-là, autant qu'en 1796. Ce n'est qu'après cette date qu'on peut dire que le genre créé par Walpole s'éclipse très progressivement. Touché par les grandes parodies de Barrett et de Jane Austen, supplanté surtout dans les faveurs du public par les premiers romans historiques de Walter Scott, il lance, en 1824, son chant du cygne, avec *Les Albigeois* de Maturin, non du reste sans mettre l'histoire, dans cette dernière œuvre, au service de la terreur. Il avait, pendant plus d'un quart de siècle, tenu en haleine une nation que le génial et prolifique « Sorcier du Nord » conduisait maintenant sur les sentiers plus rassurants d'un passé méticuleusement exploré, et interprété rationnellement. Avec lui, l'Angleterre reprenait souffle; mais la veine sombre de son génie ne tarderait pas à reparaitre, sous d'autres formes, et avec des succès divers, tant l'attrait de l'irrationnel, qu'avaient si naïvement illustré ces trop souvent médiocres histoires de spectres, est tenace au cœur de l'homme.

*
**

Il faudrait encore corriger ce qu'a d'un peu arbitraire la classification, sous des rubriques précises, du roman « gothique » mineur, que nous avons donnée dans ce chapitre, en rappelant qu'il fut d'abord une espèce de rêve collectif, une sorte de récit continu, où seul un souci de clarté nous a incité à tailler de larges tranches — Charles Mauron aurait parlé de « coupes » — en fonction des thèmes dominants. Tous les historiens du genre ont cru devoir proposer des normes susceptibles de rendre compte des nuances parfois les plus subtiles (276) : elles ne doivent pas faire oublier l'extrême

(275) « The tales which are at present the most in request, are undoubtedly those which unite a considerable degree of the marvellous some portion of history. » *The Unknown*, I, vii.

(276) En particulier la classification proposée par Brauchli en : 1) Der Gotische Roman. 2) Der Historische Roman. 3) Der Zauber Roman. 4) Der Geister Roman. 5) Der antiklerikale Schauer Roman. 6) Der Räuber-und-Intriganten Roman, nous paraît trop rigide et systématique. (Jakob Brauchli, *Der Englische Schauerroman um 1800*, Weida i Thür, 1928, Teil B.)

De même celle proposée par Maurice Heine dans son article sur le roman noir paru dans la revue *Minotaure*, où il distingue entre : 1) Le Gothique Noir, 2) Le Fantastique Noir, 3) Le Réalisme Noir, 4) Le Burlesque Noir. [*Revue Minotaure*, n° 5 (mai 1934)].

confusion des sources et l'enchevêtrement des motifs. Dans la réalité, les catégories se recouvrent, chevauchent et empiètent l'une sur l'autre. Tel roman d'inspiration radcliffienne emprunte certains éléments à Clara Reeve et à Walpole, tel autre, qui se veut une imitation du *Moine*, recourt aux procédés radcliffiens. On pourrait citer cent exemples d'œuvres où la confusion des modèles est constante. Or c'est précisément ce brassage continu de situations analogues mais non tout à fait identiques qui nous autorise à parler d'école, et ce sont ces multiples références à des sources divergentes qui font l'unité du genre. A vrai dire, il n'est pas sûr qu'un lecteur non prévenu songe, de lui-même, à placer *Les Mystères d'Udolphe* et *Le Moine* dans la même classe de romans, ni qu'il accepte de considérer l'un et l'autre comme issus du *Château d'Otrante* ou du *Vieux Baron Anglais*. Le mérite de ces imitateurs dépourvus d'imagination, s'il faut leur en reconnaître une part, fut d'avoir su, en ces œuvres, déceler des traits d'intime parenté, et de les avoir accentués, en les amalgamant subtilement. L'étendue de leurs larcins fit leur originalité; et ils devinrent même créateurs, par l'éclectisme de leurs emprunts. Bien plus que trois ou quatre individus isolés, ce fut cette foule anonyme d'auteurs divers et sans talent qui créa le roman « gothique » tel qu'on le connaît aujourd'hui et surtout tel qu'on veut qu'il soit : un assemblage disparate d'horreurs sans nom et d'excentricités « frénétiques ». De fait, l'épithète « gothique » perd, sous leur plume, les sens divers et spécifiques que nous rappelions plus haut, pour n'en conserver qu'un, plus général et... redoutable. Quand un auteur de « chap-book » intitule son frêle opuscule *Gothic Legends* (277), *Gothic Pieces* (278), ou encore *Gothic Stories* (279), il ne veut rien dire de plus — ni de moins — que *Tales of Wonder* ou *Tales of Terror* (280). Ainsi, la référence architecturale est-elle, sans disparaître, recouverte par un concept plus vaste, qui évoque de façon imprécise mais efficace, l'effroi, l'horreur et l'épouvante; et le roman « gothique » devint, grâce au zèle uniforme de nos médiocres conteurs, roman *terrifiant*.

(277) *Gothic Legends*, a tale of mystery, printed and sold by A. Seale, 1802, 42pp. V.U.L.

(278) *Gothic Pieces*, Newcastle upon Tyne, printed by J. Mitchell, 1804, 41pp. V.U.L.

(279) *Gothic Stories*, 3rd ed., with additions, London (S. Fisher & T. Hurst), 1799, 52pp., V.U.L.

(280) On sait que les *Tales of Terror* (1801), longtemps attribués à Lewis, sont en fait une imitation parfois parodique des *Tales of Wonder* de l'auteur du *Moine*. Cf. Summers-Bibliography, 526-7.

CHAPITRE VII

LE MARCHÉ DE L'HORREUR

« Latterly, the demand in the market for ghosts, necromancy, and murders, has so much increased, that [...] the Romance has become by far the most profitable line of business, and enables me to maintain myself, my wife, and four children, two of them nearly grown up, in all the comforts of life, with imaginary wretchedness. »

The Avenger; Or, The Sicilian Vespers, 1810.

I

Une étude du roman « gothique » qui se limiterait à une analyse des œuvres resterait, à notre sens, très incomplète. En effet, des publications qui se situent toutes, ou presque, en deçà du seuil littéraire et dont rien, au niveau de la création artistique, ne peut expliquer le succès, exigent de qui s'efforce d'en saisir la portée, qu'il les approche sous un angle beaucoup plus large, susceptible de tenir compte, autant que faire se peut, des données sociologiques du problème. Le lecteur le moins averti ne peut manquer de s'interroger sur les raisons d'une si brusque et si totale déviation du goût littéraire. Le fait est qu'un problème complexe se pose, dont nous pressentons que la solution, ou l'une des solutions, passe d'abord par une étude de la situation faite par la société d'alors aux auteurs de cette classe, par un examen de l'origine sociale et de l'âge des lecteurs, et par l'analyse des techniques de distribution de ces romans terrifiants. Sans vouloir préjuger des résultats d'une enquête qui, dans l'état présent des recherches sur le marché du livre à

cette époque, sera nécessairement modeste, nous croyons que c'est dans ce sens qu'il faut pousser notre investigation, et que les quelques renseignements épars, glanés ici ou là sur les intentions des producteurs, les exigences des consommateurs et les méthodes de diffusion utilisées par les maisons d'édition, pourront jeter sur notre sujet d'intéressantes lumières.

*

**

Il n'est pas toujours aisé de percer le mystère de l'identité des auteurs, quand deux romans sur trois sont anonymes, ou portent, pour toute indication, des formules aussi peu transparentes que : « by a lady » (1), « by a young lady » (2), « by an unpatronized female » (3), « by a clergyman's daughter » (4), « by a gentleman of the University of Oxford » (5) », « by a Member of the Inner Temple » (6), « by an author of celebrity » (7), « by a British Officer of rank » (8), ou « by a North Briton » (9). Les dictionnaires d'ouvrages anonymes ne sont d'aucun secours en l'occurrence, car l'identification d'un auteur suppose toujours la possession d'éléments extérieurs à l'œuvre qui font, dans le cas présent, totalement défaut. La grande majorité des romanciers qui nous intéressent retourneront, sitôt imprimées leurs élucubrations d'un jour, à la nuit totale de l'oubli. Faute d'être portés par un milieu littéraire, ils restèrent définitivement anonymes. Loin de le regretter, il faut apprécier à sa juste valeur cette occasion qui nous est offerte de saisir, à l'état brut, les manifestations de cette écriture collective.

(1) *The Count de Santerre*, a romance, by a lady, 2 vols., London (Dilly), 1797.

(2) *The Traditions*, a legendary tale, written by a young lady, 2 vols., London (William Lane, Minerva Press), 1795.

(3) *Austenburn Castle*, by an unpatronized female, 2 vols., London (William Lane, Minerva Press), 1796.

(4) *The Castle of Santa Fe*, a novel, by a Clergyman's Daughter, 4 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1805.

(5) *St. Irvyne; Or, The Rosicrucian*, a romance, by a Gentleman of the University of Oxford, London (J.J. Stockdale), 1811.

(6) *Theresa; Or, The Wizard's Fate*, a romance, by a Member of the Inner Temple, 4 vols., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1815.

(7) *The Carthusian Friar; Or, The Mysteries of Montanville*, a posthumous romance, corrected and revised by an author of celebrity, 4 vols., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1814.

(8) *The Castle of Villa-Flora*, a Portuguese Tale, from a manuscript lately found by a British Officer of rank, in an old mansion in Portugal, 3 vols., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1819.

(9) *Howard Castle; Or, A Romance from the Mountains*, by a North Briton, 5 vols., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1817.

Force nous est de renoncer aux méthodes traditionnelles de la critique littéraire, faites pour cerner l'individu, et valables pour des cas d'espèce. Ici, nulle donnée biographique ne vient faire écran entre l'œuvre et la société qui l'a produite. C'est la multitude qui nous parle dans ces romans, une foule sans visages et sans noms.

Parfois, pourtant, l'auteur fait figurer, sur la page de garde, la liste de ses publications antérieures ⁽¹⁰⁾, ou signe d'un pseudonyme déjà utilisé dans des circonstances moins obscures ⁽¹¹⁾ : il devient alors possible, au terme d'une série de confrontations diverses et de rapprochements qui n'excluent pas tout risque d'erreur ⁽¹²⁾, de remplacer par un patronyme la traditionnelle formule sibylline. Mais quand nous savons qu'il se nomme John Palmer, Sarah Green, George Walker ou Mary Charlton, nous ne sommes guère plus avancé. Très rares, en effet, sont les noms qui figurent dans les dictionnaires biographiques actuellement disponibles. Dans l'énorme majorité des cas, il faut se résigner à considérer l'auteur comme une ombre, aussi subtile et impalpable que les phantasmes qu'il évoque; et s'attacher à découvrir, par-delà les destins individuels qui nous échappent, la signification collective du phénomène « gothique ».

*

**

Ce qui frappe, au premier abord, quand on se tourne vers la cohorte innombrable de ces anonymes créateurs, c'est l'importance remarquable de la représentation féminine dans leurs rangs. Si l'examen des œuvres recensées dans la liste qui figure en appendice peut avoir quelque signification, les résultats de l'inventaire sont éloquentes : 170 récits d'horreurs — sur les 290 pour lesquels on a pu déterminer le sexe de l'auteur — ont été imaginés par des femmes. Une scène rapportée par Francis Lathom dans *Men and Manners* (1799) montre que ce phénomène alarmant n'avait pas échappé aux lectrices de l'époque. Rachel, accompagnée de son ami Parkinson, entre dans une « librairie circulante » à la mode, et demande à voir les nouveaux titres parus. On lui propose *The Match Girl*. « Cela doit être fort mauvais ! », s'écrie-t-elle, « Encore un roman écrit par une femme ! ». Le libraire lui propose alors : *The Skeleton*, d'un autre auteur féminin; et la raisonnable Rachel

(10) Par exemple : *The Mystic Castle; Or, Orphan Heir*, a romance, by the author of the Wanderer of the Alps, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796.

(11) Comme, par exemple, Ann Curtis, qui signait « Ann of Swansea ».

(12) Les catalogues des grandes bibliothèques comportent d'assez nombreuses erreurs d'attribution qui rendent encore plus difficile l'accès aux œuvres.

de s'étonner que les représentantes de son sexe ne sachent pas se satisfaire de leurs travaux d'aiguilles (13). M. Dabaud, lui, dans *La Nuit Anglaise* (1799), exprimait joliment sa surprise de voir « le beau sexe quitter les rubans roses pour des idées noires. » (14). Les exemples ne manquent pas, qui illustrent cette participation massive des femmes à l'industrie du roman : on en trouvera d'éloquents dans le beau livre que M. Philippe Séjourné a consacré à cette question (15). Contentons-nous de citer quelques autres témoignages qui concernent plus directement le roman « gothique ». S.J. Pratt, dans cette charmante évocation des mœurs contemporaines qu'est *Family Secrets* (1797), lorsqu'il décrit la bibliothèque de son héroïne Olivia, ajoute en note, qu'on y aurait trouvé, si elle avait été moins ancienne, les noms illustres d'un grand nombre de dames anglaises, qui sont « les mages littéraires du jour ». Et de citer, parmi elles, la « Dame Protectrice » de Sir Bertram (16) ; l'aimable avocate qui, dans son *Vieux Baron Anglais*, défendit une cause si juste avec tant de compétence ; l'Enchanteresse d'Udolphe, qui terrifie avec autant de force qu'elle séduit ; et la Magicienne de *The Manor House*, aimée et honorée des Muses (17). Les romans féminins occupent une telle place dans la production littéraire d'alors, dont ils se distinguent en même temps par des traits si particuliers, que les critiques s'y réfèrent souvent pour « situer » les œuvres dont ils doivent faire le compte rendu. C'est ainsi que le censeur de *The Critical Review*, quand il veut exprimer l'opinion peu flatteuse qu'il a du *Feudal Tyrants* de Lewis, le compare aux romans qu'enfantent chaque jour d'innombrables vestales dans les sanctuaires de la Minerva Press (18). Qui voudrait se convaincre encore davantage

(13) « Another woman ! I wonder women can't content themselves with their needles. » *Men and Manners*, a novel, by F. Lathom, 4 vols., London (J. Wright & H.D. Symonds), 1799, I, 49.

(14) Il dit ceci à propos des *Mystères d'Udolphe*. *La Nuit Anglaise*, op. cit., I, 53.

(15) Philippe Séjourné, *Aspects Généraux du Roman Féminin en Angleterre de 1740 à 1800*. Publications des Annales de la Faculté des Lettres, n° 52, Aix-en-Provence, 1966.

(16) Pratt attribue, comme tant d'autres, le célèbre « Fragment » de John Aikin à sa sœur, Anna Laetitia. Cf. *supra*, ch. III, pp. 163, note (101) et 169, note (122).

(17) « Sir Bertram's Patroness; and the fair advocate who, supported by her Old English Baron, so well illustrated the cause she has ably defended; and the Enchantress of Udolpho, potent alike to terrify as to transport; and the magician of the Manor House, honoured and loved by the muse. » *Family Secrets, Literary and Domestic*, by Mr. Pratt, 5 vols., London (T.N. Longman), 1797, I, 370.

(18) « It is the labour of the mountain and *Monk Lewis* has produced his mouse neither larger nor finer than has issued from the pen of many a teeming maiden in the sanctuaries of the Minerva Press. » *C.R.*, 3rd. series, XI (1807), 278.

de l'ampleur de ce phénomène pourrait consulter utilement les poèmes satiriques de l'époque, comme *Signs of the Time; Or, A Dialogue in Verse* (1806), dont l'auteur ne ménage guère les sarcasmes à l'adresse des romancières (19).

Si le mouvement féministe et l'exemple donné par Mary Wollstonecraft et ses disciples expliquent pour une part la promotion littéraire de la femme et de la jeune fille à l'époque romantique, il reste encore à expliquer pourquoi tant de femmes-auteurs choisirent précisément un genre dont on pouvait penser, au premier abord, qu'il était le moins recommandable pour elles. La question qui se pose à nous n'est pas de savoir pourquoi tant de femmes écrivirent tant de romans, mais bien pourquoi tant de femmes écrivirent, à cette époque, tant de romans *noirs*. T.J. Horsley Curties apporte, indirectement, dans la préface de *Ancient Records* (1801), un élément de réponse. Il paraît exclu, pour lui, qu'une femme puisse songer à écrire un roman « réaliste » (« a tale of real life ») où les passions du cœur humain, et parfois les plus viles, sont complaisamment mises au jour. Celles de ses concitoyennes qui, sous prétexte de faire parade de leur connaissance de la nature humaine n'hésitent pas à construire leurs intrigues amoureuses autour de personnages douteux et de scènes graveleuses, manquent à la vocation de chaste délicatesse qui doit être l'apanage de leur sexe. C'est aux hommes qu'il appartient d'explorer ces domaines scabreux. Les femmes qui s'y hasardent ne font que s'adonner à un type de prostitution qui, pour être littéraire, n'en est pas moins regrettable et très dommageable aux mœurs d'une nation (20). On comprend, dès lors, que les femmes et les jeunes filles que le désir d'écrire démangeait, se soient tournées vers un genre romanesque qui *pouvait* être parfaitement inoffensif et compatible avec leur respectabilité. Le Dr. Johnson lui-même n'avait-il pas, jadis, pris la défense du roman de chevalerie en arguant de son caractère imaginaire, et

(19) *Signs of the Time; Or, a dialogue in verse*, Wolverhampton (Gower & Smart) London (Longman & Co), 1806. Cf. aussi *The Anti-Jacobin*, XXV (1807), 79-87.

(20) « Let me enlarge a little further on this theme : ought the female Novelist, in order to display a *complete* knowledge of human nature, to degrade that delicate timidity, that shrinking innocence which is the loveliest boast of womanhood, in drawing characters which would ruin her reputation to be acquainted with ? — Ought she to describe scenes which bashful modesty would blush to conceive an idea, much less avow a knowledge of ? Oh no ! Let the chaste pen of female delicacy disdain such unworthy subjects ; leave to the other sex a description of grovelling incidents, debased characters, and low pursuits : there is still a range wide and vast enough for fanciful imagination ; but when female invention will employ itself in images of the grosser sort, it is a fatal prediction of relaxed morals, and a species of — at least — Literary Prostitution. » *Ancient Records*, I, vii-viii.

en l'opposant au roman moderne, trop près de la vie réelle (21) ? Du moins les chimères irréelles des « gothic stories » étaient-elles innocentes et conciliables avec la dignité féminine. Écoutons le jeune auteur [Mary Butt] de *The Traditions* (1796) justifier le choix qu'elle a fait du genre légendaire pour son premier roman : elle cite un passage d'Addison où le célèbre théoricien, las des injustices de la vie, déclare préférer les récits fabuleux où, du moins, il est possible, à son gré, de récompenser la vertu et de punir le vice (22). De fait les déclarations de ce genre ne manquent pas dans ces romans : pour n'en citer que quelques unes, Eugenia de Acton déclare viser, dans *The Nuns of the Desert*, le double but de distraire et d'instruire la jeunesse, et plus particulièrement les jeunes filles (23). L'auteur de *Count Eugenio*, une certaine Mrs. Butler souligne, elle, le rôle important que joue le romancier dans la société en faisant contempler à l'homme la hideur du vice (24). *The Castle of Santa Fe* répond, à en croire son auteur, fille de pasteur, au louable souci de distraire sans induire en erreur (25). Quant à Jane Elson, dans sa dédicace au public de *The Romance of the Castle*, elle prie ses lecteurs d'excuser son manque de génie : du moins l'excellence de la morale qu'elle enseigne compense-t-elle bien des défauts (26). En d'autres termes, la romancière « gothique » se veut l'héritière de Hannah More, Hester Chapone et autres moralistes du siècle. N'ayant le choix qu'entre, d'une part, le roman de mœurs et son cortège d'indécences importées du Continent (27),

(21) Cf. *supra*, ch. I, pp. 58-9.

(22) « Since history events are of a mixed nature, and often happen alike to the worthless and deserving; insomuch that we frequently see a virtuous man dying in the midst of disappointments and calamities, and the vicious end their days in prosperity and peace : I love to amuse myself with the accounts I meet with in fabulous histories and fictions; for in this kind of writings we have always the pleasure of seeing vice punished and virtue rewarded. » En épigraphe à *The Traditions*, I, 1.

(23) « ... As I am actuated by the blended design of instructing and entertaining the young individuals of my sex, it is indispensably necessary that [...] I blend a short but consistent system of morality with probable story. » *The Nuns of the Desert*, I, ix.

(24) « A writer performs to society no inconsiderable service, who holds up the mirror in which man may faithfully behold the hideousness of vice. » *Count Eugenio; Or, Fatal Errors*, I, v.

(25) « An attempt to entertain without misleading. » *The Castle of Santa Fe*, I, i.

(26) « Though it may not display a superior brilliancy of genius, nor abound in strokes of wit and humour, the excellence of the moral may atone for other deficiencies. » *The Romance of the Castle*, I, ii.

(27) « The evil owes its first rise to the translations which have been made from the works of some of our corrupt neighbours on the Continent [...] It has introduced a licentious taste, before unrelished by the English nation. » *The Impenetrable Secret; Or, Find It Out !* by F. Lathom, 2 vols., I, viii.

et de l'autre, le roman « gothique » qu'elle peut du moins infléchir dans le sens du « courtesy book » (28), il n'était que tout naturel qu'elle optât pour le second genre. Loin de compromettre sa pudeur, il lui offrait d'amples possibilités dans le domaine de l'éducation morale, en lui permettant de jouer de multiples variations sur l'air connu de la Justice Immanente et de la Rétribution Divine. Ainsi mériterait-elle les compliments de la critique pour avoir écrit une œuvre « qui encourage à s'en remettre à la protection de Dieu et dissipe en même temps les terreurs d'une futile superstition » (29).

Mais il est une autre raison, à nos yeux, qui explique cette présence nettement majoritaire des femmes au nombre des auteurs « gothiques ». Il ne s'agit plus, cette fois-ci, d'une question de convenances, mais d'aptitude « professionnelle », si l'on peut s'exprimer ainsi. Nous n'avons que trop souvent souligné le rôle joué par les architectures dans ces cauchemardesques histoires : or qui mieux qu'une femme pouvait d'abord éprouver, puis traduire, l'émoi qui saisit l'héroïne dès qu'elle pénètre à l'intérieur du château ? Il fallait la subtile réceptivité de nerfs de femmes pour enregistrer et fidèlement reproduire les sensations éprouvées devant une tenture qui bouge, à minuit, ou une porte qui lentement s'entrebaille, comme poussée de l'extérieur par une main invisible. Il fallait l'imagination d'un cerveau féminin pour peupler les ténèbres d'un couloir de présences confusément malfaisantes. Il fallait un cœur de femme pour dicter à l'héroïne sa conduite, face aux gestes et aux propos insultants du baron. Le château étant un symbole surtout d'agressivité masculine, il fallait... des peurs de femme, pour le rendre vraiment terrifiant.

*

**

Un point, en tout cas, que les romancières ont en commun avec leurs collègues de l'autre sexe, est leur jeunesse, parfois extrême. Walpole avait quarante-sept ans quand il écrivait *Le Château d'Otrante*, et son roman portait la marque des rêves déçus d'une existence sur son déclin. Lewis, lui, n'avait pas vingt ans quand il

(28) A de très rares exceptions près — dont la plus notable serait, à notre avis, le *Zofloya* de Charlotte Dacre — les romans « gothiques » féminins mettent en scène des héroïnes dont le comportement irréprochable, en toutes circonstances, répond au code moral et aux conventions sociales en vigueur, et pourrait servir à illustrer par exemple n'importe quel « livre de conduite » en faveur à l'époque.

(29) « Calculated to promote a reliance on the protection of the deity, and at the same time to dissipate the terrors of idle superstition. » *C.R.*, (N.A.), XVIII (1796), 341.

terminait *Le Moine*, et s'il y rêve, c'est au futur, d'expériences non encore tentées. Il donnait là un exemple qui ne serait que trop vite et trop largement suivi. Puisqu'il était si facile, à cet âge, de faire parler de soi, pourquoi ne pas tenter sa chance ? Le débridé et la frénésie du roman « gothique » mineur s'expliquent, dans une large mesure par le très jeune âge des auteurs. La plupart ne sont que des adolescents qui disent, sous forme de fables, leurs tourments et leur enthousiasme juvénile. Ils nous renseignent volontiers, du reste, dans leurs préfaces, sur leur âge : Francis Lathom a dix-sept ans, au moment où il donne au public son *Castle of Ollada* (1795). Sophia King en a dix-neuf quand paraît, en 1801, *The Fatal Secret; Or, Unknown Warrior...* qui n'est pas son premier roman, et George Walker a vingt ans en 1792, quand il écrit *The Romance of the Cavern*. Shelley publie *Zastrozzi* (1810) dans sa dix-huitième année et *St. Irvyne* à dix-neuf ans (1811). Mais Shelley avait du génie, dira-t-on. Qu'importe ! Dans ce domaine, il ne se mesure pas à Byron, mais, par exemple, au jeune et timide auteur d'*Ulric and Ilvina* (1797), adolescente de dix-huit printemps⁽³⁰⁾, qui promet sagement au lecteur de ne plus recommencer, si ce premier essai lui déplait⁽³¹⁾. Combien sont-ils à avertir dès la première page le public — comme Mrs. Sleath dans *The Orphan of the Rhine*⁽³²⁾ — qu'il s'agit d'un premier roman, et qu'ils comptent sur son indulgence ! Genre facile en apparence, puisqu'il ne requiert pas l'expérience de la vie réelle, le roman « gothique » fut le terrain où maints jouvenceaux et demoiselles firent leurs premières armes littéraires. Point n'était besoin ici d'être instruit des subtils mécanismes de la passion, ni particulièrement apte à sonder les replis du cœur humain : il suffisait de donner libre cours à son imagination, et de transcrire, en les rédigeant à peine, les rêveries les plus sauvages et les visions les plus décousues. Chez ceux à qui le talent ne tint pas lieu de métier, on trouve le meilleur et le pire, surtout le pire, un tourbillonnant chaos de sentiments, de pensées et de gestes, ceux qu'on peut avoir à vingt ans.

*
**

(30) « Scarce on whose youthful head
Have eighteen suns their genial influence shed... »
Ulric and Ilvina, I, ii.

(31) « Soon would I then this scribbling trade give o'er,
And plague the world with Gothic tales no more... » *Ibid.*

(32) « The author of the following pages presents them to the Public with a sentiment of respectful diffidence. She avows them as her first performance and must therefore appeal to the candour and indulgence of the liberal. » *The Orphan of the Rhine*, I, i.

Abstraction faite de leur âge, les romanciers « gothiques » furent encore des *amateurs* en ceci, que leur vocation littéraire était une vocation secondaire. Peu de « professionnels » dans leurs rangs, au sens où on peut l'entendre, par exemple, de Lewis ou d'Anne Radcliffe : pour la plupart, ils exerçaient un métier, dont ils dépendaient pour vivre. Harriet et Sophia Lee, par exemple, tenaient une école à Bath. Richard Warner, l'auteur de *Netley Abbey* (1795), était pasteur — autre preuve que le roman « gothique » *pouvait* être respectable. John Palmer, auteur de *The Haunted Cavern* (1796), était, comme son célèbre père, acteur au Théâtre Royal (33). Une actrice du même théâtre, Mrs. Smith, publierait, quinze ans plus tard, *The Caledonian Bandit* (1811) : en raison des adaptations qui en étaient faites, le roman « gothique » était bien connu dans le milieu du théâtre. A Brighton, Richard Sicklemore exploitait, avec son père, une imprimerie : il n'en fit pas moins paraître *Edgar; Or, the Phantom of the Cloister* (1798) et *Osrick; Or, Modern Horrors* (1809), comme d'ailleurs la plupart de ses autres romans, à la Minerva Press de Lane, dont il sera plus loin question, sans doute pour bénéficier de l'incroyable vogue de cet établissement. Et combien d'épouses fidèles, de ménagères scrupuleuses, trouvèrent, dans la composition d'horifiques récits, un dérivatif efficace à leurs multiples soucis domestiques et, parfois, le moyen d'arrondir substantiellement leurs ressources.

*
**

Car tous ne mettaient pas de façon désintéressée leur talent à l'épreuve. L'auteur de *The Haunted Castle* (1794), par exemple, avoue ingénument, dans sa préface, le but mercenaire qu'il poursuit; avoué que ne manque pas de relever le censeur de la *Critical Review*, dans son compte-rendu, non sans souligner le caractère illusoire de pareilles espérances (34). Eliza Parsons, comme du reste Charlotte Smith, prétendait vivre, et surtout faire vivre ses huit enfants, après la mort d'un mari ruiné dans les affaires, de sa plume (35). L'auteur de *More Ghosts !* (1798), femme d'un officier

(33) Et non pas maître d'école, comme on l'a prétendu. Cf. Summers-Bibliography, 115.

(34) « We are very sorry to find, by the preface to this novel, that *gain* is the author's chief motive for writing, not because we think that motive is an improper one, but because we are convinced the end cannot be answered by such productions as *The Haunted Castle*. » *C.R.*, (N.A.), XIII (1795), 229.

(35) « At her husband's death, Mrs. Parsons turned to novel-writing as a means of providing for her eight children. » *Dictionary of National Biography*, XLIII, 399.

résidant à l'étranger au service de la patrie, dit aussi dans sa préface qu'elle écrit pour aider à subvenir aux besoins de ses enfants (36). Parfois, le gain escompté doit aider l'auteur à vivre pendant la durée d'une longue maladie qui l'écarte de son métier habituel (37). Ou bien, il s'agit d'une œuvre charitable, au profit d'une tierce personne : ainsi *The Mystic Cottager of Chamouny* (1794) fut-il écrit au bénéfice d'un orphelin aveugle (38). *The Traditions* (1795), dont il a déjà été question, eut une destination analogue et servit à aider un noble français émigré, dénué de ressources, à ouvrir une école (39). Dans *Men and Manners*, Francis Lathom nous donne la réaction des lecteurs à de tels appels à leur générosité : la libérale Rachel, par exemple, souscrit la somme importante d'une guinée, pour la publication d'un roman au titre prometteur et tout à fait caractéristique du genre, *The Animated Portrait*, écrit et publié au bénéfice de sept orphelins et de leur mère, dans le besoin (40).

Quant à la somme payée par l'éditeur à ces auteurs de bonne volonté, il faut l'imaginer insignifiante, et très éloignée, en tout cas, des cinq cents livres payées à Anne Radcliffe pour *Les Mystères d'Udolphe*, ou à Maturin pour *Melmoth* (41). Le libraire James Lackington (1746-1815) reconnaît, dans ses *Mémoires*, que beaucoup de ses confrères n'offrent pas plus d'une demi-guinée par volume à des auteurs qui, le plus souvent, se font une idée très exagérée du mérite de leurs romans (42). William Lane était, pour sa part, beaucoup plus généreux, en paroles tout au moins, puisqu'il promettait aux auteurs, dans ses prospectus, de cinq à cent livres pour leurs manuscrits (43). Il semble, pourtant, qu'il ait payé plus souvent la somme minima, à en juger par les plaintes de ses

(36) « All I ask for myself is, that the Critics will spare the work now submitted to the Public; it having been suggested more by the necessities of my family than a desire of being known to the world as a writer. » *More Ghosts!* (1798), I, xii.

(37) « To those who know the Author, it is proper to observe, that the following pages were written at a time when he was prevented by illness from following his usual occupation : and with the hope that some profit might arise to compensate in a degree for his loss of labour. » *The Spirit of Turretville*, I, [sig. a2].

(38) « ... to raise a trivial sum for the benefit of a distressed orphan, deprived of the blessing of sight, and rendered incapable of maintaining herself. » *Mystic Cottager of Chamouny*, I, i.

(39) *The Life and Times of Mrs. Sherwood*, ed. F.J. Harvey Darton, London 1910, pp. 160-1; 172.

(40) *Men and Manners*, *op. cit.*, III, 53-4.

(41) Cf. *supra*, ch. IV, p. 251 et *infra*, ch. IX, p. 564.

(42) *Memoirs of the first forty-five years of the life of James Lackington, Bookseller, Written by himself*, new ed., London, 1794, p. 222.

(43) Cf. Blakey, 73.

fournisseurs attitrés. En général, un « bon » roman pouvait rapporter, à un auteur ayant déjà fait ses preuves, la somme moyenne de quarante livres, comme le *Margarita* (1799) de Mary Butt (44). Mais la qualité n'était même pas un critère absolu : Jane Austen ne toucha que dix livres pour son admirable *Northanger Abbey* (45). Il est vrai qu'en 1803, un tel ouvrage, où le roman « gothique » était sérieusement mis en cause, pouvait paraître dangereux à des éditeurs conscients des substantiels bénéfices qu'ils pouvaient encore réaliser en exploitant le goût du public pour les « horrid novels ». Sans doute est-ce ce qui explique que la parodie de Jane Austen n'ait vu le jour qu'en 1818. En fait il semble bien, à en croire le facétieux auteur de *The Avenger; Or, The Sicilian Vespers* (1810), cité en épigraphe à ce chapitre, que le marché de l'horreur ait réussi à faire vivre plus d'un romancier chargé de famille. Moins, peut-être, du fait de rémunérations importantes perçues pour chacune de ses œuvres, qu'en raison d'une prolixité étonnante, qui le conduisait à multiplier le nombre des volumes. Mais alors, au prix de quels sacrifices sur la qualité ! Joseph Fox, dans la préface de *Santa Maria; Or, The Mysterious Pregnancy*, se plaint amèrement de ce que les éditeurs, plutôt que d'offrir des sommes substantielles à des auteurs en renom, préfèrent louer à vil prix les services d'écrivains sans scrupules pour reproduire et démultiplier indéfiniment des épisodes et des péripéties sûrs de plaire (46). Nous nous expliquons mieux, dès lors, l'éternel retour, sous la plume d'auteurs payés au volume, des mêmes thèmes que nous avons tenté de classer dans les pages qui précèdent. La scène du souterrain, la méditation dans les ruines, l'apparition du spectre, l'entrée au château, la fuite dans la forêt, et bien d'autres motifs encore, tous éprouvés, constituaient un répertoire de choix, où puisaient, sans longtemps balancer, des scribouilleurs pressés de toucher les quelques guinées promises. L'avouons-nous ? Nous ne pouvons nous défendre d'un mouvement de dépit, à la vue de ces auteurs composant leurs récits d'horreur avec tant de sang-froid et de calcul. Nous eussions sans

(44) Cf. *The Life and Times of Mrs. Sherwood*, op. cit., p. 196.

(45) Cf. Baker, VI, 94.

(46) « I only wish to insinuate that it [son propre roman] may prove superior to those novels, done by anonymous writers, turned and retrimmed out of others which have appeared before, and are long past by. For if booksellers undertake to furnish their subscribers monthly with novels, they are obliged, therefore, to have recourse to new facing old ones; and all that is original, consists in the type and paper only. Besides, the librarians (at least most of them), cannot afford to pay reputed authors liberally. They, therefore, employ hackneyed copyists. » « Prefatory Epistle », *Santa Maria; Or, The Mysterious Pregnancy*, I, xvi.

doute préféré les imaginer pâles et défaits, en transe, transcrivant leurs cauchemardesques visions dans un décor étudié (47), ou assis sur une tombe (48). Au lieu de cela, pour composer un roman « gothique », il suffisait d'appliquer mécaniquement des recettes (49). Le génie n'avait plus rien à voir avec le métier d'homme de lettres. On fabriquait des intrigues, comme d'autres avaient usiné le papier sur lequel on les couchait. On se contentait de rédiger, sans faire preuve de plus d'imagination qu'un vulgaire clerc de notaire, un certain nombre de pages par jour (50). « Prenez un vieux château, à moitié en ruines », suggère, dans les colonnes d'un périodique, un lecteur désabusé, « une longue galerie, avec de très nombreuses portes, quelques-unes, secrètes. Trois cadavres de personnes assassinées, très frais. Autant de squelettes, dans des coffres et des placards. Une vieille femme pendue par le cou, la gorge tranchée. Des assassins et des aventuriers prêts à tout, en quantité suffisante. Des bruits, des murmures, des gémissements, — trois vingtaines au moins. Mélangez le tout sous forme de trois volumes, à prendre

(47) Comme l'auteur du *Tombeau* que va surprendre Anne Radcliffe dans la scène imaginée par Kazlitt Arvine :

« Mr. Robert Will, like young authors of all countries, lived in a garret. Anne Radcliffe ascended, step by step, very softly until she came to the apartment, whose walls were hung in black, and decorated with relics of heraldry, bones and death's heads; on one side of the room was a sand-glass, on an empty coffin, and on the other a table, on which were crossed a scythe and poniard. Leaning on a table of black wood sat a young man, in a monk's dress, writing by the lights of two sepulchral lamps, and the vacillating and bluish flames of the spirits of wine which were burning in a bronze vase... » *The Cyclopaedia of Anecdotes of Literature and the Fine Arts*, London 1852, p. 268.

(48) Comme l'auteur de *Le Spectre Flamboyant, ou les Mystères de la Caverne Ténébreuse*, dans *La Nuit Anglaise* :

« Comme je suis persuadé que, pour bien peindre la nature, il faut, selon l'avis des gens doctes qui m'ont précédé, *la prendre sur le fait*, j'avois voulu choisir un cabinet de travail analogue au sujet que j'avois à traiter. Hier au soir, sentant les approches de l'accès du sombre délire, je m'armai d'une écritoire, d'un cahier de papier, et j'allai m'établir dans le cimetière d'une église, dont la tour gothique et les arcades, noircies par le temps, m'avoient déjà servi bien des fois de modèle. Arrivé au milieu du théâtre de mes lugubres conceptions, je cherchai la tombe la plus couverte de mousse; je tirai mon écritoire, mon papier; et ayant alors *pour siège une urne et la mort pour témoin*, je creusois activement mon esprit, et tâchois de trouver le moyen le plus adroit de tirer les morts du tombeau pour effrayer les vivans. » *Op. cit.*, I, x-xi.

(49) Cf. la remarque de l'auteur du compte-rendu de *Ivey Castle* : « It would not be difficult to construct a machine for making such novels as *Ivey Castle*. A romantic *Arkwright* may find the materials in every circulating library. » *C.R.*, (N.A.), XII (1794), 472.

(50) « Genius has nowadays nothing to do with authorship, which is as much a manufacture, a manual operation, as the making of the paper that we blot, and I as regularly work off a certain number of sheets a day, as an attorney's copying clerk, or the printer himself, who follows me. » *The Avenger; Or, The Sicilian Vespers*, *op. cit.*, II, 317.

dans n'importe quelle ville d'eau, avant d'aller au lit » (51). La recette que le Rev. Edward Mangin propose, dans son *Essay on Light Reading* (1808), si elle recommande l'emploi d'ingrédients peut-être un peu moins toniques, dénonce avec autant de clairvoyance le caractère mécanique de ce type d'écriture (52). Quant à celle que Boutroux de Montargis faisait paraître en 1810 dans l'*Almanach des Muses*, elle prévoyait un assaisonnement très épicé, propre à flatter le plus blasé des palais (53). Il était alors, et il reste aujourd'hui facile, de dénoncer avec hauteur les flagrantes insuffisances de ce type de production littéraire. Nous verrons plus loin que les parodistes, professionnels ou d'occasion, ne se firent pas faute de profiter de l'aubaine. Mais pourquoi ces copistes, puisque tels on veut qu'ils soient, se seraient-ils privés du plaisir de faire imprimer

- (51) « Take—an old castle, half of it ruinous.
A long gallery, with a great many doors,
Some secret ones.
Three murdered bodies, quite fresh.
As many skeletons, in chests and presses.
An old woman hanging by the neck,
With her throat cut.
Assassins and desperadoes, *quant. suff.*
Noises, whispers and groans, threescore at least.
Mix them together, in the form of three volumes,
To be taken at any of the watering-places before going to bed. »

« Terrorist Novel Writing », *The Spirit of the English Journals*, I (1797), 227-9. Le fait que cet article — signé « Probatum Est » — ait été reproduit sept ans plus tard, sous une forme à peu près identique, dans le vol. VIII (1804) de la même publication [pp. 129-30], montre bien la persistance à cette date du goût pour l'horrible dans la fiction du jour.

(52) « First take a great deal of paper, pens and ink, and an English pocket dictionary. Next compose a vast assortment of names, reserving the most *romantic* for your hero and heroine; then, affixing persons to these appellations, allow them to converse together on any given subject, by letter, or word of mouth, as long as your publisher thinks proper. Intersperse judiciously *marcheses, marchesas, pavilions, monks, nuns, caverns, towers, lakes and dells*. Transfer your scenery, and the *dramatis personae*, frequently from one extremity of Europe to another. See that your heroine is invariably of a *fragile* form, with blue eyes; accustom her to exist without either eating, drinking or sleeping; which will enable her to endure as much fatigue as would weary a camel, without inconvenience... » E. Mangin, *An Essay on Light Reading*, London (J. Carpenter), 1808, pp. 82-4.

- (53) « Voulez-vous composer un Roman bien tragique ?
Qui passe de nos jours pour un chef-d'œuvre unique ?
Dans un lieu bien désert, inculte, inhabité,
Peignez un vieux château, tombant de vétusté.
Que de longs corridors, régnant dans son enceinte
Y forment un dédale, un obscur labyrinthe;
Que la triste chouette, au milieu des débris,
Y fasse retentir ses misérables cris.
De cent portes de fer que la chute effroyable
Y produise un vacarme, un grabuge du diable.

leur prose, ou auraient-ils renoncé aux bénéfiques, si maigres qu'ils aient pu être, qu'ils tiraient de leurs élucubrations fantastiques, quand ils étaient assurés d'un accueil toujours favorable auprès d'un public innombrable et avide ? L'auteur de *A Winter's Tale* justifie, dans sa préface, l'usage immodéré qu'il fait des spectres, en invoquant à fort juste titre l'instance suprême que représente le goût des lecteurs (54). Francis Lathom, dans la préface de *The Unknown; Or, The Northern Gallery* (1808), après avoir souligné l'importance du merveilleux dans la fiction du jour, fait remarquer que « ce n'est pas l'affaire d'un auteur de s'interroger sur les raisons qui font que le goût du public est tel, mais bien de s'efforcer d'y satisfaire » (55). Et l'auteur de *Tales of Terror*, tout en prétendant rester insensible aux fluctuations de la mode littéraire (56), montre bien, en réalité, par le contenu même de son recueil, combien il était soucieux de flatter le goût de ses lecteurs. George Coleman, plus équitablement, se tourne vers eux, quand il veut désigner le grand responsable de la perversion du goût (57). De fait, loin d'avoir été artificiellement imposé par les producteurs, le roman « gothique » répondit à l'appel chaque jour plus pressant des consommateurs. Malgré les protestations vigoureuses des critiques — dont nous analyserons plus loin la réaction — le public se fit toujours plus exigeant, comme si, s'étant accoutumé à une drogue, il lui avait fallu des doses d'horreur de plus en plus fortes. Dans ces conditions, il eût été aussi absurde pour un romancier — note encore Francis Lathom — de renoncer à écrire des récits au succès certain que pour un homme politique assuré de la majorité des

Ajoutez à celà des souterrains voûtés,
Humides, ténébreux, surtout ensanglantés,
Des cadavres épars, des ossements sans nombre [...]
Maintenant choisissez une nuit bien obscure,
Qu'aux éclats de la foudre unissant leur murmure,
Les vents avec fureur rugissent dans les airs; [...]
Surtout ne craignez point de paraître bizarre,
Soyez certain qu'alors votre livre plaira,
Et que de main en main, on se l'arrachera. »

Cité par Killen, 123.

(54) « Respecting the liberty I have taken with the world of spirits, I have little more to say than that I think public taste a sufficient sanction for an author using any fair means to interest the passions. » *A Winter's Tale*, II, vi.

(55) « It is not an author's business to enquire why such is the public taste, but to comply with it. » *The Unknown*, I, vii.

(56) Cf. *Tales of Terror* [1801], ed. Henry Morley [Sous le titre : *Tales of Terror and Wonder*], London (Routledge), 1887, « Introductory Dialogue », p. 11.

(57) « And fye upon the readers of such writers,
Who bring them into fashion ! »

« Modern Novels », *Annual Register*, XXXIX (1797), 449.

suffrages de ne pas se présenter à une élection (58). Ce fut donc, à en croire les auteurs eux-mêmes, sous la pression des lecteurs, et presque contre leur propre gré, qu'ils écrivirent leurs contes d'épouvante. Notre enquête rebondit donc, et nous voici invité à nous tourner vers le public, et à lui demander raison de ses goûts et de sa mentalité.

II

Il y a, au British Museum, une estampe de belle facture, de Sir John Raphael Smith (1752-1812), qui représente une jeune fille au moment où elle quitte une « librairie circulante », dont on aperçoit, derrière elle, les vitrines garnies de livres (59). Elle tient serré sur son sein un volume dont on ne distingue pas le titre, mais dont il est plaisant d'imaginer qu'il s'agit de quelque « Radcliffade ». Si nous évoquons ici cette scène, c'est qu'elle nous paraît tout à fait caractéristique des activités féminines à cette époque. On pourrait dire, sans trop craindre de simplifier outre mesure un problème aux données complexes, que tout le temps que le beau sexe ne passait pas à écrire, il l'occupait à lire. Ici tous les témoignages concordent, et il peut être intéressant d'en citer quelques-uns. L'auteur de *Monckton; Or, The Fate of Eleanor* (1802) entreprend, dans une intéressante préface, de défendre le roman contre ses nombreux détracteurs; il n'omet pas, à cette occasion, de rappeler que c'est « la plus belle partie de l'humanité qui forme la classe la plus nombreuse des lecteurs de romans » (60). Ni les renseignements qu'il est possible de glaner ici ou là sur le public des « librairies circulantes », ni les occasionnelles allusions que l'on trouve dans certains poèmes satiriques de l'époque, n'infirment cette galante formule. Écoutons plutôt Dibdin décrire, dans sa comédie *Guilty or not Guilty* (1804), les activités d'un libraire de quartier. La scène se passe dans un de

(58) « Notwithstanding the censors of literature continue to inveigh as warmly as ever against novels in the aggregate, the number of novel-readers increases every day; and this circumstance, of course, spurs on the writers of such compositions to greater vigour and animation : it would be as unnatural for them to lay down their pens, as for a candidate to decline an election when the majority of the suffrages were in his favour. » *The Unknown*, I, v.

(59) Reproduite dans *Johnson's England*, 2 vols., Oxford, 1952, II, 328.

(60) « The fairer part of Creation form the greater class of Novel-readers. » *Monckton; Or, The Fate of Eleanor*, a novel, to which is prefixed a General Defense of Modern Novels, by the author of « Count di Novini », 3 vols., London (G. & J. Robinson), 1802, I, xv.

ces établissements polyvalents si caractéristiques de l'époque, où les adultes venaient lire, et les plus jeunes... apprendre à lire (61). « Les femmes », dit notre important personnage, « lisent mes romans, les hommes lisent mes journaux, les enfants fréquentent mon école ». Encore faut-il savoir de quels romans il s'agit; la conversation du libraire avec son garçon de courses ne laisse subsister aucun doute : « La femme du tailleur a emprunté *Mysterious Warnings*. Maintenant, portez les *Tales of Terror* chez la veuve Frisson; et *More Ghosts !!!*, chez la fille du fossoyeur » (62). Voilà des titres aux sonorités familières, qui indiquent clairement où vont les préférences des lectrices. Pratt, dans *Family Secrets*, décrit, lui aussi, une scène de « librairie circulante », sans donner de titres, toutefois. Mais son témoignage — ou plutôt le témoignage de Mr. Page, propriétaire de l'établissement — est singulièrement éloquent, car il nous renseigne de plaisante façon sur le formidable appétit de ses clientes. Sans dire un mot des lecteurs — jugés sans doute trop insignifiants — il classe ses lectrices en plusieurs catégories : il y a celles, dit-il, qui lisent pendant qu'on les coiffe : leurs livres reviennent couverts de poudre, de pommade, et tout parfumés. Il y a les timides, qui n'osent demander à haute voix un titre compromettant ou qui révèle trop clairement leurs goûts; celles-là chuchotent au libraire que c'est « pour une amie à la campagne », et quittent furtivement la boutique, emportant les précieux volumes dissimulés sous un châle. Il y a... les *dévoreuses*, « des filles jeunes et vieilles, qui mettent moins de temps à lire un roman de trois, quatre ou cinq volumes, que l'imprimeur n'en a mis à le relier ». Celles-là lisent jusqu'à trois séries de volumes par jour : « ceux du matin, ceux de midi, et ceux du soir. Je les appelle mes jolies chenilles, car elles dévorent toutes mes feuilles... » (63). Une autre scène, tirée de *Men and Manners* (1799), de F. Lathom, met encore l'accent sur le nombre saisissant, dans ces hauts lieux du goût littéraire, des

(61) « *scenery* : a house neatly fitted up in the modern cottage style; a door in the centre of the scene and one on each side; over the centre, the words « Circulating Library » in large letters; on one side, « the Reading Room », on the opposite, « Academy ». Dibdin, *Guilty or not Guilty*, London, 1804, p. 21.

(62) « The taylor's wife has had *Mysterious Warnings*... Now you must take *Tales of Terror* to the widow Tremor. *More Ghosts* to the sexton's daughter. » etc. *Ibid.*, p. 22. Il s'agit là de titres réels, auxquels nous avons nous-même déjà fait allusion, et dont on trouvera la référence exacte dans la liste qui figure en appendice.

(63) « What I call my *consumers*, — lasses young and old, who run over a novel of three, four or five volumes faster than bookmen can put them into boards; three sets a day; morning volumes, noon volumes, and night volumes; pretty caterpillars, as I call them, because they devour my leaves... » *Family Secrets*, *op. cit.*, ch. XLVIII, « The Secrets of a Circulating Library », I, 388-9.

« dames admiratrices de fantômes ». « Je ne lis que des histoires de fantômes », assure une cliente, « et je trouve que les spectres se font rares ». On lui propose, pour l'apaiser, *The Castle of Ollada* (qui est de la plume de Lathom), et une discussion passionnée s'engage entre elle et une autre dame sur les mérites et les défauts d'une œuvre que ni l'une ni l'autre n'a lue ⁽⁶⁴⁾. Il faut, pour compléter le tableau, imaginer, avec l'auteur de *The Age of Folly* (1797), la jeune femme rentrant chez elle, quelque récit d'horreur — qu'elle a choisi d'après son titre ⁽⁶⁵⁾ — sous le bras. Elle ajuste la mèche de sa lampe, regarde craintivement autour d'elle, sursaute au moindre bruit suspect. Puis, ayant résolu d'avoir peur, elle lit et tremble, jusqu'à une heure du matin ⁽⁶⁶⁾. Quoi de mieux adapté, en effet, demande l'auteur, au tempérament féminin, que ces récits de spectres et de fantômes, de morts violentes et d'Inquisition, de linceuls et de squelettes ⁽⁶⁷⁾ ? Voilà de quoi meubler utilement l'esprit de jouvencelles, renchérit un autre censeur, voilà pourquoi elles ne jurent que par Lane ⁽⁶⁸⁾. Ainsi donc, le premier résultat de cette rapide enquête auprès des propriétaires de « librairies circulantes », est, nous semble-t-il, probant. Non seulement leur clientèle fut surtout féminine — ceci, nous le savions déjà ⁽⁶⁹⁾ — mais cette clientèle féminine afficha une prédilection toute spéciale pour le roman terrifiant.

(64) *Men and Manners*, *op. cit.*, III, 50.

(65) « Her choice was in general fixed by the title. » *The Confessions of the Nun of St. Omer*, a tale in 3 vols., by Rosa Matilda [Charlotte Dacre], London (J.F. Hughes), 1805, I, 62.

(66) « Then does it please the poet's eye to see,
Some deep-read miss, — in horrid mystery !
Trim her pale lamp, and fearful look around,
Starting with terror, at each fancied sound :
But still resolved the Ghostly race to run,
She reads and trembles, till the bell tolls one ! »

The Age of Folly : A Poem, London (Clarke), 1797. Cité dans *M.R.*, (enlarged), XXIV (1797), 209.

(67) « How smoothly flows the mild instructive page,
When shades and spectres every thought engage ;
When Daggers, Death, and Inquisitions dire,
Fill the wild brain with energetic fire :
When shrouded sprites, with skeletons arise,
And blue mould candles nature's place supplies. » *Ibid.*

(68) « Full many a flippant Miss, with simp'ring books,
Well read in every learned — *Modern Books* !
Whose taste each vulgar precept can disdain ;
Who learns each moral lesson, — taught by Lane ! »

Modern Manners a poem in two cantos, by Horace Juvenal, London (1793), p. 7.

(69) Cf. J.M.S. Tompkins, *The Popular Novel in England*, *op. cit.*, pp. 263.

Certes, il y eut aussi des hommes pour s'enthousiasmer; des hommes de bon sens, qui ne dédaignèrent pas de lire, à l'occasion, quelque sombre récit, pour se reposer de travaux plus austères (70). S'il est un personnage masculin de roman qui soit particulièrement sympathique, c'est bien le Henry Tilney de *Northanger Abbey*. Il représente l'équilibre parfait, la mesure, la pondération, et porte sur le monde un regard suffisamment amusé et serein pour qu'on puisse prendre au sérieux ses propos. Or que répond-il à Catherine Morland, quand cette dernière s'étonne de l'entendre soutenir que les hommes ne méprisent pas aussi fort qu'elle le pensait les romans ? D'après lui, ils en lisent *presque* autant que les femmes; lui-même en a lu des centaines; elle ne saurait rivaliser avec lui dans ce domaine; et s'ils jouaient au jeu de « Avez-vous lu ceci et cela », il la laisserait très vite loin derrière lui — aussi loin qu'Emilie laissa derrière elle ce pauvre Valencourt, quand elle suivit sa tante en Italie... (71). Notons au passage ce fait significatif, que Tilney, pour sa métaphore, fait appel aux *Mystères d'Udolphe*, et que son comportement ultérieur (72) montre clairement qu'il a, du roman « gothique », une connaissance approfondie. Il la partagea avec bien des représentants honorables de son sexe, au nombre desquels il faudrait citer cet homme de science fort respectable dont parle Lathom dans *Mystery* (1800) qui dévorait avec avidité tous les volumes d'un même titre, et n'avait de cesse qu'il n'eût enfin trouvé, dans les dernières pages, la clé de tous les mystères qui avaient tenu son imagination en alerte (73). Non, les membres de la « Secte Gothique » ne perdent ni leur temps ni leur peine à

(70) « What I here advance holds good, not only of the common herd of readers [sans doute faut-il entendre ici le public féminin], but even of men of sense, who take up a book of this kind for an hour's relaxation from severe study. » F. Lathom, *Mystery*, a novel, 2 vols., London (H.D. Symonds), 1800, I, v-vi.

(71) « They read nearly as many [novels] as women. I, myself, have read hundreds and hundreds. Do not imagine that you can cope with me in a knowledge of Julias and Louises. If we proceed to particulars, and engage in the never-ceasing inquiry of 'have you read this?', and 'Have you read that?' I shall soon leave you as far behind me as... what shall I say? I want an appropriate simile; as far as your friend Emily herself left poor Valencourt when she went with her aunt into Italy... » *Northanger Abbey*, Everyman's Edition, London (1924), pp. 83-4.

(72) Cf. *infra*, ch. VIII, p. 508.

(73) « Its first pages contained a most wonderful mystery, and eager to solve this, he waded with avidity through several volumes [...]; and, on having finished the last volume, he laid it out of his hand with a smile of satisfaction, which he explained in these words: 'I have found it, at last!' » *Mystery*, *op. cit.*, I, vi-vii.

écrire leurs impossibles récits, souligne l'auteur du poème satirique *The Age* (1810), puisque les gens avertis eux-mêmes s'y laissent prendre, et en oublient l'heure des repas (74).

*
**

De même que le roman terrifiant ne fut pas à l'usage exclusif des femmes, de même il ne fut pas un roman de classe. Il est très tentant de penser qu'il fut l'ancêtre du roman populaire, et qu'il meubla d'abord les loisirs des classes laborieuses (75). En fait, il n'en fut rien. A en croire James White, ce fut même l'inverse qui se produisit. Il fait remarquer, dans *The Adventures of King Richard Cœur de Lion* (1791), que les humbles modistes et les petites couturières furent quelque peu désorientées par son vocabulaire technique, demandant au propriétaire de la « librairie circulante » ce que pouvaient bien être les chevaliers et les écuyers, les ménestrels et les huissiers, les hauberts et les morions. En somme, elles étaient mécontentes et, n'entendant rien à ces choses, leur préféreraient des histoires qui « montraient la vie » (76). Peut-être y a-t-il du dépit et un peu de malice dans les propos de notre auteur incompris; il est en tout cas attesté par divers témoignages, que les productions de ses confrères, beaucoup moins techniques et « difficiles » que les siennes, furent dévorées avec le même appétit par la femme de chambre et sa maîtresse (77), la pairesse et sa servante, le séna-

(74) « And in these days the Gothic sect
Can scribble with a good effect,
Whene'er these tales like lighted match
Can fire imagination's thatch :
Yet strange ! By those who're undeceiv'd,
Such frauds are o'er again believed,
And for their sake, from meals they fast... »

The Age : A Poem, moral, political and metaphysical, in ten Books, London, 1810, Bk. VII, p. 207. [« Infatuation of the readers of romance ».]

(75) Cf. sur ce sujet, Louis James, *Fiction for the 'Working Man*, Oxford University Press, 1963, pp. 79-82.

(76) « The milliners and mantua-makers, at the Circulating Library, were fain to inquire what was chivalry; what were knights and squires, and minstrels, and palfreys, and ushers, and tournaments, and hauberts, and morions, and lances, and the whole apparatus of chivalry? In fine, they were dissatisfied, saying, 'They did not understand *them there sort of things*, and had rather somewhat else that showed life.' » James White, *The Adventures of King Richard Cœur de Lion*, 3 vols., London 1791, I, iv.

(77) « These vile productions are as eagerly procured, and as greedily devoured, by the waiting-woman and the chambermaid, as by the honourable and right honourable ladies whom they serve. » *The Anti-Jacobin*, vol. XIX, p. 425.

teur et son valet (78). Si laitières et hommes de peine avaient su apprécier, nous dit-on (79), les romans d'Anne Radcliffe, Altesses Royales et Princes du Sang ne méprisaient pas non plus des œuvres de qualité pourtant très sensiblement inférieure. On criera au paradoxe : qu'il nous soit donc permis de reproduire ici la « liste des Souscripteurs » figurant en tête d'une des plus méchantes « histoires gothiques » qu'il nous ait été donné de lire : *Mort Castle, a Gothic Story* (1798).

« Son Altesse Royale la Princesse de Galles, 2 exemplaires.
 Son Altesse Royale la Duchesse d'York, 2 exemplaires.
 Son Altesse Royale le Duc d'York, 2 exemplaires.
 Sa Grâce la Duchesse de Rutland.
 Sa Grâce la Duchesse de Devonshire, 2 exemplaires.
 La Très Honorable Marquise de Devonshire.
 La Très Noble Marquise de Townshend.
 La Très Noble Marquise de Salisbury.
 La Très Noble Marquise de Hertford.
 La Très Honorable Comtesse de Harrington.
 La Très Honorable Comtesse de Chesterfield.
 La Très Honorable Comtesse de Chatham.
 La Très Honorable Comtesse de Spencer.
 La Très Honorable Comtesse de Dalkieth.
 La Très Honorable Comtesse de Fauconberg.
 La Très Honorable Comtesse de Jersey.
 La Vicomtesse Dudley et Ward.
 La Très Honorable Lady Melbourne.
 La Très Honorable Lady Elisabeth Palk.
 La Très Honorable Lady Horatio Seymour.
 La Très Honorable Lady Caroline Beauclerk.
 La Très Honorable Lady Almeria Carpenter.
 La Très Honorable Miss Keppel.
 Le Très Noble Marquis de Lorn.
 Le Très Honorable Comte de Courteney, 2 exemplaires.
 Le Très Honorable Comte Rivers. » (80)

A la suite de ces vingt-six titres — qui donnent, incidemment, une assez juste idée de la répartition par sexe des lecteurs — figurent seulement quarante-neuf noms de roturiers, parmi lesquels il convient toutefois de relever celui de R.B. Sheridan, Esq., M.P. (81).

(78) « Novels can be looked on as means of occasional relaxation to the very high and the very low : to the peeress, and the housemaid; the senator and his groom. » *An Essay on Light Reading, op. cit.*, p. 10.

(79) Cf. *supra*, ch. IV, p. 296.

(80) *Mort Castle*; a Gothic story, dedicated by permission to the Royal Highness The Duchess of York, London (J. Wallis) [1798], pp. 5-6.

(81) *Ibid.*, p. 7.

Cette liste, si impressionnante soit-elle, n'a rien d'exceptionnel. On en retrouve une analogue en tête de *The Cave of Cosenza* (1803) où figurent, outre les noms de quatre Altesses Royales, de trois ducs ou duchesses, et de cinq comtes ou comtesses, celui du Chancelier de l'Echiquier et ceux de plusieurs officiers supérieurs (82). La liste de *The Mystery of the Black Tower* (1802) est, par contre, plus typique de la « classe moyenne ». On n'y retrouve qu'un vicomte, et les noms de vingt-trois acteurs ou actrices des théâtres de Drury Lane, Covent Garden et Haymarket, parmi lesquels il convient de relever celui de Mrs. Siddons. Les autres souscripteurs ne sont qu'officiers, ou, plus modestement encore, « esquires » (83). L'édition américaine de *The Abbess* [Baltimore (S. Sower et J.W. Butler), 1801] comporte les noms de plus de six cents souscripteurs, qui présentent cette particularité d'être classés par Etats. Pour la Virginie, à côté de ceux de nombreux inconnus, figure celui de Thomas Jefferson, suivi simplement de la mention : « Président des Etats-Unis ». Il est suivi de celui de James Madison, secrétaire d'Etat. La ville de Richmond est représentée par James Monroe et George Wythe, respectivement Gouverneur et Chancelier de l'Etat » (84).

La liste de souscripteurs la plus instructive reste cependant celle qui figure en tête de *The Romance of the Highlands* (1810). En effet, à côté de chaque nom figure la profession du souscripteur; on est ainsi mieux à même de constater l'ampleur du mouvement « gothique », et d'étudier sa répartition parmi les différentes classes de la société. Sur les cent trente-sept noms, on compte neuf nobles (ducs, duchesses, comtes, marquis, barons et baronnets), deux professeurs d'Université, neuf marchands, quatre médecins, un avocat, six fonctionnaires (parmi lesquels un inspecteur des Douanes et un receveur de Postes), un peintre en miniatures, vingt écrivains et journalistes, un pasteur, et... sept propriétaires de « librairies circulantes ». Les autres souscripteurs ne sont que des « esquires » (85).

Mais, dira-t-on, une chose est de patronner ces romans — à des fins souvent charitables (86) — et une autre est de les lire. Sans doute

(82) *The Cave of Cosenza*, 2 vols., London (G. & J. Robinson), 1803, I, [sig. G].

(83) *The Mystery of the Black Tower* [1796], I, ix-xiv.

(84) L'exemplaire consulté se trouve à la New York Society Library.

(85) *The Romance of the Highlands*, I, iii-x.

(86) Cf. les propos du libraire, dans *Men and Manners*, pour recommander un roman « gothique » publié par souscription : « The thing [...] that everybody has been suscribing to for the benefit of that sea-captain's wife and seven children : I can't think of their name, but one must do something for them, you know. » *Op. cit.*, III, 53.

est-ce là une objection sérieuse; d'autant plus sérieuse que nous ne possédons aucun moyen, dans l'état présent des études sur le marché du livre, de vérifier les intentions réelles des souscripteurs et de mesurer la portée de leur geste. Il serait trop facile de répondre que le fait même qu'ils aient autorisé l'auteur à utiliser leur nom est en soi suffisamment clair. Voulant aller plus loin dans notre démonstration, nous avons recherché la preuve que les membres de la haute société, et de l'aristocratie en particulier, lisaient bien ces insignifiants récits, pour la publication desquels ils se montraient si généreux. Nous croyons l'avoir partiellement trouvée dans la liste (inédiée) de lectures de Madame de Rieux ⁽⁸⁷⁾, épouse d'un noble français venu se fixer, au début du XIX^e siècle, à Richmond (Virginie). Il ne s'agit pas là d'une de ces jeunes écolières écervelées dont parle James White ⁽⁸⁸⁾, qui, selon lui, lisaient ces récits d'épouvante à la dérobee, et méritaient, d'après Colman ⁽⁸⁹⁾, surtout une bonne correction. Madame de Rieux était une femme du monde, équilibrée, sereine, cultivée. Pourtant, sur les quelque mille titres lus par elle entre mai 1806 et janvier 1823, près de deux cents sont « gothiques ». Non seulement les meilleurs romans d'Anne Radcliffe figurent-ils sur sa liste, à côté du *Moine*, du *Vieux Baron Anglais* et du *Château d'Otrante*, mais aussi une impressionnante collection d'œuvres mineures, comme : *The Children of the Abbey*, *Netley Abbey*, *The Spirit of the Castle*, *Clermont*, *The Cavern of Death*, *Grasville Abbey*, *The Haunted Priory*, *The Castle of Inchvally*, *Mowbray Castle*, *The House of Tynian*, *The Midnight Bell*, *The Abbess*, *Austenburn Castle*, *The Forest of Montalbano*, *Hubert de Sevrac*, *The Romance of the Pyrenees*, *St. Margaret's Cave*, *The Church of St. Siffrid*, *The Orphan of the Rhine*, *The Assassin of St. Glenroy*, *The Subterranean Cavern*, *The Spectre of the Mountain of Grenada*, *The Festival of St. Jago*, *Osrick; Or, Modern Horrors*, *The Ruins of St. Oswald*, *The Avenger; Or, The Sicilian Vespers*, etc., c'est-à-dire une très large partie des romans que nous avons

(87) « Books read by Mme Derieux. » Nous tenons à remercier M. John Melville Jennings, de la Virginia Historical Society, d'avoir bien voulu nous communiquer une copie de cette liste manuscrite.

(88) Faisant allusion aux « boarding-schools where young ladies are genteelly educated », l'auteur de *The Adventures of King Richard Cœur de Lion* parle de « the damsels of the head classes, who had clandestinely procured [his] chronicles at the libraries, and read them very carefully in bed. » Cité par Blakey, 112.

(89) « Were I a pastor in a boarding school,
I'd quash such books *in toto*; if I cou'dn't,
Let me but catch one Miss that broke my rule,
I'd flog her soundly, damme if I wou'dn't. »

« Modern Novels », *The Annual Register*, XXXIX (1797), 449.

nous-mêmes utilisés pour cette étude. Non. N'en déplaise à Sir Egerton Brydges ^(89 bis), la *populace* ne fut pas seule, *en raison de son inculture*, à apprécier ces histoires. Le roman « gothique » ne fut pas un phénomène de classe, mais la manifestation la plus spectaculaire d'une espèce de dérèglement collectif du goût. Si le moment n'est pas encore venu de s'interroger sur ses causes profondes, on peut du moins tenter d'exposer les thèses les plus couramment avancées, à l'époque, pour l'expliquer. Selon certains observateurs contemporains, cette démultiplication de l'horreur dans le domaine de la fiction romanesque obéit surtout à des lois psychologiques. Après avoir goûté aux équivoques plaisirs de la peur — qu'Anne Radcliffe et Lewis lui avaient si généreusement dispensés — le public, s'y accoutumant peu à peu, en réclama des doses plus fortes. Il fallut, pour raviver son appétit défaillant, des stimulants de plus en plus vigoureux. En somme, ces récits d'épouvante servirent de cantharides aux imaginations blasées ⁽⁹⁰⁾. C'est ainsi que Colman expliquait à ses contemporains leur croissant engouement pour le roman à sensation. Un correspondant anonyme de la *St. James Chronicle*, après une analyse assez fidèle des romans du jour ⁽⁹¹⁾, propose une explication analogue, mais par le truchement

(89 bis) « The mob will always love marvels when once indulged in them : they cannot with uncultivated minds be otherwise than too much inclined to them. » Il écrit ceci à propos de « those 'Tales of Wonder' partly drawn from the German School, which the multitude, when they once taste them, so much demand, on account of the strong stimulants in which they deal. » *The Autobiography, Times, Opinions and Contemporaries of Sir Egerton Brydges*, 2 vols., London, 1834, II, 355.

(90) « Taste overglutted grows deprav'd and sick,
 And needs a stimulus.
 Time was, when honest Fielding writ
 Tales full of nature, character and wit,
 Were reckon'd most delicious, boil'd ans roast;
 But stomachs are so cloy'd with novel-feeding,
 Folks get a vitiated taste in reading,
 And want that strong provocative, — a ghost;
 Or, to come nearer,
 And put the case a little cleaner;
 Minds, just like bodies, suffer enervation
 By too much use;
 And sink into a state of relaxation
 With long abuse.
 Now a romance with reading-debauchees,
 Rouses their torpid pow'rs when nature fails :
 And all these legendary tales
 Are to a worn - out mind — cantharides. »

George Colman, « Modern Novels », *The Annual Register*, XXXIX (1797), 449.

(91) « Here *terror is the order of the day*; swords, axes, poniards, daggers, knives, sabres, all the instruments of offensive cuttlery, the poisoned bowl, and the ignominious halter, are scattered with a profusion at which even

d'une métaphore... inachevée : de même, dit-il, que les requins de l'Angola n'attaquent pas les baigneurs tant qu'ils n'ont pas mangé de chair humaine, mais sont d'une férocité inouïe sitôt qu'ils ont goûté au sang, de même nos belles et aimables lectrices... Il n'en dit pas davantage ⁽⁹²⁾. Il ne fait guère de doute en tout cas, que le phénomène d'accoutumance, en rendant le public plus exigeant, contraignit les auteurs à une espèce de surenchère sur le marché de l'horreur. Cette littérature frénétique eut vraiment, sur les lecteurs, l'effet d'une drogue, dont il est encore possible de mesurer, rétrospectivement, le pouvoir.

*
**

Le Révérend Edward Mangin nous dit, dans son *Essay on Light Reading* (1808) dans quel état matériel les livres étaient retournés, après usage, au libraire. Tous portaient les marques flatteuses d'une consultation fiévreuse et maintes fois répétées : feuilles déchirées, pages portant des marques d'ongles et des traces d'épingles, angles cornés, etc. Mais il fait aussi état des abondantes notes ou réflexions inscrites à l'encre ou au crayon, en regard de certains passages, dans les marges ⁽⁹³⁾. Or il nous a été donné de relever, sur les volumes de la « Hammond Collection » — dont on nous a assuré qu'ils n'avaient plus été prêtés après la dislocation de la « librairie circulante » à laquelle ils appartenaient — de semblables inscriptions marginales, où se mesurent directement l'enthousiasme des lecteurs, leur participation immédiate à l'histoire racontée, et l'envoûtement quasi magique sous lequel ils étaient placés dès les premières pages. « Oh horrible... More horrible... Most horrible ! » commente, à mesure que l'histoire se corse, un lecteur de *The Castle of Caithness* ⁽⁹⁴⁾. « PRO... DI... GIOUS ! » scande tel autre, en regard d'un passage particulièrement sensationnel de *The Mystic Castle* ⁽⁹⁵⁾. Et de la même plume, on lit plus loin ces émouvantes

Borgia would shudder. Blood and mangled limbs, whole skeletons, assist the plot, and lead to the catastrophe, which is either a murder, or an execution, and a wedding... » « Novel-Writing », [From the St. James's Chronicle], *The Spirit of the Public Journals for 1798*, p. 256.

(92) *Ibid.*, p. 257.

(93) « [It will] be turned over, thrown, taken up again, cut open, read, and returned to the shop with the usual and flattering marks of having seen service; viz. a leaf or two torn out, and divers marginal illustrations, executed by means of a crow-quill, or a black lead pencil. » *An Essay on Light Reading*, *op. cit.*, p. 3.

(94) *The Castle of Caithness*, II, 198. Comme pour les titres qui vont suivre, il s'agit de l'exemplaire qui se trouve à la New York Society Library.

(95) *The Mystic Castle*, I, 158.

remarques : « Dreadful !... » « Oh, how awful !... » (96). Et sans doute fut-ce un *lecteur* qui osa inscrire à l'adresse d'un personnage féminin peu sympathique du roman, « Jane is a hateful bitch » (97). Dans *The Ruins of Rigonda*, au moment où meurt Isabelle de la main de son mari, dans les affres d'une conscience chargée de crimes, elle s'écrie : « Oh, have mercy ! mercy... mercy... mercy... Oh ! Oh ! » ; Commentaire marginal, en lettres capitales : « HORRID ! » (98). « Oh, vile monster ! », s'écrie un lecteur indigné, à l'adresse du tyran de *The Castle of Ollada* (99) ; et quand on apprend qu'il n'est pas mort — comme on l'avait espéré — sur le champ de bataille, « Damned bad news ! » (100). « O, cursed villain !... What a wretch ! », lit-on dans les marges de *Reginald; Or, the House of Mirandola* (101). « Wot a writch ! », semble lui faire écho, à l'orthographe près, un lecteur de *The Romance of the Castle* (102). « Good Ghost ! », commente un lecteur, dans *The Convent of Grey Penitents*, au moment où le spectre de Rosalthe apparaît à Zoretti le traître, et l'empêche de commettre un nouveau crime (103). Au terme d'une série d'épreuves particulièrement affligeantes pour l'héroïne, une lectrice — sans doute ? — compatit : « oh my love, dear soul ! » (104). Parfois, deux lecteurs interprètent différemment un même épisode obscur. Dans *The Romance of Smyrna*, le père d'Alphonsus disparaît mystérieusement ; plus tard, un moine mystérieux lui enlève son enfant ; enfin, il est recueilli, lui-même par le capitaine d'un navire. Premier commentaire sur ce nouveau personnage : « It must be his father — thus flat ». Second commentaire, d'une autre main : « No, 'tis not, 'tis sharper, it is the Old Monk that snatched the child from his father at the time of the earthquake ». (105).

« Highly animated, natural and engaging », conclut un lecteur de *The Castle of Caithness* (106), et c'est sur ce satisfecit général que nous refermerons ce dossier.

Ces quelques naïves remarques, cueillies toutes fraîches à la source, montrent, mieux que de savants raisonnements, la dispo-

(96) *Ibid.*, II, 149.

(97) *Ibid.*, II, 36.

(98) *The Ruins of Rigonda*, III, 11.

(99) *The Castle of Ollada*, I, 99.

(100) *Ibid.*, II, 88.

(101) *Reginald; Or, The House of Mirandola*, III, 36; 20.

(102) *The Romance of the Castle*, II, 172.

(103) *The Convent of Grey Penitents*, II, 157.

(104) *The Ruins of Avondale Priory*, III, 41.

(105) *The Romance of Smyrna*, I, 154.

(106) *The Castle of Caithness*, II, 256.

nibilité émotionnelle des consommateurs et leur totale adhésion aux divers aspects de la fable. Sans doute y a-t-il là une attitude nouvelle, que n'avait pas provoquée la fiction sentimentale du jour, et qui explique, dans une large mesure, cette métamorphose radicale du lecteur. L'amateur de romans « gothiques » est un personnage *dominé*, qui n'a plus le loisir de se détacher des péripéties qui se font et se défont sous ses yeux. Les mécanismes de la terreur, autrement puissants que ceux du cœur, fixent l'attention de façon beaucoup plus parfaite et durable, mais aussi d'une manière très artificielle : on n'est plus libre de faire le geste libérateur qui consiste à interrompre à son gré une lecture; on veut savoir, on brûle, au besoin, les étapes, pour arriver plus vite au but. Mais il s'agit d'une lecture nerveuse, tendue, médiocre, qui ne s'attache qu'à l'événement; une lecture envoûtante, accrochée au fil de l'intrigue. On comprend, dès lors, qu'on ait pu comparer le lecteur à un drogué, qui abdique sa liberté pour adhérer, dans un état de parfaite soumission, aux visions fantasques qui le visitent. On comprend aussi qu'il lui ait fallu toujours plus de sang, de spectres et d'horreurs : la nature même du « gothique » rendait inévitable semblable dégradation. On ne s'étonne plus que les lecteurs se soient recrutés dans toutes les classes de la société, puisque toutes étaient également vulnérables à la Peur; ni que les femmes aient été plus assidues que les hommes, puisque plus réceptives qu'eux et... plus « faibles ». Mais alors, si, d'une part, les auteurs se déchargent de leurs responsabilités sur un public qui, disent-ils, les sollicite; si, de l'autre, le lecteur est dominé et cède à une fascination qui l'aliène et le prive momentanément de son libre arbitre, alors le problème reste entier, et notre enquête, une fois encore, rebondit.

III

Mrs. Meeke rappelle fort à propos, au seuil de *Midnight Weddings* (1802), que le premier devoir d'un auteur qui a achevé son manuscrit, est d'aller trouver un éditeur et de le lui soumettre. Car, dit-elle, sans son approbation, vaines sont les peines que l'on s'est données, lui seul ayant compétence pour décider si le roman présenté *répond ou non au goût du public* (107). Cette remarque, d'ordre général, s'applique avec une particulière justesse au

(107) « She must (which, as being a more competent judge than herself of the prevalent taste, she ought to do) consult the taste of the publisher. Indeed to secure their approbation is rather the general aim; for should you fail of meeting with a purchaser, that labour you hope will immortalize you is

domaine « gothique », où l'on s'aperçoit très vite que les éditeurs jouèrent, entre auteurs et lecteurs, un rôle particulièrement important. Le moment est venu de s'interroger sur ces intermédiaires essentiels, dont les bureaux furent de véritables organismes régulateurs de l'offre et de la demande : peut-être nous fourniront-ils, eux, la réponse à la question que nous avons posée aux auteurs et aux lecteurs.

Ici encore, une surprise nous attend : contrairement à ce qu'il eût été légitime de croire, le roman « gothique » ne fut pas l'apanage des maisons d'édition de second rang. Même des firmes très sérieuses et respectablement connues sur le marché du livre, comme celles des Robinsons, de H.D. Symonds, de B. Crosby, de T. Cadell, sacrifièrent au goût du jour, et ce faisant, le confirmèrent. Ce fut bien G. Robinson qui offrit à Anne Radcliffe la somme incroyable de cinq cents livres pour ses *Mystères d'Udolphe* ⁽¹⁰⁸⁾. T. Cadell, enchérissant sur lui, ne payait-il pas au même auteur la somme invraisemblable de huit cents livres pour l'*Italien* ? ⁽¹⁰⁹⁾ H.D. Symonds, de Paternoster Row, éditeur de *The English Encyclopaedia*, des *Poems* de Gray, du *Peerage of England* de Kearsley et de bien d'autres ouvrages austères, ne fut-il pas aussi responsable de la publication de *Santa Maria; Or, The Mysterious Pregnancy*, et du *Mystery* ! de Lathom ? Et B. Crosby, spécialiste des antiquités gréco-latines, éditeur de l'*Illiade et de l'Odyssée* de Pope, du *Virgile* de Dryden, de l'*Horace* de Francis, du *Télémaque* de Hawksworth, ne fut-il pas aussi celui qui donna au monde *The Spirit of the Castle*, et *The Fatal Vow; Or, St. Michael's Monastery* ? On s'étonne moins, dès lors, que le roman « gothique » se soit si rapidement imposé, assuré qu'il était du patronage financier des grands maîtres de l'industrie du livre, patronage aussi important, sans doute, que le cautionnement moral d'Altesses Royales, de Princes du Sang, ou de Présidents des Etats-Unis. Encouragées par l'exemple, les firmes moins importantes n'hésitèrent pas à se lancer dans une entreprise commerciale qui promettait d'être particulièrement fructueuse. Des éditeurs comme T.J. Hookham, J. Carpenter, J. Bell, Vernor et Hood, Allen et West, Hemet et Earle, G. Kearsly, J. Wallis, F. et J. Noble, Owen Rees, T. et R. Hughes, étaient même mieux préparés que d'autres plus importants à jouer le rôle de fournisseurs de la nation

absolutely lost; a most mortifying circumstance in every sense of the word, and the gentlemen and ladies who sit in judgment upon the fine webs from the prolific brains of female authors are very competent to decide upon the taste of the public. » *Midnight Weddings*, a novel, 3 vols., London (William Lane, Minerva Press), 1802, I, 4.

(108) Cf. *supra*, ch. IV, p. 251.

(109) *Ibid.*

en romans terrifiants : depuis longtemps spécialisés dans l'édition du roman sentimental, leur conversion fut plus facile et rapide. Déjà habitués au format et au nombre de volumes, toujours assurés de débouchés immédiats parmi leur fidèle clientèle féminine, ils avaient en mains de sérieux atouts pour se partager le marché de l'horreur. Aucun, pourtant, de ces libraires expérimentés, depuis longtemps passés maîtres dans l'exercice de leur profession, ne sut faire preuve d'autant d'initiative et de sagacité, ni profiter avec autant d'adresse de la nouvelle mode littéraire, qu'un ancien... marchand de volailles, depuis peu passé à l'industrie du livre.

*

**

En 1775, William Lane s'installait au numéro 33 d'une rue qu'il allait rendre célèbre, Leadenhall Street. De sa boutique, à l'enseigne de la chouette, allait bientôt se déverser sur tout le pays, et jusqu'aux Etats-Unis et en Inde, un flot chaque mois croissant de romans fades et sans valeur, où très vite, les aventures terrifiantes le disputeraient aux drames de la passion. Mieux que celle d'aucune autre maison d'édition, l'évolution de la *Minerva Press*, qui se confond du reste pour une large part avec celle du roman « gothique », permet d'étudier de très près les fluctuations du goût littéraire entre 1775 et 1820. Au cours des quinze premières années d'existence de son entreprise, celui qu'on appelait sans ménagements « the printing poulterer » publia d'insignifiantes histoires, du genre de *The Embarrassed Lovers* (1775), *Female Sensibility* (1789), *The Confessions of a Coquet* (1785), et *The Perplexities of Love* (1787). Il ne faisait que suivre en cela le goût du jour, dont nous avons pu saisir l'écho dans la liste que Colman joignait à *Polly Honeycombe*, ou dans le catalogue de Noble ⁽¹¹⁰⁾. Vers 1790, cependant, commencent à se mêler à ces aventures sentimentales quelques récits prétendument historiques ⁽¹¹¹⁾, des romans dont le titre comportait déjà des noms de châteaux et d'abbayes ⁽¹¹²⁾, et même des contes fantastiques ⁽¹¹³⁾. Peu à peu, le « romance » gagne du terrain au détri-

(110) Cf. *supra*, ch. III, p. 156.

(111) Comme, par exemple, *The Duke of Exeter : an historical romance* (1789), *Eloise de Clairville*. An historical novel, written during the reign of Philip Augustus, King of France (1790), *Monmouth : a tale, founded on historic facts* (1790), *The Danish Massacre, an historical fact* (1791), *The Duchess of York : an English story* (1791), etc.

(112) Comme *Powis Castle, Or Anecdotes of an Ancient Family* (1788), *St. Julian's Abbey, a novel in a series of letters* (1788), etc.

(113) C'est à la Minerva Press que parut, en 1789 *The Priory of St. Bernard* de Mrs. Harley déjà publié à compte d'auteur en 1786. Cf. *supra*, ch. III, p. 198, note (220).

ment du « novel » (114), pourtant toujours très demandé. Entre 1791 et 1795, le nombre de romans vraiment « gothiques » issus de la Minerva Press dont on peut relever les titres sur les catalogues de Lane représente plus du quart de la totalité des ouvrages publiés par lui. Au cours de la décennie suivante, cette proportion passe au tiers de sa production totale. De 1806 à 1810, elle retombe au quart, puis à un huitième entre 1811 et 1820. Si l'on consulte maintenant la liste de romans « gothiques » qui a servi à cette étude et dont il permis de penser qu'elle est assez représentative, on s'aperçoit que, dans l'ensemble, un titre sur deux vient de la Minerve Press (115). William Lane publia donc, à *lui seul*, autant de romans « gothiques » que *tous ses confrères réunis*. Du point de vue chronologique, on peut dire, aussi, qu'il s'intéressa avant eux à ce genre de publications, et que Newman, son successeur, fut au nombre des derniers à l'abandonner : les trois-quarts de la production totale de romans « gothiques », entre 1816 et 1820, sortent de la Minerva Press. Ces chiffres confirment d'éloquente façon ce que certaines allusions de la presse (116) nous avaient laissé deviner : à savoir que l'entreprise de Lane se détache très nettement des autres maisons d'édition dans le domaine très spécialisé de l'horreur. Sans doute faut-il en chercher la raison dans la hardiesse financière de l'ancien « marchand de volailles », et l'emploi de méthodes nouvelles, jusqu'alors inusitées dans la profession de libraire. Plus qu'un intermédiaire ordinaire, Lane fut un innovateur en ceci qu'il stimula le marché du roman et défia auteurs et lecteurs. Loin d'attendre qu'on vînt timidement lui soumettre un manuscrit, il provoqua les auteurs, suscita des vocations littéraires chez ses lecteurs, adressa, par le truchement de ses

(114) Il faut noter, à propos de ces deux termes, qu'ils furent souvent employés indifféremment. Les auteurs, pourtant, font parfois la distinction, comme en témoigne le compte-rendu suivant de *The Castle of Hardayne* : « When the title page announces a *novel*, we expect to find, and are seldom disappointed, tender stories of which the beginning, the middle and the end is love [...] By the romance [...] tales of mystery and horror. » *C.R.*, (N.A.) XV (1795), 119-20.

(115) Un décompte plus précis donne :

- De 1791 à 1795 : 25 romans de la Minerva Press sur 51 romans « gothiques ».
- De 1796 à 1800 : 48 sur 102.
- De 1801 à 1805 : 35 sur 72.
- De 1806 à 1810 : 27 sur 74.
- De 1811 à 1815 : 13 sur 24.
- De 1816 à 1820 : 15 sur 22.

(116) Cf. par exemple, le compte rendu de *Reginald de Torby* : « Of the various publishers of printed books fitted for increasing the quantity of nonsense, few, we believe, can boast of equality with the proprietor of the Minerva Press. » *Lit. J.*, Aug. 1803.

propres publications (117) ou des petites annonces de la presse (118) d'alléchantes propositions à quiconque avait des démangeaisons d'écrire. Non content de vendre aux libraires, il eut l'intelligente idée d'installer au 33 de Leadenhall Street une bibliothèque de prêt. Non pas que les « librairies circulantes » fussent alors une nouveauté : depuis le milieu du siècle, déjà, des libraires perspicaces avaient pressenti tout le profit qu'ils pouvaient tirer de ce genre d'établissements, où ils mettaient, pour une somme minime, à la disposition du public des œuvres dont le prix interdisait à beaucoup l'accès. L'originalité de Lane fut qu'à la Minerva Press, la bibliothèque de prêt avoisinait l'imprimerie : les volumes passaient sans intermédiaires de l'une à l'autre. A peine reliés, l'encre d'imprimerie encore fraîche sur leurs pages, ils partaient aussitôt semer l'horreur dans les foyers. Il est légitime de croire que cette vente et cette location *directes* aux consommateurs accélérèrent le rythme de production, et, par retour, celui de la consommation. Mais Lane jugea sans doute ces efforts insuffisants, puisqu'il décida bientôt d'implanter dans chaque ville d'eau, et plus tard dans chaque ville, une ou plusieurs succursales. Il offrit, toujours par la voie de la presse ou de ses propres publications, d'importants stocks de livres à qui voulait en assurer la gestion (119). D'une part sollicitant la collaboration

(117) Voici, par exemple, un avis inséré dans *Adeline, or the Orphan* (1790) : « [Lane] respectfully informs his literary friends and the Public that his Repository is now open for Manuscripts of merit against the next season, and that a sum, from Five to one Hundred Guineas, is ready for such Favours as may be presented to his Press. » Cité par Blakey, 73.

(118) Comme, par exemple, celle-ci, parue dans le propre journal du soir de Lane, *The Star*, du 24 janvier 1791 :

« Ladies and Gentlemen [...] will be sure to have the efforts of their genius and productions of their pens introduced to the world in a style of superiority; the printing will be executed with expedition, correctness, accuracy, and elegance, and the paper equally correspondent; and we presume to assert that no pains, care, assiduity or expense, shall be spared to merit the continuation of the approbation we have obtained... » Cité par Blakey, 16-8.

(119) « He [Lane] begs to inform any person, either in Town or Country, desirous of commencing a Circulating Library, that he has always ready bound, several Thousand Volumes in History, Voyages, Novels, Plays, etc., suitable for that Purpose; and that he will be happy in instructing them in the Manner of keeping a Reading Library. » Avis paru dans *The Correspondents* (1784), cité par Blakey, 120. Cf. aussi l'annonce parue dans le *Leeds Intelligencer*, du 1^{er} mai 1787 : « At a period like the present, when a general Taste for Reading and Recitation so universally prevails, it will be found entertaining and useful to establish Public Libraries in every Town throughout the Kingdom. But as many are deterred from engaging in an Establishment of this kind, through the want of proper Information respecting the Rules and Qualifications for conducting such an Undertaking to Advantage. William Lane, Wholesale Bookseller, Printer-Publisher, Leadenhall Street, London, will be happy to lay down a Plan, either by Letter, or otherwise, for those who are desirous of interesting themselves in a Profession at once genteel and profitable. » Cité par Blakey, 120.

des auteurs, en même temps qu'il élargissait, de l'autre, leurs débouchés, il agissait de façon révolutionnaire sur le marché du roman. Les résultats ne tardèrent guère à se manifester et bientôt, jusque dans les campagnes les plus reculées, on put se procurer — pour une contribution minime ⁽¹²⁰⁾ — les élucubrations horribles du dernier auteur à la mode. Cet aspect financier du problème n'est pas à négliger : les romans « gothiques », comme du reste les autres, coûtaient cher à l'achat ⁽¹²¹⁾. Le fait de pouvoir dévorer, pour quelques shillings seulement par mois, un nombre important d'ouvrages divers, servit de façon directe la cause du « gothique ». Des catalogues régulièrement édités et généreusement distribués tenaient le public au courant des dernières publications; et des méthodes publi-citaires inédites l'entretenaient dans son frénétique enthousiasme.

*

**

Un tract, mis en circulation par Lane en automne 1794 — et dont nous devons la découverte à Michael Sadleir — mérite, par son originalité et son caractère moderne, qu'on lui accorde quelque attention. Il s'agit d'une courte histoire, racontée par l'éditeur, conçue de telle sorte qu'elle fait apparaître les titres des derniers romans parus à la Minerva Press. Dans une contrée retirée et romantique, réside *Ellen, Comtesse du Château Howell*. Elle a été élevée par *Anne, l'Héritière galloise*. Bien que parfois coupable d'*Indiscrétions Juvéniles*, son ange gardien l'avait toujours protégée, et préservée du sort peu enviable de l'innocente *Agnès de Courcy*.

Non loin de sa demeure, au milieu d'une sombre et impénétrable forêt, se dressent, au sommet d'un promontoire de roche noire, les tours d'un vieux château gothique, objet de mille légendes populaires. Il s'agit du *Château Hanté*. Au dessus du portail, on peut lire, en caractères gothiques, un solennel avertissement : « Interdit à quiconque ne peut traverser le feu. » L'entrée en est défendue par deux dragons hideux, crachant flammes et fumée. Dans une cour intérieure, se dresse la statue d'albâtre de Minerve, entourée de deux chérubins figurant la Sagesse et la Chasteté. Ellen se promène souvent dans les parages du château, malgré son sinistre aspect.

(120) Pour une guinée, en 1798, on avait le droit d'emprunter toutes les nouvelles publications. En 1802, le même abonnement coûtait une guinée et demie, et deux guinées en 1814. Cf. Blakey, p. 116.

(121) Le prix moyen était de trois shillings le volume. Mais chaque titre comportant un minimum de deux, une moyenne de trois et jusqu'à six volumes, un seul roman « gothique » pouvait coûter à l'achat de six shilling à une livre. Cf. Blakey, Appendix II, qui donne pour chaque titre publié à la Minerva Press le nombre de volumes et le prix par volume.

Elle est alors accompagnée de *Pauline, Victime du Cœur*, de *Madeleine*, de la *Maison de Montgomery*, de *Lucy*, et des jumelles *Ellen et Julia*, élevées au Château de Wolfenbach. Mais ces dernières, jadis coupables de certaines *Erreurs d'Education*, ne sont pas des *Femmes telles qu'elles devraient être* : aussi sont-elles toujours repoussées par les dragons. Le château est habité par un dangereux *Necromant*, versé dans la magie noire. Maints chevaliers, comme, par exemple, *Edouard de Courcy* et le *Comte Roderick*, du *Château de Zittaw*, avaient été vaincus par ses pouvoirs diaboliques, et maintes gentes demoiselles, qui avaient refusé de se soumettre à lui, étaient enfermées dans ses affreux cachots. Un soir, la comtesse Ellen, au cours d'une promenade au clair de lune, rencontre *Trois Sorcières*, qui la mettent en garde contre une prochaine visite au château.

Intriguée par cette prophétie, la jeune fille rentre chez elle. Le lendemain, de sa fenêtre, elle voit passer un chevalier en armure qui la salue et se dirige vers le château hanté. Il lance un défi au sorcier qui, d'un geste, le place dans un cercle de flammes. Mais, incarnant le Courage et la Vertu, il le franchit sans dommage. Alors le château s'effondre, et la terre se referme sur ses hôtes impies. Des ruines fumantes, jaillit un Temple où, sur un trône, siège la Déesse de la Sagesse. A ses côtés, se tiennent *Laure; Ou, la Parisienne*, et *La Villageoise de Chamonix*; à ses pieds, sont assis deux enfants, *Les Descendants de Russell*.

Des trompes résonnent, le Chevalier victorieux donne la main à la belle *Suzanna*, qui, bien qu'elle eût certains *Traits d'une Jeune Fille Moderne*, avait su se faire aimer de lui, *Duc de Clarence*. Le jour se passe en festivités, des invités se pressent aux portes : parmi eux, *L'Exilé Volontaire* et *Le Piéton Observateur*, qui ont beaucoup voyagé et savent que *La Folie Existe*. Au nombre des jeunes filles présentes, citons : *Augusta Denbeigh*, de l'*Abbaye de Saint Asaph*; *Jerminia*, du *Château d'Ollada*; *Cecile de Raby*, de la *Maison de Tynian*; etc. Chacune raconte son histoire, après que la Déesse a commencé par *Le Sort de Sedley*. Puis, le soir venu, Minerve descend de son trône, promet de les prendre toutes sous sa protection, et de faire connaître au monde leurs aventures. Les lecteurs, désireux d'en savoir davantage sont invités, par l'auteur du tract, à s'adresser au « Temple de Minerve », 33 Leadenhall Street, où tous les *Mystères leur seront Expliqués* (122). Outre que cet exemple de publicité, unique sans doute à son époque, permet de mesurer l'ingéniosité de Lane, il montre clairement la place importante qu'occupe, parmi les publications citées, le roman terrifiant. L'intrigue même du conte

(122) M. Sadleir, « Minerva Press Publicity, A Publisher's Advertisement of 1794 », *The Library*, XXI (1940-1), pp. 207-215.

lui est empruntée, et quatorze des trente-trois titres cités sont « gothiques ». Ainsi, les innombrables et médiocres imitations d'Anne Radcliffe, « écrites avec la main plus qu'avec la tête » (123), profitèrent des heureuses initiatives du propriétaire de la Minerva Press en matière de vulgarisation et de diffusion du roman, dans des zones jusqu'alors géographiquement ou socialement défavorisées. La plus humble des servantes et la châtelaine la plus isolée pouvaient désormais prendre part au festin d'horreurs auquel étaient conviées la nation et même... l'Amérique.

IV

Le correspondant à New-York de la Minerva Press était un Champenois exilé, natif de Vitry-le-François, Louis Alexis Hocquet de Caritat, qui tenait, dans Broadway, la « librairie circulante » la plus importante de la ville. Faut-il s'étonner d'apprendre que ce fut un lieu de rendez-vous surtout féminin ?

« *Place aux dames* était sa maxime », écrit un observateur de l'époque, « et toutes les femmes de New-York déclaraient la bibliothèque de Monsieur Caritat charmante. Ses rayons ployaient sous le poids de *Female Frailty*, de *The Posthumous Daughter*, et de *The Cavern of Woe*; il fallut l'aide du menuisier pour leur faire supporter celui de *The Cottage on the Moor*, de *The House of Tynian*, et des *Castles of Athlin and Dunbayne*. Ils gémissaient sous la masse des multiples éditions de *The Devil in Love*, de *More Ghosts !!!*, et de *Rinaldo Rinaldini*. Les romans étaient demandés par toutes ses clientes, jeunes et vieilles; depuis la tendre vierge de treize ans dont le cœur palpitait quand s'approchait d'elle un beau, jusqu'à la matrone expérimentée de douze lustres, qui ne pouvait lire sans lunettes » (124).

(123) « More the work of the hand than the head. » *Monckton; Or, The Fate of Eleanor*, cité par Raddin, *op. cit.*, 24.

(124) « *Place aux Dames* was his maxim and all the ladies of *New York* declared that the Library of Mr. Caritat was charming. Its shelves could scarcely sustain the weight of *Female Frailty*, *The Posthumous Daughter*, and *The Cavern of Woe*; they required the aid of the carpenter to support the burden of *The Cottage on the Moor*, *The House of Tynian*, and *The Castles of Athlin and Dunbayne*; or they groaned under the multiplied editions of *The Devil in Love*, *More Ghosts !* and *Rinaldo Rinaldini*. Novels were called for by the young and the old; from the tender virgin of thirteen, whose little heart went pit-a-pat at the approach of a beau; to the experienced matron of threescore, who could not read without spectacles. » John Davis, *Travels of Four Years and a Half in the U.S.A.; during 1798; 1799; 1801 and 1802*. London (T. Ostell and T. Hurst), 1803, pp. 186-7. Cité par Raddin, *op. cit.*, 12.

On aura reconnu au passage, parmi les romans cités, quelques titres spécifiquement « gothiques ». L'examen du *Catalogue des Romans* (125) publié par Caritat nous renseigne mieux encore : il les classe sous trois rubriques, *Romantiques*, *Pathétiques* et *Humoristiques*, ceux de la première catégorie « décrivant des scènes et des personnages qui ne se trouvent pas dans la vie réelle, excitent la curiosité et amusent l'imagination » (126). Il s'agit, bien entendu, de notre roman « gothique », qui fait figure très honorable, puisque en 1804, on relève déjà près de deux cents titres — sur les quelque quinze cents recensés par l'auteur — qui répondent à sa définition. Que le cabinet de lecture de Caritat en soit ou non responsable, il est certain, en tout cas, que la presse américaine ne tarderait pas à fulminer contre les excès de cette littérature à sensation importée, en grande partie par ses soins, d'Angleterre. « Les descriptions horribles prédominent », note un censeur de l'époque; « les auteurs quittent les sentiers de la nature pour partir en quête d'incidents terrifiants. Il leur faut fabriquer des fantômes à la douzaine, créer des bruits terrifiants. Une porte, de l'avis d'un auteur de « romance », n'est d'aucune utilité si elle ne grince; une chambre est bien plus agréable si quelques gémissements épouvantables s'y font entendre; un coffre plein d'ossements humains a deux fois plus de valeur qu'un coffret plein de diamants. Tout bosquet doit nécessairement être troublé par l'apparition du diable, sous une forme ou sous une autre. Il n'est pas un fragment de tapisserie qui ne dissimule un cadavre; pas un chêne, qui n'abrite des bandits » (127).

En marge de cette protestation de la presse, maintes fois répétée, il est significatif de constater que le seul romancier américain de talent de cette époque, Charles Brockden Brown, préféra, plutôt que

(125) Cf. Raddin, *op. cit.*, pp. 37-113.

(126) « Describing scenes and characters, which are beyond common life, in order to excite curiosity and amuse the fancy. » Cité par Raddin, *op. cit.*, 34.

(127) « Horrible description predominates. The authors go out of the walks of nature to find some dreadful incident. Appalling noises must be created. Ghosts must be manufactured by the dozens. A door is good for nothing, in the opinion of a romance writer, unless it creak. The value of a room is much enhanced by a few dismal groans. A chest full of human bones is twice as valuable as a casket of diamonds. Every grove must have its quiet disturbed by the devil, in some shape or other. Not a bit of tapestry but must conceal a corpse; not an oak can grow without sheltering banditti. » *The Portfolio*, Philadelphia. Cité par F.L. Pattee dans l'introduction de son édition de *Wieland; Or, The Transformation* [de Charles Brockden Brown], New York, 1958, p. xxvii.

de recourir à des procédés qu'il jugeait puérils et dépassés (128), se tourner vers le folklore local, non encore exploité et riche de possibilités nouvelles. Cette réaction de défense a sans doute pour origine la vogue croissante des « librairies circulantes », qui permirent chaque mois à plus de lecteurs de s'initier aux troubles joies de l'épouvante. Loin de se circonscrire aux ports et aux grandes villes, le mal gagna peu à peu l'intérieur du pays. Lors de son retour aux Etats-Unis, après une absence prolongée, l'auteur de *The Algerine Captive* (1797) constate que chaque petite ville de province a sa bibliothèque de prêt, composée de romans et de récits de voyage plus incroyables les uns que les autres (129). Ainsi l'ombre de Lane plana-t-elle jusque sur la Nouvelle Angleterre, et ses duodecimos trouvèrent place, à côté des ouvrages de piété et du Bunyan familial (130), sur la table des descendants des Pères Pèlerins.

V

On aurait pu croire que les troubles de la Révolution et les guerres de l'Empire empêcheraient la diffusion du roman anglais en France : il n'en fut rien : « Malgré la guerre », note, dans sa préface, le traducteur de *The Children of the Abbey* (1796), « qui, depuis plus de quatre années, au grand dommage des deux nations, interrompt

(128) « One merit the writer may at least claim, that of calling forth the passions and engaging the sympathy of the reader by means hitherto unemploy'd by preceding authors. Puerile superstition and exploded manners, Gothic castles and chimeras, are the materials usually employ'd for this end. The incidents of Indian hostility, and the perils of the Western wilderness, are far more suitable; and for a native of America to overlook these would admit of no apology. » Charles Brockden Brown, *Edgar Huntley*, ed. David Lee Clark, New York 1928, p. xxiii.

(129) « When he left New England, books of Biography, Travels, Novels and modern Romances, were confin'd to our sea ports; or, if known in the country, were read only in the families of Clergymen, physicians, and Lawyers; while certain funeral discourses, the last words and dying speeches of Bryan Shaheen, and Levi Ames, and some dreary somebody's Day of Doom, form'd the most diverting part of the farmer's library. On his return from captivity, he found a surprizing alteration in the public taste. In our inland towns of consequence, social libraries had been instituted, compos'd of books, design'd to amuse rather than to instruct; and country booksellers, fostering the new born taste of the people, had fill'd the whole land with modern Travels, and Novels almost as incredible. » Preface, *The Algerine Captive*, Walpole (Newhampshire), 1797. in *Prefaces to Three Eighteenth-Century Novels*, ed. Claude E. Jones, The Augustan Reprint Society, Los Angeles, 1957, pp. v-vii.

(130) *Ibid.*, pp. viii-ix.

presque toute communication entre nous et le pays de l'Europe le plus riche en productions littéraires, un grand nombre de compositions anglaises du genre de celle que nous offrons ici au public, ont passé dans notre langue, et on en traduit sans cesse de nouvelles » (131).

Il semble que loin d'avoir boudé les romans du pays ennemi, les Français les aient accueillis avec enthousiasme. Sans doute retrouvaient-ils, en particulier, dans les romans terrifiants — encore qu'ils fussent totalement étrangers à toute préoccupation politique (132) — l'atmosphère des événements historiques qu'ils venaient de vivre. Par ailleurs, à une époque où la censure rendait en France bien des sujets inabordables, la fiction restait un domaine de tout repos. D'où l'incroyable vogue des traductions, qui faisait écrire en l'an VII, à l'auteur du *Pot sans Couvercle et Rien Dedans; Ou, les Mystères du Souterrain de la Rue de la Lune, Histoire Merveilleuse et Véroitable, Traduite du Français en Langue Vulgaire* (Paris, B. Logerot) : « Remarquez d'abord cette finesse de m'intituler *Traducteur*, et non pas auteur, tandis que je suis l'un et l'autre. Mais je sais que le plus mauvais roman ne trouverait pas un lecteur parmi vous, si vous ne lisiez au titre, en majuscules capitales, TRADUIT, etc. » (134).

Cet engouement pour les nouveautés étrangères permit à plus d'un *ci-devant* d'exercer un métier auquel l'Ancien Régime ne l'avait qu'indirectement préparé. L'abbé Morellet, contraint de vivre de sa plume depuis la Révolution, et dont « les travaux relatifs aux affaires publiques » ne trouvaient pas d'éditeur, se tourna résolument, malgré ses soixante-dix ans et sa dignité d'Académicien, vers des ouvrages qu'il eût sans doute, en temps ordinaire, jugés indignes de son attention. Constatant « qu'on ne vendait que des romans », et que « plusieurs de ceux qu'on avait traduits de l'anglais avaient réussi » (135), il entreprit en 1797, sur les conseils d'un ami, de traduire *l'Italien* d'Anne Radcliffe. Il parut à peu près en même temps que la traduction des *Mystères d'Udolphe*, de la *ci-devant* Comtesse Louise Marie Victorine Chastenay de Lanty (136). La même année, l'abbé Morellet donnait au public *Les Enfants de l'Abbaye*

(131) *Les Enfants de l'Abbaye*, par Mme Regina Maria Roche, traduit de l'anglais par André Morellet, 3 vols., Paris (Maradan), An VI.

(132) Cf. *infra*, ch. X, pp. 610-11.

(134) Louis Randol, *Un Pot sans Couvercle*, etc., Paris (B. Logerot), An VII, p. 5.

(135) *Mémoires Inédits de l'Abbé Morellet*, 2 vols., Paris, 1822, II, 69.

(136) *Les Mystères d'Udolphe*, traduit de l'anglais par Mme Victorine de Chastenay, Paris (Maradan), 1797, [4 vols in-12 ou 6 vols. in-8.]

de Regina Maria Roche (137) ; en 1798 *Clermont*, du même auteur (138) ; et en 1799, *Phédora ; Ou, la Forêt de Minski*, de Mary Charlton (139). N'est-il pas significatif de constater que ces œuvres sont toutes quatre d'excellents exemples de romans « gothiques » ? Sans doute furent-elles à l'origine du déferlement de romans noirs traduits de l'anglais qui pendant tout l'Empire et au-delà, s'abattit sur les « cabinets de lecture » tant parisiens que provinciaux. Dès l'an VII, François Pagès, dans *Amour, Haine et Vengeance*, se croyait autorisé à écrire : « On fait, depuis quelque temps, un grand usage, dans les romans, du ressort de la terreur, du sombre. Ce genre est devenu l'objet d'une espèce de dispute littéraire. Les uns le proscrivent entièrement, et les autres l'adoptent presque exclusivement [...] On appelle ce genre la *manière noire*, la *manière anglaise* ». Il illustre son propos en énumérant les éléments caractéristiques de ce type de littérature : « ces spectres, ces tombeaux, ces lampes sépulcrales, ces souterrains obscurs, ces corridors plus obscurs encore, qui font le principal mérite d'une foule de mauvais romans, où l'in vraisemblance choque à chaque moment le bon sens ». Et il ajoutait : « C'est l'Angleterre qui la première a été inondée, et nous a ensuite accablés de ces sortes de productions » (140). On trouvera, dans la thèse d'Alice Killen, de plus amples renseignements sur ce sujet. Nous nous contenterons, pour notre part, de consulter les catalogues des deux plus grands libraires de l'époque, afin de nous assurer de l'ampleur du mouvement. On trouve, dans le *Dictionnaire des Romans* de Marc, paru en 1819, et dans la *Petite Bibliographie Romancière de Pigoreau*, qui parut par suppléments annuels jusqu'en 1827, des rubriques telles que : ROMANS DE FANTOMES (« Revenans, Ombres, Apparitions, Spectres et Visions, » etc., etc., etc.) (141), ROMANS MYSTERIEUX (« Secrets Impénétrables, Mystères sur Mystères, et Secrets Dévoilés, » etc., etc., etc.) (142), et ROMANS NOIRS (« Sinistres, Assassinnats, Empoisonnements, Souterrains, Prisons, Cavernes, Vieux Châteaux, Enlèvements, Vengeances et Crimes Affreux, » etc., etc., etc.) (143). Qui s'en étonnera ? Une bonne partie des titres recensés

(137) Cf. note (131).

(138) *Clermont*, par Mme Regina Maria Roche, traduit de l'anglais par André Morellet, 3 vols., Paris (Denné), An VI.

(139) *Phédora ; Ou la Forêt de Minski*, par Marie Charlton. Traduit de l'anglais par André Morellet, 4 vols., Paris (Denné), An VII.

(140) François Pagès, *Amour, Haine et Vengeance*, ou Histoire de deux illustres maisons d'Angleterre, 2 vols., Paris, An VII, I, v-vi.

(141) Marc, *Dictionnaire des Romans*, Paris, 1819, p. 160.

(142) Id., p. 161.

(143) Id., p. 164.

sous ces diverses rubriques proviennent en droite ligne de la Minerva Press. Ici encore Lane fut présent, offrant aux Français, pourtant rassasiés d'authentiques horreurs, son stock d'artificiels frissons (144).

*

**

Nous voici donc assuré que le roman « gothique » connut, entre 1790 et 1820, une vogue universelle et convaincu que Lane fut, pour une large part, l'agent de sa popularité. Mais ses techniques révolutionnaires dans le domaine de la diffusion du livre ne suffisent pas à rendre compte du phénomène « gothique » dans ce qu'il eut de plus spontané et de plus authentique. Il est certain que le propriétaire de la Minerva Press activa le marché de l'horreur, amplifia et accéléra les manifestations de ce nouveau genre littéraire; mais il est non moins sûr qu'il fut porté par le mouvement plus qu'il ne le porta lui-même. Homme d'affaires avant tout, il se contenta de flatter le goût du public dans le domaine de l'Horreur, comme il l'avait fait, à ses débuts, dans celui du Sentiment. Car, ne l'oublions pas, le roman « gothique » succéda au roman sentimental et prit sa place sur le marché du livre sans qu'il soit possible de dire que cette mutation du goût ait été opérée sous la responsabilité directe des éditeurs : la transformation fut plus sensible et intime, et s'opéra de l'intérieur. Mais sous quelles influences profondes et pour quelles essentielles raisons ? Nous voici de nouveau obligé de repousser à plus tard la réponse à cette question. Notons, pour l'instant, que ni les consommateurs, ni les producteurs, pas même les intermédiaires n'ont su nous dire de façon tout à fait satisfaisante pourquoi la société anglaise, à l'époque qu'il est convenu d'appeler « romantique », extériorisa de façon si manifeste, ses peurs et son angoisse.

(144) Sans doute serait-il possible de faire des constatations analogues en consultant les catalogues des libraires de l'époque dans la plupart des pays d'Europe, et notamment en Espagne, en Italie et en Russie.

CHAPITRE VIII

TRAVESTIS ET « RADCLIFFADES »

« C'étaient des paroles lamentables, prononcées dans un italien à l'anglaise, comme si le plaignant eût voulu se mettre à la portée de son seul auditeur. Puis de longs éclats de rire qui allaient s'éteindre dans un concert de sanglots : puis des râles affreux, comme si toutes les potences de Tyburn eussent fonctionné sur cent misérables agonies vouées au bourreau : le tout assaisonné de plaintes de vent, de bruissements de feuilles, de vagissements de nouveaux-nés, de ferraillements de fossoyeurs, de duos d'orfraies et de hiboux, de glas de cloches fêlées, de frôlements et de suaires, de craquements de saules pleureurs, de lamentations de vierges outragées, de cliquetis de glaives, de soupirs de ponts-levis, de fracas de torrents sous une écluse, de souffles de fantômes infusés dans l'oreille, de miaulements de chats-tigres, de toutes les désolantes harmonies qui s'élèvent des lieux funèbres où la chair souffre, où le corps verdit, où l'âme pleure, où la vie se fait mort. »

P. Méry, *Le Château d'Udolphe*, 1857.

I

« Je ne me plains jamais de la mode », écrivait, en 1797, un correspondant anonyme au rédacteur d'une revue, « tant qu'elle se limite aux objets extérieurs : forme d'un chapeau, coupe d'un revers, couleur d'une perruque, air d'une ballade. Mais dès lors qu'elle gagne le domaine de la littérature, peut-être convient-il de

tenter quelque chose pour ramener les auteurs aux anciennes limites du bon sens » (1).

L'objet de cette remarque initiale est, on s'en doute, notre roman « gothique », dont l'outrance et les procédés mécaniques portaient en eux-mêmes leur propre condamnation. Comment ne pas s'insurger contre un tel dérèglement collectif de l'imagination, poursuit notre censeur, et contre le goût pervers des romanciers du jour, qui semblent prendre un secret plaisir à enfermer leurs héroïnes dans de vieux châteaux sinistres pleins de spectres, à les faire cheminer dans de sombres corridors où les bougies brûlent avec une flamme bleuâtre, où le tonnerre gronde, et où, de l'autre côté d'une croisée, apparaît soudain le visage hideux d'un homme mort ? Impossible de tirer un rideau sans découvrir, derrière, un corps ensanglanté ; impossible d'ouvrir un coffre, sans y trouver un squelette. Si quelque bruit se fait entendre, il ne peut s'agir que d'un coup mortel, asséné à une innocente victime. Si la chandelle s'éteint, sa clarté est remplacée par la lueur blafarde des éclairs. Des mains glacées vous saisissent dans l'obscurité, on voit des statues bouger, les armures descendent de leurs socles... Le monde est-il donc si changé, demande notre observateur indigné, qu'il n'y ait rien de plus urgent à enseigner à nos jeunes gens que l'art d'arpenter nuitamment les terrasses d'un vieux château, ou d'explorer à quatre pattes d'étroits boyaux souterrains ? Ou bien, la constitution de nos jeunes filles est-elle si rude, qu'il convienne de l'amollir au contact de cadavres ? Et n'ont-elles rien de plus utile à faire que de dormir dans un cachot en compagnie de reptiles venimeux, et de porter dans leurs poches, en lieu et place de nécessaires à coudre, des poignards ensanglantés ?

« Toutes les absurdités ont une fin », conclue-t-il, « et puisque je constate que presque tous les romans actuels sont du genre terrifiant, j'espère que l'usage répété des mêmes insipides chimères finira par apporter la guérison » (2).

Cette énergique protestation a d'autant plus de prix à nos yeux, qu'elle fut très tôt formulée ; en 1797, le roman « gothique » était loin d'avoir atteint l'apogée de sa popularité, et il lui restait ses plus belles années à vivre. Relevons pourtant ce fait que, dès ses

(1) « I never complain of fashion, when it is confined to externals ; to the form of a cap, or the cut of a lapel ; to the colour of a whig, or the tune of a ballad : but when I perceive that there is such a thing as fashion, even in composing books, it is perhaps full time that some attempt should be made to recall writers to the old boundaries of common sense. » « Terrorist-
Novel Writing », *The Spirit of the English Journals*, I (1797), 227.

(2) « Every absurdity has an end ; and as I observe that almost all novels are of the terrific cast, I hope the insipid repetition of the same bugbears will at length work a cure. » *Ibid.*, 228.

premières manifestations, diverses voix s'élevèrent pour en condamner les excès et les absurdités. A l'enthousiasme « frénétique » des lecteurs de toutes classes, de tous âges et des deux sexes, répondit très tôt, en particulier, la froideur agacée des critiques, consignante dans chaque nouvelle livraison des périodiques et des revues leurs doléances et leurs mises en garde. Soucieux de dénoncer le caractère artificiel de ces compositions éphémères, ils en démontaient le mécanisme, et dressaient un inventaire des procédés utilisés par leurs auteurs (3). Ou encore, ils marquaient leur désapprobation à l'égard d'œuvres qu'ils considéraient comme de médiocres plagiat, en relevant les emprunts et en indiquant les sources (4). Inlassablement, ils soulignaient l'improbabilité, l'absurdité, l'insipidité des intrigues (5). En vain faisaient-ils remarquer que l'utilisation des spectres était dommageable à l'équilibre et à la santé morale des

(3) En voici quelques exemples : « unnatural parents, persecuted lovers, haunted apartments, winding sheets and winding stair-cases, subterranean passages, lamps that are dim and perverse, and that always go out when they should not, monasteries, caves, monks, tall, thin, and withered, with lank abstemious cheeks, dreams, groans and spectres... » Compte rendu de *Rimualdo; Or, The Castle of Badajos, M.R.*, ser. 2, XXXIV (1801), 203; « spectres ghosts and hobgoblins, witches, devils, dragons, and all the paraphernalia of Romance. » Compte rendu de *The Knights, A.R.H.L.*, VII (1808), 615; « the hackneyed and borrowed machinery of haunted castles, skeletons, banditti, etc... » Compte rendu de *The Wanderer of the Alps, C.R.*, (N.A.), XX (1797), 353; « It seems to be agreed that those who write on the horific plan must employ the same instruments : cruel German counts, each with two wives, old castles, private doors, sliding pannels, banditti, assassins, ghosts, etc... » Compte rendu de *Dusseldorf; Or, the Fratricide, C.R.*, (N.A.), XXIV (1798), 236.

(4) « This strange farrago is copied from various popular novels. *The Romance of the Forest* gave it the name; the *Recess* its heroes; and *Ferdinand Count Fathom* has supplied some of its most interesting events. Others are gleaned from different sources which have left an impression on the mind, though not sufficiently deep to be traced to their origin... » Compte rendu de *The Romance of the Cavern, C.R.*, (N.A.), X (1794), 349; « a very poor and evident imitation of the style and characters of Mrs. Radcliffe's romances... » Compte rendu de *Santa Maria; Or, The Mysterious Pregnancy, M.R.* (Second Series), XXIII (1797), 210-211; « we cannot excuse the palpable imitation of *the Romance of the Forest*, and *Mysteries of Udolpho*, which so often occur in these volumes. » Compte rendu de *Grasville Abbey, M.R.*, (Ser. 2), XXV (1798), 453; « this tale reminds us of Mrs. Radcliffe's romances [...] we have also the usual apparatus of dungeons, long galleries clanking chains and ghosts... » Compte rendu de *Clermont, R.C.*, nov. 1798; « Terrorism is the dominant impression; it is a production of the Radcliffe school... » Compte rendu de *The Mysterious Freebooter, A.R.H.L.*, IV (1805), 654. Etc.

(5) « Generally insipid, and often disgusting from its improbability », Compte rendu de *The Danish Massacre, C.R.*, (N.A.), III (1791), 117; « beyond the boundaries of nature », compte rendu de *The Haunted Priory, B.C.*, V (1795), 299; « the whole is so improbable and absurd, that it deserves not even the labour of pointing out its faults. » Compte rendu de *Sidney Castle, C.R.*, (N.A.), VI (1792), 561; « trifling, improbable and absurd », compte rendu paru dans *C.R.* (N.A.), III (1791), 235.

jeunes (6), en vain rappelaient-ils qu'on eût pu attendre d'une société prétendument « éclairée » un goût plus sûr (7), en vain clamaient-ils leur lassitude (8), leur répugnance (9) : ils prêchaient dans le désert, et la foule des apprentis-sorciers n'en devenait pas moins grosse. La lecture de ces romans est véritablement effrayante, disaient les plus spirituels (10)... mais pas au sens où l'entendaient les auteurs. Ces derniers, vitupéraient les plus sévères (11), ne sont que de méchants écoliers, qui feraient mieux d'employer plus utilement leur temps, surtout si on songe au prix du papier ainsi gaspillé (12). Rien n'y faisait : ni le mépris, ni la fureur, ni l'indifférence des censeurs ne parvenaient à tarir le flot sans cesse plus dense d'« horreurs » et de « mystères » issu de la fontaine Minerve; et sans doute peut-on voir dans ce divorce entre les censeurs et le public, entre

(6) « No apology can be made for the absurdity of introducing in one place the ghost of Clarence in complete armour, and in another the ghost of the murdered Montcalm. At the period in which the story is laid, the belief of ghosts, it is true, prevailed : but ghosts were then, as well as now, non-entities; and it is a gross injury to young minds to impress on them, in tales of this kind, the belief of their real existence. » *Compte rendu de The Duke of Clarence, M.R.*, XIX (1796), 108.

(7) « Most modern authors [...] seem to fancy that they have attained their object if they can excite only astonishment and horror [...] But we might expect in an age which calls itself enlightened [...] a more correct if not refined taste. » *Compte rendu de The Mysterious Seal, M.R.*, XXX (1799), 471.

(8) « In truth we are almost weary of Gothic castles, mouldering turrets and cloud enveloped battlements. The tale of shrieking spectres and bloody murders has been repeated till it palls upon the sense. » *C.R. (N.A.)*, XV (1795), 430. « I am almost weary of the terrible, having been an hireling in *The Critical Review* for those last six or eight months. I have been lately reviewing *The Monk, The Italian, Hubert de Sevrac*, etc., in all of which dungeons, and woods, and extraordinary characters, and all the tribe of Horror and Mystery, have crowded upon me—even to surfeiting. » C'est Coleridge qui parle, dans une lettre de février 1797 à William Lisle Bowles, citée par Garland Breever, *A Wiltshire Parson and his Friends*, London, 1926, p. 30.

(9) « Our disgust at the hackneyed and borrowed machinery of *haunted castles, skeletons, bandits*, etc. » *Compte rendu de The Wanderer of the Alps, C.R. (N.A.)*, XX (1797), 353.

(10) « No source of horror and dismay has been left untouched by Novellists, excepting that which our woeful experience suggests; namely, the presentation of a romance, in five or six massy octavos, to a trembling Reviewer; [...] to such a wight, the apparition of a fresh ghost-story is indeed a matter of dreadful apprehension... » *Compte rendu de Rodolpho, M.R. (Ser. 2)*, XXXVII (1802), 102.

(11) « The work of a schoolboy, who ought to have been better employed, and to be severely reprehended for such idle engagements. » *Compte rendu de William Wallace, C.R. (N.A.)*, III (1791), 235.

(12) « When we consider the very high price of that valuable article *paper*, we are sorry to be under the necessity of pronouncing that this story in three volumes has nothing in its circumstances, characters, sentiments or style, that renders it worthy of critical notice. » *Compte rendu de The Castle of Inchvally, C.R. (N.A.)*, XX (1797), 118.

ceux que Roland Barthes appelle les « vraisemblables critiques » (13) et la foule des consommateurs frénétiques, un signe des temps, qui appellera plus loin une tentative d'explication.

II

Là où la sévérité échouait, l'ironie allait partiellement réussir. Le sourire, chacun le sait, est plus pénible à endurer que la censure : et le roman « gothique » s'y prêtait aisément. A peine suffisait-il d'accentuer certains traits, de forcer certains effets, d'appuyer un peu sur le style, pour susciter, à la place de la terreur recherchée, une irrépressible gaieté. Cervantès avait jadis montré tout le parti qu'on peut tirer de tels procédés parodiques, et *Le Don Quichotte en Jupons* de sa disciple Charlotte Lennox (14) était encore dans bien des mémoires. Grâce à leurs efforts conjugués, le roman de chevalerie avait joyeusement succombé, en Angleterre comme en Espagne. Pourquoi le roman « gothique », qui l'avait partiellement remplacé dans les faveurs du public, et était au moins aussi extravagant, aurait-il mieux résisté que lui au pouvoir du ridicule ? N'importe quelle activité de l'esprit s'annule quand elle s'exerce inconsidérément ou avec une intensité abusive. N'importe quel genre littéraire, que la répétition a usé, prête le flanc à la satire. Mais le roman « gothique » était particulièrement vulnérable du fait qu'il utilisait, comme principal moteur, des croyances dont le siècle avait déjà pris le parti de rire. Non seulement son outrance le condamnait, mais aussi ce qui faisait sa substance : doublement exposé aux traits de ses malicieux adversaires, il en souffrirait doublement.

*

**

La parodie ne se manifeste, en général, que lorsque la mode qu'elle vise a franchi un certain seuil et que le goût est saturé. Elle est une espèce de sonnerie que les éléments soi-disant « raisonnables » du public déclenchent, quand ils croient la côte d'alarme atteinte. Sans doute est-ce ce qui explique que *le Château d'Otrante* n'ait pas été parodié : il représentait un phénomène unique et isolé, touchant un nombre trop infime de lecteurs — sympathisants par

(13) R. Barthes, *Critique et Vérité*, Paris (Seuil), 1966, pp. 14 sq.

(14) Cf. sur ce roman Philippe Séjourné, *Aspects Généraux du roman féminin*, Aix-en-Provence, 1966, pp. 120-123.

surcroît — pour inquiéter l'opinion. Il fallait que se confirmât d'abord le succès du genre créé par Walpole, et surtout qu'il se vulgarisât, pour que pût se libérer l'esprit parodique du temps. Encore se manifesta-t-il d'abord aux dépens du *Vieux Baron Anglais*, et douze ans seulement après sa première parution. On retrouve dans *The Haunted Tower*, opéra-comique de James Cobb, la plupart des éléments de l'« histoire gothique » de Clara Reeve, mais travestis et caricaturés. Le Baron d'Oakland est, lui aussi, un usurpateur que chassera Sir Palamede, héritier légitime, au terme d'aventures nombreuses et inquiétantes, où le surnaturel joue un rôle primordial. Ne murmure-t-on pas, parmi les domestiques, que le spectre du « Vieux Baron » erre la nuit dans une tour du château et inquiète tous ceux qui l'approchent ? Tout s'explique bientôt : la tour en question étant située au-dessus du cellier, le sommelier du château a imaginé de faire circuler ces bruits pour s'en assurer une jouissance pleine et entière, sans risquer d'être dérangé. Cette distorsion inattendue que l'auteur fait subir à l'intrigue du *Vieux Baron Anglais* — et qui rappelle certains dénouements imaginés par Charlotte Smith (15) — n'est encore que modestement parodique. En 1789, la vogue du roman « gothique » n'était pas encore telle, qu'il fallût la combattre à tout prix. Sept ans plus tard, la situation était déjà plus sérieuse. William Beckford, dans ses deux parodies sur le genre romanesque dans son ensemble, ne manque pas d'y faire allusion. Toute la première partie de *Modern Novel Writing* (1796) est une charge du *Château d'Otrante* et de ses descendants. Henry Lambert, qui est parti à la recherche d'Arabella, traverse de nuit une forêt. Soudain se dresse devant ses yeux un spectre sanglant, présentant les effrayants symptômes d'une indicible souffrance, et portant à la main un parchemin où le héros peut lire, malgré la nuit, un mot unique : Mort ! (16). Ceci ne l'empêche pas d'arriver à une vieille abbaye en ruines, sans doute le repaire des bandits qui hantent la forêt, car seuls des proscrits sauraient vivre en un lieu si redoutable et mélancolique (17). Une lumière apparaît soudain à une fenêtre de la chapelle... Une cloche sonne... Henry, courageusement, pénètre dans le hall... Personne. Soudain, un éclat de rire démoniaque retentit dans la pièce voisine : Henry ouvre la porte de communication... et le spectacle qui s'offre

(15) Cf. *supra*, ch. III, p. 203.

(16) *Modern-Novel Writing*, Or the Elegant Enthusiast; and interesting emotions of Arabella Bloomville; a rhapsodical romance; interspersed with poetry. In 2 vols., by the Right Honorable Lady Harriet Marlow [W. Beckford], London (G.G. & J. Robinson), 1796, I, 106.

(17) *Ibid.*, 107.

à sa vue est d'un tel raffinement dans l'horreur, qu'il prend ses jambes à son cou (18). Mais voici qu'apparaît un enfant mystérieux, qui le convie à un banquet. Autour d'une table solennelle, sont assis des chevaliers en armure : ce sont, dit son guide inattendu, tous ceux qui ont précédé Henry dans sa quête généreuse, et qui ont, comme lui, échoué. Des dames récitent des vers et chantent... Brusquement, toute la compagnie se démasque : il s'agit d'une mise en scène imaginée par Louisa Singleton et ses amis pour taquiner le jeune soupirant, et le cauchemar se dissipe, pour laisser place aux rires et aux railleries de l'assemblée (19). Dans *Azemia* (1797), Beckford revenait à la charge, en dirigeant ses traits de façon plus précise sur l'auteur des *Mystères d'Udolphe*. C'est ainsi, du moins, que nous interprétons la recette qu'il donne pour composer des romans dans le goût du jour, et dont les principaux ingrédients sont « un ou deux châteaux, une abbaye, quelques fantômes, — pourvu qu'il apparaisse par la suite qu'ils n'étaient rien d'autre que des figurines de cire et de carton » (20).

*
**

Dans le sillage du *Moine*, sensiblement plus vulnérable que les romans d'Anne Radcliffe en raison de ses horreurs germaniques, avaient suivi également diverses parodies partielles, limitées le plus souvent — de manière du reste significative — aux ballades insérées dans le récit et reprises dans les *Tales of Wonder* (21). En 1798, pourtant, était paru un ouvrage plus ambitieux, signé des seules initiales R.S. et intitulé *The New Monk*. L'auteur expliquait son propos dans une longue préface « sérieuse », qu'il faut lire, pour bien la comprendre, dans le contexte de la polémique soulevée par la publication du roman de Lewis, dont nous nous sommes fait ailleurs l'écho (22). Il avait, disait-il, lu *Le Moine* avec un sentiment

(18) « An appearance so exquisitely horrible presented itself to his sight, that all resolution failed him and he fled. » *Ibid.*, 109.

(19) *Ibid.*, 115 sq.

(20) Cf. *supra*, pp. 251-2, ch. IV. Beckford « illustre » sa recette dans l'histoire de Mr. Grimshaw, incluse dans le récit et se suffisant à elle-même, où les bruits mystérieux, les spectres, les tâches de sang sont légion. Les aventures d'Eleanor sont si bien contées, qu'on peut se demander, du reste, si l'auteur ne s'est pas laissé prendre au jeu, et si ce n'est pas une véritable « histoire gothique » qu'il raconte.

(21) Comme par exemple, *A Parody upon the Poem of Alonzo the Brave and the Fair Imogene*, being a juvenile attempt at poetry. [By Charles Few], with an engraving, London (Laurie & Whittle), 1799.

(22) Cf. *supra*, ch. V, pp. 357-63.

d'horreur, en raison des énormités qui s'y étalent au grand jour, et se rangeait délibérément aux côtés de ses détracteurs, leur empruntant, au passage, leurs arguments. A une époque où, constatait-il, l'esprit des jeunes se forme surtout au contact des romans et de la littérature « légère » des « libraires circulantes », la lecture d'une telle œuvre devait être fatalement suivie d'effets désastreux pour les mœurs de la nation. Il était amplement temps de tourner en ridicule un genre qui n'attendait que d'être toléré pour se généraliser. Aussi, avait-il décidé de récrire le roman de Lewis, en substituant au moine catholique un de ces prédicateurs méthodistes qui, aussi dépourvus de bonté qu'ils le sont de bon sens, conduisent leurs ouailles « par les labyrinthes de la folie jusqu'aux abîmes les plus obscurs des terreurs frénétiques » (23). Tous les passages scabreux du *Moine* étaient transposés sur un mode qu'il voulait cocasse. Ainsi la scène où, dans le roman de Lewis, Ambrosio cède aux avances de Matilde et s'abandonne à ses caresses est remplacée par un passage où Joshua, le « nouveau moine », dévore à pleines dents un savoureux jambon (24). Les charmes d'Ann Maria Augusta sont aussi minutieusement décrits que ceux d'Antonia, mais c'est de billets de banque qu'il s'agit ici (25). La scène du viol est presque littéralement reproduite : mais au lieu de se passer dans un caveau sinistre, elle a lieu dans... un cellier bien garni. L'infortunée jeune fille n'est plus couchée dans un cercueil, mais endormie dans une barrique. Et ce que lui ravit l'infâme Joshua, au cours d'une scène de violences inouïes, n'est autre chose que... son petit « porte-monnaies » (26). Tout le reste est à l'avenant. Les Inquisiteurs sont devenus des juges anglais, « en perruque et en robe » (27). Le contrat avec le Diable est remplacé par la donation de toute la fortune de Joshua à Betsey, ce qui autorise le parodiste à reproduire, en en déformant le sens, la scène célèbre de la signature du parchemin (28). Et l'indigne prédicateur est finalement pendu haut et court, à la manière anglo-saxonne (29).

The New Monk, loin de répondre aux intentions de son auteur, semble au contraire avoir considérablement gagné en vulgarité et

(23) « through the labyrinths of folly to the darkest depths of frenetic terrors. » *The New Monk*, a Romance, by R.S., 3 vols., London (William Lane, Minerva Press), 1798, I, vi.

(24) *Ibid.*, I, 98-104.

(25) *Ibid.*, II, 154.

(26) *Ibid.*, III, 109-115.

(27) *Ibid.*, III, 158-9.

(28) *Ibid.*, III, 176.

(28) *Ibid.*, III, 176.

(29) *Ibid.*, III, 191-2.

en grossièreté. La substitution d'un appétit glouton aux désirs charnels du Moine — alors que les descriptions prétendument lascives de Lewis restent inchangées, ou presque — aggravent, nous semble-t-il, l'indécence des passages incriminés. Nous touchons ici du doigt l'ambiguïté essentielle du genre parodique, qui exploite, souvent délibérément, les abus qu'il est censé dénoncer. Pour peu que la parodie soit aussi malhabile que les œuvres qu'elle vise sont médiocres, il est très difficile de faire la part entre ce qui est « sérieux » et ce qui ne l'est pas.

*
**

More Ghosts ! (1708) est, aussi, de cette espèce. N'était la préface de l'auteur, qui donne son roman pour « une parodie des innombrables fantômes et mystères qui ont excité la curiosité publique dans les pièces de théâtre et les romans au cours des dernières années » (30), il pourrait fort bien être pris pour une quelconque imitation des *Mystères d'Udolphe* ou du *Vieux Baron Anglais*. La scène se passe dans une vieille abbaye gothique, dont la description (31) est à peine assez appuyée pour laisser deviner chez l'auteur une intention satirique. Le propriétaire, Mr. Morney, a jadis recueilli un jeune homme d'origine inconnue, qui ressemble étrangement à sa propre fille. Il a en particulier sur la joue, le même grain de beauté qu'elle. La fille du pasteur, Miss Bolton, éprise de Tom, et qui voit d'un œil jaloux l'intimité des jeunes gens, le met en garde contre un attachement qui risque fort, selon elle, d'être incestueux. Voilà les fils de l'intrigue mieux noués que n'aurait sur le faire Clara Reeve... La suite des événements ne déçoit pas le lecteur : Tom, soucieux de percer le mystère qui entoure sa naissance, explore les anciens appartements de l'abbaye, entend

(30) « A burlesque upon the multitude of ghosts and mysteries, which have excited public curiosity in plays and novels for some years past. » *More Ghosts !*, in three vols., by the wife of an officer, [Mrs. F.C. Patrick] London (William Lane, Minerva Press), 1798, I, v.

(31) « The walls of this venerable pile are strong, thick and black; and whatever might have been the former estimation of its beauty, it is now only remarkable for the dismal gloom which overspreads it. Ghosts, as ancient legends tell, may therefore have delighted in making this spot their favourite haunt; for all is uniformly sad and melancholy, whether we view the convent, nunnery, or chapel. Nor in the account of this Gothic structure should be omitted the spacious and awful cemetery, where many an abbot and many a nun had mouldered into dust; but who yet, as thousands will affirm, appear in the same state as that in which they were buried; ay, and clad in the same shrouds that enwrapped their clay-cold bodies, and are seen as regular as the owners themselves, together with many other strange appearances, too tedious to enumerate, and unnecessary to mention. » *Ibid.*, I, 16.

des cloches sonner trois fois à minuit, aperçoit des spectres hideux, reçoit d'étranges missives écrites avec du sang, voit en rêve des mains coupées et des portraits quittant leurs cadres, erre de longues nuits dans des passages secrets qui lui permettent enfin de découvrir, dans des appartements condamnés, une sœur qu'il croyait morte depuis longtemps...

Si parodie il y a, il faut en voir l'indice dans l'accumulation prodigieuse de tous les procédés utilisés par les maîtres du genre. Mais cette reproduction mécanique n'est-elle pas aussi le trait caractéristique des imitations « sérieuses » que nous avons ailleurs ⁽³²⁾ étudiées ? Décidément, la ligne qui sépare, au niveau le plus médiocre, parodies et imitations n'existe qu'en pointillé. Jusqu'au tout dernier instant — celui où l'auteur rédige sa préface — il semble à peu près libre d'opter pour l'un ou pour l'autre genre : travestis et « Radcliffades » se confondent...

*

**

On trouve aussi, il est vrai, des allusions parodiques, dans des ouvrages qui n'ont rien de terrifiant : c'est ainsi que l'auteur de *The Man of Fortitude; Or; Schedoni in England* (1801), interrompt brusquement un récit d'aventures assez quelconques pour ouvrir une longue parenthèse ironique sur les avantages auxquels il renonce, en ne cédant pas à la mode de la terreur. Quoi de plus commun, dit-il, que la description d'un château médiéval recouvert de lierre, avec ses fosses et ses pont-levis, ses tourelles et ses créneaux, ses cours encombrées d'orties, ses appartements lugubres et ses souterrains obscurs, où se morfond quelque jouvencelle qu'un infâme tyran a arrachée aux bras de son jeune et beau soupirant ? Le plancher craque de façon sinistre au moindre de ses pas, les tapisseries se gonflent sous l'effet des bourrasques, et tout est à l'avenant. Chaque chapitre regorge de visites nocturnes, de lumières qui se déplacent sans raison, de fantômes évanescents, de traces de sang, de gémissements, de cris, de poignards et de cadavres. En renonçant à utiliser ces faciles effets, l'auteur perd, nous dit-il, la matière d'au moins un volume — sacrifice non négligeable depuis que ces messieurs de Paternoster Row paient les manuscrits *au poids*, et dont il espère que ses lecteurs lui sauront quelque gré ⁽³³⁾. C'est d'un désintéressement analogue que fait preuve l'auteur de

(32) Cf. *supra*, ch. VI.

(33) *The Man of Fortitude; Or, Schedoni in England*, by B. Frere, 3 vols., London (J. Wallis), 1801, III, 67-8.

Letitia; Or, The Castle without a Spectre (1801). Ce n'est pas sans de sérieuses hésitations, dit-elle, qu'elle s'est résolue à retenir pour son roman un titre aussi impopulaire : mais convaincue d'une part que les fantômes, les châteaux en ruines, les cavernes et leurs habitants ont vécu leurs plus beaux jours et, de l'autre, que le merveilleux, s'il peut être excusé dans l'ordre supérieur de la poésie, n'a pas sa place dans des ouvrages qui visent à instruire autant qu'à distraire, elle a finalement opté pour un genre plus vraisemblable, comptant sur la sagesse de ses lectrices pour ne pas rejeter son roman au simple vu du titre (34).

*
**

On pourrait sans doute citer bien d'autres allusions comparables glanées au hasard de lectures diverses dans le domaine de la fiction du jour. Il reste vrai, cependant, qu'une partie importante des parodies qu'il nous a été donné de consulter furent le fait... de romanciers « gothiques ». Signe de leur insuffisante vocation, ou illustration nouvelle de cette radicale ambiguïté du genre ? Il est un fait, en tout cas, que nombreux furent les auteurs qui jouèrent sur les deux tableaux. Ainsi Mary Charlton, qui pourtant avait fait ses preuves dans *Phedora; Or, the Forest of Minski* (1798), et recommencerait d'exploiter la veine sombre dans *The Pirate of Naples* (1801), donne dans *Rosella; Or, Modern Occurences* (1799) un tableau assez cocasse des activités usuelles de l'héroïne « gothique » : Miss Beauclerc, visitant un ermitage « gothique » dans un parc, examine avec attention chaque recoin de ce qu'on lui dit être les restes de la cuisine de l'ermite, et sonde soigneusement le sol et les murs, dans l'espoir d'y découvrir — à l'instar de tant d'autres jeunes filles ! — une cachette recélant un trésor oublié, ou mieux encore, la confession manuscrite d'un crime horrible ou d'une fraude hors de l'ordre commun : ainsi tous les châteaux, toutes les terres, tous les cachots et toutes les cavernes à plusieurs milles à la ronde pourraient être arrachés à leurs paisibles occupants actuels, et redevenir, grâce à elle, la propriété légitime de quelque rougissante damoiselle, que l'univers entier se serait ligué jusqu'alors pour persécuter honteusement (35). Ainsi Mary Robinson se gausse-t-elle gentiment, dans *The Widow* (1794), des crain-

(34) *Letitia; Or, The Castle without a Spectre*, by Mrs. Hunter, of Norwich, 4 vols., London (Longman & Rees), 1801, I, i-xvi.

(35) *Rosella; Or, Modern Occurences*, a novel, by Mary Charlton, 4 vols., London (Minerva Press), 1799, II, 182-3.

tes nocturnes de l'héroïne (36), alors que deux ans plus tard, dans *Hubert de Sevrac*, elle utiliserait à des fins terrifiantes les mêmes impressions. Ainsi William Ireland laisse-t-il échapper, dans la préface de *Gondez the Monk* (1805) — son roman peut-être le plus noir — des propos assez équivoques sur ses intentions profondes (37). Ainsi Francis Lathom, qui partagea ses talents assez équitablement entre les deux genres opposés du « novel » et du « romance » (38) parle-t-il, dans *Human Beings*, avec un certain recul ironique de ses productions « gothiques » (39).

Manque de réelle conviction, ou pudeur de dernier instant ? Il semble qu'il y ait eu, chez beaucoup de nos petits romanciers « gothiques » l'attitude assez ambiguë de celui qui, sans renoncer à effrayer les foules, tient pourtant à adresser au lecteur « averti » un coup d'œil complice. Ainsi, pense-t-il, ses extravagances plairont aux uns, qui les prendront au pied de la lettre, et lui seront

(36) « Being stupefied with the wretched sameness of yesterday, I retired to my solitary bed at twelve o'clock. In vain, did I endeavour to close my eyes; I expected every moment to see all the race of the Seymours gliding round my chamber ! Every harmless mouse nibbling behind the wainscott made me tremble with terror; the house-dogs barking in the great courtyard, alarmed me with the dread of a banditti; or an ill-omened owl that had fixed his habitation in one of the turrets merely to torment me, filled my soul with all the horrors of Otranto... » *The Widow; Or, A Picture of Modern Times*, I, lettre VI, cité par Philippe Séjourné, *op. cit.*, p. 177.

(37) « O ! You shall hear a tale will make you start,
 For never yet had monk so black a heart;
 Never did owls and ravens scent such blood;
 Never stood convent in so drear a wood;
 Never was witch so foul, as you shall hear,
 Never had damsel cause for so much fear
 As he of whom I write;
 Never before were heroes half so fine;
 Never did virtue half so sweetly shine;
 Never did Cupid aim so well his dart;
 Monks, heroes, witches, lovers, nobles, all—
 The good, the bad, the fat, the short and tall
 Must fill ye with delight. »

Gondez the Monk, I, iv-v. Cf. aussi l'extrait de la même préface que nous avons placé en épigraphe à ce livre.

(38) Cf. le jugement de l'auteur de *Romance Readers and Romance Writers*, A Satirical Novel, 3 vol., London (Minerva Press, A.K. Newman & C°), 1810, I, xxi : « Francis Lathom has favoured the world with alternately a novel and a romance for, I believe, the last twenty years... »

(39) De même, dit-il, que Fuseli n'a pas seulement peint des scènes de sorcières mais aussi des paysages bucoliques, de même lui arrive-t-il d'échanger « the glittering garb of counts, castles, processions, battles and mysteries » pour un style plus sobre et plus réaliste : « I feel no hesitation in occasionally quitting the gloomy and terrific tracks of a Radcliffe, to become an humble follower of the more lively walks of a Burney and a Robinson. » *Human Beings*, *op. cit.*, I, vi.

pardonnées par les autres, qui les liront *cum grano salis*. Faute de pouvoir rendre l'impossible acceptable par la magie de leur art, ils se contentèrent du médiocre niveau où ils furent capables d'atteindre, et soulagèrent leurs scrupules en se rangeant de temps à autre du côté des rieurs. Mais on ne compose pas avec l'absolu : leur ironie est aussi faible que leur art de faire peur est médiocre ; et il ne faut citer leurs occasionnels dénigrement que dans la mesure où ils expliquent et préparent l'atmosphère des grandes parodies du genre.

III

La première — et peut-être la meilleure — fut écrite en France, par Bellin de La Liborlière, en 1799. Cette année là, paraissait à Paris un ouvrage dont le titre singulier était déjà clairement révélateur des intentions de son auteur : *La Nuit Anglaise, ou les Aventures jadis un peu extraordinaires, mais aujourd'hui toutes simples et très communes, de M. Dabaud, Marchand de la Rue St. Honoré, à Paris; roman comme il y en a trop, traduit de l'Arabe en Iroquois, de l'Iroquois en Samoyède, du Samoyède en Hottentot, du Hottentot en Lapon, et du Lapon en Français. Par le R.P. SPECTRORUINI, Moine Italien, 2 vols., se trouve dans les Ruines de Paluzzi, de Tivoli; dans les Caveaux de Ste Claire; dans les Abbayes de Grasville, de St Clair; dans les Châteaux d'Udolphe, de Mortymore, de Montnoir, de Lindenberg, en un mot dans tous les endroits où il y a des Revenans, des Moines, des Ruines, des Bandits, des Souterrains et une TOUR DE L'OUEST* (40).

Il ne s'agit pas là d'un roman comme ceux dont nous venons de faire état, où l'auteur, pour justifier un titre particulièrement ingénieux, donne, ici où là, un coup de griffe aux romans de terreur, en narrant lui-même des aventures sentimentales ou parfaitement insipides : *La Nuit Anglaise* est, à notre connaissance, le premier ouvrage conçu, d'un bout à l'autre de ses deux volumes, sur le mode parodique. On pourra s'étonner que l'initiative d'une pareille entreprise soit venue de France, où n'avaient encore filtré, à cette date, que de rares spécimens du genre (41). Prenons acte, pour le moment,

(40) Il n'existe en France, à notre connaissance, qu'un seul exemplaire de cet ouvrage, à la Bibliothèque Municipale de Grenoble, côte : Mj. 8861.

(41) L'auteur donne la liste des ouvrages traduits de l'anglais sur lesquels il a basé sa parodie. Il s'agit de : *L'Abbaye de Grasville*, traduit de l'anglais par B. Ducos, 3 vols., Paris (Maradan), An VI; *Célestine, ou les Epoux sans l'être*, par M.B[ellin] de L[iborlière], 4 vols., Hamburg et Brunswick (P.F. Fauche), 1798; *Eleonore de Rosalba; Ou Le Confessionnal des Pénitents*

du fait que la contestation la plus énergique du roman terrifiant fut formulée dans un pays qui émergeait à peine du régime de la Terreur; et nuancions cette remarque, en ajoutant que Bellin de la Liborlière eut la même attitude équivoque que celle des auteurs cités plus haut : après s'être fait la main, l'année précédente (42), au roman d'épouvante « sérieux », il apportait dans *La Nuit Anglaise* le nécessaire correctif à ses débordements d'un jour.

*
**

Le récit commence — bien traditionnellement — par la découverte d'un manuscrit au fond d'une tombe, qui relate les aventures en effet « un peu extraordinaires » de M. Dabaud. Marchand que la Révolution a enrichi, et qui est, de ce fait, devenu oisif, ce dernier passe le plus clair de son temps à lire des romans. Mais il trouve ceux de « l'ère vulgaire » trop près de la vie quotidienne :

« Je n'y trouve », dit-il, « que ce qui se passe autour de moi, que ce que je pourrais voir dans la maison des citoyens mes voisins [...] Tout le monde parle comme tout le monde; il n'y a des amants que pour se marier, des rivaux que pour contrarier, des pères que pour gronder, pardonner et payer la dot; de manière qu'on sait d'avance, à quelques accessoires près, ce qui doit arriver, et qu'on pourroit écrire un roman en dix volumes avec cette seule phrase que j'ai lue je crois dans une vieille histoire qui s'appelle Daphnis et Chloé : *Tout se passa à l'ordinaire* » (43).

Il n'est pas jusqu'à son fils Roger qui ne se croit obligé d'illustrer par son comportement amoureux ces fades intrigues : n'est-il pas, le plus banalement du monde, tombé amoureux d'Ursule, fille d'un ci-devant mort sur l'échafaud ? Quant à lui, il n'a pas de mal à se conformer au modèle ordinaire du père tyrannique et intransigeant. Lassé par ces aventures d'un vulgaire désolant, il aspire avec ferveur au jour où la littérature fera, elle aussi, sa révolution. Son attente

Noirs, traduit de l'anglais par Mary Gay, nouvelle éd., 4 vols., Lausanne (Hignou & C°), 4 vols., 1797; *La Forêt, Ou l'Abbaye de St. Clair*, par Anne Radcliffe; traduit de l'anglais sur la seconde édition, Paris (Denné et Poisson), 1796, 4 vols; *Hubert de Sevrac*, ou histoire d'un émigré, par Marie Robinson, traduit de l'anglais par M. Cantwell. Paris (Gide), 1797, 3 vols; *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*, par Anne Radcliffe, Paris (Maradan), 1798, 2 vols.; *Le Moine*, traduit de l'anglais, 4 vols., Paris (Maradan), 1797; *Les Mystères d'Udolphe*, par Anne Radcliffe, Paris (Maradan), 4 vols., *Le Tombeau*, ouvrage posthume [et apocryphe] d'Anne Radcliffe, traduit sur le manuscrit par Hector Chaussier et Bizet, 2 vols., Paris (Barba), An VII.

(42) Dans *Célestine, ou les Epoux sans l'être*, qu'il cite parmi les ouvrages qui sont censés l'avoir inspiré. Cf. note précédente.

(43) *La Nuit Anglaise*, *op. cit.*, I, 25.

est de brève durée : voici qu'entre un jour, dans son salon, un ami de son fils, Dubert, avec un mystérieux coffret sous le bras. Les volumes qu'il en sort ont tous des titres bien étranges : *Hubert de Sevrac*; *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*; *Célestine, ou les Epoux sans l'être*; *Le Tombeau*; *L'Abbaye de Grasville*; *Les Mystères d'Udolphe*; *La Forêt, ou l'abbaye de St. Clair*; *Le Confessionnal des Pénitents Noirs...*

Les prenant, au premier abord — à cause de leurs titres — pour des livres de dévotion, il hausse les épaules. Mais il est vite détrompé : il s'agit bien de romans. Il les lit avec une avidité qu'il n'avait, depuis fort longtemps, éprouvée. Il émerge de ces lectures horribles le visage pâle, les yeux hagards, la démarche tremblante... Mais il en parle avec flamme :

« J'ai été bientôt rassuré; des moines, des ruines, des poignards, des pèlerins, des couvents, des robes ensanglantées, sont venus faire disparaître mes craintes que tout ne se passât à l'ordinaire » (44).

Madame Radcliffe... ah ! voilà une femme qu'il eût aimé avoir pour bru, plutôt que cette fade et insignifiante Ursule ! Sinon elle-même, du moins l'une de ses héroïnes, qui « se promènent de châteaux en châteaux pour chercher des aventures, comme jadis les chevaliers errans; pour suivre une *planète brillante* qui se trouve tantôt sur les *tourelles* de Blangy, tantôt sur *l'aile orientale d'Udolphe*; pour entendre une musique qui se rencontre partout à point nommé; pour voir des lumières, des ombres, des ruines, des moines, des religieuses, des brigands, des cadavres, des fosses, des poignards, des soldats, des *condottieri*, des précipices, des ponts, des montagnes, des croix de bois sur les chemins, des tempêtes, des levers et des couchers de soleil... » (45).

Que n'est-il donc, lui aussi, le « héros d'une des scènes terribles dont il aimait tant à lire la description ! » (46). Ce vœu, imprudemment formulé, ne tarde guère à être exaucé. Soupant, un soir, en compagnie de son fils et de son ami Dubert, il aperçoit, debout derrière lui, le spectre du chevalier de Germeuil, qu'il a jadis tué en duel. Mais ses convives le rassurent si bien, qu'il s'assoupit sur sa chaise à l'issue du repas. A son réveil, il se retrouve... dans une vaste salle aux fenêtres gothiques, dont il détaille — en citant un passage de *l'Abbaye de Grasville* — les ornements architecturaux (47). Soudain, une voix sépulcrale l'incite à franchir une grille

(44) *Ibid.*, I, 45.

(45) *Ibid.*, I, 54.

(46) *Ibid.*, I, 59.

(47) *Ibid.*, pp. 77-9

qui ferme l'entrée d'un passage souterrain. Il se perd dans un dédale de couloirs, se remémorant au passage les situations analogues des héroïnes de romans qui l'ont tant de fois tenu en haleine. Il parvient enfin à une salle où semble l'attendre un moine, qui, en conformité avec les règles du genre, lui raconte son histoire. M. Dabaud, bon public, accepte de lui prêter une oreille attentive, à condition toutefois que le narrateur soit moins volubile que « le guide de *Shedoni*, qui emploie vingt-huit pages à ce qu'il auroit pu dire en douze lignes » (48), et qu'il ne soit pas brusquement interrompu dans son récit par la cloche du dîner ou par celle des vêpres. Le Moine lui explique alors qu'il ne se trouve pas dans l'Abbaye de Grasville, mais bien dans le château de feu Monsieur le Chevalier de Germeuil, dont le spectre lui apparaîtra à minuit. « A minuit ! interrompit Monsieur Dabaud; mon père, vous m'effrayez d'avance : c'est à cette heure là qu'arrivent tous les grands événements; c'est à minuit que *Célestine* va à la bibliothèque de la *Baronne de Hetzbach*; c'est à minuit que *Matilde* va faire ses sortilèges dans les caveaux de Ste Claire; c'est à minuit que *Dorothee* et *Emilie* vont dans l'appartement de la *feu marquise de Villeroy*; c'est à minuit que *M. Dupont* et la *Signora Laurentini* chantent leurs chansons; c'est à minuit que *Sir Charles* fait sa promenade nocturne dont les détails sont si intéressants; c'est à minuit que la figure et la lumière se montrent à la fenêtre de la *Tour de l'Ouest de l'Abbaye de Grasville*; c'est à minuit que *Julia*, *Hippolyte* et *Ferdinand* essayent de se sauver du château de *Mazzini*; c'est à minuit qu'*Adeline* va dans la partie délabrée de l'abbaye, où elle rencontre une chambre pareille à celle qu'elle a vue dans son rêve, ce qui n'est pas malheureux, d'autant mieux qu'elle y trouve un *vieux poignard rouillé* et un *petit rouleau de papier lié avec une ficelle et couvert de poussière*, qui contient l'histoire de son père assassiné depuis longtemps, comme c'est encore l'usage. C'est à minuit... Oui, oui, dit le moine en l'interrompant, dans les romans anglais, minuit est la plus belle heure du jour » (49). M. Dabaud se remet vite de l'émotion causée par l'annonce de cette spectrale visite : ses héroïnes favorites en ont vu bien d'autres ! Et pour le coup, il sera le témoin d'un événement peu ordinaire. Mais il s'habitue moins vite à l'idée de devoir passer la nuit dans la *Tour... du Sud-Ouest*, comme l'en informe complaisamment son guide. La *Tour du Sud-Ouest* ! Voilà qui est singulier. Il connaissait, évidemment, la *Tour de l'Ouest* de l'abbaye de Grasville, la *Tour de*

(48) *Ibid.*, I, 109.

(49) *Ibid.*, I, 113-15.

l'Est du château de Lindenberg, la *Tour du Midi* du Château de Mazzini, la *Tour de l'Orient* du Château d'Udolphe, la *Tour du Nord* du Château de Blangy... Mais de mémoire de lecteur de romans noirs, il n'avait jamais été question nulle part d'une *Tour du Sud-Ouest* ! Il se résigne pourtant à suivre son guide, non sans bien lui recommander d'emplir sa lampe, pour qu'elle ne s'éteigne pas, comme il arrive si souvent, en chemin... (50).

Les voici donc qui traversent, l'un derrière l'autre, de vastes appartements « gothiques », où M. Dabaud trouve des squelettes dans des coffres (51), voit, comme Spalatro, une main couverte de sang qui lui fait signe, manque de peu d'être tué par une épée ensanglantée qui, sans raisons apparentes, se détache brusquement du mur... (52). Dans une chapelle où l'autel soudain s'illumine, la dalle d'un tombeau de marbre noir se soulève : il en sort un fantôme « enveloppé de la tête aux pieds d'un long drap blanc » (53). D'autres spectres quittent bientôt d'autres lieux de sépulture et marchent vers lui d'un air menaçant, en réclamant vengeance... (54). Mais M. Dabaud passe outre et se dirige, toujours guidé par le moine, vers cette fameuse *Tour du Sud-Ouest* où il devra coucher, le roman anglais l'exige (55). En chemin, le religieux croit devoir dissiper tout malentendu en ce qui concerne son nom : il ne s'appelle ni Montoni, ni Schedoni, ni Rasconi, mais Falconi. Cette confiance ne trouble pas outre mesure M. Dabaud, qui lui rétorque :

« Mon Père, [...] je suis fâché d'être obligé de vous le dire; mais quand on est italien, qu'on est moine, et qu'on a un nom en *-oni*, on est inévitablement un coquin » (56).

Parvenu au pied de l'escalier en colimaçon qui mène à la tour, le marchand perd un peu de sa superbe et n'est pas sans éprouver quelque angoisse à l'idée de s'y aventurer seul. Mais son compagnon le rassure : il ne saurait rien lui arriver de fâcheux, on a encore besoin de lui pour terminer l'histoire... (57). Quelque peu rasséréiné, M. Dabaud monte les degrés. Le tonnerre gronde... A la lueur des éclairs, il aperçoit sur les parois de l'escalier des tâches de sang toutes fraîches... « Voilà furieusement de sang », se dit-il en aparté;

(50) *Ibid.*, I, 118.

(51) *Ibid.*, I, 120.

(52) *Ibid.*, I, 127-8.

(53) *Ibid.*, I, 140.

(54) *Ibid.*, I, 141.

(55) *Ibid.*, I, 151.

(56) *Ibid.*, I, 153.

(57) *Ibid.*, I, 168.

« quand on lit un roman anglais, on se figure être sur un champ de bataille » (58). Parvenu au dernier palier, il pénètre dans ce qu'il comprend très vite être une chambre mortuaire. Sur un grabat, voici le spectre du chevalier de Germeuil. Dans un coin, une tenture... il la soulève... et voit un spectacle horrible, dont il ne croit pas utile, à l'instar d'Anne Radcliffe, de faire part au lecteur. Il explore, une fois encore, des appartements abandonnés, contemple des portraits, voit diverses apparitions, entend des gémissements, des bruits d'armures qui s'entrechoquent, des soupirs... Dans une salle aux fenêtres ogivales, un condottiere le guette et tire sur lui un coup de feu. Mais du canon de son arme sort, en fait de balle... une clé, qui ouvre une armoire aux multiples tiroirs, où s'empresse de fouiller notre infatigable héros.

« Le premier tiroir qu'il ouvrit contenoit des poignards tachés de sang, non tachés de sang, rouillés, non rouillés, de toutes les formes et de toutes les tailles. Le second étoit rempli de robes de moines et de voiles de religieuses. Le troisième ne renfermoit qu'une multitude innombrable de petites bouteilles soigneusement étiquetées; c'étoit la collection complète de tous les poisons et les soporifiques imaginables. Dans le quatrième, il y avoit des linceuls déchirés tachés de sang, des draps mortuaires, des chaînes, des torches en cire jaune et en résine, des lanternes sourdes et tout ce qu'il faut pour les apparitions. Le cinquième étoit destiné à conserver une quantité de lampes en cuivre, à l'antique, faites en urnes sépulcrales, etc. Chacune de ces lampes avoit une vertu particulière; les unes étoient construites de manière à n'éclairer qu'à demi, à ne répandre que de pâles rayons, etc.; les autres possédoient un certain charme talismanique qui faisoit qu'au moment où celui qui les portoit en avoit le plus grand besoin, elles s'échappoient toujours de sa main et s'éteignoient en tombant. M. Dabaud ne fit qu'entrouvrir le dernier tiroir, parce qu'il fut effrayé d'y voir toutes les pièces nécessaires pour former un squelette; ces pièces étoient à vis, et dans un instant on pouvoit s'en servir. Dans le septième tiroir, il y avoit la carte de toutes les routes écartées de l'univers, ouvrage indispensable pour les enlèvements; d'autant mieux qu'on y avoit marqué avec le plus grand soin les petites maisons propres à servir de refuge; on avoit joint à tout cela une provision de mouchoirs pour mettre sur la bouche des patients, enfin quelques masques et des sommes d'argent considérables destinées à payer des chevaux de poste. Le huitième tiroir contenoit les plans nécessaires pour bâtir un vieux château avec les portes secrètes, les trappes, les escaliers dérobés, les corri-

(58) *Ibid.*, I, 170.

dors, les salles, les colonnades, les chapelles, les tours, les remparts, les terrasses, les souterrains, qui sont de sa dépendance. On indiquoit par un post-scriptum le nom de tous les frippiers d'Europe chez lesquels on pouvoit trouver un assortiment de vieux meubles et de vieux tableaux, on donnoit l'adresse d'un ouvrier fameux par son habileté à faire des figures en cire, et on finissoit par une longue énumération de points de vue propres à être placés autour du château, quand il seroit bâti. Le neuvième tiroir contenoit un livre en forme d'almanach militaire : c'étoit la liste de toutes les troupes de brigands, de moines, de contrebandiers, d'inquisiteurs, de pèlerins etc., placés chacun selon leur grade et leur emploi. Près de ce livre étoit un cahier de musique où l'on avoit noté avec le plus grand soin *l'hymne de minuit, l'hymne des vêpres, l'hymne des pèlerins, le requiem, le chant des morts*, etc. Dans le dixième tiroir, M. Dabaud trouva un grand arbre généalogique, dont les noms étoient mobiles; de manière qu'avec un léger travail on parvenoit en un clin d'œil à rendre proches parents tous les héros d'un roman; ce qui devenoit très commode lorsqu'on arrivoit à la fin du dernier volume. Le onzième tiroir étoit plus considérable que les autres, et il renfermoit un manuscrit énorme, où étoient scrupuleusement expliquées toutes les meilleures dimensions pour creuser des fosses, construire des cercueils, bâtir des cachots, etc. Plusieurs planches placées à la fin donnoient les dessins les plus variés des tombeaux et des *sarcophages* dont on pouvoit avoir besoin » (59).

Inutile de décrire le ravissement de M. Dabaud « à la vue de tant de merveilles ». Mais que dire de son extase, comment parler de ses transports, quand il trouve, au fond d'un tiroir secret, un manuscrit à peine lisible, qui conte les malheurs exemplaires d'une jeune fille éplorée, séparée par un père cruel de son aimable fiancé ! A peine est-il un peu surpris de lire qu'il est, lui, M. Dabaud, cet indigne géniteur. Mais les événements se succèdent à un rythme endiablé, qui lui laisse à peine le temps de comprendre ce qui lui arrive. Il traverse d'autres appartements, il aperçoit d'autres fantômes, un squelette le saisit au poignet (60). Chants mystérieux et gémissements lugubres alternent. Un squelette qui joue du luth lui répète par trois fois : « Tu es à moi ! » (61). Il enfile d'autres couloirs, fait d'autres rencontres effrayantes, et se retrouve... dans un cachot. On lui fait solennellement visite, on lui annonce sa mort prochaine... Il invoque alors le Diable, qui apparait sans ambages,

(59) *Ibid.*, II, 13-18.

(60) *Ibid.*, II, 48.

(61) *Ibid.*, II, 67.

un parchemin dans une main, et une plume d'acier dans l'autre. Mais combien plus terrible que le reniement d'Ambrosio est l'engagement qu'il doit prendre ! La condition qu'on lui impose n'est-elle pas, oh, désespoir ! de renoncer à tout jamais... à lire des « Radcliffades » ?

« Renoncez-vous librement et absolument », lui demande le Démon cruel, « aux *Mystères d'Udolphe*, au *Moine*, à *l'Abbaye de Grasville*, à *Hubert de Sevrac*, à *Célestine*, aux *Souterrains de Mazzini*, au *Tombeau*, à *La Forêt*, au *Confessionnal des Pénitens Noirs*, en un mot, à tous les romans passés, présents et futurs, où il y aura des spectres, des ruines, des vieux châteaux, des bandits, des petites portes cachées, des poignards tachés de sang, des armoires secrètes et, surtout, une tour portant le nom duquel que ce puisse être des quatre points cardinaux (62) ? »

Et M. Dabaud, tout contrit, doit y renoncer « pour toujours », « sans réserve et sans subterfuges ». Mais ses aventures se terminent moins tragiquement que celles du Moine de Lewis : il est en effet ramené dans un salon tout éclairé, où l'attend une nombreuse compagnie : il retrouve son fils Robert, il reconnaît l'ami Dubert, qui lui *expliquent*, comme il se doit, tous les « mystères » qu'il a vécus : les aventures peu communes auxquelles il s'est trouvé mêlé n'étaient que les machinations imaginées par eux deux — avec l'appréciable concours des « jeunes citoyens de l'Ecole Normale » — pour le contraindre à donner son consentement à l'union de Roger et de la belle Ursule. Quant au pacte diabolique qu'il croit avoir signé, il n'est autre... que le contrat de mariage.

*
**

Aucune autre parodie du roman « gothique » n'a, à notre connaissance, la même densité, ne présente la même accumulation incroyable de détails caractéristiques, que *La Nuit Anglaise* de Bellin de la Liborlière. Sans doute le procédé est-il facile, qui consiste à superposer, pour mieux en faire apparaître les traits dominants, des œuvres qui n'ont pas toujours entre elles des liens de parenté directe ; et il y a quelque mauvaise foi à y inclure un roman dont on est soi-même responsable... Pourtant, les aventures de M. Dabaud, contées à coups de longs extraits dont les références sont dûment indiquées en notes, donnent, en un saisissant raccourci, l'essentiel de ce qu'il fallait connaître, en l'an VII, des frayeurs importées d'Angle-

(62) *Ibid.*, II, 143.

terre, pour pouvoir en rire à l'aise. Et il était dans l'ordre logique qu'elles fussent traduites en anglais, et présentées aux lecteurs d'Outre-Manche, par... la propre sœur de Lewis (63).

IV

On ne peut qu'être déçu, après semblable lecture, par le roman prétendument satirique de Sarah Green, *Romance Readers and Romance Writers* (1810) qui ne rappelle que de très loin le *Modern Novel Writing* de Beckford. Margaret Marsham est, elle aussi, éprise de romanesque et d'insolite. Elle a lu, dans les livres, quel doit être le comportement d'une parfaite héroïne (64), et se donne beaucoup de mal pour s'y conformer : persuadée que la ferme de son oncle, où elle vit, fut jadis un « formidable château fort », elle s'entête à la croire hantée. N'entend-elle pas, par intervalles, un mystérieux bruit de pas dans un appartement condamné ? Comment croire, avec les gens de bon sens qu'elle interroge, qu'il puisse ne s'agir que du simple trottement de rats ? La voici donc courageusement partie à l'aventure : bien résolue à trouver le spectre qui l'a si ouvertement défiée, ou, à défaut, les parchemins authentifiant sa haute naissance ; car comment pourrait-il se faire qu'elle ne soit que fille de fermier ? (65). Elle explore des remises au plancher vermoulu et des greniers désaffectés : la voix d'un garçon de ferme, qu'elle prend pour celle du spectre, la fait un instant frémir... la vue d'une mare de sang, dans la cour, lui arrache un cri d'horreur. On a tué... un cochon. Elle emprunte des escaliers branlants, se faufile entre des poutres couvertes de toiles d'araignée... Le plancher s'effondre sous son poids, elle tombe... dans la porcherie, mettant à mal, dans sa

(63) Sous le titre : *The Hero; Or, The Adventures of a night*, a Romance [...], 3 vols., London, Colburn), 1815. Cf. à ce sujet l'article de Alan Mckillop, « The Hero; Or, The Adventures of a night », *M.L.N.*, LIII (1938), 414-5.

(64) « The heroine of a romance, she knows, was never happy, therefore she will look forward with hope to the winding up of her adventures, after she has experienced several additional and aggravated sorrows; till she has explored dark *unfathomable* caverns and dungeons, or has been confined in some high and *moss-grown* tower, through whose *subterraneous passages* her lover will enter, *wind up the ruined staircase* which leads her to her horrible prison, from whence he will deliver her, and boldly present her to his *stern* and noble father, who will melt with love and paternal tenderness, on the discovery of her heroic and intrinsic virtue. » *Romance Readers and Romance Writers*; a satirical novel, by the author of « A Private History of the Court of England », etc., 3 vols., London (T. Hookham), 1810, I, 36-7.

(65) *Ibid.*, p. 141.

chute, une truie et ses petits (66). C'est là le seul épisode des aventures de Margaret qui soit dédié au genre « gothique » ; le reste n'est que sentiment et menus faits domestiques. La longue préface de l'ouvrage, pourtant, nous avait fait espérer autre chose. Elle s'en prenait hardiment à Horsley Curties, auteur de *The Monk of Udolpho* et de *Ancient Records* (67), elle vilipendait Lathom (68), elle ne ménageait pas Lewis (69). Même Maturin ne trouvait pas grâce à ses yeux (70). Le style du roman « gothique » était tourné en ridicule (71), et les mœurs des éditeurs dénoncées avec vigueur (72). Tant de sévérité pouvait faire espérer beaucoup d'esprit et une parodie vigoureuse des romans cités. Mais *Romance Readers and Romance Writers* est un de ces ouvrages qui n'ont d'autre présence que celle que leur confèrent leurs titres, on en referme le dernier volume avec l'amère impression d'avoir été dupe.

V

A la différence de *La Nuit Anglaise*, et un peu comme les parodies de Beckford, *The Heroine* (1813), d'Eaton Stannard Barrett, ne vise pas le seul roman « gothique ». L'auteur, depuis longtemps rompu

(66) *Ibid.*, pp. 146-156.

(67) « The romances of this gentleman are intolerably dull and tiresome, for he takes more words to tell a story than the most loquacious and circumstantial of talkative old women : he is as finical and particular in narration, as an old bachelor is in habits and caprices; he is like a puppy, that traverses twice as much ground as circumstances require — or rather he resembles a traveller, who, losing his way, takes a circuitous course of three miles, instead of a direct road of one only. » *Ibid.*, I, ix.

(68) « I conceive that this slave to literature lives only upon the product of his brain. These productions *tell sad tales* of this gentleman's abilities : they nourish and support him, no doubt, but they are sickly and wearisome to other people. Yet I must remember that this genius writes for his bread, and that the number of his loaves are multiplied by the number of volumes he manufactures. Then let me entreat you, gentle, benevolent, and christian reader, to peruse in pity the romances of Francis Lathom, for he no doubt « prays », and I will bear witness that he « works » manfully for, his « daily » bread. » *Ibid.*, I, xxi-xxii.

(69) *Ibid.*, I, xxv-xxviii. Elle s'associe, en gros, aux sévères critiques de Mathias, et souhaite que l'auteur du *Moine* soit attaqué en justice.

(70) Elle s'attache, en particulier, à faire apparaître les contradictions et les absurdités du premier roman de Maturin, *Fatal Revenge; Or, The House of Montorio*. Cf. *infra*, ch. IX, pp. 534 sq.

(71) *Ibid.*, xv-xix.

(72) « The modern system of book-making ought to be put down; it mars genius that is tempted to engage in it, disgusts men of taste, and puts bread into the mouths of those who have no brains. Historical novels are manufactured weekly, French novels and tales of romance translated and published as originals, and old novels republished, without being acknowledged as such. » Etc. *Ibid.*, I, xxxiii.

au difficile métier de satiriste (73), s'en prend à toutes les formes du roman moderne, allant jusqu'à inclure, dans sa satire, des œuvres de réputation aussi établie que celles de Richardson, Sterne et Rousseau. Pourtant la large place qu'il fait, dans son récit, aux péripéties « gothiques » montre bien tout le parti qu'il était encore possible de tirer, un demi siècle après sa première manifestation, des faiblesses du genre. Cherry Wilkinson est la fille d'un honnête et riche fermier à qui une lecture abusive de romans a tourné la tête, et fait trouver son entourage et ses origines bien médiocres. Elle n'a pas de peine à croire sa gouvernante, quand cette dernière lui annonce qu'elle n'est pas la fille de son père... mais l'héritière d'une ancienne et noble famille, qu'elle doit s'employer à retrouver. Peut-être le sommeil lui apportera-t-il, par le truchement d'un rêve prémonitoire, des révélations sur ses ancêtres véritables ? Peut-être, comme dans l'histoire que lit Ludovico dans *Les Mystères d'Udolphe* (74), un baron spectral se présentera-t-il à elle en songe ? Elle se couche sans dîner et vibrant d'impatience, un volume du célèbre roman d'Anne Radcliffe à la main. Hélas ! elle a compté sans l'influence pertubatrice d'un estomac vide sur ses activités oniriques : ce qu'elle aperçoit, n'est pas un chevalier en armure, qui la conduit vers sa dépouille mortelle restée sans sépulture, mais un dindon appétissant qui, du fond de sa marmite, lui fait signe de le suivre et lui montre, dans la basse-cour, d'un geste furieux, sa tête et ses plumes... (75). Mais voici qu'une lettre annonce à son père le retour de Robert Stuart, jadis son compagnon de jeux, et parti aujourd'hui enviable. Devant la menace imprécise et lointaine de ce mariage *raisonnable*, sa décision est vite prise : elle fuira (76). Elle échange son prénom banal : Cherry pour celui, plus romanesque, de Cherubina, et la voici sur les routes par une nuit tempétueuse. Une maison abandonnée lui offre un éphémère abri ; elle se glisse à tâtons, parmi les ruines. Mais quelle déception pour une première nuit d'aventures ! Pas le moindre événement horrible ne se produit ;

(73) Il avait derrière lui une longue liste de publications satiriques, comme *All the Talents* (1807), *The Tarantula; Or, the Dance of Fools* (1809), *The Metropolis; Or, A Cure for Gaming* (1811), etc.

(74) Cf. *supra*, ch. IV, p. 282.

(75) E.S. Barrett, *The Heroine*, ed. Michael Sadleir, London (E. Mathews & Marrot), 1927, p. 38.

(76) « I will roam through the wide world in search of my parents; I will ransack all the sliding panels and tapestries of Italy; I will explore Il Castello di Udolpho, and enter the convent of Ursulines or Carmelites or Santa Della Pietà, or the Abbey of La Trappe. Here I meet with little better than smiling faces and honest hearts. No precious scandals are here, no horrors, or atrocities, worth recording. But abroad I shall encounter banditti, monks, daggers, racks-O ye celebrated terrors, when shall I taste of you ? » *Ibid.*, p. 40.

pas la moindre main de squelette qui se referme sur la sienne; pas d'œil énorme qui la fixe, au travers d'une crevasse... Décourageant ! (77).

Il lui faut se contenter de rendre sa liberté à... Robert Stuart, tombé aux mains de brigands, au terme d'aventures fort communes, et après avoir fait sauter la maison en mettant le feu à un baril de poudre. Dépitée, elle ne s'attarde pas plus longtemps en des lieux si décevants, et gagne Londres où elle pourra, du moins l'espère-t-elle, donner sa pleine mesure. En effet, sitôt arrivée, les occasions ne lui manquent pas de se comporter en véritable héroïne, et de faire preuve de la même suave intrépidité que Camilla, Clarissa, Evelina, Mindora, Cecilia, Pamela et autres innombrables demoiselles dont le nom se termine (nécessairement) en *a*. Les aventures qu'elle rencontre sont celles qui guettent toute jeune fille de bonne famille, assez imprudente pour se promener à minuit aux abords de Covent Garden, qu'elle prend, au premier abord, pour la demeure d'un baron. Filles de joie et aventuriers deviennent ses compagnons de route; un acteur, Montmorency, lui joue la comédie d'un amour chevaleresque; un vieux beau entreprenant la poursuite de ses assiduités... Cette partie du récit, parodie du roman sentimental et de mœurs, ne nous concerne qu'indirectement, en ce qu'elle prépare le dénouement dont, au contraire, maint auteur « gothique » eût pu se montrer jaloux. Mise sur la trace de ses « ancêtres » par un billet anonyme rédigé en lettres gothiques, elle se rend au château de Lady Gwyn, l'« usurpatrice », où elle croit savoir que sa mère est retenue prisonnière. Dépitée de ne pas trouver dans sa chambre de panneaux doubles et de portes secrètes, elle explore galeries, corridors et appartements du château sans être autrement inquiétée que par les involontaires accords que plaque une souris affolée sur le clavier d'un vieux piano (78). Grâce à la complicité du farouche Abellino, elle est enfin introduite dans la retraite souterraine où sa mère se morfond depuis des années : mais quelle déception ! Cherubina, malgré toute sa piété filiale, a du mal à reconnaître, en cette femme vigoureuse, adipeuse, et vulgaire, qui émaille ses propos de sonores jurons, l'aimable auteur de ses jours. Conformément à la tradition, elle lui fait un récit détaillé de ses aventures au « Castello di Grimothico », propres à

(77) « Not a horror to be found. No dead hand met my left hand; no huge eyeball glared at me through a crevice. How disheartening ! » *Ibid.*, 45. Selon l'auteur, qui indique en appendice sa source, la main de cadavre viendrait du fragment « Sir Bertrand » [p. 356]. L'œil pourrait être une allusion à *The Horrors of Oakendale Abbey* (1798). Cf. *supra*, ch. VI, p. 412.

(78) *Ibid.*, p. 177.

faire pâlir de dépit la cohorte de toutes les mères séquestrées du roman « gothique » anglais. Il ressort de cet exposé que la — jadis — belle Hyterica Belamour, car tel est son nom, passa le plus clair de sa vie à fuir le cruel Stiletto et ses odieuses machinations. Allant seule sous les orages qui se répètent à une cadence inconnue des météorologistes, confrontée à des mystères d'une exceptionnelle densité, épouvantée par des spectres rarement aussi pétrifiants, elle tombe enfin au pouvoir de celui qu'elle a toute sa vie abhorré, et dont elle est, aujourd'hui, la prisonnière. Cherubina, en dépit de ses préventions, ne peut se défendre d'un mouvement de sympathie pour une victime aussi parfaite. Mais le comportement indécent qu'elle ne tarde pas à afficher — s'enivrant et se donnant de mille manières en spectacle — confirme Cherubina dans son premier dégoût.

Lady Gwyn, cependant, qui a bien voulu, par désœuvrement, entrer dans le jeu de l'héroïne et déguiser son gros neveu en « mère séquestrée » se lasse vite des excentricités répétées de la jeune fille, et la met bientôt à la porte. Bienheureuse épreuve ! Cherubina s'installe dans une chaumière, mendie, comme la « Rosa » de Mrs. Bennett (79), à la porte des églises, explore de nouvelles architectures... Un jour, elle aperçoit un château qui lui paraît merveilleux, où elle est sûre, déclare-t-elle, de trouver « un abri, de l'horreur, des hibous, et un de ses proches parents » (80). Le soir, elle croit y deviner la présence de bandits... Ce ne sont que des moutons. Sa main se pose, dans la pénombre, sur un visage roide et glacé... Celui d'une statue (81). Dépitée, elle décide alors de s'installer dans les ruines voisines du château de Monckton, du moins situées sur « ses terres ».

« Tandis qu'elle regardait ses murs sans toit, recouverts de bryone, d'herbes et de ronces, et qu'elle admirait l'arc ogival des fenêtres gothiques, où des rideaux de lierre tenaient lieu de vitraux, des pensées de longues souffrances et de meurtre lui vinrent à l'esprit » (82).

(79) *The Beggar Girl and her Benefactors*, 5 vols., London (Minerva Press), 1797. Ce roman connut un incroyable succès dès sa parution et fut de très nombreuses fois réédité.

(80) « ... Some prodigious old castle, where I should be certain to find shelter, horror, owls, and one of my near relations. » *Ibid.*, 234.

(81) *Ibid.*, pp. 235-7.

(82) « While [she] surveyed its roofless walls, overtopt with briony, grass and nettles, and admired the Gothic points of the windows, where mantling ivy had supplied the place of glass, long-suffering and murder came to [her] thoughts. » Sur les pressentiments de l'héroïne au seuil du château, cf. *supra*, ch. VI, pp. 405-6, note (129).

Avec le concours de ses anciens compagnons d'aventures, Higginson le Poète et Jerry Sullivan, l'irascible Irlandais, elle l'aménage en demeure digne d'elle : de vieilles tentures mortuaires, des plumes d'autruche lui donnent vite l'effet macabre recherché. Comme Madame de la Motte, dans *Le Roman de la Forêt*, elle envoie alors Jerry aux provisions, qui sont maigres. Et la première nuit qu'elle passe, dans sa demeure sans toit mais sillonnée en tous sens de couloirs obscurs et d'escaliers effondrés, lui apporte sa ration de terreurs espérées (83).

Le lendemain, Jerry engage à la ville voisine une vingtaine d'Irlandais hirsutes, qui surpassent en pittoresque « la soldatesque d'Udolphe ». Cherubina peut dès lors se présenter en force chez Lady Gwyn, et lui réclamer ses biens. Le refus agacé qu'on lui oppose l'incite à investir l'élégante villa moderne, où son escorte se livre à toutes sortes de déprédations. Mais une héroïne se doit d'avoir un cœur magnanime... Et Chérubina ne fait pas exception à cette règle chevaleresque. Elle veut bien faire présent de sa villa à Lady Gwyn, sous réserve qu'on lui laisse la libre jouissance des ruines de Monckton Castle. A la réflexion, elle ne voudrait pas habiter une maison faite de briques et de plâtre, dont l'actuelle occupante a au moins deux fois l'âge (84). Tandis que la villa moderne n'a pour elle que son confort et son charme, la forteresse gothique, elle, est « antique, sublime, terrible et pittoresque » (85). Elle s'empresse donc d'y retourner, pour... organiser sa défense contre l'attaque prévisible de Montmorency, qu'elle a à jamais évincé depuis qu'il a perdu deux dents dans une escarmouche. Car, selon son propre code de l'honneur, « une denture complète et parfaite est l'indispensable attribut du Héros » (86). Elle baptise donc Jerry du nom plus martial et viril de Jeronymo, et qui a le mérite d'être terminé en

(83) « The wind still moaned around the turret; and the fire, ghastly in decay, tinged with a fainter crimson the projecting folds of the black hangings. Dismal looked the bed as I drew near; and while I lifted the velvet pall, that I might creep beneath, I shivered, and almost expected to behold the apparition of a human face starting from under it. When I lay down I closed my fearful eyes, lest I should see something hideous; nor was it till the third bell had tolled, that I fell asleep. » *Ibid.*, 264.

(84) *Ibid.*, 277.

(85) « Nice, new, neat and charming are the only adjectives applicable to it; whereas antique, sublime, terrible, picturesque and Gothic, are the Epic epithets appropriate to my castello. » *Ibid.*, 277.

(86) « A full, complete and perfect set of teeth are absolutely indispensable to a hero. » *Ibid.*, 286.

o (87), et engage avec l'aide de ses fidèles vassaux, une impossible bataille, propre à effrayer le plus féodal des barons ou les condottières les plus farouches. La douteuse victoire qu'elle remporte se révèle finalement inutile, car elle est, sitôt après, enlevée par le baron Hildebrand, dont la fille, Sympathina, éprise de Montmorency, refuse avec entêtement l'époux que lui destine sa famille. Aussitôt, les deux héroïses livrent une joute insolite d'admirable générosité : c'est à qui renoncera plus totalement à l'objet édenté de leurs communes affections. Suit une scène où elles comparent, et défendent avec une certaine âpreté, leurs aptitudes respectives au comportement héroïque : Cherubina doit convenir qu'en matière de rougissements, d'évanouissements et de larmes, Sympathina lui est très nettement supérieure (88). Pourtant, le baron Hildebrand lui réserve quelques surprises, qui lui permettent d'affirmer ses réelles qualités de courage et de présence d'esprit : ayant, avec sagacité, remarqué que le spectre familial qui vient troubler sa retraite a l'éternuement facile, elle lui jette, une nuit, au visage une pincée de poudre à priser, et profite de son naturel désarroi pour fuir par le passage secret qu'il vient d'utiliser. Ceci lui permet de surprendre la conversation d'un groupe d'hommes et de femmes, dont elle comprend avec effarement qu'ils s'étaient bassement ligüés pour exploiter sa crédulité. Ses yeux s'ouvrent enfin, et ses aventures antérieures ne lui inspirent plus que dégoût et remords. Aussi soudain redevenue sage qu'elle avait perdu la raison, elle se repent de ses égarements passés, et se résigne, dans les bras du fidèle Stuart, à l'imprévu relatif d'une ultime aventure conjugale.

On pourra sans doute regretter qu'une conclusion où percent de si transparente façon les bonnes intentions de l'auteur vienne mettre un terme à ds péripéties imaginées avec tant de fantaisie et décrites de si bouillonnante façon. Mais on ne peut qu'admirer sans réserve la fine ironie qui commande, à ses divers stades, l'action décrite, et préside en permanence à l'animation de ces personnages drôles sans vulgarité, et attachants jusque dans leurs actes ou leurs pensées les plus démentiels. Le danger de toute parodie du roman « gothique » est de transformer en gros rire les spasmes d'angoisse du lecteur : mais Barret n'a pas cédé à la grossière tentation d'une

(87) « Nothing can equal Italian names ending in -O. » déclare-t-elle. [Cf., à ce sujet, la réponse de M. Dabaud au moine Falconi, *supra*, p. 495.] « Except Irish names beginning with -O », cried Jerry. « Nay », said I, « what can be finer than Montalto, Stefano, Morano, Rinaldo, Ubaldo, Utaldo ? » — « I will tell you what is finer », said Jerry, « O'Brien, O'Leary, O'Flaherty, O'Flannigan, O'Guggerty, O'Shaughnassy... » *Ibid.*, 282.

(88) *Ibid.*, p. 319.

facile bouffonnerie et sa verve et sa finesse, mises au service d'une cause plus vaste, eussent fait de lui un Cervantès. On ne quitte pas sans regrets la belle, la douce, l'intrépide, la vulnérable, la belliqueuse, la folle Cherubina, pour qui on ne peut se défendre d'éprouver, à l'exemple d'Edgar Poe (89), d'irrésistibles mouvements de tendresse.

VI

Jane Austen apprécia beaucoup, elle aussi, *The Heroïne*, elle le dit dans une de ses lettres (90). Plus qu'aucune autre lectrice, peut-être, elle était en mesure d'en comprendre les allusions et d'en goûter toute la fantaisie. N'avait-elle pas elle-même, jadis, entrepris de faire sourire, à sa manière, de ce que ses contemporains n'étaient que trop enclins à prendre au sérieux ? Écrit en 1798, le manuscrit de *Susan* avait été vendu en 1803 à un éditeur londonien pour la fort modique somme de dix livres, mais n'avait jamais été publié. Peut-être faut-il attribuer au succès de *The Heroïne* le désir que manifesta la romancière de rentrer en possession de son manuscrit, dont elle écrivit en 1816 la préface, et qui parut deux ans plus tard, après sa mort, sous un nouveau titre.

*
**

Il y a plus, dans *Northanger Abbey* (1818), que les éléments déjà traditionnels d'une parodie de romans « gothiques » : Jane Austen était trop artiste pour pouvoir s'en contenter. C'est un roman qu'elle écrit, avec des personnages finement étudiés, et dont les moin-

(89) « Cherubina ! Who has not heard of Cherubina ? Who has not heard of that most spiritual, that most ill-treated, that most accomplished of women — of that most consummate, most sublimated, most fantastic, most unappreciated and most inappreciable of heroines ? Exquisite and delicate creation of a mind overflowing with fun-frolic, farce, wit, humor, song, sentiment, and sense, what mortal is there so dead to everything graceful and glorious as not to have devoured thy adventures ? Who is there so unfortunate as not to have taken thee by the hand ? Who so lost as not to have enjoyed thy companionship ? Who so much of a log, as not to have laughed until he has wept for very laughter in the perusal of thine incomparable, inimitable and inestimable excentricities ? » C'est en ces termes que E.A. Poe faisait le compte rendu de *The Heroïne* dans le *Southern Literary Messenger*, II (1835), 41.

(90) « I finished *The Heroïne* last night and was very much amused by it [...] It diverted me exceedingly [...] I have torn through the third volume of *The Heroïne*. I do not think it falls off. It is a delightful burlesque particularly on the Radcliffe style. » Lettre du 2 mars 1814, *The Letters of Jane Austen*, ed. R.W. Chapman, O.U.P., pp. 376-7.

dres démarches sont habilement motivées, une action menée avec rigueur et un cadre diversifié. La parodie, très subtile, se greffe sur une intrigue qui pourrait se suffire à elle-même, car l'étude des mœurs et du comportement humain y est déjà poussée assez loin. En un mot, *Northanger Abbey* est beaucoup plus *vraisemblable* que *The Heroine* ou que *La Nuit Anglaise*. Si Catherine Morland est une lectrice assidue des romans de Mrs, Radcliffe, c'est aussi, et peut-être d'abord, une jeune fille sensible et sage, dont « l'entrée dans le monde », sous le patronage du Maître des Cérémonies de Bath, représente une étape décisive dans sa vie sentimentale. On chercherait en vain, ici, les burlesques distorsions que Barret fait subir à sa propre héroïne : Catherine est plus de la race d'Evelina que de celle de Cherubina. C'est avec mesure et dignité qu'elle s'avoue peu à peu l'émoi que suscite en elle Henry Tilney, et ses seules imprudences sont celles qu'une imagination trop riche lui fait commettre. Initiée par Isabella Thorpe, aux sévères beautés d'*Udolpho*, impatiente de se plonger dans les ouvrages aux titres encore plus vigoureux qu'on lui énumère ⁽⁹¹⁾, elle semble d'abord indifférente à son propre destin, tant l'absorbe celui, autrement dramatique et digne d'intérêt, d'Emilie. « Tant que j'aurai *Udolpho* à lire, il me semble que personne ne pourra me rendre malheureuse » ⁽⁹²⁾, avoue-t-elle. Et pourtant, cette passion nouvelle risque fort d'avoir de sérieuses répercussions sur son propre destin. Au risque de s'aliéner les faveurs de Tilney, elle accepte une promenade en voiture avec l'insupportable John Thorpe, qui lui promet de la conduire à Blaize Castle, un vrai vieux château gothique comme il y en a dans les romans d'Anne Rad-

(91) *The Castle of Wolfenbach* (1793) et *The Mysterious Warning* (1796) [de Mrs. Parsons], *Clermont* (1798) [de Regina Maria Roche], *The Necromancer of the Black Forest* (1794) [de Laurence Flammenberg], *The Midnight Bell* (1798) [de Lathom], *The Orphan of the Rhine* (1798) [de Mrs. Eleanor Sleath], et *Horrid Mysteries* (1796) [de Karl Grosse] sont les titres que cite Isabella Thorpe à Catherine Morland émerveillée [*Northanger Abbey*, Everyman's Ed., 1924, p. 23]. On les a longtemps considérés comme imaginaires et inventés par Jane Austen pour les besoins de la cause. Il semble que le Dr. J.M.S. Tompkins ait été la première à les identifier dans sa thèse (non publiée) et remarquable à bien des égards sur *The Works of Mrs. Radcliffe and its influence on later writers*, June 1921, London University Library, p. 161. Il restait à les découvrir matériellement. Michael Sadleir, peut-être avant Montague Summers — qui entreprit de les rééditer dans la collection « The Horrid Novels » mais n'alla pas au delà de trois titres — réunit sur les rayons de sa bibliothèque les sept titres curieux [Cf. *The Northanger Novels*, a footnote to Jane Austen, by Michael Sadleir, The English Association, pamphlet n° 68, Oxford, Nov. 1927]. Ils se trouvent tous les sept aujourd'hui — avec le reste de la collection de romans « gothiques » de Michael Sadleir — à The Alderman Library, University of Virginia, Va.

(92) « While I have *Udolpho* to read, I feel as if nobody could make me miserable. » *Northanger Abbey*, *op. cit.*, p. 25.

cliffe, avec des tours et des galeries à la douzaine (93). Le fait qu'il ne tienne pas parole, et reconduise Catherine à Bath sans lui avoir montré ces merveilles médiévales, le condamne plus sûrement, peut-être, dans l'esprit de la romanesque jeune fille, que son inimitable fatuité. Tilney, *lui*, a lu *Les Mystères d'Udolphe*, et sait admirablement en parler (94). Tilney, *lui*, sait apprécier, en termes techniques, le pittoresque d'un paysage (95). Et le général Tilney, son père, habite une authentique et vénérable abbaye, où il a le bon goût de l'inviter à passer quelques semaines. Quelles chances, dès lors, reste-t-il à l'infortuné John Thorpe ? Quand bien même il eût été le mieux tourné des garçons, le plus affable, le plus attentionné, le plus passionné des soupirants, cette invitation à Northanger Abbey eût, malgré tout, réglé son sort. Pouvoir enfin explorer des cloîtres, s'aventurer dans de longs corridors humides, visiter une chapelle en ruines, et trouver peut-être, dans une cellule, les restes oubliés de quelque infortunée religieuse ! (96).

Tilney sait admirablement, du reste, exploiter ce singulier penchant chez celle qu'il considère chaque jour d'un œil moins indifférent. Catherine est-elle prête, au moins, s'enquiert-il avec une admirable sollicitude, à affronter les horreurs qui l'attendent ? A loger dans une chambre isolée, où jadis quelque membre de sa famille expira, et dont la porte ne ferme pas à clé ? A s'accomoder de la présence de spectres terrifiants ? A explorer, par une nuit d'orage, le passage secret qui donne dans sa chambre et conduit à la chapelle voisine de Saint-Antoine ? Aura-t-elle assez de courage pour ramasser, sur les dalles d'une salle basse et voûtée, le poignard ensanglanté qui s'offrira à sa vue ? Et saura-t-elle déchiffrer, à la lueur d'une bougie qui bientôt s'éteindra, le manuscrit trouvé dans le tiroir d'un meuble oublié ? (97) Ces propos que Tilney lui tient au cours du voyage pour en abrégier l'ennui, ne font qu'attiser son impatience. Mais Northanger Abbey, où elle arrive bientôt, répond fort mal à l'idée qu'elle s'en était faite : ce sont des bâtiments gothiques, certes, qu'elle découvre, mais entièrement restaurés, et décorés avec goût. Elle pénètre dans un hall aux dimensions harmonieuses, dont les fenêtres ovales, garnies de vitres claires, n'excluent pas les

(93) *Ibid.*, pp. 63-4.

(94) *Ibid.*, p. 83, à la différence de Thorpe qui affecte de mépriser ce genre de littérature [p. 31]. Il semble que les personnages du roman se départagent en « bons » et « antipathiques » selon qu'ils ont, ou non, lu et aimé *Les Mystères d'Udolphe*.

(95) *Ibid.*, p. 87.

(96) *Ibid.*, pp. 110-111.

(97) *Ibid.*, pp. 124-7.

derniers rayons du soleil... Les meubles sont partout de fabrication récente et de facture élégante. La chambre où on la conduit est spacieuse et confortable, elle ne peut que s'y sentir tout de suite à l'aise... Un coffre de chêne sculpté attire bien son attention; mais il ne contient qu'une courte-pointe méticuleusement pliée (98). Du moins ce cabinet japonais, placé comme à dessein dans un recoin obscur, et dont la serrure est si réticente, recèle-t-il sûrement quelque affreux secret ? Elle y trouve, de fait, un manuscrit, qu'il lui faut attendre toute une nuit pour pouvoir déchiffrer, car sa bougie... s'est éteinte. Au petit matin, toutefois — et quel n'est pas alors son désenchantement ! — elle s'aperçoit qu'il ne s'agit que d'un inventaire de linge (99).

Mais qu'à cela ne tienne ! Puisque les lieux s'avèrent insignifiants, elle portera ses soupçons sur son hôte. Ce général-là ne cacherait-il pas, par hasard, sous son comportement aisé et courtois, l'âme d'un Schedoni ? Pourquoi refuse-t-il avec obstination qu'on fasse visiter à la jeune fille les anciens appartements de sa défunte épouse ? Craindrait-il peut-être qu'elle n'y relève les indices de quelque horrible forfait ? Un soir, au moment où Catherine s'apprête à regagner sa chambre, ne prend-il pas congé d'elle en annonçant qu'il veillera très tard ? De nouveaux soupçons prennent forme dans l'esprit de la romanesque jeune fille : que peut avoir un général de si urgent et de si secret à faire la nuit, sans témoins ? La réponse est évidente : sans doute Mrs Tilney vit-elle encore, séquestrée dans quelque chambre secrète, où son mari lui porte, nuitamment, sa pitance quotidienne... Le lendemain, Catherine explore, seule, les appartements interdits, où une nouvelle déception l'attend : tout est en ordre, tout est vide. La seule personne qu'elle rencontre est Henry, qui perce à jour ses soupçons infamants et la rassure du mieux qu'il peut. Ce n'est pas un hasard, dit-il, si les romans les plus terrifiants d'Anne Radcliffe se passent tous à l'étranger; rien de comparable ne saurait arriver dans la douce Angleterre (100). Mortifiée, Catherine se résigne au vraisemblable et à l'ordinaire. Sa « cure » s'effectue sans le secours d'un ministre du culte, comme cela avait été le cas pour Cherubina, mais par la voie plus naturelle des douces remontrances que lui adresse celui qu'elle aime. Dès lors l'intrigue passe par les diverses étapes qu'exige le genre romanes-

(98) *Ibid.*, p. 130.

(99) *Ibid.*, pp. 134-5.

(100) *Ibid.*, p. 161. Comparer avec l'opinion de Mrs. Barbauld sur les romans d'Anne Radcliffe. Cf. *supra*, ch. IV, p. 253, note (192).

que, et qui aboutissent heureusement, une fois les derniers obstacles levés, à un mariage de raison. On le voit : les moyens utilisés par Jane Austen sont très sobres et très limités. Elle n'utilise, pour sa parodie, aucun des sept romans « frénétiques » dont elle énumérait, au début de son histoire, les titres si prometteurs, et qui eussent très sensiblement élargi le registre de ses références. En fait, tous les effets qu'elle se permet sont imités d'Anne Radcliffe et la plupart de ses allusions sont aux *Mystères d'Udolphe*. On ne trouve, dans *Northanger Abbey*, ni la méticuleuse accumulation d'exemples qui témoignait des nombreuses lectures de l'auteur de *La Nuit Anglaise*, ni la fantaisie débridée de *The Heroine*. Plus qu'un pastiche, le roman de Jane Austen est une mise en garde qui rejoint les thèses chères à l'auteur de *Sense and Sensibility*, un avertissement dépouillé, lancé avec beaucoup d'humour mais sans insistance à celles de ses contemporaines que leurs lectures faisaient dévier du droit chemin du Bon Sens et de la Raison.

*

**

Dans sa préface de 1816, Jane Austen exprimait la crainte que son roman ne fût de quelque quinze ans en retard sur le goût du public. Pourtant, l'année précédente encore, s'était publiée une parodie qui, malgré sa médiocrité, témoignait bien que les motifs les plus caractéristiques du roman « gothique » étaient toujours dans les esprits. Au reste, *Northanger Abbey* ne devait en aucune manière être la dernière en date des satires du genre : on continuerait de rire des spectres et des châteaux hantés longtemps après qu'ils eussent fini de faire peur ; signe que la parodie était devenue un genre autonome, indépendant de celui d'où il était issu.

VII

Love and Horror (1815), d'un auteur qui signe « Ircastrensis », se situe très loin, en qualité, derrière *The Heroine*, dont on relève pourtant, ici ou là, de lointains échos. Thomas Baily est brusquement tombé amoureux d'une jeune fille dont il vient d'acheter le portrait et dont il ne sait rien d'autre que le prénom, Ethelinda, et... qu'elle vécut deux siècles plus tôt. Ses aventures commencent donc de bien décourageante façon ! Elles le conduisent à faire connaissance de la belle Annabella, descendante d'Ethelinda, et qui lui

ressemble étrangement. Au terme d'une folle équipée, et après avoir échappé aux entreprises d'un « Arménien » mystérieux et des autres émissaires du « Tribunal Secret » qui l'a condamné à mort ⁽¹⁰¹⁾, après des rêves prémonitoires ⁽¹⁰²⁾, des apparitions de spectres ⁽¹⁰³⁾, un séjour dans une caverne habitée par cinq cents bandits dont deux cent cinquante sont bons et deux cent cinquante fort cruels ⁽¹⁰⁴⁾, après divers emprisonnements successifs dans les cachots privés de l'« Arménien » ⁽¹⁰⁵⁾ ou publics de l'Inquisition ⁽¹⁰⁶⁾, une fois tous les mystères « expliqués » ⁽¹⁰⁷⁾, les jeunes gens, qui se sont, entre temps, découvert de nobles ancêtres ⁽¹⁰⁸⁾, peuvent enfin unir leurs peu communes destinées. Il n'est pas jusqu'à Peacock, dont le *Nightmare Abbey* (1818) vise pourtant des buts élevés, qui ne se soit amusé à donner à son roman un titre qui trompa sans doute bien des Cherubina et des Catherine Morland. Le débat philosophique qui constitue son récit a pour cadre une abbaye gothique aux remparts crénelés ⁽¹⁰⁹⁾, et les personnages qu'il met en scène, représentant chacun une personnalité importante du monde littéraire de l'époque, se caractérisent souvent par une singulière prédilection pour les contes macabres. Ainsi M. Flosky, *alias* Coleridge, a-t-il « un fort joli sentiment du sinistre et du larmoyant. Nul ne savait conter une histoire triste avec tant de petits détails de désolation surérogat. Personne ne savait évoquer un *crâne dépouillé* et des *os sanglants* avec tant d'accessoires et de circonstances macabres » ⁽¹¹⁰⁾. Quant à Scythrop, *alias* Shelley, il

(101) *Love and Horror*; an imitation of the present, and a model for all future Romances, by Ircastrensis, author of « A short Excursion to France », and « Annals of Orlingbury », London (J.J. Stockdale), 1815, p. 34.

(102) Comme, par exemple, celui d'Annabella, assez caractéristique du genre : « She fancied that the awful and sainted shade of Ethelinda Tit, her great ancestor, approached her in a sad and solemn step, with a mournful waving of the head; and after hearing the relation of her deep sorrows, and giving her many good admonitions, together with many good receipts for restoring the colour of faded silk, left her with this remarkable prophecy. » *Ibid.*, p. 30.

(103) *Ibid.*, p. 40.

(104) *Ibid.*, p. 72 sq.

(105) *Ibid.*, p. 206.

(106) *Ibid.*, p. 210.

(107) « A good writer ». écrit l'auteur, « among which we hope the reader will not scruple to place us, should explain any unusual occurrence »; [p. 101] et il tient parole...

(108) *Ibid.*, p. 82.

(109) *Nightmare Abbey*, ed. Aubier, 1936, traduit et préfacé par J.J. Mayoux, p. 5.

(110) *Ibid.*, pp. 5-7. Traduction de M.J.J. Mayoux.

va méditer volontiers dans l'aile en ruines de l'abbaye ⁽¹¹¹⁾ et dort, la nuit, avec *Horrid Mysteries* sous son oreiller ⁽¹¹²⁾. Il serait sans doute fastidieux de donner la liste complète des parodies du genre qui nous intéresse, car elles se ressemblent étrangement; fastidieux, et aussi difficile que de dresser un inventaire exhaustif des romans qu'elles prétendent tourner en dérision. Il faudrait, pour ne rien omettre, citer l'« histoire merveilleuse et redoutable » que conte Louis Randol dans *Un Pot sans Couvercle et rien dedans, ou les Mystères du Souterrain de la Rue de la Lune*, à laquelle nous avons déjà fait allusion, et dont l'intrigue est bâtie à l'aide de matériaux divers empruntés aux récits merveilleux d'Anne Radcliffe ⁽¹¹³⁾. Il faudrait rappeler les vers que Millevoye écrivit sur les « *Romans du Jour* », pour traiter le sujet proposé, en 1801, par l'Athénée de Lyon ⁽¹¹⁴⁾. Il faudrait, toujours en France, relire *Les Ombres*

(111) « Here would Scythrop take his evening seat, on a fallen fragment of mossy stone, with his back resting against the ruined wall, — a thick canopy of ivy, with an owl in it, over his head... » *Ibid.*, p. 8.

(112) « He slept with Horrid Mysteries under his pillow, and dreamed of venerable leutherarchs and ghastrly confederates holding midnight conventions in subterranean caves... » *Ibid.*, p. 10.

(113) Il lui rend, d'ailleurs, un vibrant hommage au début du chapitre III : « Heureux l'écrivain qui d'avance a placé son lecteur dans un vieux château ruiné, dans une tour exposée de toutes parts aux injures de l'air, et néanmoins impénétrable au jour; dans quelque long corridor où depuis cent ans plusieurs portes sont murées, dans des souterrains creusés par la terreur, et consacrés par la vengeance ! L'esprit alors, est en termes de l'art, tout à fait prédisposé à l'effroi. Une souris qui trotte, semble un monstre terrible; le bourdonnement d'une mouche porte à nos oreilles le funèbre murmure des spectres et des fantômes. Heureuse *Anne Radcliffe* ! Cent fois heureuse de t'être appropriée ces sublimes moyens, en les rebattant, au point que la plume la plus disposée au plagiat, n'oserait les employer après toi; si l'on ne savait que pour de si belles choses le public ne connaît point la satiété. Puisse pour prix de tes rians travaux, ton âme doucereuse errer éternellement dans ces asyles si chers à ton génie ! Puisse-t-elle éternellement y mêler ses délicieux hurlements aux cris lamentables des oiseaux de nuit, aux gémissements des captifs, aux râlemens des mourans, aux sifflemens aigus des vents, au sombre bruissement des vagues, aux sourds roulemens du tonnerre, aux éclatans craquemens de la foudre, aux échos lugubres et prolongés des cavernes retentissantes ! » *Un Pot sans Couvercle et rien dedans, ou les Mystères du Souterrain de la Rue de la Lune*, histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire, par Louis Randol, Paris (B. Logerot), An VII, pp. 11-12.

(114) « Non, je ne lirai plus que Molière et Racine.

C'en est trop, je suis las de ces tristes récits,
Gigantesques enfans de cerveaux rétrécis;
Loin de moi ces cachots, ces lampes sépulcrales,
Ces spectres échappés des rives infernales,
Et ces châteaux affreux, noir séjour de la mort,
Avec leur tour de l'Est, ou du Sud, ou du Nord !
Je hais tous ces romans, dont la lecture aride,
Dessèche mon esprit, et laisse mon cœur vide. »

Etc. « Satire des Romans du Jour », *Œuvres de Millevoye*, ed. P.L. Jacob, 3 vols., Paris, 1880, I, 326.

Sanglantes ⁽¹¹⁵⁾ et *Les Fantômes Nocturnes* ⁽¹¹⁶⁾ de Cuisin, et évoquer les « événements merveilleux, les apparitions nocturnes, les songes épouvantables, les délits mystérieux, les phénomènes terribles, les forfaits historiques, les cadavres mobiles, les têtes ensanglantées et animées, les vengeances atroces et les combinaisons de crimes » dont sont truffés ces « recueils propres à causer les fortes émotions et la terreur ». Il faudrait évoquer encore les aventures peu ordinaires imaginées par Joseph Méry pour le personnage principal d'un des « Contes Nocturnes » réunis par lui dans ses *Nuits Anglaises*, et dont la bibliothèque ne se composait que des romans d'Anne Radcliffe, « reliés en peau de goule, » disait-il, « et noircis sur tranche, avec des os en sautoir » ⁽¹¹⁷⁾. Il faudrait redire le succès que connut *La Ville-Vampire*, de Paul Féval, à une époque encore plus proche de nous, où l'auteur tire de la biographie d'Anne Radcliffe par Walter Scott des effets pour le moins inattendus et cocasses ⁽¹¹⁸⁾. Il faudrait joindre au dossier le fragment en prose de

(115) *Les Ombres Sanglantes*, galeries funèbres de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc., puisés dans des sources réelles, Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur, 2 vols., Paris (Vve Lepetit), 1820, B.N., [Y2. 57184-8].

(116) *Les Fantômes Nocturnes*, ou les Terreurs des Coupables, Théâtre des Forfaits offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d'images funestes, de lutins homicides, de spectres et d'échafauds sanglants, supplices précurseurs des scélérats, 2 vols., Paris (Vve Lepetit), 1820. B.N., [Y2. 33757-8].

(117) Ce conte porte le titre significatif de *Le Château d'Udolphe*, et a été souvent réimprimé en tête des traductions françaises des *Mystères d'Udolphe*. La référence du texte se trouve dans *Les Mystères du Château d'Udolphe*, Paris (M. Lévy), 1874, pp. 2-3. L'ouvrage original de Joseph Méry est : *Les Nuits Anglaises. Contes Nocturnes*, Paris (M. Lévy), 1857. *Le Château d'Udolphe*, dans ce recueil, occupe les pages 11 à 24. Sur cette bonne parodie du roman « radcliffien », on consultera utilement l'article de Pierre Jourda, « Témoignages sur le Roman Noir », *Mélanges de Philologie et d'Histoire Littéraire*, offerts à Edmond Huguet, Paris (Boivin), 1940, pp. 405-410.

(118) Il imagine qu'Ann Ward, la veille de son mariage avec William Radcliffe apprend les dangers que courent ses amis Cornelia de Witt et son fiancé Ned Barton, tombés tous les deux entre les mains de l'épouvantable Mr. Goëtzi, vampire de son état. Elle se lance à leur poursuite sur le Continent, traverse les pays les plus divers, et retrouve Ned Warton au moment où, enfermé dans un cercueil de fer, il va être livré à une vampiressse. Courageusement, la jeune fille déjoue les horribles machinations de Mr. Goëtzi, après avoir failli être « bue » par lui. Ses aventures la conduisent en bien des endroits, mais en particulier au château de Montefalcone, où tout était « hérissé, tumultueux, sinistre, depuis le gazon du sol jusqu'aux nuages du ciel. Les pics de la montagne escaladaient les derniers plans avec une sauvage fureur, puis, c'était un tohu-bohu de tours, de créneaux, de beffrois, laissant pendre des chevelures de lianes énormes par des centaines de crevasses. On voyait des pins qui croissaient dans les murs, et les murs semblaient jaillir de précipices sans fond. » [p. 456]. C'est là le château qui lui servira de modèle pour la

Thomas More le poète, où l'école radcliffienne est plaisamment malmenée (119). Il faudrait... Mais nous n'en finirions pas d'accumuler les titres et les références. L'échantillonnage proposé ici nous a paru suffisant pour étayer les remarques d'ordre général qu'il convient maintenant de faire sur ces « Radcliffades » travesties.

VIII

La première est qu'elles utilisent toutes, à quelques nuances près, les mêmes procédés et ménagent les mêmes effets. Exagérations outrancières, accumulation d'horreurs, extrapolations fantaisistes et simplifications indues constituent les pièces maîtresses de l'arsenal parodique. Et il ne serait guère plus difficile de donner la « recette » du pastiche idéal, qu'il ne l'a été, pour certains, d'énumérer les ingrédients du parfait roman « frénétique ». La parodie, si elle a besoin, au début, de s'appuyer sur les œuvres mêmes qu'elle vise, évolue rapidement vers une quasi-totale autonomie et devient vite un genre indépendant de ses sources, avec ses règles et ses lois propres. Si Bellin de La Liborlière et E.S. Barrett se croyaient encore tenus de citer scrupuleusement en notes les références aux passages parodiés par eux, Jane Austen est plus allusive, et son histoire n'en est que meilleure. Mais notons que même dans *Northanger Abbey*, subsiste une certaine ambiguïté quant aux intentions de l'auteur : les scènes de suspens y sont aussi habilement menées que celles des *Mystères d'Udolphe*, et avec autant, ou presque,

forteresse d'Udolphe... Mais n'anticipons pas : Otto Goëtzi est un personnage fort dangereux. Quand on ne l'observait pas, il « se laissait être vampire tout à son aise. Il rayonnait une belle couleur verte, et sa lèvre inférieure brillait rouge comme fer chaud. Ses cheveux hérissés tremblaient en ondulant comme des flammes de punch. Il était beau vampire. » [p. 449]. Doué des dons spéciaux qui caractérisent son engeance, il se dédoublait facilement, n'était-ce que « pour avoir avec qui causer » [p. 457]. C'est précisément de cette mauvaise habitude que profite l'intrépide Anne pour se débarrasser de lui : elle enferme ce double dans le cercueil qu'a libéré Ned Warton, et réduit l'infortuné vampire à sa merci. Il lui sera aisé, par la suite, de lui faire arracher le cœur avec une cueiller de fer aux bords aiguisés, et de le faire brûler dans la « Ville-Vampire », où reposent les corps de tous les vampires du monde. C'est ainsi qu'elle rend Ned à Cornelia, et épouse, le lendemain, son cher William. *La Ville-Vampire* a été réimprimée dans *Les Histoires de Vampires* de Roger Vadim, Paris (R. Laffont), 1961, et nos références sont à cet ouvrage.

(119) « The lamp of St. Agatha », a fragment of romance, in Thomas More, *Prose and Verse*, humorous, satirical and sentimental, chiefly from the author's manuscripts and all hitherto inedited, and uncollected, London (Chatto & Windus), 1878, pp. 6-8.

d'efficacité. Paul Féval, dans *La Ville-Vampire*, ne dissimule pas davantage son propos ironique; et pourtant... la description du sinistre M. Goëtzi aux yeux verts et de ses doubles vampiriques — car les « Errants » possèdent, dit-on, le don d'*abilité* — ne va pas sans causer, chez le lecteur, une certaine gêne impatiente, faite d'effroi et de curiosité malsaine. Quant aux aventures drôlatiques de notre chère Cherubina, qui nierait leur valeur parodique ? Mais elles tiennent aussi sûrement en haleine que celles des Cecilia, des Victoria, des Adeliza, des Roselina, des Hersilia, des Matilda, des Alexena et de toutes les autres demoiselles en *a*. En fait, pour reprendre le vocabulaire et le thème chers à Paul Féval, le parodiste *vampirise* l'œuvre qu'il veut rendre risible, s'empare de sa substance et la fait sienne, puis restitue un double exsangue et vide, aussi vide et comique que les silhouettes cavernieuses des êtres que l'ignoble M. Goëtzi s'est sans scrupules « assimilés ». Mais en surimpression demeure quelque chose de la « forme principale » ou originelle du récit, qui, comme la vampresse de Szegedin était à la fois, du fait de sa *dividualité*, « coq, militaire, avocat et serpent » (120), est en même temps « Radcliffade » et « Radcliffade » travestie.

Un autre fait semble devoir retenir un instant notre attention : l'absence d'une réelle coïncidence entre les dates de publication des œuvres parodiques et celles des œuvres parodiées. Il est singulier d'observer que l'esprit parodique s'est manifesté, au regard de la chronologie, trop tard... ou trop tôt. *La Nuit Anglaise* était, en 1799, de quelques années en avance sur le gros du peloton « gothique ». Mais sa traduction en anglais, terminée, nous dit-on (121), peu après 1800, ne fut publiée qu'en 1817, avec un retard de plus de dix ans sur la période où les œuvres qu'elle met en cause connurent leur plus grand succès.

The Heroine est de 1813 : à cette date, le roman « frénétique » était déjà nettement sur son déclin. *Northanger Abbey*, commencé en 1798, terminé en 1803, ne parut qu'en 1818, à un moment où les publications d'Anne Radcliffe n'étaient plus qu'un lointain souvenir dans la mémoire collective de la société anglaise.

Sans doute y eut-il pour une part, à l'origine de ce décalage, le peu d'empressement apporté par les éditeurs à publier des œuvres dont il était à craindre qu'elles ne tarissent une source exceptionnelle de revenus faciles. Mais on peut voir autre chose aussi dans

(120) *La Ville-Vampire*, *op. cit.*, p. 442.

(121) A.D. McKillop, « The Hero; Or, The Adventures of a Night », *M.L.N.*, LIII (1938), p. 415.

cette absence de concordance : on peut y voir une autre preuve de l'émancipation du genre parodique à l'égard de ses sources, intervenue progressivement non par rupture brutale, mais au contraire par lente absorption. D'où l'ambivalence du travesti, qui implique la « Radcliffade » ; puisque, en termes de vampirologie, les « figures accessoires » de l'un se superposent, sans la détruire, à la « forme capitale » de l'autre. Ceci apparaît de façon tout à fait significative dans les titres choisis par les parodistes : *More Ghosts !*, *Love and Horror*, *Northanger Abbey*, *Nightmare Abbey*, *The Lamp of St. Agatha* ⁽¹²²⁾, pourraient effectivement préluder à des aventures de réelle épouvante, et il s'attache à eux un parfum d'authenticité qui a dû tromper — mais ne tromper qu'à demi — plus d'une lectrice trop confiante : car il y a bien des spectres dans *More Ghosts !*, de l'horreur dans *Love and Horror*, et une abbaye gothique dans le roman de Jane Austen, comme dans celui de Peacock.

Ainsi la société anglaise se donnait-elle la comédie, sans renoncer à se faire peur. Elle laissait deviner son angoisse, tout en contestant les formes excessives ou les moins contrôlées par lesquelles elle l'exprimait. Elle assignait fort habilement devant le tribunal du Bon Sens la partie la plus naïvement crédule d'elle même. Avec quelle intention secrète ? Voilà encore un « mystère » qu'il faudra tenter, plus loin, « d'éclaircir »...

(122) Cf. note (119).

CHAPITRE IX

MATURIN, OU LE « PAUVRE DIABLE »

« Who is among us ? Who ? I cannot utter a blessing while he is here. I cannot feel one. Where he treads, the earth is parched ! Where he breathes, the air is fire ! Where he feeds, the food is poison ! Where he turns his glance is lightning ! Who is among us ? Who ? »

Melmoth, 1820.

« ... One who has hitherto known little of life but labour, distress and difficulty, and who has borrowed the gloomy colouring of his own pages from the shade of obscurity and misfortune under which his existence has been wasted. »

Maturin à Scott, 18 déc. 1812.

I

Ce fut à Walter Scott qu'il échet de « découvrir » Maturin : parrainage significatif, si l'on songe à l'attrait tôt manifesté, par le collaborateur de Lewis (1), pour les spectres hurlants et les forteresses médiévales. Ce fut sans doute l'intérêt qu'il continua longtemps de porter aux « Tales of Wonder » qui l'incita à interrompre, en mai 1810, des travaux plus austères, pour faire le compte rendu, dans la *Quarterley Review*, de *The Fatal Revenge; or, the House of Montorio* (1807). Cet article lui donnait l'occasion de broser un large panorama de la littérature « gothique », et de déplorer, après d'autres (2), que les innombrables imitateurs d'Anne Radcliffe et de Lewis fissent preuve de si peu d'originalité dans leurs œuvres :

(1) Cf. *supra*, ch. V, p. 372.

(2) Cf. *supra*, ch. VII, pp. 471-2.

« Nous nous sommes promenés », écrit-il, « dans un grand nombre de châteaux qui tous s'appelaient inmanquablement « Il Castello » ; nous avons rencontré un aussi grand nombre de capitaines de condottières ; nous avons entendu force exclamations à l'adresse de Santa Maria et du Diable ; nous avons lu, à la lueur d'une lampe moribonde, dans une pièce aux murs tendus de tapisseries, des douzaines de légendes aussi stupides que l'intrigue principale ; nous avons visité des appartements abandonnés qui auraient pu raisonnablement servir de caserne ; et nous avons vu assez de lumières vacillantes pour donner un éclairage respectable (3).

A la différence, pourtant, des autres critiques, Scott ne dressait pas ce bilan tristement négatif pour le simple plaisir de s'indigner, mais pour mieux mettre en valeur, sur cette toile de fond d'universelle médiocrité, les mérites du premier roman de Maturin. Dans la longue et pertinente analyse qu'il en donne, il confesse la forte impression faite sur lui par cette œuvre, écrite, dit-il, dans un style vigoureux et qui témoigne d'une puissance d'imagination peu commune (4). Plus tard, il confirmera personnellement à l'auteur son estime pour une œuvre qu'il était impossible de confondre avec la production romanesque du jour (5). De fait, le premier roman de Maturin se signale par des qualités d'écriture qui le placent très au-dessus des spécimens même les plus représentatifs du genre « frénétique », genre auquel il se rattache pourtant de façon manifeste. Après sa mort, son biographe français, dans une « notice » annexée à la traduction de son dernier roman, prendra soin d'opposer « les romanciers comme M. Maturin, dont les conceptions énergiques sont du moins le délire volontaire ou involontaire du génie », à « ces verbes d'esprit dont la verve factice et l'imbécile faconde ne produisent que les plates parodies de la démence » (6). Il nous appartiendra de faire la preuve de cette supériorité dans les pages qui suivent ; mais d'ores et déjà, il faut noter la différence, moins

(3) « We strolled through a variety of castles, each of which was regularly called Il Castello ; met with as many captains of condottieri ; heard various ejaculations of Santa Maria and Diavolo ; read by a decaying lamp, and in a tapestried chamber, dozens of legends as stupid as the main story ; examined such suites of deserted apartments as might fit up a reasonable barrack ; and saw as many glimmering lights as would make a respectable illumination. » *Quarterly Review*, III (1810), 341.

(4) *Ibid.*, 342.

(5) Dans une lettre de Scott à Maturin du 23 déc. 1812 (?) . « My attention was indeed very strongly excited both by *The House of Montorio* and the Irish Tale [*The Milesian Chief*] which it was impossible to confound with the usual stile of novels as they bear strong marks of a powerful imagination and a very uncommon command of language and excite upon the whole a very deep though painful interest. » Correspondence, p. 7.

(6) C.R. Maturin, *Les Albigeois*, roman historique du 12^e siècle, traduit de l'anglais et précédé d'une notice biographique sur le Révérend Ch. R. Maturin, 4 vols., Paris (C. Gosselin), 1825, I, ii.

de degré que de nature, qui existe entre *Montorio* et, par exemple, la quinzaine d'autres romans « gothiques » parus la même année. Quelle que puisse être la qualité déjà « exceptionnelle » d'œuvres comme « *The Demon of Sicily* » d'Edward Montague, *The Catholic* de W.H. Ireland, *The Monk of Udolpho* de T.J. Horsley Curties, et *The Mystic Sepulchre* de John Palmer, toutes parues en 1807, il y a dans le premier roman de Maturin quelque chose d'autre, quelque chose de plus, qui le situe en marge de la production romanesque du jour. Ce « quelque chose », est-ce vraiment le génie ? Il faudra en décider.

Quand Maturin entre en scène, le roman « gothique », contrairement à son propre avis (7) et à l'opinion la plus couramment reçue parmi les critiques (8), n'a pas perdu toute sa vigueur. Depuis 1800, qui avait marqué l'apogée du genre (9), il s'était publié chaque année un nombre variable, mais toujours important (10) de romans imités d'Anne Radcliffe et de Lewis. En 1807, la régression que semble accuser le roman « gothique » sur les cinq ou six années précédentes est, selon nos calculs, à peine sensible (11). En tout cas *Montorio* sortit des presses de l'épouvante en nombreuse compagnie. A cette date, le marché du roman était toujours vide de productions de génie et aussi disponible que par le passé pour les élucubrations fantastiques. Les grands romans historiques qui, plus tard, viendraient du Nord sonner le glas du genre « gothique » n'étaient pas encore conçus, et Walter Scott, à cette époque, n'était que critique littéraire. Pourtant, malgré la prolifération des spectres, l'accumulation des mystères et l'érection d'architectures de plus en plus cauchemardesques, nul auteur n'avait su ou pu détrôner Anne Radcliffe et Lewis dans les faveurs du public. Au cours de la décennie qui sépare la publication du *Moine* et de *l'Italien* de celle de *Montorio*, certains noms, sans doute, s'étaient particulièrement imposés à l'attention des lecteurs : mais ni ceux de Régina Maria Roche, de Charlotte Dacre, d'Eliza Parsons, ni du côté masculin, ceux de W.H. Ireland, de T.J. Horsley Curties ou de Francis Lathom n'avaient à aucun moment recueilli les mêmes suffrages que celui de l'« Enchanteresse d'Udolpho » ; et aucun de leurs

(7) Il écrit, dans la préface de *Women* : « The date of that style of writing was out when I was a boy, and I had not powers to revive it. » *Women; or, Pour ou Contre, a tale*, Edinburgh (A. Constable), 3 vols., 1818, I, iii-iv.

(8) Par exemple IDMAN, p. 15 : « The Gothic romance [...] was already in disrepute at the time *Montorio* came out. »

(9) Cf. *supra*, ch. VI, p. 438.

(10) Selon nos calculs : 15 en 1801, 16 en 1802, 13 en 1803, 11 en 1804, 14 en 1805 et 18 en 1806.

(11) 14 en 1807.

romans n'avait autant agité l'opinion que la célèbre histoire d'Ambrosio. Le roman « gothique » s'était, nous l'avons vu, enlisé dans l'application mécanique de « recettes », et l'art de faire peur s'était dégradé en technique.

Par ailleurs, le genre « frénétique » n'avait trouvé son unité qu'au niveau le plus médiocre — grâce aux emprunts divergents d'une horde anonyme d'écrivailleurs mercenaires. Enfin — conséquence sans doute de cette « surenchère de l'horreur » dont nous avons ailleurs parlé — il s'était considérablement assombri, et l'horreur y était plus épaisse, spectaculaire et... gratuite. Les tyrans étaient devenus plus féroces, les moines plus impies, les forteresses plus hautes, plus vastes et plus sinistres, les spectres plus hideux et le sang plus abondant. Mais aucune des scènes terribles qu'on trouve dans *Gondez The Monk* (1805), dans *St. Botolph's Priory* (1806) ou dans *Friar Hidalgo* (1807) n'est parfaitement convaincante : si Maturin peut légitimement briguer l'honneur d'avoir été le dernier et le plus noble des « Goths », c'est parce qu'il sut rendre un sens humain aux angoisses feintes ou artificielles de ses prédécesseurs immédiats, et susciter l'épouvante non plus par un dérisoire appareil d'objets terrifiant, mais en explorant les espaces intérieurs les plus ténébreux et les plus intimes de l'âme.

II

Il reste, avant d'examiner son œuvre, à nous interroger sur l'homme. Comme toujours dans le cas d'un auteur spécialisé dans l'horreur et l'extravagance, les rumeurs les plus étranges s'attachent à son personnage et il est souvent difficile de dégager sa personnalité véritable de la légende qui l'entoure, et qu'il a contribué à créer.

« On ferait un volume des singularités de Maturin », écrivait un collaborateur de la *Revue des deux mondes*. « Beau danseur et romancier funèbre; écrivant à traits de plume ses imaginations extraordinaires; mourant de faim et fréquentant les bals; homme du monde et homme de coulisses; fat, fier, amoureux du quadrille, de la table de jeu, et de la pêche : nous l'avons rencontré en octobre sur les bords d'un lac, armé d'une ligne immense, vêtu comme un beau danseur de Londres ou de Dublin, en escarpins et en bas de soie à jour » (12). L'ascendance qu'il s'inventa trahit déjà cette extravagance que tous ses biographes soulignent et la nature roma-

(12) Cité par l'auteur du « Mémoire » de C.R. Maturin en tête de l'édition de *Melmoth* de 1892, I, xxv-xxvi.

nesque de son caractère. Quoi de plus conforme à la tradition « gothique », qu'une origine obscure et noble ⁽¹³⁾ ? Il allait ainsi racontant l'histoire de sa famille : sous le règne de Louis XIV, une dame de qualité aurait recueilli, *rue des Maturins* à Paris, un enfant abandonné. Telle serait l'origine du nom patronymique de son ancêtre français. Elevé par sa bienfaitrice dans la religion catholique, ce dernier aurait poussé l'ingratitude non seulement jusqu'à se convertir au protestantisme, mais jusqu'à devenir pasteur d'une petite communauté de la capitale. Enfermé à la Bastille lors de la révocation de l'Edit de Nantes, il n'en serait sorti, infirme, que vingt-six ans plus tard, pour se fixer avec les siens en Irlande ⁽¹⁴⁾. Ne demandons pas à son descendant s'il était dans la logique des choses qu'un membre responsable de l'Eglise Réformée, si longtemps et si cruellement persécuté en France, allât chercher refuge et protection dans... un autre pays catholique : la vraisemblance ne préside qu'exceptionnellement à l'élaboration des rêves. Il y aurait eu ainsi, à l'origine de plusieurs pasteurs dublinois répondant au nom français de Maturin — nom par surcroît rendu célèbre par une congrégation de religieux catholiques — un martyr de la foi réformée, propre à inspirer à sa descendance de sévères *Sermons sur les Erreurs de l'Eglise Catholique* et des évocations lugubres de la vie conventuelle et des mœurs « papistes ». Sans doute l'ombre de cet ancêtre fictif pesa-t-elle d'un poids réel sur la création littéraire — comme aussi sur l'art oratoire — de notre pasteur romancier.

*
**

Un pasteur polémiste, dans un cadre irlandais, au début du XIX^e siècle, n'a rien de très surprenant. Au contraire, un pasteur qui raffole de la danse, et ne se plaît que dans la compagnie des dames, sort davantage de l'ordre commun. « Il était le premier au quadrille », nous dit-on, « et le dernier à le quitter. La salle de bal était le temple de son inspiration et de son adoration. Il était si passionnément attaché à la danse, qu'il organisait des séances de quadrille, deux ou trois matinées par semaine, dans les salons des membres préférés de sa *coterie*. Il était fier de la grâce et de l'élégance avec lesquelles il dansait ; sa légère silhouette et l'air mélancolique et intéressant — naturel ou affecté — qu'il mettait à tous ses mouvements donnaient un caractère particulier à son style. Son attachement à la compagnie des *dames* touchait à la parfaite

(13) Cf. *supra*, ch. VI, pp. 394-5.

(14) IDMAN, pp. 4-5.

bigoterie; et il était en général mécontent et nerveux, quand il n'avait autour de lui que des hommes » (15). Il dansait comme d'autres boivent, dira plus tard Mangan, — pour oublier (16). Le défi lancé aux mœurs, plus que cette passion excusable, caractérise Maturin. Aussi, la bonne opinion qu'il a de son apparence, et le soin méticuleux qu'il apporte à sa toilette. Ici encore, il se distingue : par la coupe de son manteau, par la couleur d'un pantalon, calculées pour mettre en valeur son allure (17). Serait-il un peu dandy ? Balzac, se faisant l'écho de son temps, le croira (18). Byron dira : un « petit maître » (19) et pour Alaric Watts, il sera le plus excentrique des Irlandais de son temps (20). Affecté, il le fut sûrement, impulsif et même *possédé*, à en croire l'un de ses biographes, « car il y avait de l'égarément dans ses plus brillantes réparties » (21). D'une certaine manière sans doute, il ne fut pas du monde. Par exemple, quand on est vicaire et pauvre, il n'est pas sage de faire attendre un membre de la hiérarchie, venu tout exprès vous promouvoir dans l'Eglise. On dit que Maturin le fit cependant, et qu'au bout d'une demi-heure, il entra, défait, au salon où s'impatientait son important visiteur, — hirsute, échevelé, vêtu d'une méchante robe de chambre, à la main une plume et le manuscrit de *Bertram*, dont il

(15) « He was the first in the quadrille-the last to depart. The ball-room was his temple of inspiration and worship. So passionately attached was he to dancing, that he organized morning quadrille parties, which met alternately 2 or 3 days in the week at the houses of the favourite members of his *coterie*. He was proud of the gracefulness and elegance of his dancing; his light figure, and the melancholy and interesting air, that, whether natural or fictitious, he threw into his movements, gave a peculiar character to his style. He was a perfect bigot in his attachment to female society; and generally restless and dissatisfied in the exclusive company of men. » Cité par IDMAN, p. 127.

(16) « Lamb found his Lethe in the quart. Maturin sought his in the quadrille. One drank, the other danced... » Cité par IDMAN, p. 128.

(17) « Mr. Maturin was a tall, slender, but well-proportioned, and on the whole, a good figure, which he took care to display in a well-made black coat, tightly buttoned, and some odd light-coloured stocking-web pantaloons, surmounted in winter by a coat of prodigious dimensions, gracefully thrown on, so as not to obscure the symmetry it affected to protect. » *Gentleman's Magazine*, 1825, cité par IDMAN, p. 130.

(18) « Maturin, le prêtre auquel nous devons *Eva*, *Melmoth*, *Bertram* était coquet, galant, fêtait les femmes, et l'homme aux conceptions terribles devenait le soir un dameret, un dandy. » Préface de la première édition de « La Peau de Chagrin », *La Comédie Humaine*, éd. La Pléiade, IV, 345.

(19) « A bit of a coxcomb ». Dans une lettre de 1817 à Murray, citée dans *Melmoth*, I, xxv.

(20) « Maturin, the most impulsive and eccentric of Irishmen-and that is saying a great deal... » *Ibid.*, I, xxiii.

(21) « We ought rather to have said *possession*; for there was a sort of bewilderingness even in the brightest sallies. » *Gentleman's Magazine*, XCV (1825), 84.

répétait des vers (22). Quoi d'étonnant à ce qu'il fut, ce jour-là, resté à la fois pauvre et vicaire ? Quand l'argent vint — pour un temps ! — il voulut, dirent les envieux, étonner et confondre par son faste : les murs de son appartement furent tapissés de scènes empruntées à ses romans, riches moquettes et meubles de luxe furent disposés dans ses salons (23). Après qu'il y eut dansé le quadrille et chanté en société, il prêchait dans ses sermons le renoncement au monde, aux plaisirs et aux passions du monde, indignes d'une âme immortelle (24). Puis il contraignait sa femme à se maquiller fortement (25) et composait des romans. Alors, « il semblait que son esprit, voyageant dans les sphères ténébreuses de la fiction romanesque, avait totalement déserté son corps et laissé seulement, derrière lui, un organisme physique; son visage long et pâle prenait l'aspect d'un masque mortuaire et ses grands yeux saillants devenaient vitreux » (26). On eut juré, à le voir, être en présence d'un spectre échappé de ses œuvres...

Il aimait qu'on le vît composer, et s'entourait volontiers, à cette occasion, de femmes. Mais pour ne pas être tenté de prendre part à la conversation, il se scellait les lèvres avec de la mie de pain humectée (27). Ou encore il travaillait seul, et se collait alors un pain à cacheter sur le front, signifiant qu'il était occupé et pour interdire à quiconque de lui adresser la parole (28). Excentrique il le fut sans doute, extravagant et affecté. Mais aussi irresponsable, désar-

(22) L'anecdote est rapportée dans *The Irish Quarterly Review* de 1852. Cité par IDMAN, p. 103.

(23) IDMAN, p. 127.

(24) *Ibid.*, 129.

(25) MELMOTH, I, xxiv.

(26) « His mind travelling in the dark regions of romance, seemed altogether to have deserted the body, and left behind a mere physical organism, his long pale face acquired the appearance of a cast taken from the face of a dead body; and his large prominent eyes took a glassy look. » Cité par IDMAN, p. 196.

(27) MELMOTH, I, xxv.

(28) « Harstonge told us that Maturin used to compose with a wafer pasted on his forehead, which was the signal that if any of his family entered the *sanctum* they must not speak to him. » J.G. Lockhart, *Memoirs of The Life of Sir Walter Scott*, n. ed., 4 vols., Paris (Baudry's European Library), 1838, III, 279.

Pourquoi associer à ce geste « les affres de la composition littéraire » (*the throes of literary composition*) comme le fait E. Birkhead, [*The Tale of Terror*, op. cit., p. 80] ? Et pourquoi traduire « wafer » par « hostie », comme le fait A. Breton [« Situation de Melmoth », *Melmoth* (Le Club Français du Livre), 1954, p. 7], alors que, pour un pasteur calviniste, ce terme n'avait sans doute pas de réalité particulière ? Il s'agit plus vraisemblablement, selon nous, d'un pain à cacheter ordinaire.

mant et pathétique, distrait au point d'en mourir : n'avalait-il pas par mégarde une potion qui hâta sa fin ? Telle est du moins, l'ultime légende qu'on fit courir sur son compte (29).

*
**

Face à ces fables, à ces demi-vérités, inspirées à ses amis par des motifs parfois impurs, il n'y eut longtemps que très peu de faits précis à citer, encore moins de témoignages vérifiables ou dignes de foi. Même Idman, le plus consciencieux et le plus complet de ses biographes fait à la légende une place démesurée. C'est qu'il ne disposait pas encore de documents importants rendus publics en 1937, et dont on s'étonne que personne — écrivant même après cette date — n'ait songé à les utiliser (30). Pourtant, la *Correspondance* de C.R. Maturin et de Walter Scott (31), si elle ne permet pas sans doute de résoudre tous les problèmes, éclaire d'un jour nouveau et assez inattendu le personnage de notre auteur. Le bruit avait couru après sa mort, que tous ses manuscrits et ses lettres avaient été détruits par la main vertueuse d'un fils honteux des excentricités de son père (32). Les soixante-treize lettres publiées par F.E. Ratchford et W.H. Mac Carthy aux Presses de l'Université du Texas démontrent qu'il n'en fut rien, et les renseignements biographiques qu'elles renferment permettent d'utiliser, avec une autorité nouvelle, les renseignements recueillis à des sources plus ou moins sûres par nos prédécesseurs.

Rompant avec la tradition familiale, William Maturin, père de notre pasteur-romancier, n'était pas entré dans les ordres. Haut fonctionnaire du Bureau des Postes, il jouit longtemps d'une existence indépendante et aisée, qui lui permit de dispenser à ses enfants les bienfaits d'une éducation raffinée. C'est ainsi que Charles-Robert put fréquenter Trinity College et s'y distinguer très tôt par des études assez brillantes et... un comportement excentrique. Un mariage précoce l'ayant contraint à renoncer à la vie hasardeuse d'acteur dont il avait, tout jeune, rêvé, il opta pour le pastorat, comptant peut-être que l'influence de sa belle-famille pourrait lui obtenir une charge lucrative.

(29) IDMAN, 308.

(30) Peut-être parce que cet ouvrage ne se trouve pas au British Museum ?

(31) *The Correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*, ed. F.E. Ratchford & W.H. McCarthy Jr., The University of Texas Press, Austin (1937). Cet ouvrage est désigné dans ce chapitre par l'abréviation : CORRESPONDENCE.

(32) Montague Summers lui-même s'est fait l'écho de ce bruit dans *A Gothic Bibliography*, op. cit., pp. 103-4.

Sa première cure à Loughrea, dans le comté de Galway, ne répondit guère, semble-t-il, à cet espoir de promotion. Petite ville perdue à l'ouest, loin des distractions raffinées que seule offrait la capitale, il s'y ennuya beaucoup et n'y resta pas longtemps. On retrouve vite sa trace à Dublin, où il est chargé d'une cure à l'église de St. Peter's, qu'il occupa jusqu'à sa mort. Voici dressé le décor simple où va se jouer le drame d'une existence peu ordinaire. Prétendre vivre et faire vivre une famille sans cesse croissante — sur un salaire annuel de quatre-vingts livres, était gageure. Il s'accommoda assez bien d'habiter avec les siens sous le toit d'un père fortuné, — tant qu'il le fut. Mais en novembre 1809, William Maturin, accusé — injustement, semble-t-il — de malversation, perdit son poste et son salaire. Plus tard réhabilité, il n'en vécut pas moins ses dernières années dans un complet dénuement. « Alors que la Nation combattait pour son existence », écrivit plus tard son fils, « elle n'avait guère le loisir d'écouter les plaintes individuelles : dans la lutte pour la vie où nous sommes engagés, les cris des blessés ne s'entendent pas et n'inspirent pas de compassion. Mon père avait vécu de son salaire, et moi qui dépendais de lui, fus naturellement entraîné dans sa perte » (33). L'expédient qu'il imagina pour subvenir à ses besoins et à ceux de parents « abandonnés à l'horreur d'une totale indigence, aggravée par les infirmités de l'âge » (34), fut de prendre comme pensionnaires des étudiants riches de Dublin et de leur donner des leçons (35). Tâche peu rémunératrice, à l'en croire, aléatoire et ingrate, assortie de servitudes et de responsabilités peu communes, qu'il détaille à Walter Scott avec une grande amertume : caprices et illusions des parents, sottise et sans-gêne des élèves, problèmes de discipline et de surveillance médicale, enfin caution morale à donner : « Jugez si je peux avoir l'esprit clair et le cœur léger », dit-il, « quand je m'assieds pour écrire » (36).

*
**

(33) « While the country is struggling for existence, she has little leisure to attend to private complaints. In the battle of life and death we are now fighting, the cries of the wounded can neither be heard or pitied. My father had lived up to his income, and therefore I who was dependent on him, was of course a sufferer in his ruin... » Maturin à Scott, 11 janvier 1813, CORRESPONDENCE, 9.

(34) « left to the horrors of utter indigence, aggravated by the infirmities of age. » *Ibid.*

(35) « I betook myself to a source of subsistence which unbenefited Clergymen often resort to in Dublin. I offered to take as boarders and pupils, the sons of those of fortune, who are students in the College of Dublin. » *Ibid.*

(36) *Ibid.*, p. 10 : « Judge how clear my head and how light my heart must be when I sit down to write. »

Car il ne renonce pas à écrire. Il compte même sur ses talents, d'abord gratuitement exercés (37), pour améliorer son sort. Il vante sa culture classique, ses connaissances théologiques (38), il se dit prêt à collaborer aux revues (39) : il sollicite le patronage de son correspondant écossais avec une servilité pathétique (40). Walter Scott ne l'encourage guère : la profession est encombrée, les tâches littéraires sont prenantes et fort mal rémunérées (41). Mais peut-être aurait-il intérêt à persévérer dans la voie du roman ? Scott dispose de quelque crédit auprès de la maison d'édition Ballantyne et l'utilisera volontiers (42). Peut-être fut-ce sur ces promesses — assorties de quelles réserves ! — que Maturin joua sa carrière. Il savait vains tous ses espoirs de promotion dans l'Eglise. Outre que la disgrâce de son père lui avait aliéné les faveurs de la hiérarchie (43), ses préférences et ses options calvinistes sur le plan doctrinal (44) le condamnaient à l'isolement. Plus tard, l'Evêque de Meath, qui lui avait octroyé sa première cure, ne cacherait pas à Scott qu'avec les articles de foi que professait sont protégé, ce dernier n'avait rien à attendre de l'Eglise Anglicane, où du reste, il n'aurait pas dû, en conscience, choisir d'exercer son ministère (45). Quant à ses activités préceptoriales, il semble qu'elles furent vite décevantes sur le plan financier. Maturin avait investi toute la fortune de sa femme (deux

(37) *The House of Montorio* avait été publié à compte d'auteur.

(38) « I am a good classical scholar, my acquaintance with Divinity is not superficial, and I am fond of the belles-lettres... » Maturin à Scott, 11 janvier 1813, CORRESPONDENCE, p. 10.

(39) « Your interest might perhaps introduce me to the Editors of a Review, or some periodical work, and perhaps I might not disgrace that interest... » *Ibid.*

(40) Comme par exemple dans le passage suivant : « My introduction to the literary world would be both dignified and endeared by owing it to one who can stoop from the Summit of Literature to console the humblest wanderer on its rugged Acclivities. » *Ibid.*

(41) Lettre de Scott à Maturin, du 2 février 1813, *Ibid.*, p. 12.

(42) « What do you think of trying a romance. I would willingly recommend it to my publishers here, the Messrs Ballantynes, and as I have a special interest with them, I have no doubt of making it more effectual in point of profit than it could be otherwise. » *Ibid.*

(43) Parlant de son père dans la lettre du 11 janvier 1813, Maturin écrivait à Scott : « His interest too was lost with his situation, and their Graces and Lordships the Archbishops and Bishops who had so often feasted at his table would not now spare him the offals of theirs... » *Ibid.*, p. 9.

(44) « From the Church I have no expectations, for, exclusive of the loss of my father's former interest, I am a high Calvinist in my Religious opinions, and therefore viewed with jealousy by Unitarian brethren and Arminian masters. » *Ibid.*, p. 10.

(45) « With the religious tenets he professes he cannot look for preferment in the Church of England, nor ought he, in conscience, to seek employment in it. » Cité par les éditeurs de CORRESPONDENCE, 17.

mille livres) dans l'aménagement d'une maison assez vaste et confortable pour héberger ses élèves (46). Encore fallait-il en trouver... En 1813, il n'en a que trois (47) et il prie Scott d'intervenir auprès de son amie Lady Abercorn (à qui *Melmoth* sera dédié) pour qu'elle recommande son établissement aux familles nobles de Dublin (48). Il persiste dans cette voie par entêtement plus que par réelle conviction (49) et envisage l'avenir sans grandes illusions (50). bientôt le ton de ses lettres se fait plus pressant : il ne trouve plus d'élèves, sa tentative d'ouvrir un externat échoue, il doit faire face aux dépenses courantes avec seulement son misérable salaire, les dettes s'accroissent... Il craint de voir s'approcher l'ultime épreuve à laquelle puisse être soumis un père, et d'entendre sonner pour lui l'heure où ses enfants lui demanderont du pain, et où il restera sans réponse (52).

**

A lire certaines lettres de Maturin, on ne peut se défendre comme d'un sentiment de gêne ni s'empêcher de penser qu'elles manquent un peu de dignité. Ses plaintes — qui lui valent de la part de son correspondant généreux une aumône déguisée en prêt (53) — sont-elles dictées par l'angoisse, ou le désir d'apitoyer ? On inclinerait volontiers pour l'interprétation la moins flatteuse, n'était le « conte de Guzman », dernier épisode de *Melmoth*, qui traite du désespoir de Walberg de ne pouvoir nourrir ses enfants (54); n'était aussi ce que Maturin disait dans sa première lettre à Scott — qu'il avait

(46) « My wife's fortune was only sufficient to take the spacious house that was necessary for my Establishment... » Maturin à Scott, 1^{er} janvier 1813, *ibid.*, 10; « As I have expended nearly £ 2 000 in taking and furnishing a house suited to my plan of taking pupils... » Maturin à Scott, 17 juillet 1813, *Ibid.*, 19.

(47) Maturin à Scott, 27 juin 1813, *Ibid.*, 16.

(48) Maturin à Scott, 27 juillet 1813, *Ibid.*, 19-20.

(49) « As I have remarked that a steady adherence even to an *unpromising pursuit* is often more successful than an eager adoption of every flattering change... » *Ibid.*

(50) Dans la même lettre, il envisage même l'échec de son entreprise, *Ibid.*, p. 20.

(51) « Unable to get academical pupils, unsuccessful *even in my attempt to open a day school*, unsought, unemployed, the utmost exertion of human oecconomy unable to bring my expenditure for *bare necessities* within the bounds of my wretched income, debts increasing, means decreasing, such is my present prospect... » Maturin à Scott, lettre du 15 octobre [1814], *ibid.*, 34.

(52) « The Hour in which the Heart of Man is tried above any other, the Hour in which your children ask for food, and you have no answer... » *Ibid.*, 35.

(53) Cf. lettre de Scott à Maturin du 9 juillet 1813 et la réponse de Maturin à Scott du 17 juillet 1813, *ibid.*, pp. 18-9; 20-21.

(54) MELMOTH, III, 135, sq.

emprunté les couleurs les plus ténébreuses de ses pages aux ombres qui planaient sur sa propre existence (55). Nous sommes loin, semble-t-il, du dandy un peu fat et irresponsable que nous présentait la légende. Dans ses lettres il se montre inquiet, toujours mal satisfait, et geigneur plus que ne l'autorisait la décence. Mais la chance ne lui sourit guère; et sa générosité — ou son manque de discernement ? — acheva de le perdre, Qu'avait-il besoin, lui sans relations ni ressources, de couvrir financièrement les entreprises commerciales d'un « ami » qui naturellement fit faillite et s'enfuit ? Tous les revenus de *Bertram* — pour une fois substantiels et qui auraient dû lui apporter l'aisance (56) — passent en remboursements de dettes contractées (57) par son protégé insolvable. Voilà qui paraît beaucoup plus vraisemblable que l'aménagement luxueux de son appartement de York Street... Son humeur s'assombrit encore, il perce maintenant dans ses lettres une mordante acrimonie. Il se plaint à son bienfaiteur des mesquineries financières du comité-directeur de Drury Lane où avait été jouée sa pièce, il gémit sur la lenteur des paiements, il prend prétexte de ce retard pour surseoir au remboursement de sa dette (58). A George Lamb qui, en tant que membre du comité, lui faisait des offres de service, il représente qu'il est sans ressources, que ses gains servent à payer des traites imprudemment garanties (59), qu'il lui faut à tout prix quelque argent pour subvenir aux besoins des siens jusqu'à l'échéance de son salaire de vicaire (60)... A mesure que les années passent et que s'évanouissent ses espérances, il devient plus amer et anxieux. Après l'échec de *Manuel*, qui ne tint l'affiche qu'un soir, il manifeste à l'égard de Kean sa mauvaise humeur (61), se montre assez basement jaloux

(55) Lettre du 18 déc. [1812], CORRESPONDENCE, pp. 6-7. Texte en épigraphe à ce chapitre.

(56) Robert Bell, dans une lettre en date du 10 mai 1816, lui laisse espérer 800 livres de bénéfice [*Ibid.*, 51]. Selon IDMAN [p. 126], qui reprend les données de l'article nécrologique paru dans le *Gentleman's Magazine* [XCV (1825), 84-5], il aurait retiré 1 000 livres de l'entreprise.

(57) « Every shilling that I draw from England goes to pay the debts of that scoundrel to whom I don't owe a farthing, and from whom I shall never receive one. » Maturin à John Murray, lettre du 22 juin 1816, citée par S. Smiles, *A Publisher and his Friends*, London 1891, I, 294.

(58) Maturin à Scott, lettre du 2 juillet 1816, CORRESPONDENCE, 60.

(59) Il répète, dans sa lettre à G. Lamb du 2 septembre 1816 [*Ibid.*, 66] ce qu'il avait dit à Murray : « The Fact is (as I can satisfy you on legal and melancholy evidence) every shilling I have hitherto received has been expended in paying the debts of the dishonest unprincipled Man for whom I unfortunately went security. »

(60) « I must look for the means of supporting my family till my salary as Curate becomes due at Christmas. » *Ibid.*

(61) Lettre de Maturin à Scott du 13 mai 1817, CORRESPONDENCE, 80.

de Sheil (62), médite de répondre vertement dans la préface de *Women*, aux attaques injustes de Coleridge (63).

Découragé, il envisage de faire des traductions pour les éditeurs, qui du moins lui rapporteront, espère-t-il, des revenus réguliers. Il sait bien le latin et le grec, et s'est initié depuis peu au français : W. Scott connaîtrait-il un éditeur susceptible d'utiliser ses talents (64) ? Son protecteur lui déconseille ce genre d'activités littéraires et lui suggère d'écrire pour la *Quarterly Review*; ou alors de donner au monde un nouveau roman (65). Les articles qu'envoie Maturin ne suscitent qu'un enthousiasme modéré : son compte rendu de la pièce de Sheil *The Apostate* (représentée à Covent Garden à partir du 3 mars 1817), précédé d'une longue étude sur le théâtre, n'est publié qu'avec réticence et parce qu'il contient des passages d'une « sauvage éloquence » (66). Un autre article sur le roman, très intéressant pour nous et dont il sera plus loin question, est refusé (67). Il se sent ramené par les circonstances au roman, et il publie *Women or Pour et Contre* (1818). L'échec de sa troisième pièce de théâtre, *Fredolpho* (1819), lui ôte à jamais l'espoir de connaître de nouveau sur scène le succès et le confirme définitivement dans l'idée qu'il n'y a plus désormais pour lui de salut que dans le genre romanesque. De fait, *Melmoth* qui paraît en 1820

(62) « Mr. Sheil's play has come out in London with splendid success, and is all that Bertram was a year ago — to you alone I confide the truth that he has got much from me during our past intercourse of 3 or 4 years — he is a man of real and original talent, a man who must have distinguished himself sooner or later in the literary world, but he owes, I know, much to me for teaching him to abjure the heresies of a false taste founded on the French drama, and put his faith in the universal creed of nature and passion. Do you remember Antony's exclamation at the success of Octavius? — 'I bore the wren upon my Eagle's back till I was tired with mounting, and now he soars above me' » *Ibid.*, 79-80.

(63) Cf. lettres 52 et 53, *ibid.*, 87-90. Maturin promet à Scott de ne pas publier cette préface et lui assure l'avoir brûlée. En fait, elle figure dans la liste des manuscrits non publiés de l'auteur que son fils, William Maturin, dressa après sa mort. *Ibid.*, 105.

(64) Lettre de Maturin à Scott, 27 mars 1817, *ibid.*, 71.

(65) « I would strongly recommend in your situation that you should try the reviewing, which is very liberally paid. I am sure John Murray would be happy of your aid to give a literary article for the Quarterly and I know no literary labour better recompensed, considering how little trouble it gives a well-informed man. You have the choice of your own subject and of your own mode of treating it and the *honorarium* is 10 pounds per sheet [...] A Novel I could dispose of for you to considerable advantage, if my reviewing plan likes you not. » Lettre de Scott à Maturin, 10 avril [1817], *ibid.*, 75.

(66) « wild eloquence ». Cité par IDMAN, 140.

(67) Cf. IDMAN, 79-80. Il sera publié dans *The British Review*.

lui rapporte la somme colossale de cinq cents livres (68). Mais il n'est jamais satisfait : il se plaint encore de n'avoir pu retirer, en fait, plus de quatre cent trente livres des billets à ordre que Constable lui a adressés, et que la nécessité l'a contraint à monnayer sans attendre (69). Il vivra trois ans de cette somme (70), sans doute bien loin du faste et du luxe dont une renommée ironique l'entoura. Son caractère ne s'amende guère à l'occasion de cet heureux événement. Il fulmine cette fois-ci, dans une lettre à Scott, contre l'auteur de *Waverley*, sans savoir qui il est; ou pousse-t-il la duplicité jusqu'à feindre de l'ignorer, dans l'espoir de l'apitoyer ? Nous l'en croirions assez volontiers capable... Constable a pris prétexte de ses engagements avec le romancier anonyme pour refuser à Maturin un nouveau manuscrit. Et ce dernier aimerait que le grand auteur lui dise ce que l'oncle Toby de Sterne disait à la mouche : il y a place pour nous deux dans le monde (71). Appel discret ? Simple bavardage ? Qui saura jamais le dire ? Une chose est sûre : l'auteur de *Waverley* est un rival dangereux, un redoutable adversaire qui draine à lui tout un public jadis disponible. Bien sûr, il est responsable de ses difficultés financières.

A l'en croire, Maturin aura connu jusqu'à la fin le plus extrême dénuement. En octobre 1821, il attend les cinq cents livres qu'on lui a promises pour *Les Albigeois*, et dans l'intervalle lui et les siens « meurent de faim » (72). Quelques mois avant sa mort il écrivait encore à Scott pour lui demander de faire vendre ses *Sermons sur les Erreurs de l'Eglise Catholique* aux libraires écossais (73). Par delà la tombe même, et par le truchement de sa veuve et des quatre orphelins qu'il laisserait, il continuerait de solliciter, de prier et de quémander (74). Douleuruse destinée que la sienne, où la pauvreté et l'angoisse semblent avoir été les traits dominants, — beaucoup plus que la fantaisie et la frivolité.

Obsédé par les problèmes d'argent, vivant dans la crainte des traites impayées, harcelé par les créanciers, il écrivit, comme tant

(68) « Mr. Constable who advanced so liberally for *Women*, and who gave me £ 500 pounds for the work now in the press [*Melmoth*] ... » Lettre de Maturin à Scott, 3 mai [1820], CORRESPONDENCE, 97.

(69) C'est du moins ce qu'il affirme à Scott dans une lettre du 1^{er} octobre 1821, *ibid.*, 99.

(70) « I cannot have been extravagant to have supported my family for 3 years on that sum. » *Ibid.*, 99-100.

(71) Lettre de Maturin à Scott du 3 mai [1820], *ibid.*, 98.

(72) « In the interval, I and my family are — almost starving. » Maturin à Scott, 1^{er} octobre 1821, *ibid.*, 99.

(73) Dans une lettre du 31 mai [1824], *ibid.*, 102.

(74) Mrs. Maturin à Scott, lettres du 11 novembre 1824, du 12 février 1825, du 19 avril 1825, etc. *Ibid.*, 102 sq.

de ses contemporains (75), moins par goût que par nécessité. Il composait rapidement, sans perdre de temps, « à la vitesse douloureuse et anxieuse de celui qui écrit non pour son plaisir mais pour de l'argent » (76). Veillant tard le soir, dans un décor plus vraisemblablement misérable que somptueux (77) dont il se plaindra à Scott, lui enviant le cadre enchanteur de son château médiéval (78). De son propre aveu, il n'a jamais été romancier *de son plein gré* (79), il s'excuse auprès des lecteurs de *Melmoth* de la nécessité qui le pousse à écrire des « romances » (80). Après l'échec de ses drames et l'insuccès de ses articles, le roman « gothique » était la seule voie qui lui fût ouverte, le seul moyen qui lui restât de subvenir — fût-ce misérablement — aux besoins de sa famille. Destinée combien

(75) Cf. *supra*, ch. VII, pp. 449-50.

(76) « The painful and anxious diligence of one who writes not for pleasure but for money. » Maturin à Scott, lettre du 27 juin 1813, CORRESPONDENCE, pp. 15-6.

(77) Voici comment nous est décrit, dans le *Douglas Jerrold's Shilling Magazine* de 1846, l'intérieur de l'auteur :

« The inside of the house was gloomy and melancholy in the extreme : just the house for the romancist who penned « Melmoth ». The dull kitchen candle of the servant threw but a faint light; and my feet struck with a lonely sound on the naked flags of the hall, which was barely furnished with two chairs surmounted by his crest, a galloping horse; the stairs were without carpets. On entering the drawing room, it almost appeared to be unfurnished. A single drugget partly covered the floor, and a small table stood in the centre : but the entire end nearest the door was occupied by a divan covered with scarlet, which appeared strangely out of character with the general meagreness of of the apartment; beside the folding-doors was a square piano; at the fire was placed an old armchair, in which I afterwards saw him sit for many a weary hour, till three or four o'clock in the morning, while writing the « Albigenses »; and on a small work-table between the windows lay a very ancient writing-desk. » Cité par IDMAN, 277.

(78) « I envy you beyond expression, with your Highland tour and your magnificent feudal Castle — what I would give to be losing myself among its passages, or plunging into its donjon. Here I am stuck opposite a blank brick wall, listening to the unpoetical murmurs of a spout that is discharging a deluge along the pavement, two or three solitary drenched figures forming a groupe to the landscape, the only verdure in my sight a pot of withered mint, brown with smoke, and the thundering Machinery of a Brewery in full employment grating in my Ears, while its thick volumes of fetid smoke come rolling in at the windows, which I am compelled in spite of the Rain to leave open, the heat being nearly what people enjoy at Borneo. » Lettre de Maturin à Scott du 2 août 1817, CORRESPONDENCE, 81.

(79) Il écrit à Scott qu'il aimerait bien publier ses *Sermons*, « if it was only to prove I can do something beside write Romances, and never did that voluntarily. » Lettre du 17 juillet 1813, *ibid.*, 20. Souligné par nous.

(80) « I cannot again appear before the public in so unseemly a character as that of a writer of romances, without regretting the necessity that compels me to do it. Did my profession furnish me with the means of subsistence, I should hold myself culpable indeed in having recourse to any other, but — am I allowed the choice ? » Préface de *Melmoth*, reproduite par Scholten, 194.

pathétique, et différente de celle d'Anne Radcliffe qui écrivait pour se distraire, ou de Lewis qui était riche et pour qui la littérature était jeu. Mais aussi l'œuvre de Maturin a-t-elle des résonances qu'on ne trouve pas plus dans le *Moine* que dans les *Mystères d'Udolphe* : avec lui, le roman « gothique » atteint au point où l'angoisse n'est plus imaginée mais transcrite du quotidien et où le fantastique figure la destinée spirituelle de l'homme.

III

Si le compte rendu de *Harrington et Ormond* paru en 1818 dans *The British Review* est bien de sa main, comme il semble qu'on soit autorisé à le croire ⁽⁸¹⁾, Maturin avait du genre romanesque une connaissance approfondie, fondée sur d'abondantes lectures. C'est à propos des contes de Maria Edgeworth, une véritable histoire du roman qu'il écrit, presque un autre « Progress of Romance », à la manière de Clara Reeve. Le roman de chevalerie est longuement décrit, comme le sont aussi les « romans de longue haleine » de la Calprenède et de M^{lle} de Scudéry. De ce qu'il appelle le « roman classique », de Fielding, Richardson et Smollet, il donne une analyse intéressante, surtout parce qu'il y déplore le *réalisme* de ces auteurs. Du roman sentimental post-Richardsonnien il se gausse plaisamment, et il a pour décrire l'héroïne de ces éphémères et douceâtres publications des formules délicieuses ⁽⁸²⁾. Il s'étonne, nous l'avons vu ⁽⁸³⁾, du changement soudain qui s'opère dans le goût anglais tel qu'il se reflète dans le comportement de l'héroïne « frénétique » : mais il a pour Charlotte Smith, pour Walpole et Clara Reeve des indulgences qui montrent où vont ses préférences ⁽⁸⁴⁾. A l'égard de la « mythologie allemande » qui féconda monstrueusement, à la fin du siècle, les lettres anglaises, il est moins sévère que Coleridge ⁽⁸⁵⁾, et ne nie pas qu'elle puisse avoir d'heureux résul-

(81) Cf. IDMAN, 179-80.

(82) *British Review*, XI (1818), p. 43.

(83) Cf. *supra*, ch. VI, pp. 385-6.

(84) *British Review*, *op. cit.*, p. 47.

(85) A propos de son compte rendu de *Bertram* [*Biographia Literaria*, ed. Everyman's Library, pp. 277 sq.], dont la sévérité avait blessé Maturin. Peut-être — mais ce n'est qu'une hypothèse — Maturin répond-il à Coleridge sur cette question de la littérature allemande, alors qu'il venait de renoncer à le faire, sur la question du mérite littéraire de *Bertram*, dans la Préface de *Women*.

tats (86). D'Anne Radcliffe il parle avec une tendresse contenue (87), de Lewis, avec partialité : n'est-il pas significatif que le futur auteur de *Melmoth* ait surtout retenu du *Moine* la scène où le Démon apparaît à Ambrosio, dans les souterrains du couvent, paré des sublimes attraits que l'Orgueil et le Désespoir lui confèrent (88) ? Mais il sait aussi les dangers que la vulgarisation fait courir à ces frères édifices littéraires et il n'a que mépris pour la foule d'imitateurs anonymes qui a saccagé le Jardin Enchanté du Rêve (89), ce qui ne l'empêche pas de déplorer l'interdit qui semble peser, au moment où il écrit, sur la littérature d'imagination (90). L'auteur de *Montorio*, de *The Milesian Chief*, de *Melmoth* est donc un homme averti des problèmes que pose la création fantastique, un lecteur assidu de tout ce qui s'est publié de bon — ou de moins bon — dans ce domaine, et qui a pour le rêve et l'imaginaire une prédilection marquée.

*
**

(86) « This mythology, thus introduced, was eagerly adopted by more than could comprehend or develope it. As a medium of excitement or impression, it was certainly the most powerful that could be used by one human being on another, from the clown who dresses up a figure to frighten his fellow into idiotism or madness, to the romance-writer who rings bells by viewless hands, encrusts daggers with long-shed blood, conceals treacherous doors behind still more treacherous tapestry, or sends mad nuns or their apparitions to wander about the gardens of their convents. » *Ibid.*, p. 48.

(87) *British Review*, *op. cit.*, pp. 48-9.

(88) « Few scenes of supernatural agency have more power than that in which the apostate spirit appears in all the beauty and despair of a fallen angel to Ambrosio in the vault. » *Ibid.*, p. 49.

(89) « The host of imitators that followed, without imagination or taste, without knowledge of manners or mythology, of how fear acts on the human mind, and how its gradations should be sketched and shaded, soon brought this style of writing into a contempt which it would not but for them have merited : they knew their business was to terrify, but they mistook quantity for quality; their terrors were the vulgarities of the nursery; they forgot that it is only 'the eye of childhood that fears a painted devil', and the public, when they had recovered from their fright in sober indignation tore off the mask from their ill-dressed phantom, and laughed at the imposture. » *Ibid.*

(90) « A sad interdict hangs over the desolated regions of romance : bells may ring on lonely heaths with as little notice as if they rung for noon-day prayers in the centre of the metropolis; ghosts may glide and glare, and flutter and squeak, with as little effect; suits of armour fall, and nobody stoops to pick them up; daggers are dropt at our feet, and we never think of tracing 'gouts of blood on their blade and dudgeon'. Even Adelines appear in vain at their window, to watch the slow-stealing shades of twilight, and chaunt their vesper hymns; we leave them to their fate, pitilessly indifferent whether they are immolated by the mysterious and vindictive baron, or are run away with by the spirit, who at the canonical hour of midnight appears from behind the usual sliding pannel, with the indispensable accompaniment of rattling chains and sulphurous flashes, to confirm all the hints already given

C'est cette même prédilection qu'il exprime dès 1806, dans la préface de *Montorio*. Tout en se montrant réticent, à l'égard des « produits de contrebande » importés d'Outre-Rhin ⁽⁹¹⁾ — et qui n'eut fait preuve de semblable réserve, alors que tout ce qui se publiait visait à reproduire servilement les horreurs et les « diableries » germaniques ? — il faisait avec chaleur l'apologie de la peur, décrite comme l'émotion la plus forte et la plus universelle qui puisse troubler le cœur de l'homme. Qui, dit-il, saurait se flatter de n'avoir jamais eu peur ? de n'avoir jamais frémi, dans la solitude ou dans les ténèbres, au souvenir d'une histoire d'horreur ? Il est injuste et absurde, poursuit-il, de tourner en dérision une passion qu'il ne faut pas confondre avec les puérides impulsions du jeune âge; la peur est aspiration de l'esprit, à la fois crainte et désir de l'irrévocable, la « passion des Immortels ». L'abus qu'ont fait de ce ressort puissant des mains sacrilèges ne doit pas le déconsidérer aux yeux des lecteurs avertis : ce que d'aucuns ont traité légèrement, a été pris au sérieux par Shakespeare ⁽⁹²⁾. Cette déclaration liminaire, qui rappelle les thèses de Burke ⁽⁹³⁾, les propos de John Aikin ⁽⁹⁴⁾, de Nathan Drake ⁽⁹⁵⁾ et de bien d'autres théoriciens de la peur, situe d'emblée *Montorio* dans la tradition gothique *la plus noble*. Il s'agit, à en croire l'auteur, non d'un récit à sensations comme lui-même en a tant lus, où s'accumulent gratuitement de vaines horreurs, mais d'une histoire écrite pour illustrer des vues doctrinales sur notre comportement instinctif. Ce souci de fonder le genre terrifiant non plus sur les caprices de l'imagination mais sur les impulsions secrètes de la conscience profonde est déjà original : encore convient-il de s'assurer que l'œuvre répond bien à cet ambitieux propos.

*
**

Il serait, de fait, malaisé d'imaginer histoire plus sombre, ou qui fasse plus intimement participer le lecteur à la vie nocturne de l'âme. A un thème en soi banal — celui de *l'usurpation*, déjà cent

by trap-doors and stains of blood, and all that had been whispered, moaned, or muttered by storms, thunders, and mysterious housekeepers, of the secret of the southern tower. » *Ibid.*, p. 50.

(91) « Whatever literary articles have been imported in the *plague-ship* of German letters, I heartily wish were pronounced contraband by competent inspectors. » *The Fatal Revenge; Or, The Family of Montorio*, 3 vols., London (Longman), 1807, « Preface », I, iii.

(92) « Such writers have certainly made ridiculous what Shakespeare has considered and treated as awful. » *Ibid.*, p. vi.

(93) Cf. *supra*, ch. I, pp. 70-2.

(94) Cf. *supra*, ch. III, pp. 165-7.

(95) Cf. *Literary Hours, op. cit.*, ch. I, pp. 353-74 : « On Objects of Terror. »

fois illustré ⁽⁹⁶⁾ — Maturin associe des analyses pénétrantes de la peur élémentaire qui s'installe au cœur de l'homme quand il a franchi certains seuils. Les aventures qu'il décrit, et qui constituent la trame d'une intrigue infiniment complexe, sont bien plutôt celles de l'esprit que du corps, et les risques encourus par les principaux acteurs du drame sont autrement graves que la mort.

Car il s'agit bien d'un drame et, comme dans *Alan Fitz Osborne* par exemple ⁽⁹⁷⁾, d'un drame de la jalousie. La scène est en Italie, au château de Muralto ⁽⁹⁸⁾, près de Naples. Sur la foi des accusations perfides d'un frère dénué de scrupules, le comte Orazio a jadis été conduit au meurtre et au désespoir : il a fait assassiner Verdoni, qu'on lui avait dit être l'amant de sa femme, Erminia. Il apprend plus tard — trop tard ! — que cette dernière, morte de chagrin, était parfaitement innocente. Il s'éloigne alors du théâtre de ses infortunes, échappe aux spadassins que son frère, qui s'est emparé de son titre, a mis à ses trousses, et médite à son égard une vengeance qu'il veut à la mesure du forfait. C'est cette vengeance qui fait l'objet du roman, et justifie un sous-titre que l'éditeur, par souci de réussite commerciale, imposa à Maturin ⁽⁹⁹⁾. Sous les traits du père Schemoli — nom qui eût pourtant, jadis, rendu M. Dabaud très méfiant ⁽¹⁰⁰⁾ — Orazio s'introduit au château, rendu méconnaissable par les ans et les souffrances endurées. Tout de suite, il prend sur son frère et sur la nouvelle comtesse un irrésistible ascendant : secrètement, patiemment, résolument, il prépare le châtiment. Il sait le point faible des siens : un goût marqué pour l'hermétisme, l'éсотérisme, le mystère et une crédulité sans bornes ⁽¹⁰¹⁾. Son propos est d'exploiter ce penchant, que ses neveux ont hérité. Ippolyto, surtout, est vulnérable. Il mène à Naples une existence dissipée, qui ne lui fait pas renoncer pour autant à

(96) Il est inutile, selon nous, de chercher la source de ce thème [comme le fait IDMAN, 43] dans la pièce de Young, *The Revenge*, alors qu'on le trouve dans tant de romans « gothiques » mineurs. Cf. *supra*, ch. VI, pp. 394 sq.

(97) Cf. *supra*, ch. III, p. 199.

(98) Sans doute un souvenir du pseudonyme de Walpole dans *The Castle of Otranto*. Cf. *supra*, ch. II, pp. 95-6.

(99) « *Montorio*, misnomed by the bookseller, 'The Fatal Revenge', a very book-selling appellation... » *Women; Or, Pour ou Contre*, *op. cit.*, I, iii.

(100) Cf. *supra*, ch. VIII, p. 495.

(101) « The general idea of the Italian character was fully realized in that of the Montorio family, —weak, yet obstinate; credulous, but mistrustful; inflamed with wild wishes to attain the secrets and communion of another world, yet sunk in the depth of both national and local superstition. Their palaces were haunted by groups of monks and magicians, alchemists and astrologers... » *Fatal Revenge; Or, The Family of Montorio*, 4th ed., The Romancist and Novelist's Library, London (J. Clements), 1840, p. 4.

certains vagabondages de l'esprit, ni à d'audacieuses expériences (102). Annibal pour sa part, plus sérieux et pondéré, n'en est pas moins sensible à l'atmosphère de mystère qui pèse sur le château paternel, et prête une oreille complaisante aux histoires de revenants que les domestiques y racontent (103). Voilà qui sert admirablement les intentions d'Orazio : il s'est au cours de longs séjours en Orient, initié aux sciences occultes, et sait évoquer les esprits... Ses artifices ont tôt fait de convaincre Ippolyto de son caractère surnaturel. D'abord séduit par des cérémonies qui flattent son goût de l'insolite, il est bientôt effrayé par l'allure que prennent ses rapports avec ce mystérieux étranger. C'est en vain qu'il tente de fuir : où qu'il aille, l'Inconnu s'attache à ses pas. Il ne lui laissera de répit, dit-il, qu'il n'ait consenti à commettre un épouvantable crime. Torturé par l'idée obsédante qu'il est le jouet du Destin, hypnotisé par l'acte qu'il doit fatalement accomplir, il sent que sa volonté se dégrade, il s'effondre, et tente de se donner la mort... Annibal, cependant, mène au château de Muralto une dangereuse enquête. Les propos mystérieux d'un vieux domestique qui, comme ceux d'Anne Radcliffe (104), en sait plus long qu'il ne veut dire et meurt en emportant son secret, éveillent ses soupçons. Il est bientôt convaincu qu'un acte de violence a été commis en ces murs, sur lequel il lui appartient de faire la lumière. Il visite des appartements abandonnés, force des portes, descend des escaliers dérobés, et arpente des salles désertes qui, sans doute, furent les témoins d'indicibles forfaits... Son père, rendu inquiet par ce zèle intempestif, le fait enfermer. Il est, dès lors, à la merci de Schemoli, qui le persuade, au cours de visites nocturnes dans sa cellule, qu'il est le spectre d'Orazio venu réclamer vengeance. Annibal devra lui aussi, s'il veut retrouver la paix, perpétrer un meurtre horrible... Les jeunes gens savent maintenant, et le lecteur avec eux, qu'ils devront assassiner... leur père. Orazio les a convaincus, par des moyens différents adaptés à chacun d'eux, qu'il n'était pour eux d'autre issue que la consommation de cet acte révoltant : ni leurs sursauts d'énergie, ni leurs rebellions, ni leurs fuites ne sauraient servir de rien. Ils ont été de toute éternité choisis pour servir d'agents à la Fatalité. Subjugués, vaincus, désespérés, ils vont ensemble à leur Destin, et deviennent, d'un même geste, ... « parricides ». Mais Orazio ne triomphe pas pour autant : il apprend, trop tard pour prévenir le crime, qu'Ippolyto et Annibal sont... ses

(102) *Ibid.*, p. 6.

(103) *Ibid.*, p. 9.

(104) Cf. *supra*, ch. IV, p. 237 et p. 281, note (338).

propres enfants, jadis secrètement épargnés par leur oncle. Inconsolable et repentant, il meurt d'une rupture d'anévrisme, qui lui évite, *in extremis*, la mort ignominieuse du billot. Voilà, en peu de mots, le schéma d'une intrigue aux rebondissements multiples et aux mille péripéties dont il faut souligner l'extraordinaire richesse et le savant agencement. Les aventures des deux frères se déroulent parallèlement et se répondent d'un chapitre à l'autre. Tous deux ne découvrent que progressivement le but visé par leur commun tourmenteur, tous deux passent par les mêmes étapes : par exemple, aux cheminements d'Annibal dans les appartements du château (105) correspondent ceux d'Ippolyto dans les ruines de Bellano (106). L'un (107) après l'autre (108), ils font dans des circonstances analogues, un rêve étrange, où leur est présenté, sous des formes différentes, le même crime. Tous deux sont incarcérés pour un temps, puis libérés par un tremblement de terre qui détruit leurs prisons respectives (109). Leurs chemins se croisent, se recroisent, et ils ne se retrouvent, à la fin, que pour affronter ensemble l'ultime étape de leur destin. C'est le personnage d'Orazio qui, seul, donne à cette double intrigue son unité. Il tient les ficelles qui animent tous les personnages du récit, il est au centre de tout. Le lecteur, au début désorienté, a tôt fait de deviner que le mystérieux étranger et le moine Schemoli ne font qu'un, et que les épreuves auxquelles sont soumis les deux frères ont pour source commune l'inflexible volonté de cet individu redoutable. Dès lors le roman se lit, sinon facilement, du moins de façon homogène.

On pourrait sans doute citer des « histoires gothiques » plus complexes : mais il n'en est pas, croyons-nous qui offrent une synthèse plus parfaite des données caractéristiques du genre. Tous les thèmes sans exception, tous les procédés, ou presque, utilisés par Walpole et chacun de ses successeurs se retrouvent dans *Montorio*. Toute la partie de l'intrigue qui concerne Annibal est imitée d'Anne Radcliffe. Le château de Muralto avec ses remparts, ses murailles aveugles, ses tours et ses donjons crénelés a, vu de l'extérieur (110),

(105) *Montorio*, *op. cit.*, pp. 28 sq.

(106) *Ibid.*, pp. 135 sq.

(107) *Ibid.*, p. 90.

(108) *Ibid.*, p. 139.

(109) Comparer les événements décrits pp. 189 et 205.

(110) « The castle had been built in the time of the Norman kings of Sicily; it possessed all the rude and massive characters of that age, darkened by the injuries of time, and the gloom of antiquity. The ramparts, like piles of rock, the deep length of windowless wall, the turretted and embattled angles, the narrow-arched doors crested with the defaced arms of the house and its

la solennelle et sublime présence de la forteresse d'Udolphe, tandis qu'à l'intérieur ses murs et son sous-sol sont creusés des mêmes voûtes et des mêmes passages secrets (111). Ici aussi l'architecture est associée à quelque crime atroce du passé, elle n'est autre qu'un « abattoir fortifié et hérissé de tours » (112). Du reste, Maturin prend soin de préciser que les aventures qu'il relate seraient inconcevables dans le cadre d'un palais moderne (113) : c'est bien parce qu'il est *gothique*, c'est-à-dire parce qu'il inspire un effroi mêlé de respect quasi religieux, que l'édifice peut servir de théâtre aux aventures les plus surprenantes. Des aventures qui, du reste, sont tout à fait traditionnelles : passé minuit, le château vit ; des spectres frôleurs, des esprits évanescents, des présences confuses l'habitent et, au cœur des ténèbres, s'installent de singuliers maléfices. A Muralto comme à Udolphe, l'architecture est menaçante, et rend l'existence du héros bien précaire, ou aliène sa liberté. Annibal, comme Emilie (114), explore des appartements depuis longtemps condamnés en compagnie d'un vieux domestique, entend des bruits suspects, voit des silhouettes s'agiter, puis disparaître dans la pénombre d'une chapelle en ruines. On lui montre les portraits (115) du comte et de la comtesse défunts, devant lesquels il médite. Puis il pénètre dans l'aile du château jadis habitée par eux, où d'énormes taches de sang sur le plancher (116) lui mettent en tête des idées de meurtre. Des voix mystérieuses (117), issues de nulle part et tenant des propos lourds de sens, se font entendre... Une tapisserie (118) s'anime soudain, et le guerrier qu'elle figure semble lui désigner de sa lance l'entrée d'un escalier dérobé. Il l'emprunte, et découvre, au terme de multiples explorations souterraines, un squelette dans un cof-

alliances, some bearing the pedestals, and some the remains of the gigantic statues that once frowned over them, and whose huge fragments obstructed the approach of those their hoary grandeur invited to examine them; —all these seemed to realize the descriptions of Gothic romance, and fill the mind with melancholy awe and wild solemnity. » *Ibid.*, 28.

(111) « What a prize to the Inquisition or to a banditti would this castle be, with its passages and vaults, and chambers in the solid wall, without window or loophole, or a single avenue of human comfort, and air that our lamp could scarce burn in, -air like the breathings of a vault. » *Ibid.*, 97.

(112) « A crested and turreted slaughter-house. » *Ibid.*, 84.

(113) « Such was the castle, of which it was necessary to tell thus much, to give clearness to circumstances which would appear obscure and strange, if related to have passed within the walls of a modern palace. » *Ibid.*, 28.

(114) Cf. la visite d'Emilie aux appartements de la marquise en compagnie de Dorothée, dans *The Mysteries of Udolpho*, *op. cit.*, pp. 463-6.

(115) *Montorio*, *op. cit.*, p. 30.

(116) *Ibid.*, p. 37.

(117) *Ibid.*

(118) *Ibid.*, 38.

fre (119). Plus tard il croira en voir d'autres déambuler dans un couloir (120), ou se métamorphoser sous ses yeux dans la pénombre d'un cachot (121). La seconde moitié de l'intrigue qui concerne Ippolyto est aussi peu originale quant au choix des procédés, mais l'auteur change de répertoire et puise parmi les sombres merveilles de Lewis et les « diableries » d'Outre-Rhin. Ce sont maintenant des réunions nocturnes de confréries secrètes, des cérémonies diaboliques, sous des voûtes qu'enfume l'encens et où brûlent des flammes bleuâtres. Les initiés, dont les silhouettes monstrueuses semblent issues d'un rêve étrange, s'affairent avec des gestes grotesques, autour d'un autel central : là repose un cadavre exsangue, au regard fixe et terrible (122). Dans un autre lieu secret, où d'autres rites impies se déroulent, Ippolyto est convié à immoler de ses propres mains une victime entravée, dont la gorge dénudée s'offre aux coups. Révolté, il serre convulsivement le poignard que le tentateur lui a glissé dans la main; et bientôt, du sang gicle sur ses doigts (123)... Il ne manque ni le meurtre prémédité d'une novice dans les catacombes d'un couvent (124), ni la scène de jugement dans les prisons de l'Inquisition (125), ni l'épisode dans la maison forestière tenue par des brigands sanguinaires (126) pour situer cette partie de l'intrigue dans le sillage direct du *Moine*. Maturin a assimilé, et sait reproduire en les amplifiant et surtout en les *unifiant*, les techniques les plus diverses de l'horreur et de la terreur (127). Ici encore apparaît l'importance du personnage central, Orazio : c'est par son truchement, en effet, que s'opère cette combinaison savante des procédés radcliffiens et des motifs germaniques, puisqu'il est tour à tour un moine — qui a hérité les traits et presque le nom du Confesseur de l'*Italien* — et un mystérieux Etranger, que ses pouvoirs occultes apparentent au « Génie » de Grosse (128), à l'« Inconnu » de Tschink (129) et au « Necroman-

(119) *Ibid.*

(120) *Ibid.*, p. 77.

(121) *Ibid.*, p. 88.

(122) *Ibid.*, pp. 72-3.

(123) *Ibid.*, pp. 181-6.

(124) *Ibid.*, pp. 143-4.

(125) *Ibid.*, pp. 156 sq.

(126) *Ibid.*, pp. 102-3.

(127) On peut aussi consulter, sur les sources de *Montorio*, Willi Müller, *Charles Robert Maturins Romane « Fatal Revenge; or, The Family of Montorio »*, und « *Melmoth The Wanderer* », ein Beitrag zur « *Gothic Romance*. » Weida, 1908.

(128) Cf. *supra*, ch. V, p. 316.

(129) *Ibid.*

cier » de Kahlert ⁽¹³⁰⁾. Il a comme le Schedoni d'Anne Radcliffe, une physionomie effrayante, la joue creuse, le regard sinistre, et il enveloppe comme lui dans les plis d'une cape sévère, sa haute et squelettique silhouette ⁽¹³¹⁾. Mais il sait aussi, comme les illusionnistes allemands, donner l'impression qu'il détient tous les secrets de l'Univers et qu'il s'est totalement affranchi des lois naturelles. En incarnant tour à tour l'un et l'autre personnage, Orazio non seulement réconcilie en lui-même deux types différents de héros — le « villain » anglo-saxon et le simulateur germanique — mais réunit, en un faisceau homogène des thèmes qui relevaient jusqu'alors de deux sensibilités opposées.

De cet amalgame entre les artifices de l'école radcliffienne et ceux de l'école allemande il ne pouvait résulter qu'un « fantastique » relevant, à la puissance double, du « surnaturel expliqué ». Dans sa confession finale, Orazio dédaigne de dire par le détail les innombrables subterfuges dont il s'est servi pour entraîner les jeunes gens à exécuter son projet ⁽¹³²⁾. Il donne pourtant la clé des mystères les plus surprenants : c'est lui qui, dissimulé derrière elle, a fait bouger la tapisserie de telle sorte qu'elle semblât s'animer ⁽¹³³⁾ ; c'est lui qui, transportant un soir d'un lieu à l'autre les restes de Verdoni a été pris par Filippo, domestique d'Anibal, pour un « squelette ambulante » ⁽¹³⁴⁾. C'est lui aussi qui est à l'origine des voix mystérieuses qu'Annibal a entendues ⁽¹³⁵⁾. Quant à la victime immolée par Ippolyto, au cours de la cérémonie d'initiation, ce n'était rien d'autre, nous dit-on ⁽¹³⁶⁾, qu'un mannequin au visage de cire, dont le sang répandu provenait d'une outre en cuir ⁽¹³⁷⁾.

*
**

Walter Scott, dans son compte-rendu du roman, jugea sévèrement ces éclaircissements ultimes. Cette brutale retombée de l'élan imaginaire est très dommageable, selon lui, à la valeur du récit et laisse le lecteur décontenancé et mal satisfait. C'est comme si, dit-il, à la fin d'une pantomime, le régisseur d'un théâtre montrait l'envers du décor et faisait voir aux spectateurs les machines grossières dont il

(130) *Ibid.*

(131) Son portrait nous est donné dans *Montorio, op. cit.*, p. 15.

(132) « Worlds should not bribe me to a detail of the devices by which I subdued the intellects and integrity of these youths to my purpose. » *Ibid.*, p. 244.

(133) *Ibid.*, pp. 244-5.

(134) *Ibid.*, p. 245.

(135) *Ibid.*

(136) *Ibid.*, p. 247.

(137) Sur ce procédé, cf. *supra*, ch. V, p. 318, note (39).

s'est servi pour les leurrer. Et que penserions-nous de *Macbeth*, si Shakespeare nous informait à la fin de sa pièce que les trois sorcières n'étaient que des femmes de chambre déguisées ? Par ailleurs il y a dans *Montorio*, une trop grande inadéquation des causes invoquées aux effets produits : les « élucidations » proposées étant sans proportion aucune avec la densité du mystère qui pèse sur les personnages et leurs actes (138). Et sans doute, si l'on s'en tient à la part de jeu intellectuel que comporte l'intrigue, on ne peut qu'être déçu par la réduction finale de l'irrationnel et l'ultime destruction du rêve qu'opère l'auteur en quelques pages. Mais l'essentiel du roman n'est pas là : l'essentiel est dans l'illusion telle que Maturin la crée, au moment où il la crée et la vit. L'inadéquation est moins, croyons-nous, des causes invoquées aux effets produits, que de l'intrigue sèche, linéaire, aux forces oniriques qu'elle déclenche et qui la débordent de toutes parts. C'est la violence, la sauvagerie même du rêve auquel sont empruntées les sinistres couleurs de l'histoire qui font de *Montorio*, malgré son évident enracinement dans la tradition « gothique », un roman pas comme les autres, meilleur infiniment que les autres.

Quand Orazio, par exemple, veut se faire passer pour un spectre auprès du trop crédule Annibal, il ne se contente pas, comme la plupart de ses congénères, d'apparaître aux yeux horrifiés du jeune homme sous la forme la plus hideuse possible (139) : il converse chaque nuit avec lui et le convainc de sa nature moins par son simple aspect physique que par l'extraordinaire magie de son verbe. Dans une évocation fabuleuse, il décrit ses occupations d'âme en peine, errant parmi les esprits immondes, effrayant le voyageur solitaire, portant aux goules et aux vampires les restes corrompus des humains, observant le ver dans la chair, ressentant même la souffrance — que la mort n'abolit pas — d'être ainsi rongé et mâché (140)... Il raconte comment un jour, cherchant dans les entrailles de

(138) *Quarterly Review*, III (1810), pp. 344-5.

(139) Cf. *supra*, ch. VI, p. 429.

(140) «It was a remission of sufferance to ride the nightmares through the dark and sickly air; to hide me in the foldings of the sick man's curtains, and slowly rise on his eye, when his attendants withdrew, till he shrieked to them to return; to wail and beckon from flood, and fell and cavern, till the wildered passenger, or wandering child of despair, plunged after me, and with dying eye saw who had waved them on to do the loathed service of the foulest of fiendish natures, the incubus, the vampire and the goule; to bring their from the various elements which had swallowed them; their inutterable food, our own corrupted remains; to see the very worms conscious, and dropping from the prey; to feel the pain of our own flesh devoured with mortal sensation not all extinguished like the faint feelings of pain in sleep, just vexing our dreams, and warring on the outworks of sensation. » *Montorio*, *op. cit.*, p. 92.

la terre quelque apaisement à son tourment, il découvrit une cité antique d'êtres pétrifiés, punis par le feu du ciel, quelque deux mille ans plus tôt, pour leurs agissements impies. Parmi eux, un groupe de sorciers surpris par le cataclysme au moment où ils ressuscitaient un cadavre... C'est ce corps sans âme que des puissances supérieures lui ont enjoint d'habiter; c'est ce corps à l'ossature primitive, ce visage deux fois millénaire tanné par les soleils d'autres temps qu'Annibal a devant lui.

« Imaginez », lui dit le spectre, « ce que c'est que d'être à nouveau prisonnier de la chair du péché sans les pouvoirs ni les désirs de la vie; de regarder le monde au travers des yeux vitreux de la mort; de voir les hommes se mouvoir, telles des ombres, autour de moi, et d'être une ombre parmi eux; de sentir tous les objets et les agents de la vie frapper mes sens éteints aussi faiblement que les phantasmes du sommeil, tout en restant terriblement sensible aux images et aux mouvements qui sont cachés à l'homme; de voir, tandis que je suis assis parmi vous, les formes que je vois, et d'entendre les voix que j'entends; de converser avec les morts, et d'errer parmi les vivants » (141). Est-il possible de croire choses pareilles ? songe Annibal, dérouter. Mais il ajoute aussitôt : est-il possible d'inventer pareilles choses ? Il faut que cela soit vrai, puisque cela est si énorme. Et de fait, cela est vrai; non, sans doute, d'une vérité objective, mais de la suprême vérité du Rêve. Maturin aura beau nous dire, à la fin de son roman, quels furent les stratagèmes utilisés par Orazio pour leurrer sa crédule victime; cet hallucinant récit ne relève pas moins pour autant du fantastique en ceci, qu'il est le produit d'une imagination en délire.

Ailleurs, quand l'auteur nous décrit la scène d'initiation secrète à laquelle Ippolyto est convié, il ne se contente pas de dresser, comme ses confrères germaniques, un décor approprié, et de présenter au lecteur une gamme complète de rites et de gestes étranges. Maturin, lui, vit la scène, tâche d'en communiquer l'horreur, et donne à l'aventure une dimension spirituelle que n'ont pas les expériences les plus sinistres décrites par Grosse, Kahlert ou Lewis. La robe que revêt l'officiant, couverte de caractères mystérieux (142), ses gestes

(141) « Think what it is to be again put in sinful flesh, without the power or desires of life; to look on the world through the dim organs of death; to see men as shadows moving around me, and to be a shadow amongst them; to feel all the objects and agents of life striking on my quenched perceptions, as faintly as the images of sleep; but to be terribly awake to all that imagery, those motions that are hid from man — when I sit among you to see the forms and hear the voices I do; to converse with the dead, and yet wander among the living ! *Ibid.*, p. 94.

(142) « Some of them too obscure, some too wild for examination. » *Ibid.*, 179.

cabalistiques et les divers phénomènes relevant tous, à des degrés divers, de l'illusion optique ou du procédé mécanique ⁽¹⁴³⁾, ne sont rien : seule compte l'extraordinaire densité maléfique de la scène, émanant de l'invisible et innombrable grouillement d'esprits impurs prêts à se jeter sur leur proie ⁽¹⁴⁴⁾, de la présence secrète et diffuse du Maître des Ténèbres, qui n'a « ni nom, ni substance » ⁽¹⁴⁵⁾, de l'occulte rassemblement, en ces lieux maudits, des hôtes les plus immondes de l'Enfer, portant en eux l'embryon de toutes les horreurs à venir ⁽¹⁴⁶⁾. Sans renoncer au bric-à-brac germanique, Maturin ne s'arrête pas aux réalités visibles et grossières. Dans une démarche autrement significative, dont la scène de l'initiation n'est que l'occasion et le prétexte, c'est le domaine périlleux des angoisses imaginaires qu'il explore. Dès lors, les aventures d'Ippolyto prennent une consistance nouvelle : il n'est plus seulement la « Victime des Illusions Magiques » dont Tschink narrait jadis les déboires ⁽¹⁴⁷⁾, mais une espèce d'aventurier de l'esprit engagé dans un combat sans espoir contre des forces invisibles qu'il a lui-même libérées. Il est conduit à sa perte moins par les statagèmes d'Orazio que par les images terribles que déclenche en lui sa peur, des chimères auxquelles leur humaine origine confère une authentique et nouvelle dignité. Ce dépassement des dimensions traditionnelles du roman « gothique » est encore plus manifeste en ce qui concerne le personnage d'Orazio. Encore qu'en de nombreux points similaire à ses nombreux ascendants, il les surclasse tous, d'incontestable façon, par sa présence, sa stature, et la fermeté de son propos. Certes, il a le physique conventionnel de l'emploi, le visage maigre et l'œil sévère. « Il n'y a rien d'humain en lui », dit le domestique Fillipo à son maître Annibal ; « l'air qui émane de lui est glacial ; ses grands yeux morts me fixent, et sa voix tombe sur moi comme le roulement lointain du tonnerre » ⁽¹⁴⁸⁾. Sans doute il sait apparaître et disparaître soudainement, être en plusieurs lieux à la fois, et parler de personnages qu'il a naguère fréquentés et qui sont morts depuis des siècles ⁽¹⁴⁹⁾. Mais le

(143) Voir les explications que fournit l'auteur, p. 247.

(144) « Spirits that tempt and spirits that punish, are here awaiting their task, and howling for their prey in these untravelled spaces. You cannot see their form, nor hear their sound, as they sweep past you; yet how many are gathered round you now ! For, on this signal night, myriads are assembled to attend their master and mine. » *Ibid.*, p. 183.

(145) « He has neither name nor form, nor symbol of existence. » *Ibid.*, p. 180.

(146) « Myriads of other unclothed embryos of future horror. » *Ibid.*

(147) Cf. *supra*, ch. V, p. 315.

(148) « There is nothing like man about him [...] The air that comes from him is chill; his large dead eye fixes me, the tones of his voice come over me like the roll of distant thunder at night... » *Ibid.*, pp. 97-8.

(149) *Ibid.*, p. 176.

mystère qui plane sur lui est d'une autre qualité que celui dont s'enveloppe le Juif Errant de Lewis. Un mystère si dense, parfois, que sa propre « identité » lui échappe :

« Qui suis-je ? » répond-il à la question que lui pose, une nuit, Ippolyto. « Qui saurait le dire ? Parfois je l'ignore moi-même; pourtant je me comporte souvent comme les autres hommes, et j'accomplis les mêmes actes de la vie quotidienne. Mais quand vient l'heure, quand la puissance est sur moi, alors [...] le torrent et la tempête reculent loin de moi, l'océan dans toute sa force se retire, les fondations tremblent sous mes pas; alors je chevauche les coursiers de la nuit, je vais de région en région, telle une ombre, seul je foule aux pieds les confins de l'être » (150)... Il est à l'image de l'homme, sans être totalement du monde. Il a déchiré le voile, et son regard s'est posé sur ce qu'il n'est pas permis aux hommes de voir; mais il reste parfaitement conscient du caractère dérisoire de ses pouvoirs exceptionnels, qui l'isolent du genre humain. Il peut tout, mais il est *seul*. « Quand je le veux », dit-il, « je suis invisible, et là où je désire être, je suis. Je me ris des moyens et de la puissance des hommes. Je suis seul au monde, et pourtant j'emprunte les voies du monde et je participe à ses activités. Je vais en compagnie des hommes, je les côtoie jour après jour. Mais je suis totalement seul, car personne ne me connaît » (151). Cette solitude est la blessure secrète d'une grande âme vouée au mal, la faille cachée d'une architecture en apparence formidable : elle donne au personnage une profondeur et une vérité que n'ont ni les nécromants germaniques ni les perfides moines italiens. Orazio figure *déjà* le héros maudit qui traîne de place en place sa souffrance et son désespoir. « Chez moi, le temps en est toujours à son commencement », dit-il, « la souffrance, toujours à venir » (152). Et sa silhouette haute et sombre, quand on l'aperçoit dans la nuit, solitaire, les vêtements au vent (153), a quelque chose de

(150) « Who I am ? [...] Who knows and who can tell ? Sometimes I do not know myself; yet often I am as other men, and do with them the deeds of common life. But when that hour cometh — when the power is on me then [...] the torrent and the tempest shrink from me. The ocean in his force, retires from me — the foundations fail from under me; then I ride the horses of the night, I pass from region to region like the shadow, I tread the verge of being alone... » *Ibid.*, p. 176.

(151) « When I would be, I am invisible; and where I would be, I am present. I mock at the means and power of man; I am alone in the world, yet I move in its paths, and mix in its agency. Again I walk with man, side by side, day after day; yet I am in utter solitude, for no man knows me... » *Ibid.*, 170.

(152) « With me time is ever beginning, suffering is ever to be. » *Ibid.*, 177.

(153) « It was a human figure, tall and dark, that moved onward with amazing swiftness, and whose outspread and streaming garments were flung to the wind, like the foliage of a tree. » *Ibid.*, p. 132.

pathétique en même temps que de terrifiant. Il est manifeste qu'ici Maturin pose les premiers accords de la grande « symphonie fantastique » qu'il écrira treize ans plus tard. Non seulement se superposent en Orazio les figures de tous les Schedoni, Sanguedoni et autres Arméniens du passé, mais il annonce par ses errances, son isolement et sa détresse, le grand Melmoth.

*
**

Le marché qu'il propose à Annibal est du reste révélateur : le jeune homme devra tuer son père, c'est-à-dire d'une certaine manière se damner, pour sauver Orazio de l'Enfer et lui rendre la paix éternelle ⁽¹⁵⁴⁾. Cet échange de damnation sera, dans *Melmoth*, plus explicitement et dramatiquement proposé, mais il est intéressant d'en découvrir le germe dans toute la première œuvre de Maturin. Le pacte avec le Diable, thème moins original, directement hérité de Lewis, est aussi fragmentairement évoqué : d'abord lorsque Orazio fait irruption dans la salle de jeu où Ippolyto est entouré d'une joyeuse compagnie en criant : « Dois-je montrer le sceau de votre pacte ? » ⁽¹⁵⁵⁾ ; puis dans cette histoire qui circule parmi les paysans que rencontrera plus tard le jeune homme sur les bords du lac de Celano : on lui parlera d'un jeune noble qui, ayant vendu son âme au Diable, aurait été autorisé par lui à errer dans toute l'Italie pendant un an et un jour, à la recherche d'un prêtre pour l'absoudre ; faute de quoi, il serait sien à jamais ⁽¹⁵⁶⁾. Satan occupe du reste une large place dans l'esprit superstitieux de ces gens simples, qui savent bien de quelle manière il s'y prend pour séduire les hommes et les entraîner dans son sillage ⁽¹⁵⁷⁾. Tous ces éléments seront plus tard exploités par l'auteur de la magistrale façon que nous verrons. Ils sont ici embryonnaires, dispersés, et aucun d'eux n'annonce *Melmoth* de façon aussi manifeste que ce personnage central du Réprouvé qu'incarne Orazio et auquel prétendent s'identifier, à des degrés divers, ses deux fils.

Eux aussi sont à la fois victimes et bourreaux. Eux aussi sont des Errants, fuyant un destin implacable, acculés à un meurtre impossible. Exaspéré par la solitude, Ippolyto lutte avec la nature et les éléments. Il dirige son cheval vers des défilés inaccessibles, il fait ses

(154) *Ibid.*, p. 94.

(155) « Must I produce the seal of your bond ? » *Ibid.*, 58.

(156) *Ibid.*, 126.

(157) « He promises reward and honour to those who are zealous in his service, and when they have seduced souls without number, and finally lost their own, then he rewards them after his own manner... » *Ibid.*, p. 127.

délices de galopades nocturnes le long de vertigineux précipices, il se complaît dans la tempête et sous l'orage (158). Annibal, dans son cachot, médite sur la mort et s'interroge sur la manière dont s'opère le grand passage. Affectera-t-elle d'abord ses sens, ou son intelligence ? Sentira-t-il d'abord son cerveau s'obscurcir, ou son regard se voiler, son pouls s'affaiblir, son ouïe confondre les sons ? Quels seront les premiers symptômes de ce processus effrayant qui en quelques instants, transformera son corps en poussière (159) ? Chacun fuit, à sa manière, la réalité atroce qui le guette. Bientôt d'imaginaires terreurs envahissent leurs cerveaux, s'incarnent en des formes monstrueuses qui se contortionnent sous leurs yeux en une sarabande effrénée. Une nuit maléfique se referme sur leurs raisons chancelantes... Ils voudraient se raccrocher aux hommes leurs frères ; mais le monde les rejette avec répugnance. Le délire leur fait inventer leur destin. Un soir Ippolyto demande l'hospitalité dans une auberge. Il est épuisé de fatigue, il a erré pendant des jours sans trêve ni repos (160) ; on le chasse pourtant, car l'étranger a fait circuler sur lui des bruits infâmants (161). C'est alors que le jeune homme prend nettement conscience de sa vocation de Réprouvé Eternel (162), et qu'il mesure l'étendue de son infortune, de sa solitude : « il se prit à haïr la vie, sans savoir comment mourir » (163).

Cette dernière phrase aura, dans *Melmoth*, où elle pourrait figurer en épigraphe, des résonnances singulièrement plus tragiques et profondes. L'important est que Maturin porte déjà en lui, au moment où il écrit *Montorio*, l'idée maîtresse de son grand roman ; mais tandis qu'elle est ici fragmentairement incarnée par plusieurs personnages, bons et mauvais, elle prendra en 1820 une intensité autrement dramatique du fait qu'elle se trouvera tout entière concentrée dans l'unique et redoutable Homme Errant.

(158) « Impatient with solitude, he contended with nature and the elements; he spurred his horse to passes that seemed inaccessible; he delighted to gallop up precipices, to ford streams, and to wind along the giddy and pointed ridge of rock where the heron and the crane were first startled by the foot of man; he pushed right against the blast when it blew with vehemence; and held on his path where, for a mile, the foam of every returning wave of a lake beat against his horse's mane. » *Ibid.*, 134.

(159) *Ibid.*, p. 119.

(160) « I am spent and overworn with weariness. Many days have passed since I have sat at a domestic board, or stretched myself on a quiet bed. My wanderings have been restless and incessant. » *Ibid.*, p. 154.

(161) Melmoth lui aussi se verra, dans des circonstances et pour des raisons analogues, refuser l'accès d'une auberge. MELMOTH, III, 72-3.

(162) « Then I am outlawed of nature, I am divested of the rights of being. Every ear is deaf, and every heart is iron to me. Wherever I tread, the sole of my foot dries the streams of humanity. » *Ibid.*, 155.

(163) « He loathed life, but knew not how to die. » *Ibid.*

Ainsi *Montorio* est-il d'une importance capitale dans l'histoire du roman « gothique », non seulement parce qu'il reproduit fidèlement, en les unifiant, tous les procédés, toutes les techniques du genre; non seulement en raison de ses qualités exceptionnelles d'écriture, mais aussi parce qu'il préfigure dans son ton et par ses thèmes l'œuvre qui allait séduire l'Europe, et où Baudelaire voudrait voir, de façon significative, le « Code du Romantisme » (164).

IV

Maturin n'était pas seulement pasteur; il était aussi irlandais. Autant que sa profession, sa nationalité affecta sa vision fantastique du monde. Il avait montré, dans *Montorio*, que les seuls drames qui fussent à la mesure de l'homme étaient ceux de l'esprit. Il lui restait à découvrir que les paysages sauvages de son pays natal, les merveilleuses légendes d'un passé fabuleux, représentaient un cadre unique où projeter ses rêves étranges. Il avait jusqu'alors fait appel à un folklore surtout étranger, et tout particulièrement germanique. Dans le *Chef Milésien* (1812), ce sont les richesses nationales qu'il exploite, avec une fougue, un enthousiasme de néophyte. En 1808, déjà, il s'était intéressé — d'assez loin il est vrai, aux réalités nationales : il avait voulu, dans son *Sauvage Irlandais* donner la réplique à la *Sauvage Irlandaise* de Miss Owenson. Mais le génie de Maturin n'était pas adapté au roman de mœurs. Il lui fallait, pour donner sa pleine mesure, parcourir en imagination les « terres inconnues » de l'âme humaine et aller au-delà de la vie (165). Cette incursion dans le domaine du réel se solda par un échec : son second roman est, de l'aveu général, une œuvre médiocre, sans originalité, et qui de toutes façons n'intéresse pas l'histoire du roman « gothique ». Il contribua néanmoins, pour une large part, à « enraciner » les visions de l'auteur dans une tradition nationale, et à colorer plus spécifiquement son délire. Sans renoncer aux outrances de son premier roman, Maturin leur donnait maintenant pour objet la réalité charnelle de sa patrie. « J'ai choisi pour scène mon pays ». écrit-il dans la préface du *Chef Milésien*, « parce qu'il

(164) *Correspondence Générale*, Paris 1949, vol. V, p. 43.

(165) Il écrit dans la « Préface », à propos de *Montorio*, que le sujet en était « so much beyond the reach of life, or the tone and compass of ordinary feeling, that I might as well have given a map of *terra incognita*, and expected the reader to swear to its boundaries, or live on its productions. » *The Milesian Chief*, 4 vols., London (H. Colburn), I, ii-iii.

est selon moi le seul sur terre où, en raison des singulières oppositions qu'on y trouve en religion, en politique et dans les mœurs, les extrêmes du raffinement et de la barbarie se rejoignent; et où défilent à chaque instant sous nos yeux les situations les plus sauvages et les plus incroyables qu'on puisse trouver dans un roman » (166). Il ne fait pas de doute que le *Chef Milésien* est d'abord un roman nationaliste, inspiré à l'auteur par les problèmes politiques de l'heure. C'est à la fois une lamentation funèbre sur les souffrances de l'Irlande « occupée », et une espèce de péan à la gloire des « résistants » milésiens. Mais Maturin ne pouvait s'empêcher d'incorporer à ce thème patriotique ses propres transports et ses égarements : c'est par là que nous intéresse ce sombre récit, où se mêlent aux clameurs pathétiques de l'auteur, les sourds échos de l'antique lyrisme des Celtes.

*
**

Le thème de l'*usurpation*, si cher à la tradition « gothique », prend dans ce contexte un sens très particulier. Lord Montclare, en achetant jadis la demeure des O'Morven, s'est, en fait, accaparé les biens d'une des plus vieilles et des plus nobles familles irlandaises de manière aussi inique que s'il les avait pris par la force. Le sanguinaire baron féodal, qu'on retrouvait encore dans *Montorio*, a cédé la place au richissime lord anglais, auquel l'or, dans un pays pauvre et soumis, donne tous les droits. De son côté, le vieil O'Morven, qui habite une tour en ruines à la limite de son ancien domaine, a conservé toute la prestance et la dignité de ses ancêtres irlandais. A la différence du prince d'Inismoore, qui incarnait déjà, dans *La Sauvage Irlandaise* de Miss Owenson, le personnage du vieux chef de clan — et auquel il fait peu de doute que Maturin ait songé (167) — O'Morven est radicalement pauvre et dénué de tout. Mais tandis qu'il plane sur le comportement de Lord Monclare de sérieuses équivoques, le patriarche irlandais lui, a un sens exigeant de l'honneur et une autorité morale que personne ne conteste. Tout est « noir et blanc » dans ce roman et la caractérisation des personnages y est fort élémentaire; mais il est significatif que la ligne de partage passe entre Anglais et Irlandais.

Le petit fils du vieux Milésien a lui aussi toutes les vertus : il est

(166) « I have chosen my own country for the scene, because I believe it the only country on earth, where, from the strange existing opposition of religion, politics and manners, the extremes of refinement and barbarism are united, and the most wild and incredible situations of romantic story are hourly passing before modern eyes. » *Ibid.*, p. v.

(167) Sur la dette de Maturin à l'égard de Miss Owenson, cf. IDMAN, 95 sq.

beau, fort, noble et loyal; tandis que son homologue parmi les « méchants » est un officier de l'armée de répression, Wandesford, coupable de tous les crimes et prêt à toutes les bassesses... L'intrigue du roman se noue autour des deux hommes le jour où de simples ennemis, ils deviennent aussi rivaux. Wandesford a connu Armida Montclare à Naples, puis à Paris et à Londres. C'est dans cette ville que la jeune fille hautaine, distante et belle, a accepté par ennui de devenir sa femme. Le mariage doit avoir lieu en Irlande, dans la province de Connaught, au château que Lord Montclare possède sur les rives de l'Atlantique...

La nature y est sauvage et terrible. Une mer furieuse vient battre avec une violence inouïe la côte torturée, dont les rochers semblent figurer les fortifications d'une architecture de cauchemar. Les nuages bas et noirs ajoutent leurs menaces à celle des éléments déchaînés. Tout est désolé, vaste et sinistre. Au loin, perché sur un promontoire qui semble défier l'Océan, Armida aperçoit pour la première fois des ruines, qui se confondent avec la pierre. C'est là que vit Connal, en compagnie de son grand-père. Le jeune homme lui sauve la vie, et c'est l'occasion d'une rencontre. Deux natures farouches et altières se heurtent de front. Bientôt naît une passion à la mesure du paysage : orageuse, désordonnée, incontrôlable, qui les emporte tous deux dans un irrésistible tourbillon et les brise. Armida renonce à tout : argent, sécurité, honneurs, pour s'attacher à celui que le destin semble avoir placé sur ses pas. Elle vit cette aventure mystiquement, douloureusement, avec des mouvements d'humeur et des sursauts d'orgueil qui préludent, chez cet être exceptionnel, à un total don de soi. Mais l'aventure est dangereuse. Connal n'est pas seulement le jeune homme enthousiaste et fervent qui lui a révélé les beautés secrètes de son pays, il est aussi le chef d'une bande de résistants qu'il mène souvent au combat contre les troupes de Wandesford. Armida le suit partout, partage avec lui l'existence précaire des camps, s'expose à toutes les humiliations et aux balles... Ces scènes de combat n'ont d'autre raison d'être que de faire apparaître d'un côté la vilénie de l'officier anglais, pour qui sont bons tous les moyens que la force met à sa disposition, et de l'autre la noblesse, la générosité et l'indomptable vaillance de Connal. Il se dresse sur le champ de bataille, dans le tumulte et la fumée, comme jadis ses glorieux ancêtres dont Macpherson chantait la bravoure : à demi-nu, souillé de sang, gigantesque et désespéré, il mène ses hommes à la mort. Car la lutte est inégale : au terme de multiples engagements, replis nocturnes et escarmouches, Connal est pris et fusillé. Mais la mort ne sépare pas ceux qui s'aiment; Armida s'empoisonne et expire, sur le corps transpercé de balles.

L'autre partie de l'intrigue, qui concerne les amours de Desmond et d'Inès, offre peu d'intérêt dramatique. Cet autre couple, uni par le hasard, défait par le destin, n'est qu'une pâle réplique du premier, dont il sert surtout à mettre en valeur le caractère exceptionnel. *Le Chef Milésien* est l'histoire d'un unique et grand amour, autant qu'un plaidoyer pathétique pour la cause irlandaise. Il n'est pas sans intérêt de voir Maturin mettre dans sa peinture de la passion amoureuse la même véhémence et la même démesure qu'il avait apportées, dans *Montorio*, à décrire les effets de la peur. Pour la première fois peut-être dans l'histoire du roman anglais, le tendre et le terrifiant se côtoyaient sans que l'un compromît ou dénaturât l'autre, et se combinaient même par endroits sous le signe d'un Sublime plus Ossianesque, du reste, que Burkien.

*
**

Mais là n'est pas la seule raison qui justifie la mention, dans le cadre de cette étude, d'une œuvre qui n'est pas, à strictement parler, « gothique ». *Le Chef Milésien* témoigne encore par bien d'autres aspects de l'intérêt que l'auteur continuait de porter au genre créé par Walpole. Tout d'abord, c'est au sens propre que l'ombre du *Château d'Otrante* plane sur le début du récit. Dès son arrivée en Irlande, Armida, s'efforçant d'imaginer ce qu'a pu être l'existence de son cousin élevé dans des ruines, à l'ombre d'une redoutable forteresse, se le représente errant parmi ces vestiges du passé à la recherche de splendeurs disparues et de l'antique esprit des lieux, qui pense-t-elle, comme le spectre d'Otrante, hante son ancien domaine et s'apprête à dénoncer l'intrusion des « usurpateurs modernes » (168). Ainsi placée dès l'entrée sous les auspices du premier « conte gothique », l'intrigue du *Chef Milésien* prend soudain un air familier. Connal n'est pas seulement le héros national chargé de défendre la cause de son pays; il incarne aussi plus simplement, comme Théodore (169), Edmond (170), Edward (171), Fitzwilliam (172), Eldred (173) et tant d'autres, l'héritier légitime spolié par l'étranger et chassé de sa demeure ancestrale. Lord

(168) « ... like the spirit of Otranto stalks amid its ancient seat till it swells beyond it, and stands forth amid the fragments dilated and revealed, terrifying the intrusion of modern usurpers. » *Ibid.*, I, 52.

(169) Héros de *The Castle of Otranto*.

(170) Héros de *The Old English Baron*.

(171) Héros de *The Castle of Caithness*, 1802.

(172) Héros de *The Castle of St. Vallery*, 1792.

(173) Héros de *The Haunted Cavern*, 1796.

Montclare, du reste, a tellement conscience de la menace que fait peser sur lui l'existence du jeune homme, qu'il tentera comme Manfred, et comme lui en vain, de s'assurer une descendance mâle. Son épouse ne lui donnant que des filles, il la séquestre, grâce à la complicité du sinistre père Morosini (174), et fait courir le bruit de sa mort, selon une tradition déjà solidement établie (175). Maturin ne renonce en aucune manière aux thèmes et aux situations que lui avaient appris à utiliser ses premiers maîtres : mais il les place ici dans un contexte politique qui leur donne un sens nouveau. Ceci est vrai aussi des ruines d'édifices gothiques, qui constituent pour plusieurs scènes du roman un cadre apparemment traditionnel. Connal conduit, un jour, Armida et Wandesford à une île couverte de vestiges architecturaux très anciens, dont certains datent même de l'époque où « la croix était encore inconnue » en Irlande. Ils pénètrent sous les voûtes effondrées d'une abbaye, foulent au pied des tombes séculaires, se fraient avec difficulté un passage entre des amoncellements de pierres. Mais tandis que la jeune fille prie silencieusement, pour l'âme des ancêtres de Connal, et récite, bouleversée d'émotion, le début des *Ruines* de Volney, l'officier anglais reste insensible à la scène (176). C'est que ces ruines non seulement incitent, comme toutes les ruines, à la mélancolie; non seulement sont source, comme celles de Gilpin, d'une intense émotion esthétique, mais elles ont encore une âme (177), dont l'invisible présence n'est perceptible qu'à ceux qui sont capables de communier au sort de l'Irlande. C'est tout un passé national qu'elles symbolisent, la souffrance d'un peuple opprimé, la défaite d'une nation. Ni Ireland, ni Horsley Curties, ni R.M. Roche, ni Eliza Parsons, ni même Anne Radcliffe, n'avaient su donner à leurs ruines la même valeur émo-tive ou la même signification.

Quant aux fantômes, ils ne sont pas davantage absents de cette très romantique histoire. Mais loin d'être des entités repoussantes gratuitement venues d'ailleurs, ils sont ici représentés par les personnages eux-mêmes, tellement consumés de passion qu'ils en sont désincarnés et se meuvent avec des gestes irréels dans un univers

(174) Encore un affreux moine italien dont le nom se termine en *i* ! Cf. *supra*, ch. VIII, p. 495.

(175) Ne citons pour exemple que *The Sicilian Romance*, d'Anne Radcliffe. Cf. *supra*, ch. IV, pp. 237-8.

(176) « He had no soul for these scenes. » *The Milesian Chief*, *op. cit.*, I, 186.

(177) « Here is a local genius : a spirit of eloquence and mortality seems to have taken up his residence between the living and the dead, and to interpret to one the language of the other. I feel who lies below : every step I take awakes the memory of him on whose tomb I tread, and every hour seems weary till I lie down with them and am forgotten. » *Ibid.*, I, 187.

cotonneux et flou. Ainsi Connal et Armida, quand ils s'abritent un bref instant de l'orage sous les ruines d'une abbaye gothique, ont-ils quelque chose de spectral ⁽¹⁷⁸⁾, et les partisans irlandais, au cours de leurs expéditions nocturnes, sous la neige, ressemblent-ils à des esprits en marche vers le pays où tout s'oublie ⁽¹⁷⁹⁾. Le fantastique, si fantastique il y a, ne correspond pas ici à la brutale irruption de l'Irrationnel dans l'univers quotidien, mais bien plutôt à la mutation de l'homme qui, dans son exaltation amoureuse ou patriotique, se spiritualise et semble revêtir l'immatérielle transparence des hôtes de l'Au-Delà.

*

**

En d'autres termes il y a, dans *Le Chef Milésien*, l'embryon d'un roman « gothique ». Mais l'intrigue, au lieu de se replier sur elle-même et de se refermer sur les données habituelles du genre, s'ouvre sur des perspectives autres et sert un dessein nouveau : on pourrait presque parler, à propos de ce roman où percent si distinctement les préoccupations politiques de l'auteur, de fantastique « engagé ». Tout se passe comme si Maturin avait voulu, par le truchement de procédés familiers, plaider devant le tribunal populaire des abonnés de « libraires circulantes » la cause de son pays opprimé. Cette patriotique intention semble avoir même commandé la peinture du personnage central, Connal. Lui aussi est un héros « maudit », orgueilleux et solitaire, qui erre sur les bruyères désolées et longe de dangereux précipices, ne trouvant d'apaisement à son tourment que dans le fracas de l'orage ou le rugissement des vagues ⁽¹⁸⁰⁾. Mais la malédiction qui pèse sur lui n'est pas celle, gratuite et spectaculaire, qui écrasait Ippolyto; c'est toute la détresse de l'Irlande qu'il a reçu mission de porter et d'incarner douloureusement. Il est le héros souffrant, à qui l'amour est interdit, le descendant malheureux d'une famille persécutée, le passager solitaire ⁽¹⁸¹⁾ d'un esquif posé

(178) « The dark gothic chamber into which they were conducted, its stillness, its solitude and the dim blue lights that scarcely burned in it, made them appear to each other like spirits meeting in a vault. » *Ibid.*, III, 17.

(179) « This is not the march of an army [...] To me they appear like spirits moving to the land where all things are forgotten. » *Ibid.*, III, 90.

(180) « My hours are passed in climbing precipices, in wandering on heaths, in watching the gathering storm, in listening to the roar of the ocean in its strength. I was the child of mist and storm, of wandering and loneliness, of pride and melancholy. » *Ibid.*, III, 50.

(181) « What have I to do with love? Far, far away my course must lie, from the fairy isles of beauty and of love, my dark and perilous course. To me life is an ocean in storm: I am embarked in the wreck of a ruined name, I stand on its last fragment, and stand alone: I will sink not without a struggle, but without a murmur; thus hopeless, heartless, fortuneless, — cut off from life, almost forgotten by heaven, what have I to do with love? » Tels sont, du moins, les propos que Connal tient à Armida. *Ibid.*, II, 38.

sur les vagues tumultueuses de la vie. Peut-être faudra-t-il se rappeler cette malédiction nationale qui s'attache aux pas du « Chef Milésien » à propos d'un autre damné de la terre qui, de façon significative, portera le nom *irlandais* de Melmoth.

V

C'est dans *Melmoth* que Maturin porte le roman « gothique » à son point de définitif achèvement; c'est par *Melmoth* qu'il atteint le plus authentique de la création fantastique; c'est grâce à *Melmoth*, surtout, que son nom est parvenu jusqu'à nous. Mais *Melmoth* n'a pas été écrit à partir du néant : la voie qui conduisit l'auteur à cette œuvre magistrale est pavée de pierres d'attente, qui l'annoncent et la préparent. Même dans son théâtre on trouve des éléments qui en préfigurent les thèmes majeurs, et témoignent de leur caractère obsédant. C'est bien parce que le héros de *Bertram* est lui aussi un hors-la-loi, un réprouvé, le « champion du désespoir » (182), qu'il convient d'accorder quelque attention à ce mélodrame que Byron et Walter Scott patronnèrent (183), et qui tint l'affiche vingt-deux soirs, au printemps de 1816, à Drury Lane.

La pièce s'ouvre sur un naufrage, qui la relie organiquement à la tradition « gothique ». Plutôt qu'à la *Tempête* de Shakespeare (184), il fait penser, par ses circonstances, à celui des *Mystères d'Udolpho* (185), de *The Accusing Spirit* (186), ou plus directement encore à celui qui, dans *Montorio*, avait failli coûter la vie à Ippolyto (187). Maturin sait qu'il n'est rien de plus sublime, de plus propre à susciter la terreur, que le spectacle d'une mer en furie, ni rien de plus pathétique que celui d'hommes entr'aperçus à la lueur blafarde des éclairs, luttant pour ne pas être engloutis : il s'en souviendra dans *Melmoth* où il introduira, en guise du prélude à « l'Histoire de l'Espagnol », un épisode analogue (188). La tempête qui fait rage sur les côtes de Sicile, au premier acte de *Bertram*, et qui effraie tant les moines du couvent de Saint Anselme, est sans doute l'occa-

(182) « The champion of despair. » *Bertram*, 6th ed., London (J. Murray), 1816, Act IV, sc. 1, p. 46.

(183) Sur *Bertram*, cf. lettres XVII à XXXVII dans CORRESPONDENCE.

(184) Cf. IDMAN, 121.

(185) *Mysteries of Udolpho*, op. cit., Ballantyne's Novelist's Library, X, 443.

(186) *The Accusing Spirit*, op. cit., I, 113.

(187) *Montorio*, op. cit., 218.

(188) Cf. *infra*, p. 568.

sion, pour l'auteur, d'une mise en scène à grand spectacle, avec « des rochers, la mer, le couvent illuminé à l'arrière-plan, la cloche qui sonne le tocsin à intervalles, un groupe de moines sur les rochers agitant des torches et un vaisseau en détresse à l'horizon » (189). Mais cet orage, d'une si exceptionnelle violence que les religieux l'attribuent à l'intervention des puissances malignes (190), est en même temps le symbole des « passions » qui déferlent sur les personnages, et que Joanna Baillie, dont Maturin pensait grand bien (191), avait déjà portées à la scène (192). Comme dans les pièces « gothiques » de cette dernière (193), le thème majeur est celui de la Haine et de la Vengeance. Bertram, qui figure parmi les rescapés du naufrage, retrouve au château voisin Imogine qu'il aima jadis, et son mari St. Aldobrand qui le déposséda de ses biens. Sans doute est-ce le destin qui l'a conduit vers celui dont il a si longtemps désiré la mort (194). Mais il ne le poignarde pas avant d'avoir profané l'innocence d'Imogine, qui meurt sur le corps ensanglanté de celui qu'elle a trompé, dans les affres de la démence. Il reste, quand on a pardonné à l'auteur un certain nombre d'in vraisemblances (195), une pièce d'une grande sobriété dans l'horreur, dont on comprend qu'elle ait pu électriser les foules. Le décor est « gothique » à souhait : un château médiéval aux remparts éclairés par la lune, un couvent, une forêt obscure, une caverne et des rochers fantastiques (196). La plupart des protagonistes du drame se meuvent dans ce cadre lugubre avec des allures d'automates et marchent vers leur destin dans un hébètement résigné. Mais Bertram, lui, oppose aux forces aveugles qui le poussent le défi méprisant d'une âme libre. Il a mené, jusqu'au soir du naufrage, l'existence précaire d'un exilé sans toit, sans nom, partout traqué et menacé (197). Les gens

(189) *Bertram*, *op. cit.*, p. 4.

(190) « Oh, holy prior, this is no earthly storm,
The strife of fiends is on the battling clouds.
The glare of hell is in these sulphurous lightnings, —
This is no earthly storm. » *Ibid.*, p. 3.

(191) Il en parle dans son compte rendu de la pièce de Sheil, *Quarterly Review*, XVII (1817), *passim*. Il l'appelle [dans MELMOTH, II, 220, note] « the first dramatic poet of the age. »

(192) Dans ses *Plays of the Passion*, 1798-1812. Les préfaces de ces pièces sont très intéressantes dans la mesure où elles essaient de définir une esthétique de la terreur en fonction des exigences de la scène.

(193) *A Series of Plays, in which it is attempted to delineate the stronger passions of the mind*, 4th ed., London, 1802, « Introductory Discourse », pp. 6-7.

(194) « His death hath been my life for years of misery —
Which else I had not lived. » *Bertram*, IV, 2, *op. cit.*, 56.

(195) que relève IDMAN, 112-3.

(196) Cf. les indications scéniques pour chaque acte.

(197) « An exiled outcast, houseless, nameless, abject,
He fled for life, and scarce by flight did save it. » I, 5, *op. cit.*, 12.

comme lui, dit-il, n'ont plus de pays, plus de famille, plus d'amis (198). Le prieur du couvent l'appelle même, dans son langage religieux, un « homme de douleurs » (199). Il n'est pas un saint pourtant, mais, comme Charles Moor, le chef d'une bande de brigands sanguinaires. Il présente d'ailleurs, avec le héros de Schiller, plus d'un point de ressemblance (200). Comme lui, il est noble, et il y a, à l'origine de sa déchéance, une grave injustice dont il a jadis souffert; comme Charles retrouvait Amélia et l'aimait sans espoir avant de la tuer de ses mains, Bertram renoue avec Imogine et cause, indirectement il est vrai, sa mort tragique. Comme lui, il est généreux et cruel, orgueilleux et passionné, tendre et féroce : tous deux, en un mot, sont atteints du même désespoir incurable. Si le prieur du couvent ne peut se défendre d'éprouver pour Bertram une réelle admiration, il admet en même temps que seuls des anges déchus pourraient le reconnaître pour leur (201).

*

**

Bertram, du reste, se sait damné, et la grandeur du personnage qu'il incarne tient justement en cette spirituelle flétrissure :

« Tu te voiles la face », dit-il à la lune, « et refuses de me voir,
Tous les astres lumineux du ciel s'éteignent au-dessus de moi,
Sous le noir manteau de cette nuit sans étoiles
Il n'est pas d'âme plus obscure... » (202)

La haine qu'il porte à son rival est d'autant plus démoniaque qu'elle est en grande partie sans motif. Aldobrand, en effet, n'est pas l'usurpateur traditionnel, le « villain » cupide et féroce auquel nous ont habitués tant de romanciers « gothiques » : il est bon,

(198) « The wretched have no country : that dear name
Comprized home, kind kindred, fostering friends,
Protecting laws, all that binds man to man —
But none of these are mine; — I have no country... » II, 3, *ibid.*, 26.

(199) « Thou man of many woes. » II, 1, *ibid.*, 18.

(200) Cf. Marcel Ruff, « Maturin et les Romantiques français », *Bertram*, Paris (Corti), 1955, p. 15.

(201) « High-hearted man, sublime even in thy guilt,
Whose passions are thy crimes, whose angel-sin
Is pride that rivals the star-bright apostate's —
Wild admiration thrills me to behold
An evil strength, so above earthly pitch —
Descending angels only could reclaim thee. » *Bertram*, 6th ed., *op. cit.*, III, 2, p. 35.

(202) « Thou hidest away thy face, and wilt not view me,
All the bright lights of heaven are dark above me,
Beneath the black cope of this starless night
There lurks no darker soul... » *Ibid.*, IV, 1, p. 43.

aimant, généreux, et s'il a jadis chassé Bertram de ses terres, c'est pour obéir à son roi, que l'ambition démesurée du comte inquiétait. Dans la version *jouée* de la pièce, le geste final de Bertram peut paraître assez gratuit, ou insuffisamment motivé par la nouvelle qu'Aldobrand, le sachant dans les parages, va repartir à sa poursuite. Il faut, pour en saisir toute la portée, examiner le meurtre perpétré par Bertram à la lumière d'un passage supprimé par l'auteur sur la recommandation de Byron et G. Lamb. Dans la version originale, le prieur du couvent faisait part à Bertram, à la scène 2 de l'Acte III, de l'existence d'un être étrange, vivant en solitaire au plus profond de la forêt. On l'appelle

« le chevalier noir de la forêt,

En raison de la couleur de jais de son armure et de son heaume,
Dont nul n'a vu la visière relevée.

Il demeure seul; il n'y a pas, dans son voisinage, d'autre signe de vie
Que les rauques croassements du corbeau au-dessus de ses tours

Et les herbes mauvaises qui obstruent ses douves à l'eau stagnante ». [(203).

Il n'en faut pas davantage pour séduire l'imagination un peu morbide de Bertram. Sans écouter les recommandations du prieur, il décide de rendre visite à cet effrayant personnage. C'est un homme de cette trempe qu'il lui faut pour compagnon. Rien ne saurait lui faire peur. Les horreurs, dit-il, sont pour lui choses familières et de bonne compagnie. « Homme ou démon, il a conquis [son] âme » (204).

Or Bertram ne croit pas si bien dire... On le retrouve plus tard, errant aux abords de la tour maléfique, avec dans sa démarche une raideur nouvelle, et dans son regard... des reflets terribles. Il est si complètement métamorphosé que même ses rudes compagnons de crime l'abandonnent, épouvantés (205). Bertram a vu le Chevalier Noir. Il a admiré sa haute et fière silhouette enveloppée de ténèbres. Il

(203)

« ... The dark knight of the forest,

So from his armour named and sable helm,

Whose unbarred vizor mortal never saw.

He dwells alone; no earthly thing lives near him,

Save the hoarse raven croaking o'er his towers,

And the dank weeds muffling his stagnant moat. »

Edinburgh Review, LIX (1818), 254.

(204)

« That man shall be my mate. Contend not with me.

Horrors to me are kindred and society.

Or man or fiend, he hath won the soul of Bertram. » *Ibid.*, 255.

(205)

L'un d'eux s'écrie :

« For mortal cause I bear a mortal weapon —

But man that leagues with demons lacks not man. » *Ibid.*, 256.

a en vain cherché à deviner un visage humain derrière la visière baissée; mais il a entendu le tonnerre d'une voix et senti la brûlure d'un regard (206). Surtout, en sa présence, toutes les pensées mauvaises, tous les crimes avortés, tous les germes fétides de passions scélérates qui sommeillaient au plus secret de son âme, ont soudain repris forme et consistance. Il a senti en lui se cristalliser tous ses penchants invouables et naître une détermination nouvelle et inquiétante : lui-même ne se reconnaît plus (207).

*
**

Ainsi le meurtre qu'il va perpétrer n'est pas le fait d'un caprice ou d'un sursaut d'orgueil bafoué : il lui a été dicté par Satan, qui a ranimé en lui — par l'intermédiaire du Démon de la Forêt — le goût du mal. Cette motivation diabolique donnait tout son sens au dernier crime et au suicide final de Bertram et situait déjà le drame au niveau des grands affrontements de l'esprit qu'illustrerait plus amplement — et plus parfaitement — *Melmoth*. Mais les membres du comité-directeur de Drury Lane l'entendirent tout autrement. Byron, sans justifier son point de vue, demanda à Maturin de supprimer l'épisode du « Chevalier Noir » (208) et George Lamb motiva la même requête en arguant de ce que ce personnage redoutable risquait de n'être pas compris du public ou d'offenser ceux qui le comprendraient (209). Scott lui-même, tout en rendant hommage à

(206) « How tower'd his proud form through the shrouding gloom,
How spoke the eloquent silence of its motion,
How through the barred vizor did his accents
Roll their rich thunder on their pausing soul !
And though his mailed hand did shun my grasp,
And though his closed morion hid his feature,
Yea all resemblance to the face of man,
I felt the hollow whisper of his welcome,
I felt those unseen eyes were fix'd on mine,
If eyes indeed were there... » *Ibid.*, 255.

(207) « I am not what I was since I beheld him.
I was the slave of passion's ebbing sway —
All is condensed, collected, callous now —
The groan, the burst, the fiery flash is o'er,
Down pours the dense and darkening lava-tide,
Arresting life and stilling all beneath it. » *Ibid.*, 255.

(208) « The dark knight must also be got rid of. » Byron à Maturin, 22 déc. 1815, CORRESPONDENCE, 40.

(209) « The dark Knight of the Forest and all relating to him should be clearly cut out : he is a personage who would be unintelligible to the majority of the audience, or if intelligible, offensive. » George Lamb à Maturin, 2 jan. 1816, *ibid.*, 42.

la beauté sublime et à la vérité psychologique du passage ⁽²¹⁰⁾, se prononça pour sa suppression, non toutefois sans demander à l'auteur de lui prêter son manuscrit pour qu'il insère dans son exemplaire personnel de *Bertram* une copie de cette scène « curieuse et forte » ⁽²¹¹⁾. Ce que craignait l'auteur de *Waverley*, c'était que « Sa Majesté Satanique » en apparaissant sur une scène moderne, ne courre à sa propre damnation ⁽²¹²⁾. Il n'est plus possible de dire aujourd'hui, si ses craintes étaient fondées ou non; il est certain cependant que la pièce amputée de cet entretien de Bertram avec le Diable, car il s'agit bien du Diable ⁽²¹³⁾, perd beaucoup en cohérence et, ce qui est plus grave encore, n'a plus la même teneur en fantastique ⁽²¹⁴⁾.

Maturin en fut très amer. Il se plaignit à son protecteur de ce que les éditeurs eussent dénaturé, *dé-Maturinisé* sa pièce, brisé sa

(210) « The description of the fiend's port and language, — the effect which the conference with him produces upon Bertram's mind, the terrific dignity with which the intercourse with such an associate invests him, and its rendering him a terror even to his own desperate banditti, — is all well conceived, and executed in a grand and magnificent strain of poetry. » *Compte rendu de « Women; or, Pour et Contre », Edinburgh Review, op. cit., 256.*

(211) « It is perhaps very incongruous, but, although I believe I was the first strongly to remonstrate against the actual introduction of the Black Knight upon the stage, yet I am very desirous of preserving that very curious and striking part of the drama as it originally stood. If you will indulge me with your *prima cara*, I will have the scene copied out and interleaved with my copy of Bertram. » Lettre de Scott à Maturin du 29 mai 1816, CORRESPONDENCE, 57. Dans une lettre du 22 juillet 1816, il remerciait Maturin du manuscrit original de *Bertram* dont on lui avait fait présent et regrettait de nouveau la suppression de l'épisode : « [I] am prodigiously delighted with the possession of the unlop'd copy of the tragedy of Bertram. The attempt to prune a poet's luxuriances is often like the cropping Sampson's hair — the means of depriving him of his strength and although I like the printed play very much, yet I alway missd [sic] the dark mysterious machinery of the black knight whose influence and agency gave to the atrocities of Bertram an appearance of involuntary impulse which serves to reconcile the feelings of sympathy, with which we cannot help regarding him, with the horror that his actions are calculated to inspire. » Scott à Maturin, 22 juillet 1816, CORRESPONDENCE, 62.

(212) « We fear his Satanic Majesty, were he to appear on the stage in modern times, would certainly incur the appropriate fate of damnation. » *Edinburgh Review, op. cit., 256.*

(213) Cf. CORRESPONDENCE, 29-31.

(214) L'auteur de la « Note » sur Maturin annexée à l'édition de *Melmoth* de 1892 écrit très justement : « Whatever alterations may have been advisable in producing the play at the particular date, the episode in question is an integral part of it, necessary both to develop the central character and to explain the fall of the heroine. Without it, the change from the Bertram of the second act to the Bertram of the fourth is inexplicable; with it, his supernatural possession adds dignity to scenes otherwise grotesque, and affords an excuse for the frailty of Imogene. » MELMOTH, I, liii.

baguette magique, détruit ses livres cabalistiques et transformé Prospéro lui-même en un très insignifiant personnage ⁽²¹⁵⁾. Il regrettait surtout qu'on ne l'ait pas laissé libre de suivre la pente naturelle de son génie, orienté vers ce que Burns appelait : « l'horrible et l'abominable, qu'il était illicite fût-ce seulement de nommer ». Il n'avait aucun don pour toucher le cœur, ni aucun désir d'instruire. Aucune de ses œuvres ne pourrait jamais tirer une larme du lecteur, ni véhiculer un message. Que ne le laissait-on, alors, exercer ses talents là où il en avait ? « S'accroupir près de son chaudron magique, mélanger ses noirs ingrédients, observer les bulles se former, et les esprits se lever ? » Il aurait pu alors, enveloppé dans une pâle et mystérieuse lueur, montrer à tous, comme la sorcière à Macbeth, quels étaient « ses plaisirs favoris » ⁽²¹⁶⁾. Comment ne pas songer, à la lecture de cette lettre, à ce que Maturin écrivait déjà dans la préface du *Chef Milésien* :

« Si je possède quelque talent, c'est bien celui d'obscurcir encore le sombre et de représenter ces luttes passionnelles où l'âme vacille à la limite de l'illicite et de l'impie » ⁽²¹⁷⁾ ?

Il fallait à Maturin, pour être pleinement lui-même, ces incursions dans le domaine du sacrilège, du blasphématoire, de l'infâme ; il fallait à son héros, pour qu'il prit sa pleine stature, cette confrontation avec le Maudit. Il est particulièrement significatif de constater que *Bertram* intéresse le lecteur de *Melmoth* surtout par son côté injouable, ou considéré comme tel. Maturin était *d'abord* auteur fantastique avant d'être dramaturge, l'avenir le démontrerait amplement.

(215) « They have printed it as acted, and, if I may be allowed a coined and *apparently* affected expression, have *un-Maturined* it completely, they have broken my wand, drowned my Magic Book, and Prospero himself, without his storms, his Goblins, and his Grammar, sinks into a very insignificant sort of Personage. » Maturin à Scott, 2 juillet 1816, CORRESPONDENCE, 59.

(216) « I do not pretend or presume to claim originality in the proper sense of the word — I mean the original and direct Bias of my Mind, which in the language of your Countryman inclines to the 'horrible and awful, that even to name wad be unlawful' — I have no power of affecting, no hope of instructing, no play or other production of mine will ever draw a tear from the eye, or teach a lesson to the Heart, so I wish they would let me do what I am good for, sit down by my magic Cauldron, mix my dark ingredients, see the bubbles work, and the spirits rise, and by the pale and mystic light, I might show them 'the best of my delights' », *ibid.*, 60.

(217) « If I possess any talent, it is that of darkening the gloomy, and of deepening the sad; of painting life in extremes, and representing those struggles of passion when the soul trembles on the verge of the unlawful and the unhallowed. » *The Milesian Chief*, *op. cit.*, I, iv-v.

VI

Nous ne parlerons pas ici de *Manuel* (1817) et de *Fredolpho* (1819). Non parce que ces pièces sont mauvaises et connurent un échec total, mais parce que Maturin n'y est précisément qu'homme de théâtre, c'est-à-dire soucieux de ménager des effets précis dans le cadre d'une technique particulière. On y retrouve bien des outrances, mais aucune de celles que les professionnels de Drury Lane avaient cru devoir faire supprimer dans *Bertram*. Alors que le génie de l'auteur avait besoin pour s'épanouir des espaces sans bornes du rêve et de l'irréel, la scène avec ses conventions, son réalisme étriqué, ses exigences en concret et en vraisemblable, ne pouvait que le desservir : l'onirique n'avait pas encore trouvé sa place au théâtre.

Nous ne parlerons guère davantage de *Women; or, Pour et Contre*, paru en 1818. Quelles que puissent être les qualités de ce roman psychologique, inspiré en grande partie par la *Corinne* de M^{me} de Staël (218) et qui dit les incertitudes amoureuses du jeune Charles de Courcy, il ne répond pas à la définition que l'auteur a lui-même donnée de son génie, et reste étranger à l'intérêt qu'il porte d'habitude au sombre et au terrifiant. Il ne faut d'ailleurs pas s'en étonner, comme le fait un peu naïvement un collaborateur de *The London Magazine* (219). Qu'y a-t-il de surprenant à ce que Maturin, pour un temps « rassasié d'horreurs », se soit tourné vers le délicat mécanisme du cœur humain et penché sur des passions peut-être moins spectaculaires, mais aussi fortes que la peur ? Combien d'auteurs avant lui, en commençant par Clara Reeve et Lewis, avaient partagé avec équité leurs talents entre l'horrible et... le suave ! Pour n'en citer que quelques exemples, Eliza Parsons n'avait pas seulement donné au monde ces chefs-d'œuvres de l'épouvante que sont *The Castle of Wolfenbach* (1793) et *The Mysterious Warning* (1796) mais aussi des romans aussi « rhapsodiques » que *Ellen and Julia* (1793) et *Women as they are* (1796) ; W.H. Ireland, de son côté, n'avait pas hésité à faire paraître, la même année (1804), le terrible *Bruno; or, The Sepulchral Summons* et le très ordinaire *Woman of Feeling*, et à en croire Sarah Greene, Francis Lathom

(218) Cf. Scholten, 64.

(219) « We wonder how a mind which could imagine such a character [celui d'Eva, douce et résignée], could harbour the generation of fiends which it has since unchained upon the world. » *The London Magazine*, III (1821), 517.

aurait pendant vingt ans produit *alternativement* un roman terrifiant et un roman de mœurs pour subvenir à ses besoins (220).

Ce qui déroute plutôt, c'est le désaveu que formule Maturin, dans la préface, à l'encontre de ses productions antérieures, et le ton désabusé qu'il prend pour en parler. Sans doute s'adresse-t-il ici à un public différent, dont il s'agissait de flatter le goût pour les « tales of real life » en dénigrant quelque peu le genre qu'il avait jusqu'alors exploité. Pourtant il se montre sévère plus qu'il n'était légitime à l'égard de *Montorio*, dont il dit qu'il ne méritait pas d'autres lecteurs que ceux des « librairies circulantes ». Ce genre de romans était déjà démodé, poursuit-il, quand il était enfant (ce qui est faux), et il n'avait pas les talents requis pour le remettre en faveur (ce qui est trop d'humilité) :

« Quand je relis ces livres maintenant », écrit-il, « je ne m'étonne pas de leur échec; car, indépendamment de leur manque d'intérêt *externe* (qui est le plus fort que puissent avoir les livres, même en ce siècle de lecteurs) ils me semblent manquer de réalité et de vraisemblance; les personnages, les situations, la langue sont entièrement imaginés; mon expérience limitée de la vie me refusait toute autre ressource » (221).

Dans le roman qu'il soumet maintenant au public, et qui, assure-t-il, sera de toutes façons le dernier, il renonce aux séductions de l'imaginaire pour revenir, dit-il, à des situations et à des personnages tels qu'on peut en rencontrer dans la vie (222). C'est peut-être beaucoup dire... Car les aventures de De Courcy sont malgré tout, pour parler comme Bellin de la Liborlière, « un peu extraordinaires »... Il s'éprend de la douce et humble Eva, se lasse d'elle, porte ses vœux aux pieds de Zaïra la splendide, se désespère d'apprendre que l'une est fille de l'autre, et ne survit pas à Eva, quand celle-ci meurt de chagrin. Il se greffe du reste sur cette intrigue sentimentale des épisodes qui ne sont pas tout à fait sans rapport avec les premiers penchants de l'auteur. Le roman s'ouvre presque comme une histoire « gothique » : Charles, qui se rend à Dublin, est soudain dépassé par une calèche qui roule à grande allure, et d'où s'échap-

(220) « Francis Lathom has favoured the world with alternately a novel and a romance for, I believe, the last 20 years. » *Romance Readers and Romance Writers*, 3 vols., London (T. Hookham), I, xxi.

(221) « When I look over those books now, I am not at all surprised at their failure; for, independent of their want of *external* interest, (the strongest that books can have, even in this reading age), they seem to want *reality*, vraisemblance; the characters, situations, and language are drawn merely from imagination; my limited acquaintance with life denied me any other resource. » *Women*, *op. cit.*, I, iv.

(222) *Ibid.*, iv-v.

pent des cris de femme (223). Il la poursuit, et sauve des mains d'une horrible mégère la frêle et belle Eva. La vieille femme, dont le portrait (224) répond en tous points à celui des sorcières du roman « frénétique » (225), lance d'ailleurs des malédictions qui se révéleront efficaces, et qui jouent le rôle des imprécations prophétiques si chères aux auteurs « gothiques » (226). Ainsi pèse sur les toutes premières pages du roman un « mystère » qui ne sera que très progressivement « élucidé » (227). Si l'on ajoute à ce thème central deux orages, un incendie, des rêves affreux et l'apparition inattendue d'un spectre, on comprend la tentation qu'eurent certains (228) de ranger *Women; or, Pour et Contre* parmi les productions fantastiques de l'auteur, tentation à laquelle il faut, selon nous savoir résister. Le recours occasionnel aux procédés habituels du roman terrifiant n'est ici, en aucune manière probant. L'insolite ne sert qu'à pimenter une intrigue dont l'auteur reconnaissait lui-même l'excessif dépouillement (229). Les préoccupations de l'auteur sont manifestement orientées vers les mœurs de son pays, les habitudes amoureuses de ses contemporains et les éternelles contradictions du cœur humain : les multiples attermoissements et vacillations du héros en

(223) Cet enlèvement rappelle en particulier le début de *The Romance of the Forest*.

(224) « She was a frightful and almost supernatural object; her figure was low, and she was evidently very old; but her muscular strength and activity were so great, that, combined with the fantastic wildness of her motions, it gave them the appearance of the gambols of a hideous fairy. She was in rags, yet their arrangement has something of a picturesque effect. Her short tattered petticoats, of all colours and of various lengths, depending in angular shreds, her red cloak hanging on her back, and displaying her bare bony arms, with hands whose veins were like ropes, and fingers like talons; her naked feet, with which, when she moved, she stamped, jumped and beat the earth like an Indian squaw in a war dance; her face *tattooed* with the deepest indentings of time, want, wretchedness and evil passions; her wrinkles, that looked like channels of streams long flowed away; the eager motion with which she shook back her long matted hair, that looked like strings of the grey bark of the ash tree, while eyes flashed through them whose light seemed the posthumous offspring of deceased humanity, — her whole appearance, gestures, voice and dress, made De Courcy's blood run cold within him. » *Women*, *op. cit.*, I, 15-6.

(225) Cf. *supra*, ch. VI, p. 430.

(226) Cf. *supra*, ch. VI, p. 395.

(227) La formule qu'emploie Scott pour décrire l'intrigue de ce roman pourrait aussi bien s'appliquer à n'importe quelle « histoire gothique » : « It is the business of the author to wrap up his narrative in mystery during its progress, to withdraw the veil from his mystery with caution, and inch as it were by inch, and to protract as long as possible the trying crisis when any reader of common sagacity may foresee the inevitable conclusion. » *Edinburgh Review*, *op. cit.*, 235-6.

(228) William Scholten en particulier, qui consacre tout le ch. IV de sa thèse intitulée : *C.R. Maturin, the Terror Novelist*, Amsterdam, 1933, à une étude du roman.

(229) *Women*, *op. cit.*, I, iv.

sont la preuve, et il n'est que trop facile de leur opposer, par exemple, l'insoutenable flamboiement passionnel qui embrase et consume l'âme de Connal. Loin de vouloir faire à tout prix de *Women*, un roman « gothique », il faut se réjouir au contraire de voir Maturin revenir à plus de mesure et de vraisemblance, frayer les chemins du monde, côtoyer les humains et faire profession de réalisme. A l'école du quotidien, il se préparait à rendre ses sortilèges à venir d'autant plus efficaces et terribles qu'ils seraient enracinés dans une observation minutieuse du réel. Faute de ces racines charnelles, le fantastique se dégrade et devient du féérique, ou plus simplement encore, du merveilleux. C'est parce que le formidable Melmoth est homme au point d'être accessible à toutes les faiblesses — y compris celle de l'amour — qu'il nous concerne, nous passionne et nous effraie encore aujourd'hui.

VII

Dans une lettre du 15 février 1813, Maturin disait à Scott :

« J'écris en ce moment un roman poétique [*poetical Romance*], une chose fantastique qui a quelque chance de plaire davantage que des œuvres classiques. Quand il sera fini je vous le soumettrai, et vous serez très reconnaissant d'user en ma faveur de votre crédit auprès des éditeurs. Les contes de superstition ont toujours eu ma préférence et j'ai toujours été, en fait, plus familier des visions de l'autre monde que des réalités de celui-ci. Dans ce roman, j'ai décidé de tout mener par des interventions *diaboliques*, de surclasser tous les champions de l'école allemande et de dépouiller de sa lampe magique, avec tous ses génies, ce conjurateur de Lewis lui-même. Je crains seulement qu'ils ne me bâtissent jamais de palais en or comme ils l'ont fait pour Aladdin leur maître » (230).

La question qui se pose aussitôt est de savoir de quel « roman poétique » il peut être ici question. Il n'est guère vraisemblable que Matu-

(230) « I am writing at present a *poetical Romance*, a wild thing that has a Chance of pleasing more than Regular performances, when it is finished I will submit it to you, and most gratefully avail myself of your interest with the Booksellers — tales of superstition were always my favourites, I have in fact been always more conversant with the visions of another world, than the realities of this, and in my *Romance*, I have determined to display all by *diabolical* resources, out - Herod all the Herods of the German school, and get the possession of the Magic lamp with all its slaves from the conjurer *Lewis* himself. I fear however they will never build a palace of *Gold* for me as they did for their Master Aladdin. » Maturin à Scott, 15 fév. 1813, CORRESPONDENCE, 14.

rin fasse allusion à *Bertram*, puisqu'il parle bien de *roman*, et du crédit de Scott auprès des *éditeurs*. Par ailleurs, l'épisode du « Chevalier Noir de la Forêt » ne suffirait pas à justifier l'expression : « J'ai décidé de *tout* mener par *des* interventions diaboliques » (au pluriel). Il ne saurait être davantage question, pour les raisons que nous avons vues, de *Women; or, Pour et Contre*. Pourrait-il alors s'agir d'une œuvre commencée et jamais publiée ? La chose est possible; mais dans la liste des manuscrits inachevés de son père que le jeune William Maturin adressait à Scott le 23 novembre 1824, ne figure aucun fragment de roman qui réponde à la description de l'œuvre en question (231). Il n'est, à notre connaissance, d'autre roman auquel elle pourrait s'appliquer sans réserves que... *Melmoth*. Tout y est sous l'influence du Démon, Lewis et l'école allemande y sont très nettement surclassés. On pourrait alors formuler l'hypothèse — dont il faudrait reconnaître, en l'absence d'informations suffisantes, le caractère provisoire — que Maturin aurait commencé d'écrire son grand roman plus de cinq ans avant sa publication. Le fait a son importance, car il resserre la chronologie des romans et établit entre eux des liens encore plus étroits. Découragé par deux échecs successifs à la scène, mécontent des remaniements qu'on avait fait subir à *Bertram*, il aurait remis *Melmoth* en chantier, à un moment où toutes les autres issues possibles, y compris celle de la critique littéraire (232), lui étaient interdites. Du moins était-il sûr de lui dans le domaine de la création fantastique, et avait-il l'assurance qu'il pourrait, dans un roman, parler du Diable tout à son aise. Peut-être n'est-ce pas trop solliciter les textes, que de voir dans les couleurs particulièrement sombres de *Melmoth* un parti-pris de revanche et le souci délibéré « d'écrire plus noir » qu'il n'avait pu le faire pour la scène. Les cinq cents livres que lui offrit Constable pour son manuscrit prouvent d'abondance que le calcul était bon.

*
**

On ne raconte pas plus *Melmoth* qu'on ne décrit avec bonheur *La Tentation de Saint-Antoine* de Callot. Dans l'un et l'autre chef-d'œuvre, le fourmillement incroyable des personnages, la prolifération des scènes, la succession indéfinie de plans et d'arrière plans défient l'analyse et rendent précaire toute tentative de syn-

(231) Cf. CORRESPONDENCE, 105.

(232) On se rappelle que la *Quarterly Review* avait publié son étude sur le théâtre anglais non sans réticence et refusé le manuscrit d'un autre article sur le roman.

thèse. En même temps, *l'intention fantastique* des auteurs est si manifeste, qu'elle unifie les éléments les plus épars de leurs œuvres et donne à l'ensemble une coloration unique. L'intrigue de *Melmoth* est de celles, imitées du *Decameron*, dont les parties s'emboîtent les unes dans les autres et créent une illusion d'infini : technique particulièrement bien adaptée au thème faustien du roman et au propos de l'auteur, mais qu'on ne trouve que très rarement appliquée au domaine « gothique ». Le seul autre exemple que nous connaissions d'une architecture aussi complexe étant celle du *Manuscrit Trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, dont Roger Caillois a eu l'heureuse idée de rééditer récemment les épisodes les plus intéressants (233). Ce qu'il écrit dans la préface s'applique si parfaitement à *Melmoth*, qu'il nous paraît important d'en citer quelques passages au seuil de cette étude.

« Comment ne pas sentir », écrit-il, « l'extrême singularité d'une structure romanesque fondée sur la répétition d'une même péripétie ? Car c'est toujours la même histoire qui est contée dans les différents récits emboîtés l'un dans l'autre que se font mutuellement les personnages du nouveau *Decameron*, à mesure que leurs aventures les mettent en présence. La même situation est sans cesse reproduite et multipliée, comme si des miroirs maléfiques la reflétaient inlassablement » (234).

Sans doute ne s'agit-il pas dans *Melmoth* des « rencontres et des amours d'un voyageur avec deux sœurs qui l'entraînent dans leur lit commun » (235), et le thème que traite Maturin est-il infiniment plus grave. Mais le caractère pathétique des démarches répétées — analogues sans être identiques — que tente le grand Damné auprès des humains rend l'analyse de Caillois plus particulièrement apte encore à illustrer *Melmoth* :

« Le retour identique », poursuit-il, « d'un même événement dans l'irréversible temps humain représente à lui seul un recours assez souvent employé par la littérature fantastique. Mais je ne connais guère de combinaisons aussi hardies, délibérées et systématiques des deux pôles de l'Inadmissible, — l'irruption de l'insolite absolu et la répétition de l'unique par excellence, — pour aboutir à ce comble d'épouvante, le prodige implacable, cyclique, qui s'attaque à la stabilité du monde avec ses propres armes, qui bientôt n'est plus un scandaleux miracle, mais la menace d'une loi impossible dont il convient désormais de redouter les effets récurrents, à la fois inconcevables et monotones. Ce qui ne peut pas arriver se produit; ce qui ne peut arriver qu'une fois se répète. Les deux se composent et inaugurent une espèce terrible de régularité » (236).

(233) Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, texte établi et présenté par Roger Caillois, Paris (N.R.F.), 1958.

(234) *Ibid.*, « Préface », p. 19.

(235) *Ibid.*

(236) *Ibid.*, 20.

La seule différence est que le retour cyclique de l'Inadmissible, dans *Melmoth*, au lieu de se limiter à quelques « journées », se prolonge... pendant un siècle et demi. Mais l'auteur ne retient de la série sans fin d'interventions du Maudit, qui sont autant d'accrocs aux lois de la Nécessité, que cinq aventures particulièrement signifiantes, cinq histoires qu'il imbrique les unes dans les autres — à la manière d'un jeu de boîtes chinoises, dira un critique grincheux (237) — et qu'il complique à souhait. Si le récit commence à peu près à la date de sa composition, le *drame* a débuté quelque cent cinquante ans plus tôt. Il n'est pas, à notre connaissance, de roman passé ou présent qui couvre une si longue période... et pour cause. La malédiction qui pèse sur le personnage principal s'inscrit précisément dans le temps, qu'elle étire, distend et, d'une certaine manière, dénature. Bien habile qui saurait dresser, des événements racontés, une chronologie exacte ! La déconcertante mobilité d'imagination dont fait preuve l'auteur et le mépris plus qu'ordinaire qu'il affiche pour la cohérence et les liens logiques rendent, il faut bien le dire, la lecture de *Melmoth* éprouvante, — pour ceux du moins qui ne le lisent pas comme un rêve, le plus fantasque et le plus hasardeux peut-être qu'il ait été donné à quiconque de faire, dans l'Angleterre pré-Victorienne.

**

Nous sommes en Irlande, à l'automne de 1816. John Melmoth est au chevet de son oncle mourant — un vieil avaro que Miss Edgeworth n'aurait pas décrit avec plus de verve ni de réalisme — et le veille avec autant de zèle... que le spectre de Béatrice veillait Don Raymond dans le *Moine* (238). Ainsi, dès la troisième page, l'auteur cite l'une de ses sources principales (239), et s'installe dans une intrigue qui sera redevable à Lewis et aux autres romanciers « gothiques » de ses principaux incidents. Pourtant, réalisme et fantastique se combinent ici étroitement. C'est parce qu'il a toujours été ladre que le vieux Melmoth garde son vin dans un cabinet dont il a lui seul

(237) « We shall not waste our time in endeavouring to unravel the tissue of stories which occupy these four volumes : they are contained one within another like a nest of Chinese boxes; but instead of being the effect of fine workmanship, Mr. Maturin's tales are involved and entangled in a clumsy confusion which disgraces the artist, and puzzles the observer. » *Quarterly Review*, XIV (1820-1), 304.

(238) « His pastime was to sit *vis-à-vis* to his uncle, without speaking or moving, till the pair resembled Don Raymond and the ghost of Beatrice in the Monk. » *MELMOTH*, I, 3.

(239) Cette référence au *Moine* semblerait confirmer que le roman dont parle Maturin à Scott dans sa lettre du 15 février 1813 est bien *Melmoth*.

la clé. Il la confie à son neveu, car il éprouve en ses derniers instants, le besoin d'un peu de Madère... Et voici que ce réduit domestique devient soudain lieu d'épouvante : John aperçoit, pendu au mur, un portrait dont les yeux le fixent avec une telle insistance, qu'il voudrait ne les avoir jamais vus ⁽²⁴⁰⁾. Epouvante assez banale, dirions-nous, car depuis le *Château d'Otrante*, combien de héros, de retour à la demeure ancestrale, avaient fait la même expérience ⁽²⁴¹⁾ ! Mais jamais aucun d'entre eux ne s'était entendu dire que l'ancêtre qui avait posé pour le peintre cent soixante-dix ans plus tôt ⁽²⁴²⁾, était encore de ce monde : c'est pourtant ce qu'affirme le moribond au jeune homme, et c'est de peur qu'il meurt finalement. D'ailleurs John ne tarde pas à constater le bien-fondé de ces propos : la porte s'ouvre, une silhouette se présente, c'est l'homme du portrait ! qui, après un coup d'œil sur la chambre mortuaire, se retire posément, en faisant un signe au jeune homme ⁽²⁴³⁾. L'impossible cette fois-ci s'est produit, l'irrévocable déchirure est faite dans la toile de fond du licite et du quotidien. Chez le notaire, John apprend qu'il hérite de la fortune de son oncle, mais aussi qu'il doit brûler le fameux tableau ainsi qu'un manuscrit, qu'il trouvera dans le cabinet. Il n'en fait rien, évidemment, et c'est la première histoire, « le conte de Stanton », dont les faits sont vieux de cent cinquante ans. Il est tellement révolté par ce récit démoniaque où son ancêtre a joué un rôle on ne peut plus équivoque, qu'il court, à peine l'a-t-il terminé, arracher la toile de son cadre et la brûle. Ceci lui vaut de nouvelles frayeurs, car le visage tout déformé semble lui sourire avec insistance ⁽²⁴⁴⁾, et il croit entendre le même soir la voix de son ancêtre lui dire : « Tu m'as brûlé, mais je survivis à ces flammes-là — je suis vivant, à ton chevet » ⁽²⁴⁵⁾. A son réveil, il voit à son poignet une marque, comme si des doigts l'avaient serré pendant son sommeil... Bientôt d'autres événements viennent le distraire de ses terreurs :

(240) MELMOTH, I, 20.

(241) On retrouve, à titre d'exemples, la scène du « portrait animé » dans : *Edmund of the Forest*, 1797, II, 113; *The Castle of Ollada*, 1794, I, 124-5; *Netley Abbey*, 1795, II, 89; *The Spirit of Turretville*, 1800, I, 67; *The Castle of Caithness*, 1802, II, 165; *Reginald; Or, the House of Mirandola*, 1799, II, 2; *The Spirit of the Castle*, 1802, I, 185; *Salvador; Or, Baron Montbeliard*, I, 227; etc.

(242) Le tableau porte l'inscription : « Jno. Melmoth, anno 1646. » MELMOTH, I, 20.

(243) « Beckoning and nodding to him ». Ce sont les termes qu'emploie Walpole dans *Le Château d'Otrante*.

(244) « As the wrinkled and torn canvas fell to the floor, its undulations gave the portrait the appearance of smiling. Melmoth felt horror indescribable at this transient and imaginary resuscitation of the figure. » MELMOTH, I, 94.

(245) « You have burned me, then; but those are flames I can survive. I am alive, I am beside you. » *Ibid.*

une tempête effroyable se lève, un vaisseau est en détresse tout près de la côte ⁽²⁴⁶⁾ ; il va aider au sauvetage et aperçoit, debout sur un rocher et contemplant les éléments déchaînés avec un rire sardonique, son ancêtre. Il se précipite sur lui, glisse, tombe à l'eau, et n'est sauvé d'une mort certaine que par l'intervention rapide d'un des rescapés du naufrage, qui lui raconte bientôt son histoire.

C'est la seconde partie de *Melmoth*, le « Conte de l'Espagnol », où s'imbrique du reste la troisième : car au terme de ses aventures, Monçada se voit confier par un Juif centenaire, qui vit dans des appartements souterrains avec pour seuls compagnons les squelettes des membres de sa famille, la tâche de transcrire un manuscrit où sont consignées les aventures d'Immalee; il s'agit du « Conte des Indiens », dont l'action, commencée trois ans plus tôt, rejoint le temps même où le narrateur parle. Ce récit commande le suivant, puisque c'est à Don Francisco, père d'Immalee, qu'un étranger raconte, dans une auberge, le « Conte de Guzman ». Au prix de bien des invraisemblances et impossibilités logiques, dont les « lacunes » du manuscrit que lit Monçada ne suffisent pas à rendre compte, l'auteur insère ce nouvel épisode dans un ensemble chronologique déjà précaire, et ajuste tant bien que mal le passé aux événements contemporains. Avec la même désinvolture, il place la cinquième histoire, ou « Conte des Amoureux », dans la bouche même de l'« Homme Errant », qui raconte toujours à Don Francisco, une de ses premières aventures qu'il a vécue sous la Restauration. Puis Melmoth retourne en Irlande et retrouve son jeune parent, dont on avait un peu oublié l'existence, au moment même où Monçada achève son récit (le « Conte des Indiens »). Ce qui équivaut à dire que la relation des contes IV et V, ainsi que le déroulement de tous les événements contemporains qui s'y rapportent se passent... pendant la narration que fait l'Espagnol au jeune homme ! Ainsi, par une de ces mystifications naïves dont Maturin a le secret, le temps que vit le narrateur se dissocie du temps que vit le lecteur. L'un ralentit tandis que l'autre accélère sa course, et l'anarchie la plus complète s'installe dans la chronologie. L'intrigue devient folle, contaminée par les maléfices qui pèsent sur le personnage principal.

*
**

Mais quels sont ces maléfices ? Quelle est cette malédiction terrible qui s'attache aux pas de Melmoth ? C'est un des grands mérites de l'auteur d'avoir su nous le révéler très progressivement et par

(246) Ce naufrage rappelle le rôle important que joue la mer en furie dans le paysage « gothique ». Cf. *supra*, pp. 553-4; et *infra*, ch. X, p. 624.

petites touches successives. A peine esquissée au début de « l'histoire-mère », la silhouette de l'Errant se précise de conte en conte, pour atteindre, au dénouement, à une horrible et insoutenable netteté. Qu'importe dès lors les invraisemblances et les incohérences de l'intrigue ! Le lecteur est fasciné par ce formidable personnage, dont les forfaits inouïs, cinq fois racontés, annoncent l'infâme et surhumaine destinée.

Les deux épisodes du « Conte de Stanton » projettent déjà sur Melmoth un éclairage inquiétant. Voyageant en Espagne en 1677, Stanton est surpris par un terrible orage qui donne aux ruines ⁽²⁴⁷⁾ des édifices sarrazins qu'il visite, l'habituel ⁽²⁴⁸⁾ fond sonore et lumineux. Cette fois-ci, un accident mortel s'est produit : deux jeunes amoureux qui s'abritaient sous les ruines, ont été foudroyés. Et tandis qu'on emporte leurs corps, Stanton voit un personnage s'approcher, et l'entend soudain éclater d'un rire effroyable... Indigné, il lui en demande la raison, mais une « lacune » du manuscrit vient fort à propos nous placer dans l'incertitude sur la teneur de sa réponse. Plus tard Stanton retrouve ce mystérieux personnage à une noce espagnole : on lui dit son nom, Melmoth. Mais personne ne l'a invité. Il est assis en face d'un prêtre, qu'il hypnotise de son regard et qui, lorsqu'on sert du vin, ne peut prononcer l'habituelle bénédiction. Il soupçonne Melmoth d'en être responsable, mais n'a pas le temps de formuler ses accusations, car il tombe soudain raide mort. La mariée meurt aussi mystérieusement, le soir même, dans les bras de son jeune époux... son père devient fou... Tout se passe comme si l'étranger flétrissait tout sur son passage et ne laissait derrière lui que mort et désolation ⁽²⁴⁹⁾. De témoin, Stanton devient bientôt victime. De retour à Londres, il revoit un soir le sinistre personnage, et ces retrouvailles sont pour lui le prélude à de terribles épreuves. Tombant dans le piège que lui tend un cousin, il est

(247) « They present only the remains of fortresses, embattled, castellated, and fortified from top to bottom, — not a loophole for pleasure to get by —, the loopholes were only for arrows; all denoted military power and despotic subjugation à l'outrance. » MELMOTH, I, 41.

(248) Ces associations fréquentes de l'orage et des ruines sont illustrées par tous les romans d'Anne Radcliffe, par *Montorio* et *Le Chef Milesien*, et bien d'autres publications mineures, au nombre desquelles citons : *La Cloche de Minuit*, *op. cit.*, I, 158; *Zastrozzi*, *op. cit.*, 6-7; *Reginald*; *Or, the House of Mirandola*, *op. cit.*, I, 56; *Bungay Castle*, *op. cit.*, I, 50; *The Carthusian Friar*, *op. cit.*, I, 2; *The Castle of Hardayne*, *op. cit.*, I, 8-10; *The Ruins of Avondale Priory*, II, 87; *St. Botolph's Priory*, *op. cit.*, I, 14; etc.

(249) « Who is among us ? » dira le prêtre avant de mourir. « Who ? I cannot utter a blessing while he is here, I cannot feel one. Where he treads, the earth is parched ! Where he breathes, the air is fire ! Where he feeds, the food is poison ! Where he turns, his glance is lightning ! Who is among us ? Who ? » MELMOTH, I, 50.

enfermé dans un asile de fous, en compagnie de malheureux à qui la politique, la religion... ou le Grand Incendie de Londres ont fait perdre la raison. Au milieu des hurlements forcenés, des sanglots et des vociférations qui fusent de toutes parts, il a du mal à faire entendre sa voix, et ne parvient pas à convaincre de son bon sens les brutes qui lui servent de geôliers. Peu à peu il se laisse aller, devient hirsute, aussi repoussant que ses compagnons d'infortune; ses souffrances sont intolérables, sa raison chancelle, il est au bord de l'aliénation... C'est alors qu'il reçoit la visite inattendue de Melmoth. Il lui représente le caractère désespéré de sa situation, beaucoup plus désespéré que ne l'imagine Stanton : car perdre la raison, c'est aussi perdre le salut, l'âme et l'esprit étant, dit-il, indissociables. Mais il a le pouvoir de lui faire quitter cet Enfer. En échange de sa liberté, Stanton devra... Autre lacune du récit, qui interrompt brusquement les révélations. Mais il ne s'agit pas ici d'une détérioration du manuscrit : les caractères sont illisibles, comme si la personne qui les a tracés avait été saisie d'une émotion incontrôlable, d'une panique soudaine qui aurait fait trembler sa plume... Quand le texte redevient lisible, le jeune Melmoth apprend que Stanton a été libéré sans le secours de l'étrange tentateur, qu'il poursuit vainement depuis, à travers le monde.

*

**

Le « Conte de l'Espagnol » est beaucoup plus long, beaucoup plus sombre, beaucoup plus étroitement tributaire encore de la tradition « gothique ». Aucun lien ne le rattache au précédent, si ce n'est, peut-être, le propos ironique de l'auteur, qui fait suivre une histoire de détention arbitraire dans un asile d'aliénés par celle d'une séquestration... dans un cloître.

Monçada est le fils aîné d'une famille de dignitaires espagnols, que ses parents destinent, malgré la vive répugnance qu'elle lui inspire, à la vie monastique. Au couvent où il est conduit, sa sensibilité et sa raison se révoltent. Il dit en vain à son père son dégoût : la décision est irrévocable, il sera moine. L'honneur de la famille est en jeu, car il est fils illégitime. Le jeune homme, auquel Maturin prête souvent une conscience d'anglican, voit alors dans l'Eglise une machine inexorable qui, bientôt, va se mettre en marche et le broyer ⁽²⁵⁰⁾. Pour ne pas désespérer sa mère, il subit passivement la

(250) « I was like one who sees an enormous machine (whose operation is to crush him to atoms) put in motion. » *Ibid.*, I, 150.

cérémonie d'ordination, et tombe dans une espèce d'apathie qui lui attire la haine des moines : eux qui ne vivent que d'intrigues ⁽²⁵¹⁾, supportent mal l'indifférence mélancolique qu'affiche la nouvelle recrue. Après avoir en vain tenté de l'intéresser à leurs manœuvres puérides, ils se liguent tous contre lui et l'accablent de vexations, de tracasseries et de molestations sans nombre.

Mais le frère de Monçada, instruit enfin de ses souffrances, lui fait savoir qu'un recours en annulation de ses vœux, extorqués sous la menace, est possible. Il lui demande un rapport, que Monçada, au prix de grandes difficultés, peut rédiger et lui faire tenir sans éveiller les soupçons. Mais quand l'Evêque annonce sa visite au Prieur, c'est un déchaînement de fureur : on l'insulte, on le frappe, on l'enferme dans un cachot, on l'humilie de mille manières : les moines lui crachent au visage, brisent tout dans sa cellule, dessinent sur les murs des démons phosphorescents qui semblent soudain s'animer. Ils ne lui donnent plus que des reliefs immondes à manger. Mais tout ceci ne suffit pas : le bruit court bientôt, au couvent, que Satan visite le malheureux chaque nuit. En fait ce sont les moines qui murmurent, près de sa porte, des abominations telles qu'il craint un temps pour sa raison. Enfin l'Evêque se présente, l'interroge avec bonté et reconnaît son innocence. Mais son recours est rejeté...

Monçada songe alors à fuir. Son frère a loué les services d'un très inquiétant personnage, un parricide qui a trouvé asile au couvent. Le soir fixé, il le suit dans les souterrains du couvent et entreprend un voyage dans les entrailles de la terre qui aurait fait reculer d'horreur le plus téméraire des héros d'Anne Radcliffe, et peut-être le « Moine » lui-même... Il s'engage dans des boyaux étroits, rampe, trébuche et manque à chaque instant, tant le passage est resserré, de rester coincé. Il se rappelle une histoire lue jadis d'un explorateur qui, enflant soudain dans les galeries des pyramides égyptiennes, obstrua le passage, et mourut lamentablement, piétiné par ses compagnons ⁽²⁵²⁾. Pour le distraire de ses angoisses, son guide lui raconte comment il fut chargé naguère par les moines d'une exécution capitale... Deux novices s'étant révélés être mari et femme, il avait feint de les aider à fuir l'extrême courroux du Prieur, et les avait conduits, par ces mêmes souterrains, à un cachot où, au bout de quelques jours, l'époux avait tenté de dévorer sa compa-

(251) « They considered all this as a tacit reproach to the struggles, the squabbles, the intrigues and the circumventions in which they were immersed, body and soul, from morn till night. » *Ibid.*, I, 164.

(252) *Ibid.*, II, 345.

gne (253). Cet aveu, assorti d'imprécations et de propos démoniaques, ne rassure guère Monçada. Ses craintes, du reste, ne sont pas vaines... A peine a-t-il achevé son terrifiant voyage souterrain et serré son frère sur son cœur, qu'il est arrêté par les officiers de l'Inquisition.

De nouveau, le voici jeté au fond d'un cachot, interrogé, mis au secret, soupçonné d'avoir commerce avec le Démon. Mais c'est bien à son corps défendant qu'il a sinon avec le Diable, du moins avec celui qu'on devine être l'un de ses plus sinistres consorts, quelques conversations nocturnes. Il reçoit en effet la visite d'un étrange personnage au regard maléfique qui lui parle, comme s'il en avait été le témoin oculaire, des fêtes de Louis XIV et de la mort de la duchesse d'Orléans... Bientôt il lui propose la liberté, mais devra, en échange... Monçada, qui rapporte cet entretien aux juges, refuse d'en dire davantage, autrement qu'en confession. Une chose est sûre cependant : il a repoussé l'offre avec une indicible horreur. Cet aveu ne convainc pas pour autant les Inquisiteurs, qui l'abandonnent au bras séculier... Mais un incendie providentiel se déclare dans la prison et lui permet de s'enfuir (254). C'est alors qu'il est recueilli par ce pittoresque Hébreu qui l'engage comme secrétaire...

*

**

Il n'y a pas, dans le « Conte des Indiens », la même accumulation d'horreurs ni la même atmosphère d'insoutenable angoisse qui caractérisent le conte précédent. Une île de l'Océan Indien prête au contraire son cadre paradisiaque à l'action, et c'est sous un ciel serein, à l'ombre des palmiers et des tamarins, ou parmi des fleurs exotiques, que s'ébauche le roman d'amour le plus insolite dont on puisse jamais rêver.

(253) « That bosom on which he had so often luxuriated became a meal to him now. » *Ibid.*, II, 72. Delacroix, qui peignit une scène de *Melmoth*, [cf. *infra*, p. 600], avait été particulièrement séduit par cet épisode. Décrivant son tableau à Théophile Gautier, il écrit dans une lettre du 11 mai 1860 : « Ce sujet est tiré de « Melmoth », que vous admirez sans doute autant que moi, et de la sublime histoire de l'Espagnol enfermé dans un couvent. On le traîne devant l'évêque sur des verres cassés, sur des pointes, etc., etc., pour le fouetter ensuite et le descendre dans l'infâme cachot où on met avec lui sa maîtresse. Vient ensuite la scène où avant de mourir de faim tous les deux, l'amant a mangé un morceau de cette maîtresse adorée : l'histoire ne dit pas lequel. Je n'ai pas cru devoir choisir cet instant. » *Correspondance Générale d'E. Delacroix*, 5 vols., IV (Paris, 1938), pp. 124-5. La mémoire du peintre n'est pas très fidèle : on aura remarqué qu'il confond l'intrigue principale du récit avec l'intrigue secondaire.

(254) Dans *Montorio*, *op. cit.*, p. 189, c'était un raz-de-marée qui permettait à Ippolito de s'évader de la prison de l'Inquisition.

Un jour, un bateau fit naufrage au large de ces rives enchantées, et il n'y eut d'autre survivant qu'une petite fille européenne. Elle a, depuis, vécu sur l'île dans le plus parfait isolement et dans une innocence édénique. Immalee est maintenant une jeune fille d'une beauté sauvage, qui ne se situe au monde que sur le mode des consciences primitives, tout au moins telles que la philosophie romantique les imaginait : « elle n'avait jamais éprouvé la souffrance — de la mort, elle n'avait pas idée — comment aurait-elle pu connaître la peur ? » (255) s'écrie naïvement notre auteur. En fait, n'ayant pas connu le monde ni les hommes, sa nature vierge s'épanouit dans une confiante félicité.

C'est ici que Melmoth entre en scène. Tout de suite il est fasciné par l'innocence d'Immalee, fasciné et... torturé. Il entend lui démontrer que le monde est un lieu de « souffrance, de péchés, de soucis » (256), et il n'a guère de mal à le faire. A l'aide d'un télescope, il lui fait assister à la cérémonie de Jaggernaut, et lui montre les Indiens fanatisés jeter leurs propres enfants sous les roues du char gigantesque qui porte la statue sacrée en hommage au « Seigneur du Monde » (257). Parlant des autres religions, il souligne la cruauté de leurs rites, l'intransigeance de leurs prêtres, l'absurdité de leur « credo ». Mais quand il lui décrit le Christianisme, Immalee s'écrie, transportée : « Christ sera mon Dieu ! » Et Melmoth fuit, en murmurant... Il revient pourtant à la charge et continue de lui tenir sur le monde des propos pleins de dérision, de cynisme et d'amertume. Il lui explique les structures sociales que l'homme, dans son incomparable sottise, s'est données; il lui parle des guerres cruelles qu'il engage par vanité ou par inconscience; il prend plaisir à décrire celles, plus impardonnables encore, qu'il fait au nom de ses principes religieux... Il apprend à Immalee avec une maligne insistance, que le Mal et la Mort existent. Elle a bientôt goûté aux fruits amers qui poussent sur l'arbre de la Connaissance. Ses yeux se désilent (258). C'est alors que l'inattendu se produit : Melmoth se rend

(255) « Pain she had never felt — of death she had no idea — how, then, could she become acquainted with fear ? » MELMOTH, II, 191.

(256) « It is a world of suffering, guilt and care. » *Ibid.*, II, 200.

(257) « Such was the picture that presented to the strained, incredulous eyes of Immalee, those mingled features of magnificence and horror, — of joy and suffering, — of crushed flowers and mangled bodies, — of magnificence calling on torture for its triumph, — and the steam of blood and the incense of the rose, inhaled at once by the triumphant nostrils of an incarnate demon, who rode amid the wrecks of nature and the spoils of the heart ! » *Ibid.*, II, 214.

(258) « She had, indeed, tasted of the tree of knowledge, and her eyes were opened, but its fruit was bitter to her taste. » *Ibid.*, II, 241. L'importance de cette scène est grande, car elle illustre la nature *mythique* du roman dont les personnages principaux figurent, de façon évidente, les premiers acteurs du drame humain, aux premiers temps.

compte soudain qu'il s'est pris au jeu, et qu'il aime Immalee. Dans les ruines d'un temple antique, par un orage effrayant, il l'« épouse » (259) mystiquement et disparaît « à jamais ».

Mais le destin, surtout lorsque Maturin s'en mêle, fait bien les choses. Trois ans plus tard, à Madrid, l'impossible couple se retrouve. Elle, a été ramenée à la civilisation et rendue à sa famille par un navire espagnol; lui, a interrompu pour un soir, dans la capitale, sa singulière errance vers nulle part. Il invite Isidora, car c'est ainsi que désormais elle se nomme, à partager sa vie amère; elle est pour lui une source fraîche où il peut se désaltérer dans sa traversée du désert. Il parle de façon beaucoup moins allusive de sa destinée ultime, des sables brûlants qu'il lui faut traverser, de ceux plus *brûlants* encore qui l'attendent (260). Le voile qui cache le mystère de son existence n'est certes pas encore levé, mais il laisse voir, par transparence, de singuliers rougeoiements...

Soudain la jeune fille apprend qu'il lui faudra épouser celui que lui destine son père retrouvé. Justement, leur arrivée est proche : enhardie par la menace de ce mariage qui lui répugne, elle accepte de suivre Melmoth. Mais il faudra que leur union soit sanctionnée par l'Eglise ! La cérémonie a lieu nuitamment dans les ruines d'une abbaye gothique, et la main du prêtre qui les unit a la terrible froideur de la mort (261).

*
**

Il faut, pour entendre le bref « Conte de Guzman », revenir un peu en arrière, jusqu'à cette auberge où Don Francisco s'est arrêté, avant de rejoindre Madrid pour y donner sa fille Isidora en mariage. L'histoire que lui raconte un compagnon de voyage est plus pathétique que tragique : Guzman est un riche marchand de Séville dont la sœur cadette a jadis épousé le protestant Walberg. Sentant sa fin prochaine, il les fait venir d'Allemagne, où ils s'étaient réfugiés, et, tout en refusant de les voir, promet d'en faire ses héritiers.

(259) « Amid thunder I wed thee — bride of perdition ! Mine shalt thou be for ever ! Come, and let us attest our nuptials before the reeling altar of nature with the lightnings of heaven for our bed - lights, and the curse of nature for our marriage benediction. » *Ibid.*, II, 268. Melmoth « épousera » une seconde fois Immalee [*Ibid.*, III, 70], tant Maturin semble tenir au thème du « mariage du Ciel et de l'Enfer ».

(260) « She was the oasis of his desert — the fountain at which he drank, and forgot his passage over the burning sands, and the *burning* sands to which his passage must conduct him. » *Ibid.*, III, 9.

(261) « The hand that united them, and clasped their palms within his own, was as cold as that of death. » *Ibid.*, III, 70.

Mais voici qu'ils apprennent, à sa mort, que tous ses biens vont... à l'Eglise ! Walberg conteste le testament; mais les procès sont longs et coûteux. Les ressources se font de plus en plus rares; les voici bientôt menacés par le spectre de l'indigence. La mère de Walberg est la première à mourir. Puis le malheureux trouve que son père mange trop et lui arrache des mains sa pitance, pour la donner à ses enfants. Ces derniers font ce qu'ils peuvent pour se procurer de l'argent : Everhard vend son sang à un barbier, Julia est sur le point de vendre son corps... Mais au moment où Walberg atteint l'extrême limite du désespoir, il rencontre dans la rue un homme que rien ne distingue, si ce n'est la flamme étrange qui brûle dans ses yeux : il se dit prêt à l'aider, lui offre même de l'argent, contre... Mais Walberg qui raconte à sa famille cet entretien, n'en dit pas plus : la condition qu'on lui impose est si horrible et impie, qu'il serait à peine moins criminel de l'écouter que d'y souscrire (262). Devenu fou, il s'apprête à tuer ses enfants, quand un « bon » prêtre lui annonce qu'on a retrouvé le vrai testament de Guzman; celui qui a servi au procès ayant été fabriqué de toutes pièces par les gens d'Eglise. Il peut dès lors retourner avec les siens en Allemagne, riche, pacifié et heureux autant qu'on peut l'être, quand on a un jour, dans sa vie, croisé... Melmoth.

*
**

Le « Conte des Amoureux », que l'Homme Errant raconte ensuite au même Don Francisco, au cours d'une halte dans une autre auberge, sur la route de Madrid, n'est guère plus long et guère moins pathétique. Il s'ouvre par la chronique de l'une des plus vieilles familles d'Angleterre, restée loyale à la monarchie et dont le chef, Sir Roger, est mort de joie à la nouvelle du retour de Charles II. De ces considérations historiques, qui témoignent de l'attrait sans bornes qu'exerce le passé sur l'imagination de l'auteur, se dégage peu à peu une de ces histoires d'amour que seul Maturin était capable d'écrire.

John Sandal, petit-fils de Sir Roger, a été élevé en compagnie de ses cousines, Ellinor et Margaret. Il s'éprend de la première, et s'apprête à l'épouser, quand sa mère lui révèle un terrible secret de famille. Ellinor est... sa demi-sœur ! Horrifié, John se sépare de celle qu'il aime et parvient avec le temps à ne lui témoigner qu'une fraternelle affection. Pour répondre aux vœux de sa mère, il épouse

(262) « It is one so full of horror and impiety, that, even to listen to it, is scarce less a crime than to comply with it. » *Ibid.*, III, 130.

plus tard Margaret... qui meurt en couches. Très éprouvée par ce drame, Mrs. Sandal fait alors à son fils de consternants aveux : Ellinor n'était pas sa demi-sœur. C'est parce qu'elle craignait que l'héritage de Sir Roger ne lui échappe s'il l'épousait, qu'elle a inventé cette fable. La raison de Sandal n'y résiste pas : il sombre dans la folie, soigné amoureusement par Ellinor qui lui consacre désormais sa vie. C'est à ce moment qu'entre en scène un étrange personnage qui, après s'être introduit dans les bonnes grâces de la jeune femme, prétend pouvoir l'aider, et guérir l'infortuné. Mais la proposition qu'il lui fait est assortie de telles conditions, qu'elle se précipite chez un pasteur, horrifiée. L'homme de Dieu n'a pas de mal à reconnaître, en cette offre de services, l'habituelle manœuvre de Melmoth. Il a du reste connu jadis l'Homme Errant, et fait sur lui à Ellinor des révélations pleines d'intérêt : il a, dans sa jeunesse, voyagé avec lui en Pologne, et l'a vu avec consternation s'engager dans la voie de la magie noire et des recherches interdites. Un soir, Melmoth le fait venir à son chevet : il va mourir, il a commis le péché d'orgueil, le seul grand péché mortel, et n'a que faire des consolations de la religion que son ami voudrait lui offrir : tout ce qu'il désire, c'est qu'il tienne sa mort secrète. Depuis cette nuit mémorable, le pasteur a maintes fois entendu parler des forfaits de celui qu'il a effectivement vu mourir. Il accompagne Ellinor à son sinistre rendez-vous, mais Melmoth, se sachant reconnu, disparaît comme d'habitude, sans laisser de traces. Sandal, avant de mourir, reconnaîtra, dans un éclair de lucidité, celle qu'il n'a jamais cessé d'aimer, et qui ne lui survivra pas.

*

**

Le dernier conte à peine achevé, les événements se précipitent : tous les personnages du drame se retrouvent à Madrid, pour le mariage d'Isidora. Mais la « femme de Melmoth », puisqu'il faut bien la considérer comme telle, attend un enfant... Le soir des noces, Melmoth vient l'enlever. Mais il lui faut tuer Montilla son frère, qui s'oppose à leur fuite... La jeune femme, dès lors, refuse de le suivre et avoue tout, tandis que Melmoth s'éloigne. Elle donne bientôt naissance à une fille, que les officiers de l'Inquisition enferment avec elle dans un cachot de leur prison. Le bébé meurt, faute de soins, et sa mère ne lui survit pas, non toutefois sans révéler, à ses derniers instants, que Melmoth est venu lui proposer un marché horrible — qu'elle a refusé.

Les dernières pages du roman apportent les quelques éclaircissements qui manquaient à la compréhension de l'ensemble : Mel-

moth a bien vendu son âme au Diable, en échange d'un surcroît d'existence de cent cinquante ans et de pouvoirs illimités. Mais le pacte prévoyant la possibilité d'échanger avec un autre sa terrible destinée, il a erré de par le monde à la recherche d'une âme consentante — en vain. Même les plus malheureux des hommes ont toujours refusé. Il ne lui reste plus qu'à mourir, et à assumer le choix qu'il a jadis fait d'une éternité de souffrances. Toutes les pièces du puzzle sont en place, et il faut bien convenir que l'ensemble forme un tableau assez effrayant.

*

**

Maturin dit, dans sa préface, que l'idée d'écrire *Melmoth* lui fut donnée par un passage d'un de ses sermons, où il prétendait que nul homme, quelles qu'aient pu être ses fautes passées, n'accepterait jamais de renoncer au salut éternel, quand bien même le Démon lui proposerait en échange toutes les richesses de la terre (263). *Melmoth* serait ainsi l'illustration d'une position théologique, du reste malaisément défendable au plan strict de l'orthodoxie et curieusement contradictoire avec les options mêmes du héros. Mais que l'auteur nous pardonne, nous n'en croyons pas un mot. Fort irrévérencieusement, nous serions même tenté de croire que le passage en question fut écrit tout spécialement pour figurer dans la préface du roman. Ne convenait-il pas qu'un pasteur, qui déjà avait failli perdre sa cure à cause du succès de *Bertram* (264), trouvât un prétexte *professionnel* à faire de la littérature ? Les excuses qu'il se donne, à la fin de la préface (265), nous paraissent, à cet égard, révélatrices. Mais alors, si *Melmoth* n'est pas ce que nous appellerions volontiers, n'était l'horreur sincère qu'inspiraient les Jésuites à l'auteur, un « exercice spirituel », qu'est-il donc ? L'examen des sources *véritables* du roman nous permettra sans doute d'apporter à cette question essentielle les premiers éléments d'une réponse.

La lecture de *Melmoth* évoque à l'esprit tant de souvenirs, tant de scènes spectaculaires déjà cent fois utilisées avant Maturin, qu'il serait fastidieux et vain de chercher à en dresser la liste exhaustive. Pourtant, il est des œuvres privilégiées, auxquelles l'auteur fait

(263) « At this moment is there one of us present, however we may have departed from the Lord, disobeyed his will, and disregarded his word — is there one of us who would, at this moment, accept all that man could bestow, or earth afford, to resign the hope of his salvation ? — No, there is not one — not such a fool on earth, were the enemy of mankind to traverse it with the offer ! » Préface de *Melmoth*, cité par SCHOLTEN, 193.

(264) Cf. CORRESPONDENCE, 58.

(265) Cf. *supra*, p. 531, note (80).

explicitement allusion, et dont il ne saurait être question de minimiser l'importance. C'est ainsi que dans sa préface, il se défend d'avoir voulu imiter, dans le « Conte de l'Espagnol », les romans de l'école radcliffienne (266). En fait, s'il croit utile de se justifier, c'est qu'il se rend bien compte de ce que cette partie du récit doit aux histoires de couvents d'Anne Radcliffe, et en particulier à *l'Italien*, dont il a transposé, en l'assombrissant encore, un des épisodes les plus noirs (267). De la même manière, une des toutes premières allusions littéraires du roman est, nous l'avons vu, à un épisode célèbre du *Moine*. Mais c'est moins par le thème central du « pacte diabolique », très inégalement développé dans l'un et l'autre roman, que par l'analogie flagrante de certains épisodes isolés, que *Melmoth* rappelle le roman de Lewis. Ainsi, dans le « Conte de l'Espagnol », la visite que rend l'Homme Errant à Monçada dans sa cellule, est-elle, par ses circonstances et son but, la réplique même de celle que rend Lucifer à Ambrosio dans la sienne (268); ainsi, la mort du « moine-parricide », déchiré par la foule après l'incendie de la prison de la Sainte-Inquisition, fait-elle penser au supplice de la Supérieure du Couvent de Sainte-Claire, lapidée de la même manière (269); ainsi, dans les dernières pages du roman, la fin même de Melmoth, précipité, lui aussi, du haut d'un rocher par le Diable, rappelle-t-elle de façon précise celle d'Ambrosio (270). Maturin, dont nous avons ailleurs noté le penchant très net pour l'horrible et le macabre, ne pouvait que réagir favorablement à ces scènes et les enregistrer, plus ou moins consciemment, dans sa mémoire. Pour les mêmes raisons, il emprunte encore au récit de Lewis la silhouette inquiétante du « Juif Errant », qui entre dans les multiples composantes de son per-

(266) « The Spaniard's Tale has been censured by a friend to whom I read it, as containing too much attempt at the revivification of the horrors of the Radcliffe-Romance, of the persecution of convents, and the terrors of the Inquisition.

I defended myself, by trying to point out to my friend, that I had made the misery of conventual life depend less on the startling adventures one meets with in romances, than on the irritating series of petty torments which constitutes the misery of life in general, and which, amid the tideless stagnation of monastic existence, solitude gives its inmates leisure to invent, and power combined with malignity, the full disposition to practise. I trust this defence will operate more on the conviction of the Reader, than it did on that of my friend. » Préface de *Melmoth*, SCHOLTEN, 193.

(267) La scène où Monçada suit le « moine » parricide dans les souterrains du monastère doit beaucoup, selon nous, à celle où Vivaldi et Ellena, guidés par Jeronimo, quittent le couvent della Pieta dans *l'Italien*. Comparer MELMOTH, II, 33 sq., et *The Italian*, op. cit., Ballantyne's Novelist's Library, X, 592-3.

(268) Comparer MELMOTH, II, 116 et *The Monk*, op. cit., 411 sq.

(269) Comparer MELMOTH, II, 146-7 et *The Monk*, op. cit., 344.

(270) Comparer MELMOTH, III, 328-333 et *The Monk*, op. cit., 419-20.

sonnage principal (271). Le *Saint-Léon* de Godwin devait faire sur Maturin une aussi forte impression, puisqu'on retrouve dans *Melmoth* le thème d'une existence humaine anormalement prolongée et la scène encore plus directement transposée de l'hébergement du héros par une famille juive espagnole (272). Mais c'est à l'école allemande que Maturin fit son principal emprunt et Müller et Idman ont montré ce que *Melmoth* devait à *Faust* (273). Quant à la scène des « noces sépulcrales » de Melmoth et d'Isidora — mariés nuitamment par un ermite dont on apprendra plus loin... qu'il était mort la veille de la cérémonie (274) — Bürger, sans doute, s'en fût montré jaloux, s'il lui avait été donné de la lire. Il n'est pas jusqu'au roman français dont on ne retrouve l'écho dans *Melmoth* et Mario Praz a, de très convaincante façon, dressé le tableau des emprunts, parfois littéraires, que fit Maturin à *La Religieuse* de Diderot (275). Cette sommaire récapitulation des démarquages littéraires de l'auteur n'en clôt en aucune manière la liste qui, vraisemblablement, s'allongera encore dans l'avenir. Telle qu'elle est, elle suffit amplement à notre propos. En effet, c'est moins par le nombre et la diversité de ses sources, que parce qu'elles se superposent et se renforcent, que *Melmoth* est le roman « gothique » le plus parfait, le plus complet, le plus horrible qui ait jamais été écrit. Ces « esquisses » de prisons, de ruines médiévales et de cloîtres, ces portraits de moines scélérats, ces scènes de persécution et de noire malignité doivent leur éclatant relief à ce qu'on pourrait appeler leur qualité d'*images absolues*, où s'unifient et se totalisent toutes celles de l'*Italien*, de *Saint-Léon* et du *Moine* : par ses aspects les plus sévères, on pourrait dire que *Melmoth* est une somme, l'ultime et magistrale expression du genre créé par Walpole.



Par d'autres aspects, pourtant, *Melmoth* est un roman ordinaire, dont l'action se déroule dans un cadre souvent familier et qui met en scène des personnages qu'on n'aurait aucun mal à reconnaître

(271) La longévité, le don d'ubiquité, les pouvoirs étendus de Melmoth sont ceux-là mêmes du héros de Lewis. Cf. MELMOTH, II, 99-100; 275; III, 75; 299.

(272) Comparer MELMOTH, II, 128 sq. et *St. Leon*, London (H. Colburn & R. Bentley), 1831, ch. XXXIII, pp. 340 sq.

(273) Müller, *op. cit.*, 69-70; à compléter par IDMAN, 249 et 319, note 37.

(274) MELMOTH, III, 305.

(275) Mario Praz, « An English Imitation of Diderot's *La Religieuse*, C.R. Maturin's Tale of the Spaniard », *R.E.S.*, VI (1930), 1-8. Ajoutons un détail qui rend cette source plus plausible encore : Maturin, dans une lettre à Scott du 27 mars 1817, disait qu'il s'était récemment initié au français. « I have latterly made myself master of French... » CORRESPONDENCE, 71.

dans la vie. Quel qu'ait pu être son attrait pour les visions et les chimères, Maturin savait observer et décrire, — surtout les scènes de la vie irlandaise, qu'il avait appris à si bien connaître et dont il était si passionnément épris. On a souvent souligné l'exceptionnel réalisme des premières pages du roman et l'atmosphère particulièrement irlandaise de ce pittoresque tableau de famille où le neveu un peu candide et les domestiques sans scrupules s'agitent fiévreusement autour du vieil avare à l'agonie, dans un cadre lui-même saisissant de rugueuse vérité. Idman, par exemple, a raison de rappeler que la demeure du vieux Melmoth est décrite avec le même souci du détail exact que celle des Wentworth, dans *Women; or, Pour et Contre* (276). Mais la veine réaliste de *Melmoth* n'est pas limitée au premier chapitre. Dans le « conte de Stanton », par exemple, l'atmosphère des théâtres londoniens sous la Restauration, avec leur public frivole, les pièces malhonnêtes qu'on y joue et leurs acteurs fats et insolents (277), est rendue d'admirable façon. Dans le « Conte des Amoureux », le contexte religieux de cette même époque, avec ses querelles puériles de sectes voisines et son puritanisme hypocrite, est décrit avec la rigueur, la minutie dont seul était capable un pasteur (278). Quant aux scènes les plus pathétiques du « Conte de Guzman », nous gagerions volontiers qu'elles sont le fruit d'une expérience, douloureusement vécue par l'auteur, de l'indigence et du malheur (279).

Par ailleurs Maturin donne très souvent en note des références érudités, ou cite son expérience personnelle, comme pour enraciner l'imaginaire dans l'historique ou le vécu. Ainsi les atrocités dont est victime Monçada au couvent des Jésuites sont-elles attestées par *l'Histoire Ecclésiastique* de Mosheim (280); ainsi la fin horrible du « moine-parricide » est-elle en partie fondée, nous dit-il, sur un événement réel, rapporté à l'auteur par un témoin oculaire (281); ainsi le caractère véridique de tel autre épisode est-il souligné de ces mots : « Authentique — *me ipso teste* » (282).

On n'a pas toujours assez remarqué ce souci constant qu'a l'auteur — on pourrait l'illustrer de bien plus ample façon — de se maintenir au niveau de la réalité contemporaine ou historique, de

(276) IDMAN, 204.

(277) MELMOTH, I, 59 sq.

(278) *Ibid.*, III, 169-70.

(279) Cf. *supra*, p. 527.

(280) « Vide Mosheim's Ecclesiastical History for the truth of this part of the narrative. I have suppressed circumstances in the original too horrible for modern ears. » MELMOTH, I, 266, note.

(281) *Ibid.*, I, 148-9, note.

(282) *Ibid.*, II, 50, note.

s'installer fermement dans une époque ou dans un lieu et de tisser autour de son impossible histoire un réseau de liens qui l'attachent à des faits tangibles ou à des données vérifiables. Or, loin de compromettre le progrès et l'épanouissement du motif satanique, cette obsession du réel les favorise au contraire. Car les observations historiques et les notations concrètes ne sont pas simplement juxtaposées aux éléments « gothiques », mais participent en même temps qu'eux et *au même titre qu'eux* à l'élaboration du fantastique. C'est parce que les cinq épisodes de *Melmoth* ne sont pas tout à fait des « contes » mais presque, d'une certaine manière, des « chroniques », — c'est parce que cinq fois de suite l'impossible et l'intolérable s'incarnent dans le quotidien, que le lecteur est non seulement envoûté, comme il le serait par n'importe quelle histoire merveilleuse, mais *concerné*. L'espace et le temps fantastiques sont nécessairement circonscrits à la terre et à l'histoire des hommes. En ce sens, il n'est rien, dans *Melmoth*, de plus authentiquement fantastique que cette scène où le Maudit, paisiblement assis dans la chaude et vivante atmosphère de Covent Garden, assiste à un spectacle qui fut réellement donné en 1677 par des acteurs dont l'existence est historiquement attestée, le soir même où un incident dûment enregistré par Betterton dans son *Histoire de la Scène* (Londres, 1741), opposa Mrs. Barry à Mrs. Bowtell (283) : ce sont le poids et l'épaisseur du réel qui, loin de les abolir, donnent aux sortilèges de *Melmoth* leur redoutable efficacité.

*
**

C'est aussi parce que Melmoth est homme en même temps que démon, Faust et Mephistopheles à la fois, qu'il est la créature fantastique la mieux réussie qu'ait jamais produit le roman « gothique ». Il n'a pas, au physique, les attributs irréels et mélodramatiques, la gigantesque stature et le faciès démoniaque qui caractérisaient jadis ses ancêtres (284) : c'est sous l'aspect assez ordinaire d'un « homme d'âge moyen, à l'air sérieux et posé » (285), sans « rien de particulier ni de remarquable » (286) dans son comportement ou son allure, qu'il se présente à ses victimes. Maturin se garde bien, du reste, de le décrire avec une trop grande précision, qui le dépouil-

(283) *Ibid.*, I, 64.

(284) Cf. *supra*, ch. VI, p. 415.

(285) « A middle-aged man, of a serious and staid demeanour... » MELMOTH, III, 129.

(286) « There was nothing particular or remarkable in his appearance. » *Ibid.*, I, 64.

lerait de son mystère; il le désigne le plus souvent du terme très vague de « personne » ou d' « étranger ». La seule chose qui le distingue des autres hommes est son regard, un regard perçant, inhumain, où se reflète plus que son âme et qui laisse déjà deviner de vertigineux abîmes; des yeux habitués à se poser sur ce que l'homme ne doit point voir et qu'on n'oublie jamais plus, quand on a une fois dans sa vie, fixé leurs terribles prunelles : ce sont des yeux qui brûlent et flétrissent, des yeux qui lancent des éclairs (287). Monçada est tellement *ébloui* par eux, dans la pénombre de son cachot, qu'il lève instinctivement la main pour se protéger de leur sombre éclat (288). Sans doute Melmoth a-t-il ce trait en commun avec bien des traîtres et des scélérats de la tradition « gothique »; mais ni Schedoni (289), ni Ambrosio (290), ni Ginotti (291), ni Leopold (292), ni peut être même Vathek (293), ne parviennent à donner à leur terrible regard la même intensité de haine et d'humaine désespérance. Ce qui, chez eux, n'est qu'un masque devient chez Melmoth, la manifestation même de sa peu enviable condition. Ses yeux ne font pas qu'effrayer, ils disent, sans erreur possible, ce qu'il est. Que Melmoth soit, par ses pouvoirs exceptionnels et son comportement mystérieux de la race du Juif Errant et de l' « Etranger » de Tschink, fait évidemment peu de doute. Mais les mécanismes qui le meuvent sont d'une autre complexité. Maturin, du reste, s'y est repris à trois fois avant de donner une image parfaite du personnage unique qu'il portait en lui. Si Melmoth

(287) « I rivetted your eye — I transfixed your slender frame as with a flash of lightning — you fell withered under my burning glance », dit Melmoth à Immalee, *ibid.*, II, 304.

(288) « I felt that I had never beheld such eyes blazing in a mortal face, — in the darkness of my prison, I held up my hand to shield myself from their preternatural glance. » *Ibid.*, II, 99.

(289) « His eyes were so piercing, that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice. » *The Italian*, *op. cit.*, 546.

(290) « Few could sustain the glance of his eye, at once fiery and penetrating. » *The Monk*, *op. cit.*, 45.

(291) « His eyes, resistlessly attracted to the sphere of chill horror that played around Ginotti's glance, in vain were fixed on vacuity; in vain attempted to notice other objects... » *St. Irvyne*, *op. cit.*, 148.

(292) « His eyes were almost terrible from their piercing expression and full orbs [...] His forehead was high, and surmounted by a pair of extended eyebrows, black and nearly meeting, which, when he frowned, the scowl of his eyes, as they rolled in their orbits, were really objects of affright. » *Ethelwina*, *op. cit.*, I, 78.

(293) « Quand il était en colère, un de ses yeux devenait si terrible qu'on n'en pouvait pas soutenir les regards : le malheureux sur lequel il le fixait tombait à la renverse, et quelquefois même expirait à l'instant. » *Vathek*, Paris (José Corti), 1946, p. 13. Cf. à ce sujet A. Parreaux, *William Beckford*, auteur de *Vathek*, *op. cit.*, pp. 265 et 294, note 16.

est cet « admirable emblème » de la condition humaine qui étonnait Baudelaire (294), c'est parce qu'il représente l'ultime incarnation des valeurs qu'avaient fragmentairement et imparfaitement portées avant lui Orazio, Connal et Bertram. Du premier, encore mal affranchi des pesantes servitudes de la fiction germanique, il a les manières théâtrales d'apparaître et de forcer les murailles; du second, il a hérité la farouche intransigeance et le sens désespéré de l'absolu; au troisième il doit enfin son acharnement tragique à se perdre. Mieux qu'eux tous, il incarne le type du héros maudit et du réprouvé. Par ses multiples attaches déjà, le personnage est composite et se laisse malaisément cerner. Ajoutons qu'à chaque nouvel avatar il s'est affiné, spiritualisé et écarté davantage de ses antécédents historiques. Melmoth n'est pas le Juif Errant, mais l'Errant. Il n'est pas simplement une incarnation nouvelle d'une célèbre figure littéraire, il illustre déjà un aspect de la condition humaine. Il n'est pas seulement l'« Etranger » au sens où l'entendait Tschink, il est étranger à lui-même.

Il arrivait parfois, au « villain » traditionnel, de sourire avec malignité devant sa victime enchaînée (295), et aux « spectres » d'émettre un rire démoniaque pour épouvanter l'héroïne (296). Mais ce ne sont là que jeux de physionomie et subterfuges puérils, quand on les compare au rire atroce que Melmoth fait entendre dans les circonstances les plus dramatiques (297). Ce rire est autrement motivé, lui-même nous en donne la clé : « l'extase ne sait que sourire », dit-il, « mais le désespoir rit » (298). C'est son essentiel tourment qu'il exprime, une souffrance que rien n'apaise et qui tient à sa double nature, à la fois démoniaque et humaine. Melmoth n'est pas seulement différent des hommes, comme le sont saint Léon, saint Irvyne et le Juif Errant, *il est différent de lui-même*. Et c'est pour cela qu'il rit. Il rit à cause de cette dualité principale, de ce divorce essentiel, de cette distance intérieure qui l'éloignent à chaque instant de lui-même. Il rit parce qu'il est disjoint de lui-même, et parce qu'il est de « l'essence du rire » d'exprimer cette fondamentale division : « Quoi de

(294) « Le Poème du Haschich », *L'Œuvre de Baudelaire*, ed. P. Schneider, Paris (Le Club Français du Livre), 1951, p. 438.

(295) « Zastrozzi [...] with a demoniac smile, surveyed the agonized features of his prey. » *Zastrozzi*, *op. cit.*, p. 8. Etc.

(296) « A long loud laugh, such as a giant in malignant mirth, might be supposed to utter [...] filled the room and astonished them with its strength. » *The Castle of Inchvally*, *op. cit.*, 198; « A wild hysteric laugh succeeded, and overawed every hearer. » *The Carthusian Friar*, *op. cit.*, I, 39. Etc.

(297) Devant les corps calcinés des deux amoureux, MELMOTH, I, 44; lors du naufrage auquel John Melmoth assiste, impuissant, *ibid.*, 105. Etc.

(298) « Ecstasy only smiles, despair laughs. » *Ibid.*, II, 321.

plus grand, quoi de plus puissant relativement à la pauvre humanité que ce pâle et ennuyé Melmoth ? » notait Baudelaire. « Et pourtant, il y a en lui un côté faible, abject, antidivin et antilumineux. Aussi comme il rit, comme il rit, se comparant sans cesse aux chenilles humaines, lui si fort, si intelligent, lui pour qui une partie des lois conditionnelles de l'humanité, physique et intellectuelles, n'existent plus ! Et ce rire est l'explosion de sa colère et de sa souffrance. Il est, qu'on me comprenne bien, la résultante nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au vrai et au juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel. Et ainsi le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction, en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémissible » (929).

*

**

Sans doute Melmoth n'est-il pas le premier *damné* que la littérature « gothique » ait produit. Avant lui — et pour ne citer que ceux-là — Ambrosio, Victoria (300), Bérénice (301) et Jacqueline d'Olzenburg (302) avaient fait l'expérience de la Chute. Mais Melmoth ne se damne pas comme eux pour goûter aux plaisirs vulgaires des sens : son péché est beaucoup plus grave, le seul, selon la tradition sacrée, qui soit vraiment irrémissible. Lewis l'adolescent, et à sa suite Charlotte Dacre et quelques autres imitateurs, avaient faussé la légende Faustienne, et substitué au drame de la connaissance celui plus ordinaire de la chair. Il était naturel que Maturin, en tant que prêtre, revalorisât au contraire le contenu spirituel de la légende germanique. Il ne le fait pas cependant sans en modifier lui aussi l'esprit, et sans la marquer au coin de son sombre génie.

L'aventure de Melmoth commence bien comme celle de Faust, sous le signe de l'ésotérisme et des recherches illicites, entreprises sous la férule du Dr. Dee en personne (303). Quant son ancien compagnon le pasteur se rend à son chevet, il remarque autour de lui des

(299) « De l'Essence du Rire », *L'Œuvre de Baudelaire, op. cit.*, pp. 715-6.

(300) Cf. *supra*, ch. VI, pp. 420-2.

(301) *Ibid.*, p. 419.

(302) *Ibid.*, pp. 419-20.

(303) MELMOTH, III, 257.

instruments d'astrologie, des livres, et d'autres appareils scientifiques dont il ne peut deviner l'usage (304).

Melmoth, du reste, ne lui cache pas qu'il a commis le « grand péché angélique », qui résulte d'une « aspiration sans bornes après les connaissances interdites » (305). Depuis cette nuit fatidique, Melmoth est d'une certaine manière devenu la créature et le substitut de Satan; tel un lion rugissant, il a lui aussi rôdé de place en place, cherchant qui dévorer (306). Il s'est acharné à la perte des hommes, et s'est consciencieusement appliqué à les tourmenter dans leur chair et dans leur esprit. Il ne connaît d'autre plaisir que le spectacle de la misère, de l'affliction et du malheur. Sa vocation est de souiller, de flétrir et d'écraser (307). Il se complait à susciter et à observer la démence (308), qui est au plan psychologique, le reflet de sa propre aliénation. En un mot, il est fils des Ténèbres, complice du Démon et artisan du Mal.

On peut alors s'étonner qu'il soit si peu efficace dans la voie qu'il a choisie : « Il travaille inlassablement », constate E.A. Poe, « tout au long de trois volumes in-octavo, à obtenir la perte d'un être ou deux, alors que n'importe quel démon ordinaire en aurait détruit mille ou deux mille » (309). Il échoue, en particulier, dans cette tâche qu'il a entreprise de corrompre ses contemporains et n'insiste jamais quand il a essuyé un refus. On peut même se demander s'il a quelquefois pris son rôle de Tentateur au sérieux et s'il n'était pas, au départ, convaincu de son impuissance. En réalité, la thèse que prétend défendre l'auteur, selon laquelle nul homme ne peut jamais accepter de renoncer au salut, condamne fatalement Melmoth à l'inefficacité. Il faut bien en convenir : l'« Homme Errant », d'une certaine manière, est *inoffensif*; et le personnage qu'il incarne prend,

(304) *Ibid.*, 258.

(305) « Mine was the great angelic sin — pride and intellectual glorying ! It was the first mortal sin — a boundless aspiration after forbidden knowledge ! » *Ibid.*

(306) « He has traversed the earth in search of victims, seeking whom he might devour. » *Ibid.*, 261.

(307) « I am commissioned to trample on and bruiise every flower in the natural and moral world—hyacinths, hearts and bagatelles of that kind... » *Ibid.*, II, 310.

(308) Le motif de la folie se retrouve dans la plupart des « contes », sous des formes diverses.

(309) « He labours indefatigably, through three octavo volumes, to accomplish the destruction of one or two souls, while any common devil would have demolished one or two thousand. » Letter to B, *The Complete Poems and Stories of E.A. Poe*, 2 vols., New York, 1951, II, 857. Le critique de *The Quarterly Review* [XXIV (1820-1), 305] remarque également que « Melmoth (the incarnate fiend), during his peregrination of two centuries, does less mischief than a clever mortal would have done. »

de ce fait, une dimension assez différente de celle qu'aurait voulu sans doute lui donner l'auteur. Et puisqu'un critique de l'époque (310), a déjà commis ce méchant jeu de mots, nous nous risquerons à dire, après lui, qu'il y a moins chez Melmoth du Diable que du *pauvre diable*. Mais nous utiliserons cette expression en un sens moins dévalorisant pour mieux faire apparaître sa misère, plus grande et plus présente selon nous que son orgueil ou que sa haine, et qui fait de lui presque un symbole par excès de la condition humaine.

Tout d'abord, il fait le mal moins par plaisir que par devoir. C'est pour accéder lui-même à la paix qu'il inflige aux autres angoisse et souffrance. Max Milner (311) a raison de dire, par exemple, que le moine-parricide du « conte de Guzman » est beaucoup plus authentiquement satanique que lui. D'autre part, cette fascination qu'il éprouve pour l'innocence originelle, telle que l'incarne Immalee, témoigne que le Bien demeure pour lui une valeur de référence. Il ne peut même se situer au monde qu'à l'intérieur de la tradition chrétienne. Quand la jeune fille inquiète l'interroge sur sa foi, il a une manière terrible de répondre. Aucun des Martyrs de l'Eglise, lui dit-il, qui, par le passé, ont souffert pour leur Dieu, n'aura témoigné d'une façon plus parfaite que lui-même de la vérité chrétienne. Leur supplice n'aura duré que quelques instants; tandis que lui attestera à jamais la vérité de l'Evangile, au milieu des flammes éternelles (312). Ce qui le séduit chez Immalee n'est pas ce qui attirait Faust en Marguerite : la jeunesse, la beauté ou la promesse du plaisir. Il est magnétisé par sa native candeur et son ignorance du Mal. Il s'éprend d'elle parce qu'elle représente à ses yeux la condition d'avant la chute. Combien de jeunes filles a-t-il déjà eu l'occasion de séduire, au cours de sa longue existence ? Et combien, peut-être, en a-t-il effectivement perdues ? Mais c'est seulement à Immalee qu'il propose de partager son destin (313). Car elle seule,

(310) *The Quarterly Review*, *op. cit.*, *ibid.*

(311) Max Milner, *Le Diable dans la Littérature française*, 2 vols., Paris (Corti), 1960, I, 294.

(312) « There is no martyr of the Christian Church, who in other times blazed for his God, that has borne or exhibited a more resplendent illustration of his faith, than I shall bear one day — and for ever. There is a slight difference only between our testimonies in point of duration. They burned for the truths they loved for a few moments — not so many perchance. Some were suffocated before the flames could reach them — but I am doomed to my attestation to the truth of the gospel, amid fires that shall burn for ever and ever. » MELMOTH, III, 62.

(313) « Had you not been what you are, and what no other but you could be, you had never been the bride of Melmoth — with whom but you did he ever seek to unite his dark and inscrutable destiny. » *Ibid.*, 59.

selon une thèse qui doit plus à Rousseau d'ailleurs qu'à Calvin, accède en raison des circonstances, à la pureté retrouvée des premiers temps. Une pureté qui est, pour Melmoth, à la fois délectable et intolérable : il n'a de cesse qu'il n'ait souillé la jeune fille, mais il voudrait en même temps la protéger de lui-même (314). Rien ne traduit mieux ce déchirement intérieur auquel nous faisons plus haut allusion que ce cri qui lui échappe : « Je me suis dressé entre elle et moi-même » (315). Et le personnage qu'il incarne n'est à aucun moment si vrai ni si grand que lorsque, sourd aux remontrances de son Maître, il oublie un bref instant auprès d'Immalee, qu'un « gouffre infranchissable le sépare de la vie et de l'humanité » (316). Défiant le Prince des Ténèbres, il est bien près de dominer son destin : « Cette heure m'appartient » lui dit-il, « va-t-en et ne m'importune pas » (317). Mais gardons-nous d'édulcorer le propos de l'auteur en faisant de son héros un séducteur sentimental. Melmoth est au-delà de l'amour, comme il transcende la volupté. Ou plutôt, comme l'écrit Robert Merle, « l'amour humain n'est pour lui qu'un ciel qui s'ouvre et se referme aussitôt. Ses tendres rosées humectent son âme, mais ne la pénètrent pas » (318). Ce qu'il convoite, chez sa compagne, c'est tout banalement, son âme. Mais il la tente malgré lui-même, et cela est moins ordinaire.

*
**

Il est significatif, croyons-nous, que ce soit l'épisode d'Immalee qui mette un terme à sa longue carrière. Il a, jusqu'alors, promené son ennui et son dégoût parmi les faciles plaisirs que procurent l'or et la puissance : seule Immalee, parce qu'elle représente l'inaccessible, est à la mesure de ses désirs. Son union avec elle n'illustre pas seulement le thème des « Noces Sepulcrales » cher aux romanciers et aux poètes d'Outre-Rhin; elle figure aussi, de quelque terrible manière, le mariage dont tous les grands créateurs ont rêvé, celui du Ciel et de l'Enfer. C'est bien parce que *Melmoth* débouche sur le mythe qu'il accède à la dignité de l'Art. Le drame de l'« Homme Errant » est universel, son destin, celui de tout homme. Il se déroule hors du temps, ou plutôt : *aux premiers temps*, et c'est là une autre

(314) *Ibid.*, III, 266.

(315) « I stood between myself and her. » *Ibid.*, III, 298.

(316) Il dit lui-même qu'il est « separated from life and humanity by a gulph impassable. » *Ibid.*, II, 262.

(317) « This hour is mine, not thine — begone and trouble me not. » *Ibid.*

(318) Robert Merle, « Maturin ou le Roman Noir », *La Revue de Paris*, mars 1957, p. 23.

caractéristique fondamentale du mythe. L'intrigue, quand on la dépouille de l'inessentiel, concerne moins les artifices du Malin que le problème originel du Mal. André Breton l'a bien vu :

« Le génie de Maturin », écrit-il, « est de s'être haussé au seul thème qui fût à la mesure des très grands moyens dont il disposait : le don des « noirs » à jamais les plus profonds qui sont aussi ceux qui permettent les plus éblouissantes réserves de lumière. Il tenait l'éclairage voulu pour appeler à s'y inscrire le problème des problèmes, celui du « mal » (319).

Par delà les « pactes diaboliques » et les expériences magiques, Maturin projette, selon la belle expression de Baudelaire, « des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain » (320). Mais en même temps il met l'accent sur la nostalgie du sacré qui est aussi consubstantielle à l'homme que sa déchéance et fait coïncider ses errances avec une quête opiniâtre du premier état d'innocence. En ce sens, *Melmoth* est une fable universelle, une parabole de l'existence. Même l'imaginaire a ses lois, et il y a une logique du symbole qui s'enracine dans la nature de l'homme : c'est parce que Maturin a approché au plus près d'une de ces représentations imagées qui servent de modèles et de normes à la création littéraire, qu'il a fait œuvre d'art. Dans *Melmoth*, un des archétypes essentiels de l'expérience humaine est atteint, l'éternel conflit entre Lumière et Ténèbres, entre « Pesanteur » et « Grâce ». En ayant recours parfois à des moyens contestables, malgré ses outrances, ses procédés mécaniques et certains artifices puérils, Maturin a quand même écrit un grand livre, parce qu'il y traite de l'Homme et de son impossible et contradictoire vocation. A ce propos, Balzac a eu tort de vouloir réconcilier Melmoth (321) avec son destin : le héros doit rester tel que son créateur l'a voulu — à jamais disjoint de lui-même — s'il doit avoir pouvoir sur nous en nous parlant de nous-mêmes. *Melmoth* est un roman « gothique », sans doute, mais qui, pour la première fois, accède aux sphères de la haute littérature, où, parmi le peuple des chimères universelles inventées par l'esprit humain pour dominer ses angoisses, Melmoth a pris place pour l'éternité entre Faust et Ivan Karamazov (322).

(319) « Situation de Melmoth », *Melmoth, op. cit.*, p. [xi].

(320) « Théodore de Banville », *L'Œuvre de Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 1145.

(321) Dans « Melmoth réconcilié », [1822], *La Comédie Humaine*, (Le Club Français du Livre), III, 639-713.

(322) Sur l'influence de Maturin sur Dostoïevski, cf. Dominique Arban, « Les images formatrices de la légende du Grand Inquisiteur », *Cahiers du Sud*, n° 383-4 (1965), pp. 41-2.

VIII

Si *Melmoth*, par tout ce qui l'enracine dans le mythe, représente l'expression la plus haute et la plus parfaite du roman « gothique », la dernière œuvre de Maturin marque au contraire le point de rupture au-delà duquel le genre créé par Walpole perd son unité, se dissout et cède le pas au roman historique. Les deux genres, du reste, étaient, depuis les origines, liés. « Gothique », ne l'oublions pas, avait d'abord signifié : « médiéval », et l'histoire de Thomas Leland, *Longsword, Earl of Salisbury* (1762), était issue du même renouveau d'intérêt pour le Moyen Age qui avait produit le *Château d'Otrante*. Du reste, tout au long de la période où s'inscrit le roman « gothique », étaient parus un nombre important de petits romans historiques, qui avaient accompagné marginalement son essor ⁽³²³⁾. Il n'est d'ailleurs pas toujours facile de distinguer, au niveau le plus humble, ces productions éphémères de celles qui étaient inspirées de Walpole : il y a dans toutes des châteaux, dans beaucoup des abbayes et des moines, dans certaines, même, un fantôme. Mais tandis que ces motifs se suffisent à eux-mêmes dans les romans terrifiants, ils sont ici mis au service d'un propos plus vaste qui est de rappeler aux Anglais, avec une émouvante candeur et d'intolérables maladresses, leur passé national.

Waverley est un peu issu du même désir d'informer et, peut-être, d'un nationalisme analogue : mais Scott avait du génie. N'est-il pas significatif, cependant, qu'il ait songé, tout d'abord, au seuil de sa carrière littéraire, à écrire des romans de chevalerie, « dans le style du Château d'Otrante, avec beaucoup de personnages de la Frontière et d'incidents surnaturels ? » ⁽³²⁴⁾. L'historique et le « gothique » procèdent pour une part appréciable — nous en aurons

(323) Comme par exemple : *The Duchess of York, an English story*, 2 vols., (Lane, 1791); *Montford Castle; Or, the Knight of the White Rose, an Historical romance of the 11th century*, 2 vols., (Crosby), 1795; *The Royal Captives*, a fragment of secret history copied from an old manuscript by Ann Yearsley, 4 vols. (Robinsons), 1795; *Battleridge*, an historical tale founded on facts, by a lady of quality [Mrs. Cooke] (Cawthorn), 1799; *The Anglo-Saxons; Or, the Court of Ethelwulf*, a romance, by Leslie Armstrong, 4 vols., (Minerva Press), 1806; *Edwy and Elgiva*, an historical romance of the 10th century, by John Agg, 4 vols., (Chapple), 1811; etc.

(324) « I had nourished the ambitious desire of composing a tale of chivalry which was to be in the style of the Castle of Otranto, with plenty of Border characters, and supernatural incidents. » « General Preface », *The Waverley Novels*, Edinburgh (Adam & Charles lack), 1886, I, 8.

plus loin la confirmation — de la même démarche de l'esprit : entre *Melmoth* et *Les Albigeois* (1824), la continuité est plus grande qu'il n'apparaît d'ordinaire.

Il n'y avait rien que de très naturel à ce qu'un prêtre anglican, convaincu des « erreurs de l'Eglise Catholique » au point de consacrer à ce sujet un recueil entier de sermons, choisît pour illustrer ses thèses, une des périodes les plus troubles de l'histoire de la Chrétienté, où le rôle joué par l'Eglise avait été effectivement au plus haut point équivoque. Mais si, du point de vue doctrinal, l'entreprise était concevable, elle était, du point de vue littéraire, sensiblement plus hasardeuse : il fallait la plume d'un Scott pour animer le passé sans risque d'ennuyer, et il n'est pas sûr du tout que Maturin, avec sa fougue et son lyrisme, ait eu raison de s'engager sur une voie où un minimum d'objectivité était requis de qui s'y aventurerait. Mais il avait, comme toujours, besoin d'argent, et les succès sans précédent de l'auteur de *Waverley* — dont il s'était montré jaloux et inquiet ⁽³²⁵⁾ — ne furent sûrement pas étrangers à la décision qu'il prit de s'essayer à un genre si bien rémunéré. De son propre aveu, *Les Albigeois* était le premier d'une série de trois romans qu'il projetait d'écrire, pour illustrer les mœurs de l'Europe à trois moments de son histoire ⁽³²⁶⁾. La mort l'empêcha de mener à bien cette monumentale entreprise et il conviendra de se demander s'il y a lieu de le regretter.

*
**

L'action se déroule en Languedoc, sous le règne de Philippe-Auguste, lors de la Croisade contre les Albigeois. L'auteur s'inspire d'un certain nombre d'ouvrages considérés à son époque comme faisant autorité, pour évoquer la mise à sac de Béziers, le voyage du Comte Raymond de Toulouse à Rome, la prise de Beaucaire et les actions militaires menées par Simon de Montfort contre diverses places fortes et citadelles tenues par les sympathisants de l'hérésie cathare, sinon par les Albigeois eux-mêmes. Maturin utilise consciencieusement ses sources et ne manque pas, lorsqu'il risque un anachronisme ou invente un personnage pour la bonne cause de l'intrigue, de le signaler en note ⁽³²⁷⁾. Il ne semble pas trop s'écarter

(325) Cf. *supra*, p. 530.

(326) « The first of three historical romances, illustrative of European feelings and manners in ancient times, in middle and in modern. » *The Albigenes*, 4 vols., London (Hurst, Robinson & Co), 1824, I, vii.

(327) Par exemple lorsqu'il fait intervenir le personnage de Rusbriquis qui vécut 150 ans plus tard que les événements racontés [II, 278], ou attribue un fils à Ingelberg, reine de France [III, 225].

de la vérité historique, du moins en ce qui concerne les faits précis qu'il cite. Mais ces faits sont très dispersés dans les quatre denses volumes composant le roman, et servent surtout de prétexte à la peintures de scènes émouvantes pour la sensibilité réformée : des scènes d'exode où de longues cohortes d'Albigéois, surtout des femmes et des enfants, menés par des patriarches vénérables, répondant à des noms bibliques, fuient la persécution des Croisés, campent dans des abris de fortune et conservent, au milieu des pires épreuves, une foi inébranlable. On devine dès les premières pages toute la sympathie que porte l'auteur à ceux qu'il considère comme les ancêtres des Puritains anglais (328) et qui sont en fait, tels qu'il les décrit, plus anglicans que cathares : les points doctrinaux qui les séparent, selon lui, du Catholicisme orthodoxe concernent la transsubstantiation, la messe, la confession, l'adoration des images (329) et bien d'autres questions qui figurent sans doute au nombre des trente-neuf articles ; mais Maturin semble tout ignorer des options théologiques fondamentales des Albigéois. C'est plutôt sur le plan émotionnel, un martyrologe qu'il écrit, où il salue avec ferveur la mémoire du peuple de Dieu, qu'il compare aux anciens Hébreux (330) : des hommes farouches et résolus — pas toujours, du reste, présentés sous un jour flatteur — qui, ayant appris à désespérer du monde, sont prêts à tous les sacrifices (331).

Face aux persécutés, les prélats de l'Eglise de Rome et les chefs militaires des Croisés font figure de monstres exécrables. L'évêque de Toulouse, qui représente les premiers, a non seulement, au physique, quelque chose d'outrageusement charnel (332), mais se caractérise, au moral, par un cynisme stupéfiant : A Geneviève la belle Cathare qui est tombée entre ses mains et qui devra, lui dit-il, partager le soir-même sa couche, il confie dans un moment d'abandon son rêve délirant d'universelle prépotence. Il a le pouvoir de tout lier et délier sur terre comme au ciel : pourquoi n'en profiterait-il pas ? Le livre de la Connaissance est fermé aux laïcs et aux humbles

(328) *Ibid.*, I, 138.

(329) *Ibid.*, II, 63.

(330) *Ibid.*, II, 360.

(331) « Not one of them who was not, from hour to hour, prepared for the loss of mortal life, and engaged as frequently in the most awful questions relating to future existence. Hovering thus, as it were, between the living and the dead, they seemed to look on their earthly tenure with scorn.. » II, 357-8.

(332) « The Bishop of Toulouse presented to the eye all that's imposing and magnificent — to the mind all that is overpowering and formidable — a man of power and might, body and soul, whose strong mind clung to his strong frame like the human part of the centaur of old to the animal part, making but one between them. » *Ibid.*, I, 46-7.

et lui seul y a accès : serait-il raisonnable de perdre semblable occasion d'asseoir par là son prestige ? Ainsi, il peut se mesurer à Dieu, discerner le bien du mal, décider même, d'une parole, de ce qui est bien ou mal. Les rois, ces « idiots couronnés », pourront continuer de jouer avec leurs sceptres de fer blanc; les militaires, ces « sauvages » qui savent parfois se rendre utiles, auront leurs guerres et leurs croisades; les paysans... garderont leurs chaînes. Quant à lui, il jouira de tous et de tout, dans sa toute puissance éclairée (333). Maturin réserve, du reste, au personnage, une fin particulièrement digne de lui : il meurt en disant la messe, après avoir avalé une hostie empoisonnée. Sur le point de rendre l'âme, il ne perd rien cependant de sa volonté de puissance, et fait encore des projets de conquêtes... pour l'Au-Delà (334). Quant à Simon de Montfort, il incarne la force brutale et aveugle de la répression militaire : gigantesque, vaniteux, cruel, il sème la mort sur son passage et ne s'embarrasse guère de scrupules. Il va même jusqu'à faillir aux lois de la Chevalerie au cours d'un tournoi (335) et fait figure de brute sanguinaire, menée par ses instincts meurtriers et son ambition démesurée, usant sans vergogne des privilèges considérables que lui confère son titre de « Champion de la Chrétienté ». La haine que lui porte Maturin est manifeste : partagé entre le désir de lui infliger la punition qu'il mérite et le souci qu'il a de l'utiliser à des fins dramatiques, il s'arrange pour qu'à deux reprises il soit grièvement blessé et le fait prématurément mourir sous les murs de Carcassonne (336). Fait significatif : l'auteur unit dans la mort ceux qui, sur terre, incarnaient la détestable collusion du spirituel et du pouvoir militaire, puisque c'est au cours de la messe d'enterrement du chef des Croisés que l'évêque est empoisonné.

Sans doute *Les Albigeois* n'a-t-il pas l'unité de ton des vastes fresques que Frédéric Soulié consacra quelques années plus tard à la tragédie cathare (337), encore moins la rigueur historique et la richesse d'information qui caractérisent les merveilleuses évocations que Zoé Oldenbourg peut aujourd'hui nous donner de cette époque à tant d'égards fascinante. Sans doute n'a-t-il pas su tirer le même

(333) *Ibid.*, III, 204-7.

(334) « Wherever my disembodied spirit may wander there it will rule; I shall be among the spirits of the earth's high lords — the ancient conquerors — these who, like me, conceived purposes too vast for earth, but who will realize them in other regions ! If the spirit survives death, its power will survive also; I shall sit with kings. » *Ibid.*, IV, 268-9.

(335) *Ibid.*, I, 370.

(336) Il signale en note cette liberté qu'il a prise avec l'histoire. *Ibid.*, IV, 205.

(337) *Le Vicomte de Béziers*, 1834; *Le Comte de Toulouse*, 1840; *Le Comte de Foix*, 1852.

parti qu'elle des mêmes événements et des mêmes personnages historiques. Mais son livre — qui était en 1824, la première tentative de ce genre — est tout vibrant de sympathie et d'amour pour ce peuple malheureux, martyrisé à cause d'une foi dont il se sentait très proche, mais qui, en fait, lui était bien moins familière qu'elle ne l'est aujourd'hui à l'auteur des *Brûlés*, de la *Pierre Angulaire* et des *Cités Charnelles*.

*
**

L'histoire que Maturin raconte, en utilisant ainsi un cadre et des personnages historiques, doit tant à la tradition « gothique » qu'il serait imprudent de faire de lui *uniquement* un précurseur. C'est encore le thème de l'usurpation qu'il traite, à un niveau certes supérieur, puisqu'il s'agit non seulement de l'usurpation des biens matériels du Languedoc, mais aussi de son anéantissement spirituel par les hordes de Croisés venues du Nord. Mais comme pour mieux se faire comprendre du lecteur, il incarne ce motif dans une conventionnelle histoire de meurtre, de terres accaparées et de magie noire. Le Seigneur de Courtenaye a jadis fait assassiner son frère, après l'avoir poussé à se débarrasser de la famille rivale du Comte Raymond. Il vit, dans le château usurpé, en compagnie de sa fille Isabelle et d'un jeune homme, Amirald, d'origine obscure. Un jour arrive un autre jeune homme qui lui ressemble étrangement et ne sait rien non plus de ses origines : Sire Paladour de la Croix Sanglante. Tous deux portent sur l'épaule une marque absolument identique (338). Sa vue effraye tellement le Seigneur de Courtenaye, qu'il s'évanouit, non sans s'être d'abord écrié : « En voici un autre qui s'est levé d'entre les morts ! » (339). Le mystère se dissipe quelque peu, lorsque Vidal, le troubadour, suggère à Paladour d'occuper le siège de son hôte, « un siège qui te revient de droit », lui dit-il, « duquel l'usurpateur est tombé en croisant ton regard » (340). Mais Vidal, qui, selon une tradition bien établie, devait se rendre à minuit à l'appartement du jeune homme pour lui donner d'autres éclaircissements, ne reparait jamais plus...

En fait, Paladour ne s'est pas rendu *par hasard* au château de Courtenaye, mais y a été conduit par une femme mystérieuse qui semble exercer, auprès du maître des lieux, des fonctions très équi-

(338) « So exactly the same that it was evident they must have been impressed by the same hand. » *Ibid.*, I, 186. Cf. *supra*, ch. VI, p. 394, note (34).

(339) « Another risen from the dead ! » *Ibid.*, I, 218. Cf. *supra*, ch. VI, p. 395, note (37).

(340) « Thy rightful seat, from which the usurper hath fallen beneath the glance of thine eye. » *Ibid.*, I, 221.

voques. Elle sait, elle, qui est Paladour : elle l'a attiré ici car il a un rôle essentiel à jouer dans la réalisation d'une ancienne prophétie — encore un motif bien connu (341) — qui concerne sa famille. Chose étrange : ce rôle ne paraît guère enviable. Elle le salue même du titre effrayant de « meurtrier en puissance » (342)... On songe aux frères Montorio, eux aussi condamnés, du moins le croyaient-ils, à perpétrer un crime atroce pour obéir au Destin. Bientôt chacun des personnages du drame est engagé dans des aventures caractéristiques d'un genre, plus que d'une époque : enlèvements, fuites éperdues, poursuites, combats se succèdent à un rythme soutenu, malgré les exigences que font peser sur cette partie de l'intrigue les nécessités de l'histoire. Paladour, cependant, ne reste pas longtemps indifférent aux charmes d'Isabelle et Amiral d s'éprend de la belle Albigeoise, Geneviève. Les jeunes filles sont, comme il se doit, enlevées, séquestrées et menacées du pire par des brigands sanguinaires ou des religieux sans scrupules; de façon tout aussi inévitable, elles sont chaque fois sauvées par leurs soupirants... jusqu'au jour où ces derniers apprennent enfin qui ils sont : les fils du Comte Raymond, enlevés tout enfants par Marie de Mortemar, l'« âme damnée » de Courtenaye. Paladour a jadis promis à son père de venger le massacre des siens sur le dernier descendant des Courtenaye : il devra donc tuer... Isabelle ! On croit même un instant qu'il l'a fait, tant Maturin est habile à ménager ses effets; mais le lecteur est, dans les dernières pages, détrompé : quand les « villains » traditionnels — qui portent ici des noms que l'histoire a rendus illustres — sont enfin morts, il assiste même à un double mariage, qu'il n'osait plus espérer.

*

**

Ainsi, déjà par son intrigue, le dernier roman de Maturin répond assez fidèlement au genre qui nous intéresse. « Gothique », il l'est encore, au sens où Walpole et Clara Reeve l'entendaient, c'est-à-dire dans la mesure où il représente les mœurs et la vie médiévales, indépendamment des problèmes particuliers que pose le temps des Croisades. Comme tant de ses contemporains, Maturin a été séduit par la splendeur de cette époque, et ce qu'il essaie de faire, avant tout, c'est d'en recréer l'atmosphère (343). Il se plaît tantôt à noter

(341) Cf. *supra*, ch. VI, p. 395, note (39).

(342) « Thou predoomed murderer ! », *The Albigenses*, *op. cit.*, I, 430.

(343) Il écrit dans la Préface : « The splendid barbarism of the feudal ages, with their wild superstitions and dubious Christianity, the knightly gallantry and baronial oppression, the native fierceness of the Gothic conqueror, mingled with the levity, bigotry and baseness of his Italian and Gallic slave, offer powerful materials to the painter of manners with the pen. » *Ibid.*, I, vii.

scrupuleusement le cérémonial de cour (344), tantôt à décrire avec une minutie érudite — en nommant chacune des parties — les armures compliquées de l'époque (345). Lui aussi, après tant d'autres, est fasciné par les règles de la chevalerie, et ne résiste pas au plaisir d'introduire dans son récit un tournoi, qu'il commente non sans pertinence (346). De temps à autre, il cède à la tentation de donner au lecteur un « morceau de bravoure », où, avec une grande sûreté de pinceau, il fait revivre, dans le cadre architectural caractéristique de l'époque, des formes vêtues de côtes de mailles ou de robes de bure (347). Le Moyen Age se recommande à son imagination par ses couleurs chaudes et vives, son animation, ses fanfares, en un mot par toutes ses valeurs picturales : Maturin était assez poète pour en tirer bon parti.

*
**

Mais le Moyen Age était aussi, tous les témoignages concordaient sur ce point, l'époque de la superstition; à ce titre, il ne pouvait manquer de retenir l'attention de celui qui avait jadis écrit *Montorio*. Le Seigneur de Courtenaye s'entoure volontiers de sorcières qui l'aident, par des moyens assez contestables aux yeux de l'orthodoxie, à parvenir à ses fins; des femmes hirsutes, déchaînées, vêtues d'oripeaux grotesques, jaillissent soudain du plancher par des trappes (348), ou tiennent, dans les souterrains du château — dont les murs s'ornent de figures de démons taillées en relief dans la pierre (349) — des réunions inquiétantes. Bien sûr, comme l'exigeait la tradition, elles se penchent de temps à autre sur de mystérieux chaudrons, d'où s'échappent d'abondantes vapeurs délétères (350)... Mais il y a aussi, au château, un authentique « nécromant », le plus souvent revêtu de ses attributs professionnels (351) et qui a,

(344) Par exemple dans la scène décrite en I, 213.

(345) *Ibid.*, I, 13-5.

(346) *Ibid.*, I, 367 sq.

(347) Cf. par exemple l'arrivée de l'évêque de Toulouse à l'abbaye de Normoutiers, *ibid.*, I, 76-8.

(348) *Ibid.*, I, 235.

(349) « The arches were springing from corbels hewed into the faces of demons, their hideousness magnified by their being strongly hewn out in stone; and presenting features 'grotesque and grim' beyond the dream of the sufferer under the nightmare to paint or to imagine. » *Ibid.*, I, 422.

(350) Cf. la « scène des sorcières », *ibid.*, I, 422-33.

(351) « On his bald head, was a conical cap marked with strange figures, and on his breast the mystical angles of the pentacle : he had a staff in one hand, and a parchment with the plan of a horoscope in the other. » *Ibid.*, I, 230. Comparer avec la tenue des « nécromants » germaniques, ch. V, pp. 316-7.

sur celui qui l'emploie, une redoutable influence. Son lieu de prédilection est un petit cabinet secret, où il a disposé tous les accessoires nécessaires à la pratique de son art : un autel avec une croix inversée, une pierre triangulaire de marbre noir, un chaudron, des crânes et divers ossements (352). Le Seigneur de Courtenaye, du reste, va mener très loin ses pratiques blasphématoires : pour conserver un titre qu'il sent menacé par l'arrivée de Paladour, il est prêt à recourir à Satan lui-même (353). Et, de fait, il le rencontrera dans les flammes — celles qu'allument involontairement les sorcières à la fin du récit et qui embrasent leur antre souterrain (354).

A côté de ces scènes qui rappellent *Le Moine*, il en est d'autres qui semblent extraites des *Mystères d'Udolphe*, tant l'élément architectural y joue un rôle important. Il y a, dans les Pyrénées Orientales, un rocher qui surplombe la mer d'une vertigineuse hauteur : perchée à son sommet, une tour de huit étages, qui défie l'assaut du temps et des hommes (355). C'est la tour de l'« Aigle sur la Roche », demeure inexpugnable du hors-la-loi Adolfo, où Isabelle est séquestrée pour un temps et menacée de devoir épouser le bandit, tandis que Paladour, également son prisonnier, connaît dans les étages inférieurs des aventures vraiment surprenantes (356) avec un extraordinaire lycanthrope. A l'exception de ce monstre, dont c'est vraisemblablement ici la première apparition en littérature, les aventures des jeunes gens, dans cette Piranésienne construction, se déroulent selon des rites bien connus : cheminements obscurs le long d'affreux souterrains, descente d'interminables escaliers en spirale, et fuite éperdue par une porte dérobée. Si l'on ajoute à tout cela les histoires de fantômes que racontent, à la veillée, Simon de Montfort et ses soldats (357), les éclats de rire mystérieux qui semblent provenir de la tapisserie (358) et les descriptions de la nature (359) auxquelles se prête si bien cette région des Pyrénées

(352) Comparer les scènes décrites en III, 325-6 et en IV, 12.

(353) « Give me then », he said, « to see him — that mighty one, that evil one, at whose disposal, that ancient and forbidden book saith, are all the kingdoms of the world and their glory. Let me but see him, and make mine own dark terms with him... » *Ibid.*, III, 160.

(354) Du moins selon le témoignage d'un moine qui prétend avoir assisté à la scène : « He himself had seen a hellish form spring from beneath, seize the Lord de Courtenaye, and plunge him yelling amid the flames that closed round them both for ever. » *Ibid.*, III, 326.

(355) « The Tower of l'Aigle sur la Roche, built by a predatory baron of the preceding century, rose 8 stories from the rock in which its foundations were sunk and which was impregnable to any mode of assault known in those days. » *Ibid.*, II, 231.

(356) *Ibid.*, II, 262-7; III, 97 sq.

(357) *Ibid.*, I, 398 sq.

(358) *Ibid.*, 411.

(359) *Ibid.*, III, 52.

chère entre toutes aux romanciers « gothiques », on comprend mieux tout ce que doit Maturin à l'école radclifienne. Mais quels que puissent être les mérites de l'auteur lorsqu'il recrée telle scène du passé ou qu'il nous tient en suspens par ses sortilèges maléfiques, il serait tout aussi déraisonnable de placer *Les Albigeois* aussi haut que *Melmoth*, que de le comparer aux romans de Scott auxquels il doit tant ⁽³⁶⁰⁾. Ni tout-à-fait roman « gothique », ni vraiment roman historique, il est à la frontière de deux genres sans doute voisins, mais qui ont chacun leurs lois propres. Sa faiblesse tient à ce qu'il tente de combiner des effets relevant de deux esthétiques différentes. L'histoire n'est pas assez intégrée à la fiction pour que l'élément « gothique » l'emporte; et l'intérêt que portait l'auteur à la cause des Albigeois a détourné de l'intrigue romanesque une trop grande part de son attention. En ce sens, 1824 est une date commode pour marquer la dissolution du genre « gothique » qui dans le dernier roman de Maturin, perd son intégrité, se dégrade, et se laisse transformer de l'intérieur sous l'influence de plus en plus dominante des écrits du grand « Sorcier du Nord ». Rares furent les publications qui, après *Les Albigeois*, tentèrent de maintenir vivante la tradition « gothique » pure ⁽³⁶¹⁾. Rares, et de qualité fort médiocre. Issu des mêmes sources que le tout premier conte historique, le genre créé par Walpole, après les multiples avatares qu'il a subis, paraît rejoindre en fin de compte, l'élément de ses origines. Vu sous cet angle, il peut donner l'impression d'être une fantaisie marginale inscrite dans l'évolution d'un genre majeur : mais de ceci, il sera plus loin question.

IX

Il ne servirait à rien de se dissimuler l'accueil réservé à Maturin, de son vivant, par ses compatriotes. A l'exception de *Bertram*, ses œuvres n'éveillèrent chez la majorité de ses contemporains que des sentiments de lassitude ou d'indifférence dans le meilleur des cas, mais aussi parfois de fureur. Au début de sa carrière, il passa presque inaperçu; et quand on le remarqua, on ne lui ménagea

(360) Cf. SCHOLTEN, 135-6.

(361) Parmi les moins mauvais, citons *The Mysterious Monk; Or, The Wizard's Tower*, 3 vols, London (A.K. Newman), 1826, de C.A. Bolen et *The Abbot of Montserrat; Or, The Pool of Blood*, 2 vols., London (A.K. Newman), 1826, de W.C. Child Green.

point les sarcasmes. En marge des éloges mesurés de Scott, *Montorio* ne lui avait valu que quelques remarques aigres-douces de la part de Sarah Green ⁽³⁶²⁾ et un compliment rapide de Lewis ⁽³⁶³⁾ ; les critiques professionnels, à une seule exception près ⁽³⁶⁴⁾, l'avaient complètement ignoré. *Le Milésien* n'eut pas un sort plus enviable. *Melmoth* fut, dans l'ensemble, très mal reçu, et *Les Albigéois* ne suscita qu'un intérêt mitigé ⁽³⁶⁵⁾. Fait significatif, on ne reconnut à Maturin de mérite que là où il peignait le réel ⁽³⁶⁶⁾ ou reconstituait l'historique ⁽³⁶⁷⁾. Quant à ses facultés imaginatives, ses visions, son délire, ils furent sévèrement, dans certains cas furieusement, condamnés. Ce qu'on lui reprochait surtout, c'était d'avoir tenté de remettre en faveur un genre littéraire heureusement sur son déclin. Au moment où les « nécromanciers du Rhin », les Italiens et les Saint-Léon commençaient à disparaître de l'horizon littéraire et à s'effacer devant les créations saines et vraies de Maria Edgeworth et de Walter Scott, il était vraiment mal venu de relancer la vogue d'horreurs tout juste excusables en des temps moins favorisés ⁽³⁶⁸⁾. Le roman avait découvert d'autres voies, et l'extravagante imagination, les outrances d'un auteur qui par surcroît se

(362) « A romance entitled 'Fatal Revenge, or the Family of Montorio' has excited very general interest; the narrative is indeed of the most extravagant and romantic kind; it is told in bold and animated language : the author's mind in every part of this 'tale of terror' appears to have been wound up to a state of ardor and enthusiasm that I have rarely met with. Yet even in this work, which is evidently written by a man of education and very superior abilities, I detected frequent inconsistencies, one of which I will explain. » Et l'auteur d'illustrer son propos en soulignant une des nombreuses contradictions du roman. *Romance Readers and Romance Writers, op. cit.*, I, xx-xxi.

(363) « Found myself at breakfast deep in the pages of 'Montorio' — Maturin a highly talented man — infinite powers — vigorous imagination — pathos irresistible — began to feel sentimental — indeed, at last, quite affected, and — gave Jess a bit of buttered toast. » *LIFE*, II, 140.

(364) Le seul compte rendu que nous en ayons trouvé est celui de *A.R.H.L.*, VI (1807), 668-9.

(365) Signalons toutefois l'opinion flatteuse qu'en avait l'indulgent Walter Scott, qui écrivait à l'auteur : « Your very interesting volumes arrived safe and gave me high pleasure in the perusal — there is in the *Albigenses*, as in all you write, the strongest traces of the *vis poetica*, enough to make the stock in trade of a dozen of modern rhymers. The reader may, also, if he pleases, acquire much knowledge while enjoying much pleasure. The characters are drawn with great force and spirit a little exaggerated perhaps — but not more so than is pardonable when we look back upon ancient days and form our calculations of mortality upon the heroic scale. » Lettre du 18 février [1824], *CORRESPONDENCE*, 101.

(366) A propos du début de *Melmoth*. Cf. *Scots Magazine*, N.S., LXXXVII (1821), 413-4.

(367) A propos de *The Albigenses*, *Westminster Review*, I (1824), 553-4.

(368) *Monthly Review*, XCIV (1821), 81.

disait pasteur, choquaient et heurtaient : comparé à *Melmoth*, *Le Moine* était décent, *le Vampire* [de Polidori] aimable et *Frankenstein*, naturel (369). Plus graves que la déroutante complexité de l'intrigue ou l'absurdité grotesque des divers épisodes, étaient les blasphèmes que cet homme de Dieu n'hésitait pas à placer dans la bouche de ses personnages (370) et l'obscénité caractérisée de certains passages (371). L'auteur lui-même ne reconnaissait-il pas, dans sa préface, l'inconvenance qu'il y avait, pour un homme de sa profession, à écrire de pareils romans ? Comment le plaindre, après cet aveu, si l'Eglise lui retirait toute occasion d'exercer son ministère (372) ? D'ailleurs, l'écriture tendue, *convulsée*, de ce « Fuseli des romanciers » (373) était extrêmement pénible. Pas une seule de ses pensées qui fût naturelle, pas une page qui autorisât le lecteur à lui trouver de l'élégance (374). Avec son « style de Golgotha » (375), ses monstruosité, ses ténèbres, Maturin se rendait coupable du crime le moins aisément pardonnable : le manque de goût. La Société pour la Suppression de la Mendicité avait, non sans peine, débarrassé les rues de ces vagabonds répugnants qui exhibaient naguère leurs mutilations et leurs plaies pour extorquer à notre dégoût ce qu'ils n'avaient pu arracher à notre compassion ; comment dès lors tolérer, dans les sphères de la littérature, un exhibitionisme moral encore plus nauséabond (376) ?

Telles furent les charitables remarques qui accueillirent, en Angleterre, les romans de Maturin. Faut-il dès lors s'étonner qu'ils n'aient pas eu, pour la plupart, ne fût-ce qu'une seconde édition ? Quelques voix, sans doute, s'élevèrent timidement en sa faveur : on alla jusqu'à prétendre que, malgré tous leurs défauts, personne ne pouvait poser ses livres sans les avoir lus jusqu'au bout (377). Mais alors même qu'on prenait soin de les distinguer des « mille et un enfants morts-nés engendrés par la Minerva-Press » (378), les faits contredisaient ces rares censeurs bienveillants : ni *Montorio*, ni *Melmoth*, il faut bien en convenir, ne connurent le même succès

(369) *Quarterly Review*, XXIV (1820-1), 303.

(370) *Ibid.*, 320.

(371) *Ibid.*, 311.

(372) *Ibid.*

(373) *Edinburgh Review*, XXXV (1821), 355.

(374) *Blackwood's Magazine*, VIII (1820-1), 161.

(375) *Edinburgh Review*, *op. cit.*, 359.

(376) *Ibid.*, 363.

(377) *Blackwood's Magazine*, *op. cit.*, 161.

(378) « The thousand and one still borne children of the Minerva Press. » *Scots Magazine*, N.S., XCIII (1824), 209.

financier que les romans — très inférieurs — de Régina Maria Roche ou de Lathom.

Or, nous l'avons assez dit, Maturin écrivait pour vivre. En le reléguant au rang indigne d'écrivain pour « librairie circulante », les arbitres du goût l'enfonçaient dans la détresse. Plus tard — trop tard — Balzac et Baudelaire lui feraient en France une réputation autre. On le nommerait de compagnie avec les plus grands ⁽³⁷⁹⁾ et Delacroix illustrerait, dans une toile célèbre ⁽³⁸⁰⁾ une des scènes les plus émouvantes de *Melmoth* : Maturin n'en profita pas. Il fut lui-même, jusqu'au dernier jour, le Réprouvé que tous ses personnages avaient, à des degrés divers, incarné. Mis hors-la-loi sur la scène littéraire, il cultiva le goût du malheur. Menacé dans son existence quotidienne, il se fit poète de l'errance et de l'instabilité. En butte aux remontrances et aux avertissements répétés de la hiérarchie anglicane, il chanta les persécutés et les opprimés. La nuit et le désespoir furent son lot. Nul hommage ne l'eût sans doute plus touché que le titre dérisoire dont l'affubla Lautréamont ⁽³⁸¹⁾ : lui qui affectait d'être gai, lui l'excentrique et le dandy, ne fut, au plus intime de lui-même, que le « Compère des Ténèbres ».

(379) Balzac le met au même rang que Hoffman [« Le Cabinet des Antiques », *La Comédie Humaine* (Pléiade), IV, 345], que Moore, Byron et Canalis [« Splendeurs et Misères des Courtisanes », *ibid.*, V, 1029], et même que Goethe [« Elixir de Longue Vie », *ibid.*].

(380) « Melmoth, ou l'intérieur d'un couvent de Dominicains à Madrid », daté de 1832, exposé au Salon en 1834. Improprement désigné parfois sous le titre : « L'Amende Honorable. » Cette toile se trouve aujourd'hui au Musée de Philadelphie.

(381) « Poésies I », *Œuvres Complètes*, Paris (Corti), 1963, p. 372. Il est aussi irrévérencieux à l'égard d'Anne Radcliffe, qu'il appelle : « le Spectre-Toqué. » *Ibid.*

CHAPITRE X

STRUCTURES PROFONDES

« Extension is either in length, height, or depth. Of these the length strikes least; an hundred yards of even ground will never work such an effect as a tower an hundred yards high, or a rock or mountain of that altitude. I am apt to imagine likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down a precipice than looking up at an object of equal height. »

Edmund Burke.

« Nous sommes verticalement isomorphes aux grandes images de la profondeur. »

Gaston Bachelard.

I

Il est d'usage que le dernier chapitre d'un roman « gothique » soit réservé à l'« élucidation » de tous les « mystères » et à l'explication de tous les phénomènes surprenants qui ont, tout au long du récit, tenu le lecteur en haleine. En fidèle et respectueux disciple d'Anna Maria Mackenzie (1), nous ne saurions faillir à la tradition. Nous pousserons même le scrupule jusqu'à ne pas tout expliquer, à l'exemple d'Anne Radcliffe qui reste souvent muette sur bien des phénomènes insolites. Nous allons simplement tenter de dresser un bilan ultime, où se fera la synthèse — à un niveau peut-être plus spéculatif — des documents jusqu'ici présentés.

(1) Auteur, rappelons-le, de *Mysteries Elucidated*, 1795.

Nous avons dit, tant bien que mal, ce qu'était le roman « gothique ». Après nous être efforcé de mettre en lumière les liens organiques qui le rattachent au goût et à la sensibilité du temps, nous avons, avec des fortunes diverses, tenté d'étudier les représentants les plus mémorables de ce genre second. Puis notre enquête nous a conduit parmi les humbles, dont l'œuvre innombrable et médiocre a, pour ainsi dire, servi de caisse de résonance aux thèmes orchestrés par les « grands ». Nous avons, de notre mieux, observé la transmission des motifs et leurs transformations incessantes. Notre enquête a suivi, le plus souvent, l'axe vertical de l'histoire, mais elle s'est voulue aussi, par endroits, horizontale et sociologique. Toujours et de propos délibéré, nous avons privilégié et valorisé l'élément architectural de ces contes, persuadé que nous sommes de leur importance primordiale dans l'interprétation finale qu'il conviendra d'en donner. Qu'il nous soit pardonné d'avoir beaucoup raconté et cité : seule nous y a poussé l'extrême difficulté d'accès des ouvrages analysés.

Mais si le recensement des « images obsédantes » que nous avons tenté de donner nous a permis, vaille que vaille, de mettre en évidence des structures de surface, qui relèvent de la thématique, il reste à faire apparaître maintenant les bases profondes sur lesquelles elles reposent. L'entreprise est difficile, si l'on tient compte du fait que le roman « gothique » a duré près de soixante ans et relève de la mentalité du dix-huitième siècle autant que de l'esprit romantique. Certes en plein milieu de cette époque, s'inscrit le phénomène central de la Révolution française. Mais même en tenant compte de ses dimensions européennes, le bouleversement des structures sociales et politiques d'un pays suffit-il à rendre compte de l'éclosion, dans un pays voisin, d'un genre littéraire fondé sur la terreur ? Le fantastique fut-il à cette époque, comme le voudrait Serge Hutin (2), une « compensation imaginative », un « exutoire » à l'angoisse engendrée par la situation historique ? Ou, plus simplement, y eut-il osmose directe entre les mœurs politiques et le rêve ? Les « contes gothiques » n'auraient-ils été, après tout, que des « contes de la vie réelle » à un certain moment de l'histoire européenne ? Sans préjuger des réponses que pourront recevoir ces questions, constatons que ceux-là mêmes qui vécurent la Révolution et qui s'intéressaient aux lettres ont spontanément fait du « *genre noir* », comme ils l'appelaient, un épiphénomène littéraire du règne de la Terreur politique. Le témoignage de Sade, par exemple, a son prix. Etudiant ces « romans nouveaux » à la tête desquels il plaçait

(2) Serge Hutin, *Voyages vers ailleurs*, Paris (Fayard), 1962, p. 62.

Le Moine, « supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de Radgliffe [sic] », il écrivait : « [ce genre] devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le Roman devenait aussi difficile à faire, que monotone à lire; il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortunes en quatre ou cinq ans que n'en pouvait peindre, en un siècle, le plus fameux romancier de la littérature; il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères, ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer » (3). Quelques années plus tard, M. Lémontey, dans son discours de réception à l'Académie Française, excuserait en ces termes les romans que son illustre prédécesseur, l'abbé Morellet, avait été contraint, par la nécessité, de traduire : « Il fallait des plaisirs assortis à ces temps monstrueux; il fallait des rêves sauvages et des images fantastiques à des cerveaux encore troublés, pour ainsi dire, du tournoiement révolutionnaire » (4). Et le censeur du *Scots Magazine* dans son compte rendu de *Melmoth*, expliquerait en 1821 les horreurs accumulées dans le roman de Maturin de façon analogue, en les mettant en relation avec le goût blasé d'une génération de lecteurs élevés dans l'atmosphère révolutionnaire et qui avaient été les témoins d'atrocités sans nom, de guerres sans fin et d'une permanente instabilité politique (5). On pourrait citer, sans doute, bien d'autres opinions d'écrivains qui, à l'époque même où s'épa-

(3) Sade, *Idee sur les Romans*, ed. Octave Uzanne, Paris, 1878, pp. 32-3. Pour la première fois publié à la suite de *Les Crimes de l'Amour*, 2 vols., Paris (Massé), An VIII.

(4) « Eloge de M. Morellet par M. Lémontey », *Mémoires inédits de l'Abbé Morellet*, 2 vols., Paris, 1822, I, xiv.

(5) « Those whose first recollection were of revolutionary horrors which we can scarce yet think possible, after having witnessed their atrocity; and which seem to have been permitted as a tremendous experiment to show what man could be, after trampling on human laws, and extinguishing to himself the light of religion : those who, after seeing Chaos thus come again' in their earlier years, have since witnessed in breathless suspense the rapid course of successive victories, demolished thrones, and new dominions, rising suddenly amidst the raging conflict, like volcanic islands from a troubled sea; — then the progress of victorious armies, in an opposite direction, and the downfall of that mighty spirit for which Europe seemed too narrow; — and after all this, like the sudden shifting of a scene, the breaking loose of that evil genius of the age, who, like his precursor in the Apocalypse, was permitted to come in great wrath because his time was but short. Those, we say, to whom such marvels have been familiar from their infancy, cannot easily now reduce their imaginations within the vulgar 'visible diurnal sphere' of common existence... » *Scots Magazine* (N.S.), LXXXVII (1821), 413.

nouissait le genre « noir », le rattachèrent spontanément, par des liens d'étroite dépendance, au phénomène révolutionnaire. Mais plutôt que de multiplier les témoignages d'hommes trop engagés eux-mêmes dans les événements qu'ils décrivent pour en saisir toute la portée, demandons à la critique moderne de nous éclairer sur ce point.

*

**

Il est significatif que ce soient les Surréalistes, avertis des possibilités nouvelles offertes par l'analyse marxiste aux investigations littéraires, qui aient, les premiers, proposé une interprétation séduisante de ce difficile problème. On sait la fascination que le roman « noir » exerça sur Breton, Eluard et Artaud, pour ne citer que ceux-là dont il a été ici même question (6). Dès 1934, dans le numéro 5 de la revue *Minotaure*, Maurice Heine, tenant pour « négligeable » le mérite littéraire de ces œuvres, voyait ailleurs leur « intérêt profond », dans leur rapport avec les « convulsifs changements de régime politique » que connut la France. Mais il n'apportait pas encore de réponse sûre à la question qu'il posait en ces termes : « Des événements sanglants d'une époque agitée ou de l'intense refoulement de la réaction consécutive, on peut [donc] se demander ce qui contribua le mieux à entretenir de telles dispositions d'esprit » (7).

Plus dogmatique est l'analyse avancée par André Breton dans son article « Limites non frontières du Surréalisme » (1937), où elle prend place dans un « ensemble fondamental et indivisible de propositions », tendant à situer le mouvement. Il rappelle l'essentielle condition, pour quiconque prétendrait se réclamer du Surréalisme, de l'« adhésion au matérialisme dialectique dont les Surréalistes font leurs toutes les thèses : primat de la matière sur la pensée, adoption de la dialectique hégélienne comme science des lois générales du mouvement tant du monde extérieur que de la pensée humaine, conception matérialiste de l'histoire [...], nécessité de la révolution sociale comme terme à l'antagonisme qui se déclare, à une certaine étape de leur développement, entre les forces productives matérielles de la société et les rapports de production existant (lutte des classes) » (8). Mais il s'empresse d'énoncer un

(6) Cf. *supra*, ch. II, p. 109; p. 141 et ch. V, pp. 364-7.

(7) Maurice Heine, « Promenade à travers le Roman Noir », *Revue Minotaure*, n° 5 (mai 1934), p. [i].

(8) André Breton, « Limites non frontières du Surréalisme », *N.R.F.*, XLVIII (1937), 203-4.

autre principe aussi fondamental que cette conception marxiste du monde, et qui est le recours à « l'automatisme sous toutes ses formes », seul capable, selon lui, de résoudre, « en dehors du plan économique, toutes les antinomies qui, ayant préexisté à la forme de régime social sous laquelle nous vivons, risquent fort de ne pas disparaître avec elle [...]. Ces antinomies sont celles de la veille et du sommeil (de la réalité et du rêve), de la raison et de la folie, de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l'amour, de la vie et de la mort mêmes » (9). Ceci lui fait rejeter « de toute la force avec laquelle, [se] référant à tant d'exemples illustres du passé, [il nie] que l'art d'une époque puisse consister dans la pure et simple imitation des aspects que revêt cette époque », la notion de *réalisme socialiste*, « qui prétend imposer à l'artiste, à l'exclusion de toute autre, la peinture de la misère prolétarienne et de la lutte entreprise par le prolétariat pour sa libération » (10). Ce qui intéresse, en effet, le Surréaliste, n'est pas tant le contenu *manifeste* d'une époque que son contenu *latent*. C'est ici qu'intervient le fantastique, « qu'exclut de la manière la plus radicale l'application d'un mot d'ordre tel que celui de réalisme socialiste », et qui seul, peut fournir « la clé qui permet d'explorer ce contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît derrière la trame des événements » (11). Il n'en veut, pour illustration, que « l'extraordinaire floraison de romans anglais de la fin du dix-huitième siècle connus sous le nom de *romans noirs* » (12).

Si nous avons cru devoir rappeler les vues dogmatiques de Breton sur l'art et le matérialisme dialectique, c'est que l'explication qu'il propose de la genèse du roman « gothique » en découle très directement. Il attribue en effet le succès prodigieux que connut « ce genre littéraire si décrié, si oublié » aujourd'hui, à son « adaptation parfaite à une situation historique déterminée ». Commentant le texte de Sade que nous avons nous-mêmes cité, il écrit :

« L'intérêt humain sous sa forme la plus commune, la plus spontanée aussi bien que sous sa forme la plus particulière, la plus purement intellectuelle, s'est attaché ici non pas à la peinture scrupuleusement exacte des événements extérieurs dont le monde d'alors était le théâtre, mais bien à l'expression de sentiments confus qui tournent autour de la nostalgie et de la terreur ».

Si nous interprétons correctement ce passage, le roman « noir »

(9) *Ibid.*, 207.

(10) *Ibid.*

(11) *Ibid.*, 208.

(12) *Ibid.*

n'aurait donc pas été la transcription directe des horreurs révolutionnaires, mais plutôt l'expression de l'angoisse provoquée par elles. La nuance est importante, il faudra s'en souvenir. Mais voici le passage capital de l'analyse de Breton :

« Le principe du plaisir n'a jamais pris plus manifestement sa revanche sur le principe de réalité. Les ruines n'apparaissent brusquement si chargées de significations que dans la mesure où elles expriment visuellement l'écroulement de la période féodale; le fantôme inévitable qui les hante marque, avec une intensité particulière, l'appréhension du retour des puissances du passé; les souterrains figurent le cheminement lent, périlleux et obscur de l'individu humain vers le jour; la nuit orageuse ne transpose que le bruit, à peine intermittent, du canon. C'est sur ce fond houleux que choisissent d'apparaître des êtres de *tentation* pure, incarnant au plus haut degré la lutte entre, d'une part, l'instinct de mort qui est aussi, comme l'a montré Freud, un instinct de conservation et, d'autre part, Eros qui exige, après toute hécatombe humaine, qu'il soit fait réparation éclatante à la vie » (13).

Ou, pour faire bref, « le genre noir doit être considéré comme pathognomonique du grand trouble social qui s'empare de l'Europe à la fin du dix-huitième siècle » (14). André Breton n'en veut pour preuve que le fait que « l'initiation à ce dernier genre a été donnée, en 1764, par Horace Walpole, c'est-à-dire par un homme des mieux avertis, en raison de ses origines et des débuts de sa vie publique, de la véritable situation politique d'alors » (15). Nous reconnaitrons volontiers à ces thèses, malgré leur caractère parfois excessivement dogmatique, le mérite considérable de poser en termes clairs un problème ardu à résoudre et celui, non moins appréciable, de proposer une solution séduisante par sa logique et sa cohérence. Mais avant de nous interroger sur leur valeur intrinsèque, qu'il nous soit permis de rappeler que, dix ans avant Breton, Michael Sadleir, guère suspect, pourtant, de marxisme, expliquait déjà le roman « gothique » par la Révolution française, de façon certes moins systématique que lui, mais en des termes fort voisins des siens. Il disait, à propos des ruines, en particulier, qu'elles expriment le triomphe du chaos sur l'ordre établi; que le lierre et les orties qui poussent dans leurs interstices sont un défi au despotisme; et que chaque pierre qui tombe des créneaux démolis scelle la victoire de la liberté sur la tyrannie politique (16). Comment ne pas voir,

(13) *Ibid.*, 209.

(14) *Ibid.*, 210.

(15) *Ibid.*

(16) « A ruin expresses the triumph of chaos over order, and the Gothistic movement was, in origin at least, a movement toward freedom and away from the controls of discipline. Creepers and weeds, as year by year they riot over sill and paving stone, defy a broken despotism; every coping stone that crashes

ajoutait-il, que « dans le précoce enthousiasme de ces pionniers du Gothique, se retrouvent les impulsions qui, politiquement, se manifestèrent par la Révolution française ? » (17). Serait-il possible, après tout, de faire l'économie de toute référence au matérialisme dialectique pour atteindre les « structures profondes » du genre créé par Walpole ? Ne serait-ce que pour apaiser rétrospectivement l'indignation que le « communisme » de Breton faisait naître chez Montague Summers (18), l'entreprise vaudrait d'être tentée. Mais citons, auparavant, deux ou trois autres témoignages contemporains qui vont dans le sens de Breton et de Sadleir à la fois. Préfaçant ce merveilleux catalogue que Marc Loliée consacrait, en 1952, aux raretés du roman « noir », Théophile Briant écrivait :

« Le raz de marée monstrueux qui venait de submerger toute une Société avait changé, bout pour bout, la mentalité collective, et déclenché dans la cervelle des « producteurs » les plus étranges traumatismes. L'Horrible était au goût du jour. On se guérissait d'avoir eu peur, en multipliant les inventions les plus extravagantes, en instaurant une sorte de métaphysique du cauchemar » (19).

Sur quoi Benjamin Péret enchérissait dans un article paru dans *Arts* et consacré à l'« Actualité du Roman Noir » :

« L'apparition du roman noir », écrivait-il, « ou plutôt son dégagement de la gangue littéraire qui le recouvrait jusque-là, marque les dernières années du XVIII^e siècle. M. Théophile Briant a raison de souligner le rapport existant entre le succès que connaît à cette époque le roman noir fraîchement importé d'Angleterre et l'effervescence d'un monde qui venait de naître du couperet de Thermidor. Il exprime non seulement le soulagement des uns d'être libéré de la Terreur, mais aussi la nostalgie de cette terreur et c'est de ce sentiment ambivalent que vient en partie son succès ».

Et il ajoutait plus loin :

from a castle-battlement into the undergrowth beneath is a small victory for liberty, a snap of the fingers in the face of autocratic power. » M. Sadleir, « A Footnote to Jane Austen », *The English Association*, pamphlet n° 68, Oxford, 1927, p. 7.

(17) « Indeed, in these early enthusiasms of the Gothic pioneers there may be seen with astonishing clearness the impulses that, politically expressed themselves in the French Revolution. » *Ibid.*

(18) « If Surrealism is knit to Communism it can have nothing to do with the Gothic novel, nor indeed with romanticism at all. The tyranny of Communism destroys and eagerly seeks to destroy all art, all culture. We know this to have been the case in Russia. Writing to *The Daily Telegraph and Morning Post* on December 13th, 1937, Dr. T. Izod Bennett informs us how in Madrid at that date 'the persecution of the literate classes continues with unabated violence'. » Summers-Quest, 412.

(19) Théophile Briant : « Hommage au Merveilleux », *Catalogue n° 79* (consacré aux « romans noirs »), de Marc Loliée, 40, rue des Saints-Pères, Paris, 7^e, p. 1.

« Il n'est pas exagéré de voir dans le roman noir l'écho métamorphosé des espoirs suscités par le grand souffle d'émancipation que la révolution française répandait alors sur le monde. Le succès qu'il eut alors en France, à l'époque de la réaction thermidorienne, montre à quelle nostalgie de la révolte il faisait appel. Si l'on constate que *Le Moine* et quatre romans d'Anne Radcliffe sont publiés à Paris, en 1797, tandis qu'on guillotine Babœuf, on est contraint d'écarter toute idée de coïncidence et de juger que l'enthousiasme qu'ils provoquaient avaient des causes profondes. Elles sont à rechercher non seulement dans le bouleversement qui s'était opéré dans la sensibilité du public, à la faveur de la révolution et dans les espoirs qu'elle avait engendrés et auxquels ils servaient d'exutoire, mais aussi dans les causes même de ce bouleversement intime » (20).

Pour Annie Lebrun enfin — auteur d'un important article sur *Les premiers romans noirs ou l'ébauche d'une science révolutionnaire* — le genre noir, « porté par la force déflagratoire de la Terreur » et associé à tout ce que l'époque où il s'est développé pouvait contenir de subversion, a ouvert une brèche décisive dans l'édifice des pouvoirs :

« Moins événement littéraire qu'attitude collective, le genre noir serait alors une image immédiate et par là vivement impressionnée, de ce profond désir de bouleversement, qui anime les esprits de ce moment, avec la crainte que peut susciter l'idée d'un tel changement » (21).

Ainsi, que ce soit au niveau du simple rapprochement fortuit, fondé sur des analogies intuitives, ou au contraire à celui d'une idéologie systématisée et assez fortement dogmatique, le roman « gothique » est, depuis ses origines, inlassablement présenté comme le contre-coup des bouleversements révolutionnaires qui se sont abattus sur l'Europe en 1789, l'écho, dans le domaine littéraire, de l'effondrement des structures sociales et politiques du passé.

*

**

Et sans doute, à première vue, un rapport de causalité semble devoir s'instaurer entre le Régime de la Terreur et le roman terrifiant. Il n'est que de jeter un coup d'œil à la chronologie du genre pour constater le profil de plus en plus rapidement ascensionnel de la courbe à partir de 1790. Mais l'examen attentif de la production « gothique » telle que nous avons tenté de l'analyser nous amènera sans doute à nuancer très fortement une opinion, qui, pour univ-

(20) Benjamin Péret, « Actualité du Roman Noir », *Arts*, n° 361 (1952).

(21) Annie Lebrun, « Les premiers romans noirs ou l'ébauche d'une science révolutionnaire », *La Brèche, Action Surréaliste*, vol. VIII (Nov. 1965), p. 32.

selle qu'elle soit, reste fondée sur une approche trop superficielle du problème. S'il est des séries, comme le dit Bachelard, qui sont « très fortement causales », il en est d'autres qui le sont moins, et notre tâche doit d'abord consister en une estimation aussi précise et juste que possible de l'intensité causale du rapport entre Révolution et roman noir.

Pour partir du plus évident, il n'est à notre connaissance, que très peu de romans « gothiques » anglais qui utilisent les horreurs révolutionnaires à des fins dramatiques ou fassent seulement allusion aux événements du Continent. Le censeur de *The Critical Review* qui, à propos de *Robert and Adela* (1795) écrivait que la « Révolution française avait non seulement ouvert un vaste champ de recherches à l'historien, au politicien et au moraliste, mais aussi fourni une abondance de sujets aux romanciers du jour » (22) faisait sans doute allusion à une classe de romans tout à fait étrangers aux nôtres, du genre d'*Adélaïde de Narbonne, with memoirs of Charlotte de Cordet* (1800) d'Helen Craik, ou de l'anonyme *Adolphus de Biron, a novel, founded on the French Revolution* (1794). Mais ces romans, d'une médiocrité désarmante, n'ont absolument rien de « gothique ».

Cette remarque s'applique aussi bien à des œuvres plus intéressantes, comme *The Banished Man* (1794) de Charlotte Smith, *The Parisian* (1794) de Mary Charlton ou *The Castles of the Tuilleries* (1803) de Lathom, dont les auteurs s'étaient en d'autres temps signalés par des aptitudes réelles dans le domaine de l'horreur et qui, de façon significative, renonçaient à leurs souterrains, à leurs spectres et à leurs moines dès l'instant qu'ils abordaient l'histoire. Rarissimes, en vérité, sont les romans qui, manifestement « gothiques » d'intention, évoquent autrement que dans de brefs épisodes ou par allusions rapides les événements politiques qui, de l'aveu général, sont censés leur avoir donné le jour. Dans *The Horrors of Oakendale Abbey* (1797), très radcliffien d'inspiration, le père adoptif d'Eugène est guillotiné et les révolutionnaires promènent sa tête au bout d'une pique (23) : mais cette « horreur » - là est, pourrait-on dire, latérale, et sans rapport direct avec les aventures centrales de Laura dans l'abbaye d'Oakendale. Une partie de l'action

(22) « The French Revolution has not only afforded an ample field for the historian, the politician and the moralist, but has supplied abundance of matter to the novel - weavers of the present times. » *C.R.*, (N.A.), XVI (1796), 471.

(23) « I saw my ever dear, my more than parent's head, stuck upon a pike, reeking and clotted with blood. » *The Horrors of Oakendale Abbey*, New York (J. Harrison), 1799, p. 88.

de *The Subterranean Cavern* (1798) se déroule, en 1792, à Paris, où le père d'Antoinette de Montfloreance, compromis par ses activités politiques, est arrêté et menacé pour un temps de l'échafaud (24). Mais les aventures les plus terrifiantes de la jeune fille se passent en province, dans le vieux château gothique familial, et relèvent de toute évidence de la mentalité « ancien régime ». Du reste, les auteurs ne déguisent à aucun moment la répulsion que leur inspire l'esprit révolutionnaire. S'il est déjà très grave, à leurs yeux, d'avoir des « opinions égalitaires » (25), les réelles horreurs du 10 août — journée qui restera à jamais, disent-ils, la honte de la nation française (26) — les emplissent d'indignation. D'une manière générale, les romanciers qui nous occupent se défont de la plus extrême manière de l'engagement politique. « Un roman n'a jamais été fait pour véhiculer des idées politiques », proclame l'auteur du très « gothique » *Bungay Castle* (1796) et elle ajoute que pour sa part, elle est « fermement attachée à son roi, parfaitement satisfaite des lois et de la constitution de son pays et reconnaissante au Ciel de lui avoir permis de vivre sous un gouvernement si tolérant et si juste » (27). Les romans doivent, au contraire, en occupant l'esprit des lecteurs, précisément les empêcher, surtout ceux des « classes inférieures », de faire de la politique (28). D'ailleurs, une bonne partie de ces romans n'ont-ils pas été écrits par des femmes à l'intention de leur sexe ? Voilà qui n'est pas étranger, sans doute, à l'apolitisme du genre : « sommes-nous préparées par la Nature », s'écrie Antoinette, « ou formées par l'éducation, à dicter des lois aux assemblées ou à intervenir dans aucun gouvernement ? » (29).

(24) [Miss Pilkington], *The Subterranean Cavern; Or, Memoirs of Antoinette de Monfloreance*, 4 vols., London (Minerva Press), 1798, vol. III.

(25) L'auteur dit avec mépris d'un de ses personnages : « His mind was tintured with the equalizing spirit, at present so prevalent, and his manners deficient in that distant respect which should characterise the demeanour of persons in his situation in their intercourse with their superior. » *The Subterranean Cavern*, *op. cit.*, III, 15.

(26) « In this distressed condition we continued till the fatal 10th of August 1792, that era of everlasting disgrace to the French Nation, when Paris was deluged in human gore. » *The Horrors of Oakendale Abbey*, *op. cit.*, p. 88.

(27) « A novel was never intended as a vehicle for politics. » [...] « ... Firmly attached to her king, perfectly satisfied with our laws and constitution, and grateful to heaven for being permitted to live under so mild and just a government. » *Bungay Castle* : a novel, by Mrs. Bonhote, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796, I, xvii-xviii.

(28) « I had much rather see one of the lower class peruse these mischievous books, than, with newspaper in hand, plunging into the gulph of politics. » *Monckton; Or, The Fate of Eleanor*, 3 vols., London (G. & J. Robinson), 1802, I, xix.

(29) « Are we either adapted by Nature, or formed by education, to prescribe rules to legislative assemblies, or to interfere in any government ? » *The Subterranean Cavern*, *op. cit.*, I, 25.

En tant que femme, elle estime ne pas avoir qualité pour prononcer « aucune opinion arrêtée sur les questions politiques sans cesse agitées en [sa] présence » (30).

N'est-il pas symptomatique, dans un ordre d'idées voisin, de constater qu'à l'ordinaire, quand l'action se situe en France, c'est de la *France pré-Révolutionnaire* qu'il s'agit ?

Dans le *Roman de la Forêt* (1791) d'Anne Radcliffe comme dans *Les Mystères d'Udolphe* (1794), dans *Matilda Montfort* (1809) de Peter Peregrine, comme dans *The Midnight Bell* (1798) de Lathom, enfin dans *Grasville Abbey* (1797) — le roman « gothique » peut-être le plus populaire de la fin du siècle — tout ou partie de l'action se déroule dans la France de l'Ancien Régime, et les noms des personnages qui comptent aux yeux des auteurs s'ornent tous de particules. Tout se passe comme si, pour eux, la Révolution française n'avait pas eu lieu.

Il est bien question, dans certains romans, de régicide et de république, de l'abolition des privilèges et de l'égalité de tous. On retrouve dans certain discours prononcé par un personnage de *St Botolph's Priory* (1805) des thèmes étrangement familiers (31). Mais chose étrange, l'époque où se situe l'action est celle... de la Guerre Civile anglaise, et les « révolutionnaires » sont les soldats de Cromwell. Un autre exemple de ce très éloquent transfert nous est fourni par *Le Moine*, sans doute le roman où souffle le plus fortement le vent de la Révolution française. Nous avons vu (32) combien la fin du roman de Lewis avait été influencée par le théâtre « monacal » et les idées de 89. Mais tandis que dans les pièces de Fiévée et d'Olympe de Gouges c'était le « Commissaire du Peuple », ceint de l'écharpe tricolore, qui venait délivrer les religieuses des couvents, dans *Le Moine*, cette tâche incombe à deux nobles espagnols accompagnés non de « gens d'armes » mais des archers de la

(30) « My limited education, as a female, utterly disqualifies me for forming any decided opinion respecting the political problems which are constantly discussed in my presence. » *Ibid.*, 70.

(31) « Tis time these overgrown tyrants should be pulled down from their proud stations; their crimes have long been ripening them for the levelling axe [...] We shall have no more levying of taxes and straining a poor man's little all to pay them; no, every man will then have a just division of power and property, and your great ones be taught a little reason and moderation [...] Why should one man enjoy rank, extensive privileges, large domains, and hoards of overgrown riches, doing no good to society at large with those unequal possessions over which he is placed as a steward of the Great Master of all for the benefit of others, not alone for his own selfish appetites? Now, I am for a fair and equitable partition of the whole. » *St. Botolph's Priory; Or, The Sable Mask, an Historic Romance*. By T.J. Horsley Curties, 5 vols., London (J.H. Hughes), 1806, II, 136-7.

(32) Cf. *supra*, ch. V, pp. 353-6.

Sainte-Inquisition. Si l'angoisse du peuple anglais a été, pourrait-on dire, *réactivée* par « les secousses révolutionnaires », constatons qu'elle se *fixa*, à la suite d'un processus plus ou moins inconscient de transfert, à d'autres niveaux historiques, à des niveaux plus *profonds*.

L'argument chronologique du reste, que nous avançons plus haut, pour rappeler cette accélération du rythme de publication des romans « gothiques » à partir de 1790, joue également en sens inverse. Comment oublier, en effet, que la première « histoire gothique » parut en 1764, vingt-cinq ans exactement avant la prise de la Bastille ? En 1789, il existait déjà une tradition « gothique », représentée par Walpole, Hutchinson, Aikin, Clara Reeve, Charlotte Smith et Sophia Lee, pour ne pas parler des auteurs mineurs ailleurs étudiés (33). Les liens de parenté évidente qui rattachent le *Roman de la Forêt* (1791) au *Vieux Baron anglais* (1777) ou les *Mystères d'Udolphe* (1794) à *l'Orpheline du Château* (1788) établissent de façon incontestable, à nos yeux, la continuité du genre, par-delà le « raz de marée monstrueux » qui, en 1789, submergea la France.

*
**

L'impact des événements sur le rêve s'inscrit toujours dans un processus beaucoup plus complexe et moins direct qu'on ne le croit d'ordinaire. Surtout lorsque les événements vont « dans le sens de l'histoire », car le rêve est politiquement rétrograde. Tout ce que nous savons du fantastique nous autorise en effet à penser, que l'homme « rêve à droite ». Lewis affichait pour le peuple un mépris peu ordinaire et ne se plaisait guère, semble-t-il, qu'en la compagnie des grands (34). Anne Radcliffe, si peu que nous sachions d'elle, paraît avoir eu pour l'ordre et les conventions sociales un respect immodéré. Maturin était « tory ». Quant à la foule innombrable des écrivains anonymes, ils n'étaient que trop heureux de faire publier leurs œuvres aux presses « gouvernementales » (35) de Lane. Il n'est que de parcourir au hasard n'importe quel roman « gothique » pour se convaincre du caractère très conformiste des structures qu'on y décèle : l'argent y est aussi important que dans les « contes de la vie réelle », les classes sociales aussi nettement définies que dans le roman picaresque, les préjugés aussi marqués que dans les romans de mœurs. L'ultime bonheur du héros est

(33) Cf. *supra*, ch. III.

(34) Cf. SUMMERS-QUEST, 399-400.

(35) Cf. BLAKEY, 19.

atteint quand on lui a restitué son *titre*, rendu ses *biens* et donné devant Dieu en mariage une compagne digne de lui. A la continuité verticale de la chronologie que nous soulignons tout à l'heure s'ajoutent ces analogies latérales, qui rendent précaire toute tentative que pourrait faire la critique marxiste pour privilégier le genre créé par Walpole, cet *aristocrate*, au niveau des valeurs qu'il incarne. Il serait vain, convenons-en, de chercher dans *Les Mystères d'Udolphé* ou *Le Moine*, les indices d'une « révolution sociale » ou plus modestement même, les signes d'une « émancipation prochaine ». Sans doute y eut-il, à la fin du siècle, un vrai « roman révolutionnaire » en Angleterre, où se dénonçaient la cruauté du système pénitencier, l'oppression exercée par les classes dirigeantes sur d'autres moins favorisées et d'une manière générale, l'injustice des structures sociales. Mais ces romans, de Bage, Holcroft, Mary Wolstonecraft et Godwin, n'étaient pas « gothiques ». *Caleb Williams* est fondamentalement différent de toutes les histoires de réclusion qui ont retenu notre attention dans la mesure où l'auteur dénonce des maux *contemporains*. Pour le romancier « gothique », le Mal politique est rejeté dans le passé; il s'appuie même sur l'excellence des structures présentes pour mieux le mettre en lumière. Pourtant Breton ne se trompe pas, quand il voit, dans les ruines gothiques qui se dressent si fréquemment à l'horizon de ces romans « l'écroulement de la période féodale ». Mais ceci ne met pas en cause, pour autant, la Révolution *française*. Si, en France, la féodalité est tombée, officiellement du moins, en 1789, en Angleterre à cette date, elle n'était plus, depuis un siècle déjà, qu'un mauvais souvenir. Georg Lukacs (36) a raison de faire remarquer qu'au XVIII^e siècle, l'Angleterre est déjà en situation post-révolutionnaire. Si le roman « gothique » est habité par l'esprit d'une révolution, c'est d'abord de celle de 1688 qu'il s'agit.

*
**

La Révolution de 1688 avait été religieuse autant que politique : en même temps qu'elle abolissait les derniers vestiges du despotisme seigneurial, elle consacrait le rejet définitif du catholicisme et confirmait par delà tous les extrémismes, l'esprit même de la *Réforme*. Or n'est-il pas significatif de constater que les ruines qui servent de cadre à la plupart des aventures « gothiques » sont avant tout des ruines *nationales*, qui illustrent ce double triomphe de la monar-

(36) Georg Lukacs, *The Historical Novel*, new ed., Boston (Beacon Press), 1963, p. 21.

chie constitutionnelle et de l'Anglicanisme sur les forces occultes et la tyrannie du passé ? Nous n'en finirions pas de citer tous les édifices, militaires ou religieux, que nous avons rencontrés, dressés dans un paysage typiquement anglais et dont les noms prestigieux se retrouvent à chaque page de l'Histoire (37). Ces châteaux de Carisbrooke, de Framlingham, de Kenilworth, ces abbayes de Saint-Asaph, de Netley et de Tintern qui prêtent maintenant leurs salles et leurs cloîtres, leurs cachots et leurs souterrains à de dérisoires aventures sont ceux-là même qui jadis incarnèrent la très réelle tyrannie des « vieux barons anglais » et l'unique autorité des évêques et des prieurs. Leurs ruines — dont le pays, au dire de Gilpin (38), est couvert plus qu'aucun autre — signifient bien, en effet, la chute du régime féodal — mais telle qu'on l'avait vécue Outre-Manche et sans que la prise de la Bastille en fût en rien responsable. Déjà Jago, dans *Edge-Hill* se félicitait en 1767, du « règne généreux de la Liberté » qui caractérisait son époque, affranchie de la tyrannie « gothique » que symbolisaient ces « demeures abhorrées » aux tours massives et aux créneaux menaçants (39). Déjà Shenstone dans *The Ruin'd Abbey, or, the Effects of Superstition* (1764) se réjouissait des « dommages légitimes » que la réforme avait causés aux monastères d'antan et disait tout le parti qu'on pouvait tirer de leurs ruines, pour agrémenter un « point de vue » en ces temps éclairés du « règne de Georges » (40). Nous savons trop, par ailleurs, la reconnaissance que portait Gilpin à Henri VIII et aux généraux de la Guerre Civile pour chercher

(37) Cf. par exemple la raison qu'avance Lathom de son choix du château de Framlingham dans son roman *The Unknown* : « The reason for my selecting Framlingham Castle as the seat of my principal action, was, because I considered that at an age when it is become a fashion for the pen of the romance - writer to celebrate the magnificent structures of former days, no one appeared to me more deserving of being thus noticed. It has been the scene of many great events in the history of our country and in its present decayed state is one of the most splendid monuments of ancient grandeur remaining in this kingdom. » Francis Lathom, *The Unknown; Or, The Northern Gallery*, 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1808, I, x.

(38) *Observations on [...] Cumberland and Westmoreland*, 2 vols., 3rd. ed., London (T. Cadell), 1808, I, 13-4.

(39) Il se réjouit en particulier qu'il soit aujourd'hui possible

« To hail from open scenes, and cultur'd fields,

Fair Liberty, and Freedom's gen'rous reign,

With guardian laws, and polish'd arts adorn'd.

While the portcullis huge, or moated fence,

The sad reverse of savage times betray —

Distrust, barbarity and Gothic rule. »

« *Edge-Hill* », CHALMERS-POETS, XVII, 291.

(40)

« ... To grace a rural scene;

To bound our vistas, and to glad the sons,

Of George's reign, reserved for fairer times ! »

« *The Ruin'd Abby* », CHALMERS-POETS, XIII, 323-4.

ailleurs que dans le passé national la signification de ces ruines, sûrs garants de l'avenir spirituel et politique d'un pays maintenant doté de lois salvatrices et des Trente Neuf Articles anglicans. Il n'est que de relire *l'Épître à Thomas Ashton* (1740) de Walpole (41), *l'Essai sur les Institutions Monastiques* (1773) d'Anne Laetitia Aikin (42) ou les notes d'excursions (43) d'Anne Radcliffe pour se convaincre que tel fut bien l'état d'esprit des romanciers « gothiques », sans doute partisans de nulle autre révolution que de celle qu'avaient déjà faite pour eux leurs ancêtres. Loin d'attendre de l'avenir une quelconque émancipation, ils avaient le sentiment d'être depuis longtemps affranchis des ténèbres du Moyen Âge. Loin d'être animés de « l'esprit de 89 », ils étaient les « conservateurs » d'un dépôt que leur avaient transmis les générations précédentes, les mainteneurs de l'ordre établi. On comprend dès lors que les événements du Continent aient suractivé le « marché de l'horreur » et accéléré le rythme de production du roman « gothique » dans les dernières années du siècle : c'était, de la part de la société anglaise, non pas l'approbation des thèses révolutionnaires, mais une réaction de défense face à l'agression idéologique venue de France, une *régression* à une époque antérieure de son propre passé national, une *fixation* au seul type de révolution dont elle eût fait l'expérience et où elle se sentit à l'aise.

II

Cette méfiance que nous avons cru déceler dans les romans « gothiques » étudiés, à l'égard de tout ce qui n'est pas *raisonnable* — c'est-à-dire, en l'occurrence, de tout ce qui ne relève pas en quelque manière de la Constitution anglaise ou des Trente Neuf Articles — nous rappelle opportunément que le genre qui nous intéresse est autant le produit du « Siècle des Lumières » que celui de la Révolution française. Le paradoxe n'est qu'apparent, qui consiste à prétendre aussi rendre compte de cette brutale irruption du surnaturel dans les lettres anglaises en la référant au rationalisme ambiant. Nous avons maintes fois donné à entendre que *le Château d'Otrante* et son innombrable descendance marquaient les origines du fantastique littéraire Outre-Manche. Nous croyons devoir nous expliquer sur ce point, avant de descendre aux niveaux plus profonds où doivent se situer selon nous, les ultimes « élucidations ».

(41) Cf. *supra*, ch. II, pp. 98-9.

(42) Cf. *supra*, ch. III, pp. 163-4.

(43) Cf. *supra*, ch. IV, pp. 229-31.

Un mot de Madame du Deffand rapporté par Roger Caillois (44) devrait nous permettre de situer avec assez de précision le problème. « Croyez-vous aux fantômes ? » lui demandait-on. « Non », répondait-elle, « mais j'en ai peur ». Or rien n'illustre mieux cette boutade que l'attitude de son grand ami Walpole qui, deux ans après avoir ri de ceux qui avaient cru au célèbre fantôme de Cock Lane (45) donnait au monde *Le Château d'Otrante*. N'est-il pas significatif que le premier roman « gothique » ait été écrit d'une main sceptique, à une époque où la société anglaise ne croyait plus aux fantômes ? Nous avons nous-mêmes constaté (46) la faillite de la croyance au surnaturel dans les premières décennies du dix-huitième siècle, et mis en lumière les fondements philosophiques de cette nouvelle attitude. « Il est clair », écrit de son côté Louis Vax, « que le développement de la littérature fantastique a coïncidé avec l'évanouissement de la croyance au merveilleux ». Elle est « fille de l'incroyance » (47). C'est d'un scepticisme généralisé à l'égard de l'Au-delà, formulé avec le plus de rigueur par Locke et répercuté dans les classes moyennes par tous les moralistes du siècle, qu'est née la première histoire « gothique ». Il fallait, pour que le surnaturel pût devenir objet de fable, qu'il cessât d'être objet de croyance. Il fallait qu'entre l'auteur et son œuvre, ou d'une manière plus générale, entre les habitudes mentales d'une société et ses productions littéraires, jouât un phénomène de distanciation, pour que la peur pût devenir une émotion esthétique. Louis Vax parle excellemment du « paradoxe du fantastique », très voisin, selon lui, de celui du comédien : « on pourrait dire de la « croyance » des conteurs à peu près tout ce que Diderot disait de la sensibilité des comédiens : moins ils en ont, mieux cela vaut » (48).

*

**

On a souvent rapproché le roman « gothique » des romans légendaires du Moyen Age, dont les « châteaux périlleux », les épées magiques et les noirs maléfices préfigurent en effet certaines scènes imaginées par Walpole et ses successeurs. On a aussi, à son sujet, évoqué à juste titre, les scènes de sorcières, les apparitions de spectres et les « villains » de la scène élisabéthaine. Et il peut paraître tentant de le comparer à la littérature pamphlétaire de la fin du

(44) Roger Caillois, *Anthologie du Fantastique*, Paris (Le Club Français du Livre), 1958, p. 10.

(45) Cf. *supra*, ch. II, p. 125.

(46) Cf. *supra*, ch. II, pp. 125-7.

(47) « Fantastique et Croyance », *La Séduction de l'Etrange*, Paris (P.U.F.), 1965, 163.

(48) Louis Vax, *op. cit.*, p. 165.

XVII^e siècle où les « prodiges » et les « miracles » étaient décrits à profusion et dont *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* (1705) de Defoe est peut-être le modèle le plus achevé. Mais quelles que puissent être les analogies de *forme* entre ces différents genres et le roman « gothique », *l'esprit* en est totalement différent. « Issue du groupe, la légende exprime ses croyances », écrit encore Louis Vax (49) et il peut paraître évident que ceux à qui on narrait les aventures du roi Arthur *croyaient* réellement aux prodiges qui en constituaient la trame. On sait (50) de quelle façon directe un auditoire élisabéthain participait aux horreurs qu'on lui proposait sur scène : aussi directement sans doute que les classes populaires ajoutaient foi aux « Relations Merveilleuses » et aux « Fabuleux Récits » d'une certaine tradition para-littéraire. Ni les romans de la Table Ronde, ni *Macbeth*, ni la brochure intitulée *A Sad and True Relation of Six Seamen who sold themselves to the DEVIL* parue à Londres en 1698 (51) ne nous paraissent vraiment relever du fantastique, précisément dans la mesure où la peur qu'ils provoquent n'est pas dissociée de la croyance. Il y a, dans le fantastique, une part d'illusion voulue et de jeu librement consenti qui le place sous le signe du « comme si ». Le « fantastiqueur » *joue* à faire peur et à se faire peur, et cette attitude n'est possible que dans un type de société parvenue à un stade d'évolution avancée dans le domaine de ses rapports avec le numineux. Ce n'est pas un hasard, croyons-nous, si le premier roman « gothique » a été écrit à une époque et surtout dans un pays où la religion avait été fortement rationalisée — et *réformée*. *Le Château d'Otrante* est l'œuvre d'un incroyant vivant dans une société sécularisée et qui avait évacué en même temps que les « superstitions papistes » une bonne partie du Merveilleux Chrétien. La médiocrité de certaines imitations ultérieures (52) tiendra précisément au fait qu'elles se réclameront des données, si atténuées fussent-elles, de la doctrine anglicane en matière de Surnaturel. Le sacré est mauvais conducteur du fantastique. D'une certaine manière le fantastique est une compensation que l'homme se donne, au niveau de l'imaginaire, de ce qu'il a perdu au niveau de la foi. « Le genre naît », dit Roger Caillois, « quand on ne croit plus aux miracles » (53). Un censeur du *Scots Magazine* s'étonnait, dans son

(49) Id., 163.

(50) Cf. par exemple Reed, *The Occult on the Elizabethan Stage*.

(51) Reproduit dans *Seventeenth Century Tales of the Supernatural*, Augustan Reprint Society pamphlet n° 74. Los Angeles (University of California), 1958.

(52) Les romans qui se réclament, par exemple, de *The Old English Baron*, cf. *supra*, ch. VI, pp. 394-8.

(53) *Le Monde*, 9 août 1967, p. 4.

compte rendu de *Melmoth*, de ce que les histoires de fantômes fussent encore goûtés à un époque où « la crédulité, même ce degré de crédulité dont ne se départit pas l'honnête homme de bonne composition, a cédé la place à un scepticisme endurci, et où, comme pour compenser le fait que nos ancêtres ont trop cru, nous avons résolu de croire trop peu » (54). Mais c'est que précisément l'irrationnel n'est inquiétant que s'il se manifeste brusquement dans un univers où l'homme a cru découvrir, ou sur lequel il projette, des lois immuables. Le fantastique étant une *transgression* de la raison, il ne pouvait se manifester qu'après que celle-ci eut affirmé de façon définitive ses droits sur l'entendement humain.

*
**

Que le roman « gothique » s'est développé dans un climat de totale incrédulité est attesté de plus d'une façon. D'abord par les protestations de plus en plus véhémentes des critiques, représentants en l'occurrence — ou censés l'être — de l'opinion collective. Que de condamnations, que de blâmes, que de mises en garde avon-nous relevés dans la presse, qui consacrent d'éloquente façon le divorce entre la croyance du groupe et ces manifestations littéraires de la peur ! Le succès croissant du genre parodique, avec toutes ses ambiguïtés et peut être surtout à cause d'elles, est encore un signe, croyons-nous, de ce scepticisme ambiant. Que sont ces contrefaçons de l'épouvante, sinon des romans « gothiques » *lucides*, où la censure qu'exerce l'ironie met en évidence l'adhésion librement consentie au leurre ? Et comment ne pas voir, dans la technique si usitée et si décriée, du « surnaturel expliqué », une autre façon maladroite mais révélatrice de dissocier la croyance aux spectres de la peur qu'ils inspirent ? L'élucidation finale des mystères, qui dispense de croire, permet d'*avoir tremblé* économiquement. Rétrospectivement, quand la raison pour un temps bafouée, est « remontée sur son trône », il ne reste plus que la peur, une peur gratuite qui relève de l'art et dont il dépend de l'auteur qu'elle soit plus ou moins efficace.

*
**

Il y a plus : dans chacun de ces romans ou presque, le « champ » fantastique est soigneusement délimité et les manifestations de

(54) « ... Now that credulity, even that degree of credulity inseparable from honesty and good-nature, has given place to hard-hearted scepticism, — now that, as a kind of compensation for our fathers having all believed too much, we have resolved to believe too little. » *Scots Magazine*, (N.S.), LXXXVII (1821), 412.

l'Au-delà ne se produisent en général qu'après que les personnages mêmes du récit ont dit leur incrédulité. « Les lois de la Nature », dit Lord Molton dans *Midsummer Eve*, « sont fixes et immuables. Quand même il existerait un Dieu (car il avait le malheur d'être athée), cet être Suprême qui régirait l'Univers, changerait-il, ou suspendrait-il ces mêmes lois pour le sujet le plus léger, le moins important ? Avoir cette opinion, ce serait donner une bien petite idée de sa sagesse » (55). Propos auxquels semblent faire écho ceux tenus par un personnage de *The Grey Friar, and the Black Spirit of the Wye* : « Les principes de la philosophie naturelle ne sont connus que de très peu de gens; aussi, les phénomènes de la Nature sont-ils considérés comme miraculeux parce qu'ils ne sont pas compris » (56). C'est le principe de causalité énoncé par les philosophes qui rend les spectres effrayants : ils introduisent l'arbitraire là où devrait régner la rigueur, et déchirent la trame serrée de la nécessité que les auteurs ne manquent jamais de tisser autour de leurs personnages. Sans cette précaution liminaire, il serait « naturel » que les arbres saignent et que les portraits quittent leur cadre : le non-sens ne peut jamais être que la négation du sens. De ce point de vue, il n'importe que l'apparition soit « vraie » ou qu'elle soit expliquée à la fin : la différence est de degré, non de nature. Simplement l'imagination du lecteur est davantage sollicitée dans un cas que dans l'autre. L'important est que l'insolite se soit manifesté dans un univers d'où le hasard a été exclu, un univers scientifique. S'il fallait à tout prix risquer une explication historique du roman « gothique », nous dirions sans trop balancer qu'il est né d'une révolution moins sociale que *culturelle*, d'une transformation profonde des habitudes mentales de la nation après qu'elle eut découvert Locke et Newton. Le fantastique ne pouvait se manifester Outre-Manche qu'après que la société anglaise fut passée de l'âge magique à l'âge scientifique. Il fallait qu'elle éprouvât la nostalgie du Merveilleux évacué par la Raison pour lui rendre droit de cité dans le seul cadre où il pût devenir inquiétant, celui de la réalité quotidienne. Il fallait que s'opérât en littérature une mutation parallèle de l'âge de la poésie à celui du roman — véhicule, par excellence, de l'ordinaire et du *réel* — pour que les spectres de Shakespeare, les sortilèges de Spenser comme aussi le Diable de Milton revêtissent des formes susceptibles

(55) *La Soirée d'Eté*, par M. Lewis, auteur du Moine, traduit de l'anglais sur la 2^e ed., par D.L. M . . . , Paris (Gueffier), 2 vols., An X-1801, I, 51. (Ce roman n'est pas de Lewis. Cf. Bibliographie, au titre *Midsummer Eve*.)

(56) « The principles of natural philosophy are know but to very few; the phenomena of Nature are, therefore, often reckoned miraculous, because they are not understood. » *The Grey Friar, and the Black Spirit of the Wye*, 2 vols., 1810, II, 105.

de concerner l'homme du commun. Encore le roman dut-il faire d'abord ses preuves en tant que genre réaliste avant d'être appelé à véhiculer l'insolite : L'univers du *Château d'Otrante* devait avoir la même densité, la même concrète épaisseur que celui de *Pamela*. Mais dans la texture même du réel s'opérerait une déchirure par où déferlerait le rêve.

III

Un rêve qu'il est temps d'aborder maintenant sous l'angle de la *signification* et non plus sous celui des causes. On peut se demander si « toutes ces apparitions ténébreuses, toutes ces scènes nocturnes, ces créations funéraires, enfantées souvent par un cerveau en délire et qu'on pourroit assimiler aux rêves incohérents de la nuit » (57), n'ont pas une signification indépendante des contingences historiques, un sens profond qui aurait échappé aux rêveurs eux-mêmes et s'enracinerait dans leur inconscient. Faut-il voir alors dans le roman « gothique » les signes « pathognomoniques » d'une névrose collective dont aurait souffert l'âme anglaise à un moment de son histoire, et dans ces spectres, ces tombeaux, ces souterrains et ces châteaux la projection imagée du sentiment d'*inquiétante étrangeté* jadis étudié par Freud (58) ? Le motif même du *rêve* qui revient si souvent (59) et de manière si caractéristique dans ces histoires semble devoir nous encourager à les déchiffrer à la lumière des thèses de la psychanalyse, et d'abord de la psychanalyse « classique ». L'héroïne est prisonnière dans une abbaye en ruines : la nuit, elle rêve qu'un homme au visage émacié la conduit, par d'interminables souterrains, à une salle où elle découvre un poignard ensanglanté et un rouleau de parchemin. Soudain le plancher s'effondre... Elle se retrouve, après sa chute, dans un cachot où git le cadavre de son guide. *Une autre partie du rêve* (selon une expression consacrée qui exprime bien le « déplacement onirique ») lui montre une salle tendue de

(57) F. Pagès, *Amour, Haine et Vengeance*, 2 vols., Paris (Dentu), An VII, I, ix-x.

(58) « Das Unheimliche », *Gesammeltewerke*, Bd XII, Imago Publishing, 1947, pp. 227-268.

(59) *The Old English Baron*, *op. cit.*, pp. 69 sq.; *The Romance of the Forest*, *op. cit.*, Ballantyne's Novelist's Library, X, 119 sq.; *Montorio*, *op. cit.*, pp. 90 et 139; *The Restless Matron*, I, 70 sq.; *Astonishment III*, I, 164-8; *A Winter's Tale*, II, 43 sq.; *Who's the Murderer?*, III, 3 sq.; *The Castle of Villa Flora*, I, 49 sq.; *Ancient Records*, I, 237, sq.; II, 52 sq.; II, 207 sq.; *Cesario Rosalba*, I, 288; *The Cavern of Death*, p. 27 sq.; *The Haunted Priory*, I, 45 sq.; *Netley Abbey*, I, 154 sq.; *The Ruins of Avondale Priory*, III, 74 sq.; *The White Knight, or the Monastery of Morne*, I, 211 sq.; etc.

noir où repose « un mort environné de l'appareil funèbre » (60). Puis, elle assiste à un enterrement. C'est alors qu'elle s'éveille brusquement et refait à l'état de veille le chemin parcouru en rêve. Elle explore les mêmes souterrains, traverse les mêmes appartements sinistres et constate, à chaque étape, que la topographie des lieux coïncide avec celle du rêve. De même, la découverte du parchemin jouera plus tard, dans l'accomplissement de son propre destin, un rôle essentiel. Ainsi, l'activité onirique de l'héroïne envahit l'intrigue toute entière, la colore et contamine, pour ainsi dire, la vie diurne des personnages. L'héroïne n'a jamais tout à fait cessé de rêver. Ses actes conscients ne sont en fait que la répétition, ou le prolongement de ceux qu'elle a accomplis en songe. Du reste, quand, éveillée, elle explore l'architecture qui l'abrite, elle le fait toujours à *minuit*. « C'est à cette heure-là », disait Mr Dabaud dans *La Nuit Anglaise* — dont le titre, incidemment, prend ici son plein sens — « qu'arrivent tous les grands événements ». Et d'énumérer, on s'en souvient (61), toutes les héroïnes « gothiques » qui à *cette heure-là*, sortent de la mélancolique torpeur qui les accable pendant le jour pour arpenter inlassablement des couloirs sans fin et descendre d'interminables escaliers. On peut en rire, avec Bellin de la Liborbière. On peut aussi, dans un contexte psychanalytique, y voir l'indice que la jeune fille se met ainsi spontanément en *situation d'onirisme*. Mais ce qui sans doute intéressera davantage le lecteur disciple de Freud, c'est d'apprendre que l'homme vu en rêve est le *père* de l'héroïne.

*
**

Certes, une lecture psychanalytique du roman « gothique » est possible. Sans aucunement nous dissimuler les périls qui nous guettent au seuil d'une pareille aventure, nous croyons devoir la tenter, quand bien même elle n'aboutirait qu'à faire apparaître ses limites et son caractère hasardeux. Disons de suite que n'ayant pas les compétences techniques requises pour mener à bien cette enquête, nous avons procédé par analogie, en nous aidant de travaux effectués dans des domaines voisins, travaux dont on ne saurait mettre en doute le sérieux ou la valeur représentative (62).

Ce qui frappe au premier abord le lecteur, c'est la signification non plus allégorique mais symbolique des images qu'il rencontre.

(60) *L'Abbaye de Grasville*, trad. de l'anglais par B. Ducos, 3 vols., Paris (Maradan), An VI-1798, II, 85.

(61) Cf. *supra*, ch. VIII, p. 494.

(62) Nous nous sommes surtout aidé des études suivantes : S. Freud, « Dostoevsky and Parricide », *Art and Psychoanalysis*, Meridian Books, Cleveland

A examiner de près ce roman « gothique » - type qu'il est facile de reconstruire en superposant, comme nous l'avons fait plus haut (63), les intrigues de tous les récits consultés, on voit se dégager, avec une considérable netteté, un certain nombre d'images-clés dont on sent qu'elles ne sont plus les abstractions chères à la langue du dix-huitième siècle, mais des *structures de condensation* par lesquelles s'expriment des conflits profonds. Le château, l'abbaye, le souterrain, la tombe deviennent un vocabulaire de l'angoisse, le moyen d'exprimer sous le voile du symbole, les craintes ancestrales de l'espèce. De même qu'on peut voir dans les scènes de violence, de tortures et de viols si fréquemment rencontrées la libération, sous une forme plus au moins sublimée, de l'instinct d'agressivité enfoui au plus profond de nous-mêmes. La sexualité jouant dans ce type d'interprétation un rôle primordial, le roman « gothique » pourrait alors se lire comme l'histoire d'un conflit mythique, au niveau des couches les plus archaïques de l'âme, entre le Père et le Fils, — à propos de la Mère. Ce conflit, latent en temps ordinaire, et « refoulé » par les Classiques, aurait été *réactivé* par la Révolution française, qui est précisément la manifestation historique de la révolte du Fils contre le Père : Blake, qui a vécu ces années-là, ne nous contredirait sans doute pas sur ce point. Mais entrons dans le détail. Il est évident que l'action de tout roman « gothique » se déroule dans un paysage composé d'un certain nombre d'éléments qui sont autant d'images de la Mère. « Pour chacun de nous, » écrit Marie Bonaparte, « la nature n'est qu'un prolongement de notre narcissisme primitif qui, au début, s'annexa la mère, nourricière et enveloppante » (64). Ainsi le château est-il le plus grand de tous les symboles maternels et toutes les histoires de réclusion que nous avons lues peuvent-elles s'interpréter comme autant de représentations symboliques du *retour à la mère*. « Souvenons-nous », écrit encore Marie Bonaparte, « du symbole fréquent que constituent, dans les rêves et les diverses créations imaginatives des hommes, les palais, les châteaux, les maisons, les souterrains, toutes les demeures en général. Ce sont autant de transferts de la demeure primitive où nous avons tous résidé : le corps maternel » (65). Les abbayes et les grottes, autres demeures particulièrement chères à l'imagination

& New York (The World Publishing Company), 1957, pp. 3-20; E. Jones, « The Death of Hamlet's Father », *Ibid.*, pp. 146-150; Marie Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre*, n. ed., 3 vols., Paris (P.U.F.), 1958; A. Wormhoudt, *The Demon-Lower, a psychoanalytical approach to literature*, New York, 1949.

(63) Cf. *supra*, ch. VI.

(64) Marie Bonaparte, *Edgar Poe, op. cit.*, II, 315.

(65) *Id.*, III, 621.

« gothique », sont évidemment susceptibles de recevoir la même interprétation. Et sans doute est-il possible de voir dans tous ces récits aux titres particulièrement éloquents — comme *The Recess*, *The Subterranean Cavern*, *Forbidden Apartments*, *The Lady of the Cave*, *The Subterraneous Passage; or, Gothic Cell*, *The Labyrinth of Corcira*, *The Secret of the Cavern*, *The Cave of Toledo*, des phantasmes du corps maternel. On entre au château par une porte, « symbole féminin évident » (66) ; on en sort (67) avec difficulté et angoisse, en empruntant un réseau compliqué de *boyaux* souterrains dont les méandres contournés s'enfoncent dans les *entrailles* de la terre. Le héros se faufile par des orifices étroits, rampe, avance sur les genoux et les mains. Comment ne pas voir qu'il y a ici « symbolisme de l'intérieur du corps maternel sur le mode intestinal, en rapport avec ces théories infantiles anales de la naissance que tous les enfants peut-être ont eues, chacun leur tour » (68) ? Dans les couches les plus archaïques de l'inconscient, au niveau prégénital, nous dit la psychanalyse, l'utérus est figuré par les intestins de la mère : le cheminement obscur et angoissant dans ces labyrinthes souterrains, expérience si fréquente dans les romans « gothiques », correspondrait alors à « l'investigation du corps maternel sur le mode anal ». Les cachots, les gouffres noirs, les caves et autres « recesses » auxquels conduisent parfois les souterrains pourraient figurer les cloaques maternels qui arrêtent, ou dirigent « les migrations du bol fécal auquel l'enfant forcément, dans ses théories sexuelles anales, s'assimile » (69). Dès lors, les violents efforts que font les personnages, dans ces romans, pour quitter le Château ou l'Abbaye - Mère où ils sont enfermés, en utilisant ces voies contournées, prennent un sens évident : ils illustrent tout simplement un « phantasme de renaissance ». Par contre, la prédilection toute particulière que manifeste le héros « gothique » pour les lieux de sépulture, les caveaux et autres « mansions of the dead » pourrait s'expliquer par une « régression vers le stade foetal limbic initial », le désir de se coucher pour toujours dans ce berceau définitif qu'est le cercueil et de se blottir à jamais contre le sein de la Terre-Mère (70). Les évènements si fréquents de l'héroïne, que des auteurs peu sérieux

(66) « The portal doors, an obvious feminine symbol. » A Wormhoudt, *The Demon-Lover*, *op. cit.*, p. 72.

(67) Remarquons que le héros ne sort que très rarement du château par la porte et n'y entre pratiquement jamais par le souterrain.

(68) Marie Bonaparte, *op. cit.*, III, 621-2.

(69) Id., II, 416-7.

(70) C'est ainsi du moins que Marie Bonaparte interprète une strophe du poème d'Edgar Poe : « For Annie ». *Ibid.*, I, 229.

(71) attribuaient jadis aux effets oppressants des corsets trop serrés de l'époque, ne sont en fait que des « régressions, pour l'inconscient, à l'état prénatal » (72). Mais le paysage des romans « gothiques » n'est pas seulement terrestre : la mer y joue un rôle essentiel. Ses vagues viennent souvent battre le pied des forteresses et les navires qui s'y hasardent doivent parfois essuyer de terribles tempêtes. Nous avons vu, à maintes reprises, combien le motif du naufrage revenait fréquemment sous la plume de nos romanciers. Ils savaient bien, comme le disait ingénument Baculard d'Arnaud que « la mer calme ne [produit] pas, dans notre âme, les effets sublimes de la Tempête » (73). Mais il ne s'agissait pas seulement d'illustrer les thèses du premier théoricien du *sombre* : en réalité, la mer est aussi un symbole de la Mère.

« On se souviendra ici », dit encore Marie Bonaparte, « de tous les naufrages dont la littérature du temps est remplie, de tous les vaisseaux en détresse qui en traversent les ciels d'orage. Il y a le naufrage du *Don Juan* de Byron, et d'autres — et le *Radeau de la Méduse* de Géricault. Mais le thème du navire en détresse, s'il était à la mode alors, en ces temps romantiques où l'on chantait les instincts délivrés du joug du classicisme, le thème du navire en détresse est éternel, il prit naissance le jour où l'homme mit le pied sur son premier esquif. Et sans doute, ce jour-là, le symbolisme éternel de la navigation, de la redoutable conquête de la mer-mère par l'homme, exaltait et glaçait-il déjà l'âme du premier navigateur » (74). Ainsi, les scènes de naufrage que l'on trouve dans *Bertram*, dans *Melmoth*, dans *Les Mystères d'Udolphe*, dans *Montorio*, dans *The Accusing Spirit* et tant d'autres romans « gothiques » étendent-elles jusqu'aux éléments liquides le règne de la Mère : sur Terre, sur Mer comme au Ciel — où la nuit, brille ce symbole maternel par excellence qu'est la lune — se projette son image, qu'au plus profond de son inconscient cherche à posséder le héros. L'entrée au château, la descente aux souterrains, figurent, sur le mode des représentations symboliques, la recherche opiniâtre de la Mère.

*
**

Mais l'entreprise est dangereuse, car le Père veille. Il se manifeste, avec une sadique agressivité, de diverses manières. Il peut prendre l'aspect du Diable, image classique, nous dit la psychanalyse, du Père

(71) R.P. Utter et G.B. Needlam, dans leur ouvrage très documenté et plein d'esprit, *Pamela's Daughters*, London, 1937.

(72) Marie Bonaparte, *op. cit.*, III, 689.

(73) « Deuxième Discours Préliminaire », *Le Comte de Comminge, ou les Amants Malheureux*, 3^e ed., Paris, 1768, p. xxix.

(74) Marie Bonaparte, *op. cit.*, II, 386.

Mauvais (75), ou celui du Juif Errant, éternel « déambulateur mythique », issu du peuple *patriarcal* qui, jadis, condamna le Fils Divin (76). Plus souvent, dans nos romans « gothiques », il est représenté par le « villain », parâtre dont la cruauté est sans bornes, ou par les Pères de l'Inquisition, qui ne sont que « le Père indéfiniment multiplié en un pluriel de majesté » (77). Notons que tous ces personnages redoutables se signalent à l'attention par leurs yeux terribles, qui *transpercent* ceux sur qui ils se posent. Le regard exceptionnellement redoutable de Montoni, de Schedoni, de Ginoti, de Melmoth — comme celui de tous les personnages dont le portrait effraie le héros dès son arrivée au château — est encore, nous dit Freud, un attribut caractéristique du Père. Dans sa poursuite de la mère convoitée, le héros se heurte, dès le seuil de la demeure paternelle — de la demeure légitimement possédée par le Père — à son *regard castrateur* (78).

Mais surtout, à l'entrée du château, veille le spectre, la plus redoutable de toutes les images paternelles. C'est l'émanation du Sur-Moi, qui dicte ses interdits à la conscience du héros-fils. C'est lui qui censure son comportement et s'efforce de prévenir l'inceste en manifestant sa présence dans les châteaux, les abbayes, les cavernes-mères que voudrait profaner le jeune homme. Dans *The Haunted Cavern* (1796), *The Haunted Priory* (1794), *The Haunted Castle* (1794), la demeure-mère est un *lieu gardé*, où l'on ne se hasarde pas sans risques. Si le héros persévère dans son entreprise, un glaive tranchant le menace — autre symbole éloquent — un glaive qui lui tranche... la main (79). D'un côté, *The Restless Matron* (1799) que convoite inlassablement le héros; de l'autre, *The Accusing Spirit* (1802) qui dénonce ses intentions et s'emploie à lui interdire la possession de la Mère; ou, s'il y est parvenu, à le punir de son crime. Il s'ensuit les scènes de poursuites, de combats, et de violences que nous connaissons et dont les rebondissements multiples pourraient être considérés comme la projection dans l'espace romanesque de ce conflit primitif que livre, au niveau des couches les plus profondes de l'inconscient, le Sur-Moi au Moi.

(75) Id., 491.

(76) Id., 513.

(77) Id., III, 703.

(78) Cf. Freud, « Das Unheimlich », cité par Louis Vax, *op. cit.*, ch. II, « La Psychanalyse de l'Étrange », p. 34.

(79) Sur le motif de la « main coupée », cf. le « Fragment » de John Aikin, *supra*, ch. III, p. 168; la scène dans *l'Italien*, où Spalatro, sur le point d'entrer dans la chambre d'Ellena pour la tuer, voit une main ensanglantée qui lui fait signe, *supra*, ch. IV, p. 281; cf. aussi *Edmund of the Forest*, 1797, II, 103; et *The Mystic Castle*, 1796, I, 32; etc. Penzoldt attribue à tort (p. 86) l'invention de ce motif à Sheridan le Fanu.

On sait, depuis Freud ⁽⁸⁰⁾, le sens qu'il faut donner au parricide littéraire, d'*Oedipe Roi* aux *Frères Karamazov*. Le « meurtre du père » est précisément la phase ultime de ce conflit, où le fils tue non seulement un rival, mais celui qu'il soupçonne, en fonction de la signification sadique qu'il attribue aux rapports sexuels, de faire souffrir la mère bien-aimée. Selon l'auteur de *l'Interprétation des Rêves*, c'est au niveau de la mort du père que se situe le sens le plus profond de *Hamlet*. Si le prince du Danemark éprouve tant de difficultés à venger le meurtre du Roi, c'est moins en raison de son caractère velléitaire ou parce que « la réflexion fait de nous tous des lâches », que parce qu'il s'identifie inconsciemment à Claudius, qui a pris auprès de sa mère, la place qu'il aurait lui-même souhaité occuper. Le crime « horrible, étrange et monstrueux », que dévoile le fantôme du père est celui-là même qu'il aurait voulu lui-même perpétrer — le crime d'*inceste*. Or, nous avons ailleurs ⁽⁸¹⁾ constaté l'énorme influence de Shakespeare sur la tradition « gothique » et le succès particulier de *Hamlet* auprès d'un très grand nombre d'auteurs. Le thème de *l'usurpation*, que nous avons mis en lumière, a le plus souvent dans ces romans comme dans *Hamlet*, une signification sexuelle. Rappelons que si dans *Le Vieux Baron Anglais*, Lord Lovel fait assassiner son frère et s'empare de son titre, le premier mobile du crime est une passion coupable qu'il éprouve pour sa belle-sœur. Dans *Alan Fitz-Osborne* (1786) Walter s'éprend de Mathilda que vient d'épouser son frère Alan. Il écarte ce dernier en le faisant mourir en Terre Sainte, et peut alors, en toute quiétude, poursuivre la jeune femme de ses assiduités. C'est toujours la même histoire — à quelques variantes près — qu'on retrouve dans *The Haunted Priory* (1794), *The Mystery of the Black Tower* (1796) et *The Mystic Castle* (1796). Le prince Rezzonico, dans *Reginald; or, the House of Mirandola* (1799), a fait jadis assassiner le marquis de Mirandola pour mieux séduire son épouse. Ici, le crime est moins « monstrueux », car la victime n'est que le cousin du bourreau. Mais l'auteur — une certaine Mrs. Martin — ne renonce pas pour autant au thème de l'*inceste*, qu'elle illustre en le projetant sur les amours du jeune couple Sigismund/Agnès.

Comme dans *Hamlet*, c'est le spectre du père qui dévoile, dans tous ces récits, le crime contre nature qui a été perpétré. Ses apparitions

(80) « The Interpretation of Dreams », *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York (Modern Library), 1938, pp. 307-311. Cf. également « Dostoevsky And Parricide », *Art and Psychoanalysis, op. cit.*, et Ernest Jones, *The Problem of Hamlet and the Oedipus Complex*, 1911.

(81) Nous nous permettons de renvoyer à notre article sur « Shakespeare et le roman gothique », *Caliban II, op. cit.*, pp. 47-63.

tions répétées ne visent que la proclamation publique de ce qui doit rester secret. Sans doute, à de très rares exceptions près, dont la plus notoire est celle d'Annibal et Hippolyto dans *Montorio* (82), ce n'est jamais le fils lui-même qui tue son père. Mais dans Hamlet, ce n'était pas non plus le cas. L'aveu direct de nos impulsions parricides est intolérable, explique Freud (83), surtout si elles sont explicitement liées à la possession sexuelle de la mère. De telles tendances, qui du reste, ne passent jamais le seuil de la conscience claire, ne peuvent qu'être décelées sous le voile plus ou moins transparent du symbole. Tous les exemples cités relèvent donc bien, au même titre que la pièce de Shakespeare, de l'interprétation freudienne.

IV

Telles sont les lignes générales autour desquelles pourrait s'organiser une lecture du roman « gothique » qui viserait à mettre en lumière, sous les apparences de l'intrigue et derrière chaque motif caractéristique du genre, les manifestations secrètes de la *vie abyssale*. Sans doute un psychanalyste averti découvrirait d'autres symboles, explorerait d'autres arcanes et codifierait mieux que nous n'avons su le faire les résultats de son enquête. Pourtant, nous ne sommes pas certain qu'il parviendrait pour autant à des résultats probants. La psychanalyse perd, selon nous, une grande partie de son sens et beaucoup de ses moyens, dès qu'elle s'aventure hors du domaine clinique. Appliquée à la littérature elle ne peut éclairer utilement une œuvre que si l'analyste dispose de documents abondants et suffisamment dignes de foi sur le comportement psychique de l'auteur. En l'occurrence, il est condamné à une quasi-totale ignorance : rien, ou presque rien, ne subsiste du destin individuel de nos romanciers « gothiques », à de rares exceptions près. Mais quand bien même il disposerait, pour chacun, d'une correspondance aussi volumineuse que celle de Walpole, nous hésiterions encore à tenir pour fondamentalement valides ses conclusions. La psychanalyse, tout au moins la psychanalyse *freudienne*, nous semble être un système trop rigoureux, une doctrine « trop fortement causale » (84), qui fige les symboles dans une signification univoque. Rien, pour elle, n'est *insignifiant*. Utilisée abusivement elle risque de devenir

(82) Cf. *supra*, ch. IX, p. 536.

(83) « Dostoevsky and Parricide », *op. cit.*, pp. 13-4.

(84) G. Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris (P.U.F.), p. 8.

jeu gratuit, à la limite, elle prête à rire ⁽⁸⁵⁾. Appliquée avec discernement, on peut encore lui reprocher de s'appuyer sur une interprétation des symboles presque exclusivement régressive, orienté vers un passé personnel, et qui néglige ce que Jung appelle « la fonction prospective du rêve » ⁽⁸⁶⁾. Dans le domaine littéraire, cette technique d'investigation tend à nous présenter des personnages *dominés*, et laisse trop souvent échapper le caractère dynamique de l'œuvre, le mouvement qui la parcourt et l'anime, « l'énergie d'image » qui, selon Bachelard, « est la marque même du psychisme actif » ⁽⁸⁷⁾. Surtout, la psychanalyse d'un *genre* littéraire est au plus haut degré aléatoire, en raison de la relative diversité d'inspiration qui subsiste au sein même des écoles les plus strictes, et parce qu'il manquera toujours le moyen de le rapporter, comme il est indispensable, aux manifestations d'un psychisme unique.

*

**

A moins que l'on n'accepte de croire avec Jung, que « les couches plus profondes de l'âme perdent, avec la profondeur et l'obscurité croissantes, leurs particularités individuelles », et qu'elles deviennent « plus collectives à mesure qu'on avance vers le « bas », c'est-à-dire quand on approche des systèmes fonctionnels autonomes, pour finir par devenir universelles » ⁽⁸⁸⁾. Alors deviendrait recevable une « psychanalyse du genre gothique » fondée, non plus sur des psychismes individuels qui nous resteront à jamais inaccessibles, mais sur les « images premières », les grandes images primitives de « l'inconscient collectif ». Ces images primordiales, nous dit Jung, « entassées et condensées organiquement depuis les millions d'années que dure l'évolution vivante » ⁽⁸⁹⁾ sont des structures héritées, communes à tous et éternelles. Serait-il démesurément audacieux de voir, derrière les apparences même les plus puérides ou grotesques du roman « gothique », la redécouverte à un moment donné de l'histoire de quelques-unes de ces formes fondamentales, de quelques-uns de ces *archétypes* qui sont comme les « organes » de la psyché collective ? Ces histoires qui relèvent, nous l'avons vu, d'une écriture quasi-collective, pourraient être alors considérées comme la mani-

(85) Nous n'en voulons pour preuve que l'amusant pastiche de F.C. Crews dans « Poisoned Paradise : the Underside of Pooh », *The Pooh Perplex*, New York (E.P. Dutton), 1965.

(86) C.G. Jung, *L'âme et la vie*, Paris (Buchen & Chastel), 1963, p. 88.

(87) *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris (J. Corti), 1948, p. 20.

(88) C.G. Jung, *L'âme et la vie*, *op. cit.*, p. 67.

(89) *Id.*, p. 65.

festation naïve, dans le domaine restreint du roman anglais au dix-huitième siècle, du retour à certaines structures profondes de l'âme, aux structures *verticales* du Rêve, qu'illustre sous des formes particulièrement adéquates, le style « perpendiculaire ».

Car le style architectural des demeures que nous rencontrons dans ces romans n'est pas sans peser lourdement sur l'interprétation qu'il convient d'en donner. Il s'agit de châteaux, d'abbayes et d'églises *gothiques*, qui, s'ils figurent bien le retour à la Mère, le font sur le mode particulier de la descente verticale. Tandis que l'Imagination des Classiques — celle dont Addison et Mark Akenside chantaient les « Plaisirs » — se propageait par cercles concentriques sur un plan horizontal ⁽⁹⁰⁾, le renouveau médiéval en architecture, ailleurs étudié, proposait à la rêverie des lignes de force nouvelles qui, partant du sommet d'une tour ou de la pointe effilée d'une flèche, atteignaient jusqu'au plus profond du sous-sol, de ces « ultra-caves » dont parle Bachelard ⁽⁹¹⁾. Ce que dit ce dernier de la maison, qu'elle est « un des appels à notre conscience de verticalité » ⁽⁹²⁾, « un des schémas verticaux de la psychologie humaine » ⁽⁹³⁾, s'applique *a fortiori* à la demeure gothique. L'intérieur du château s'organise en niveaux superposés qui, du donjon à l'oubliette, communiquent entre eux par d'interminables *degrés*. N'oublions pas le rôle que joue l'escalier dans le rêve qui est à l'origine du premier conte « gothique » ⁽⁹⁴⁾ : Du *Château d'Otrante* aux *Albigéois*, les aventures du héros s'organisent fondamentalement autour d'un axe vertical.

Or l'important est de voir qu'à ces étages superposés correspondent des niveaux différenciés de l'être. L'âme est semblable à une maison, nous dit Jung, dont les étages dateraient d'époques différentes, de plus en plus reculées à mesure que l'on descendrait en elle : « Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au dix-neuvième siècle, le rez-de-chaussée date du seizième siècle, et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du deuxième siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations romaines et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre, dans la couche supérieure, des outils de silex et, dans les couches plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la

(90) Cf. la discussion d'Addison sur la coupole du Pantheon, « *The Pleasures of Imagination* », *Spectator*, n° 415.

(91) *La Poétique de l'Espace*, *op. cit.*, p. 37.

(92) *Ibid.*, p. 34.

(93) *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris (Corti), 1948, p. 104.

(94) Cf. *supra*, ch. II, p. 94.

structure de notre âme » (95). Monter ou descendre à l'intérieur d'une maison — et à combien plus forte raison à l'intérieur d'un château — c'est passer d'un niveau de conscience à un autre. Descendre dans les souterrains du château, c'est descendre en nous-mêmes jusqu'aux sites profonds de notre vie intime, c'est quitter le niveau de la conscience claire pour s'enfoncer dans les couches les plus archaïques de l'être.

*

**

La « cave », écrit Gaston Bachelard, « est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs » (96). Remarque fondamentale pour notre propos : plus on s'enfonce profondément en nous-même, plus totalement on s'affranchit de la tutelle de la Raison. La descente d'un escalier est toujours descente vers l'Irrationnel. Dans les romans qui nous occupent, on *parle* du spectre dans le Hall ou dans les étages supérieurs, on le *rencontre* au souterrain. On le rencontre aussi dans les ruines, vestiges d'architectures *jadis* verticales, ramenées par la main de l'homme ou du temps au niveau du sol, et dont le rôle n'est plus que de dissimuler les entrées secrètes du sous-sol. C'est dans les profondeurs des prisons que l'on torture et que l'on tue, dans les « appartements inférieurs » que l'on découvre, *sous le plancher*, des squelettes, dans les catacombes d'un couvent que l'on invoque le démon et dans des cryptes souterraines que nécromants et sorcières s'adonnent à leurs abominables pratiques.

Quand on quitte l'obscurité de la cave, quand, après de terrifiantes aventures, on *remonte* aux étages supérieurs, qui sont ceux de la vie quotidienne et des actes raisonnables, c'est alors qu'on éprouve le besoin d'*expliquer* le surnaturel. C'est le retour à la surface, au niveau de la conscience claire, qui nous dicte « l'élucidation des mystères ».

De même, c'est le réveil du dormeur qui fait s'évanouir les spectres vus en songe. Le rêve, au même titre que la descente au souterrain, *creuse* l'espace romanesque et figure au sens propre l'exploration des couches profondes de l'âme. Nous n'en finirions pas de citer tous

(95) « Essais de Psychologie Analytique », cité par G. Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, *op. cit.*, 18.

(96) *La Poétique de l'Espace*, *op. cit.*, p. 35. Il écrit par ailleurs, dans *La Terre ou les Réveries du Repos*, *op. cit.*, p. 104 : « La cave est si nettement la région des symboles de l'inconscient qu'il est tout de suite évident que la vie claire croît au fur et à mesure que la maison sort de terre. »

les romans « gothiques » où le héros rêve d'un fantôme (97). C'est, bien sûr, une manière économique de faire apparaître l'irrationnel. Mais c'est aussi aller le chercher où il est, dans son milieu naturel, au seul niveau de profondeur où il peut se manifester. N'est-il pas significatif que le rêve du spectre soit en même temps un rêve de souterrain (98), un rêve de caverne profonde (99), un rêve de caveau qui s'entrouvre (100), un rêve de puits (101) ?

Si descendre dans les « souterrains d'ultra-profondeurs » (102) du château figure la démarche du rêveur, rêver conduit, aussi spontanément, à ces mêmes espaces profonds.

*

**

« La rêverie est un creusement. Abandonner la surface soit pour monter, soit pour descendre, est toujours une aventure. La descente surtout est un acte grave », dit Victor Hugo. Et il ajoute, « le moi,

(97) La plupart des rêves que nous citons plus haut [note (59)] sont des rêves de spectres. Il faudrait y ajouter ceux, particulièrement significatifs, de *The Dream; Or, Noble Cambrians* (1801), I, 30-32; *The Castle of Ollada* (1794), I, 122; *The Castle of Hardayne* (1795), II, 22-3.

(98) « When he had arrived a few yards of the phantom, it stretched out its lance, and [pointed] towards the walls [...] Edward now thought that he walked towards the walls, and had almost reached them, when he discovered amongst the brambles a trap door, wide open, through which streamed a faint ray of light. A long flight of stairs appeared. These he descended without hesitation, and quickly found himself in a damp and gloomy passage... » etc. *Netley Abbey*, (1795), I, 154-5.

(99) Florello rêve qu'il est dans une grotte : « The cavern was divided into various galleries, whose length seemed impenetrable to the sight. » Il avance, en rêve, dans la grotte et voit une tombe : « Suddenly the tomb opened and amidst clouds of smoke and sulphurous flames, sent forth a hideous phantom wrapped in a shroud. » *The Castle of Villa-Flora*, (1819), II, 50-51.

(100) Le Prince Noir (Edward) rêve qu'il est à l'intérieur d'un sépulcre : « The coffins piled one above the other; loathsome insects, bred in putrefaction; and scattered chapless skulls. While looking on these with shudderings and disgusts, he perceived a coffin-lid slowly lifting up. » *A Winter's Tale* (1799), II, 44.

(101) « He approached [...], and perceived a chasm of which he could not discover the depth. He examined it with his sword, and found there was a descent by steps within; he tried to follow them, but found their depth extended beyond his utmost reach. Here he paused for a moment, but his resolution was soon taken to descend and explore it. » *Montorio, op. cit.*, 139. Ici, Ippolito vient de se réveiller, après le rêve « classique » où il assiste, impuissant, au meurtre de son père. Mais la scène d'exploration qui suit, le long de cet escalier vertical qui creuse les fondations du château, est manifestement de nature onirique. « He was like a man who, waking from a fearful dream, seems still to hold conference with forms of fantasy, peoples darkness and vacancy with shadowy crowds, and is scarce recalled to the objects of life by discovering that all around him is solitary and silent. » *Ibid.*, 142-3.

(102) G. Bachelard, *La Poétique de l'Espace, op. cit.*, p. 41.

c'est la spirale vertigineuse. Y pénétrer trop avant effare le songeur » (103). Descendre en soi est inquiétant. D'abord parce que le moi profond est mystère, ténèbres, presque étranger à soi même. Descendre très profond en soi, vers ces zones de moins en moins individualisées à mesure qu'on avance vers le bas, c'est un peu descendre en autrui, risquer de se perdre, de ne plus pouvoir du tout remonter. La descente sans retour se rencontre parfois dans certains romans « gothiques ». L'héroïne principale de *The Restless Matron* est enterrée vivante par son mari, et la dalle du caveau à jamais scellée sur elle (104). Le plus souvent, toutefois, c'est le rêve labyrinthique qui figure la perte de l'orientation souterraine. Quoi de plus déconcertant, en effet, que ces galeries ramifiées qui se croisent et se recroisent, débouchent sur des culs-de-sac, changent de niveau et où l'on revient toujours au même point ? Mathilde explore les souterrains du château :

« Quand elle atteignit le fonds, elle se trouva dans une étroite galerie voûtée, le long de laquelle elle avança sur une distance considérable; soudain, à la lueur de sa lampe, elle s'aperçut qu'elle était entrée dans une caverne spacieuse d'où partaient, en se ramifiant, un certain nombre de passages étroits, taillés par la nature ou la main de l'homme dans le roc. Elle s'engagea dans l'un d'eux qui, ne cessant de tourner, la ramena au bout d'une heure à son point de départ. Elle en prit un autre, qui s'avéra être celui qu'elle avait déjà emprunté, car il la conduisit au pied de l'escalier par lequel elle était descendue du grand hall. Elle revint sur ses pas le long de la même galerie, jusqu'à ce qu'elle parvint de nouveau à la vaste caverne.

Elle pénétra alors dans la galerie opposée qui, paraissant un peu plus large que les autres, pourrait peut-être, se dit-elle, la conduire à une sortie. Elle avançait depuis quelque temps, quand elle fut de nouveau rendue perplexe par un certain nombre d'étroits passages dont elle ne savait lequel prendre. Elle s'aventura dans l'un d'eux, cependant, qui la conduisit à une autre caverne, moins haute et moins vaste que celle qu'elle venait de quitter. Comme elle la traversait, quelque chose la fit trébucher, Abaisant sa lampe, elle s'aperçut qu'il s'agissait d'un squelette. De surprise et d'horreur, elle laissa tomber sa lampe et fut plongée dans une totale obscurité » (105).

(103) Cité par Luzius Keller, *Piranèse et les Romantiques français*, Paris (J. Corti), 1966, pp. 155-6.

(104) Le motif de l'« ensevelissement prématuré », qui est déjà dans ... *Romeo et Juliette*, se retrouve dans les dernières pages du *Moine*, dans *Santa Maria*; *or, The Mysterious Pregnancy* [*op. cit.*, III, 260]; dans *Count Eugenio*; *Or, Fatal Errors*, [*op. cit.*, I, 153-4] et dans *The Restless Matron*, *op. cit.*, II, 37 sq.

(105) « When she reached the bottom, she found herself in a narrow vaulted way, along which she proceeded for a considerable distance; when by the light of her lamp, she perceived she had got into a spacious cavern, out of which branched a number of narrow passages, made by nature or art out of the solid rock. She entered into one, which, winding round, she found, after walking about an hour, that it had brought her to the same place, from whence she had set out. She then took another, which proved to be that she had first

Combien de lampes se sont éteintes, dans des circonstances analogues, laissant combien de jeunes filles fourvoyées dans cette espèce de nuit intime ! En réalité, c'est moins Mathilde ou Adeline ou Ethelwina qui se perdent dans cet inextricable réseau souterrain, que le rêveur qui s'égaré dans les opaques et matérielles ténèbres de son « immensité intérieure » (106). Le labyrinthe que l'héroïne, dans l'histoire qui nous est racontée, voit toujours s'ouvrir *devant* elle, n'est en fait que le *sillage* des « contorsions du rêveur », de ses « mouvements contournés dans la matière du rêve » (107). Une matière qui est nécessairement du *noir* le plus profond et le plus absolu.

Mais il y a plus terrible encore que ces cheminements désordonnés qui s'attachent au sentiment d'être perdu en soi-même : c'est l'impression de clausturation que donne parfois le brusque rétrécissement des artères souterraines. Maturin a admirablement décrit, dans *Melmoth*, l'angoisse que fait naître, chez celui qui les emprunte, ces voies difficiles :

« Nos cheminements dans le passage semblaient devoir ne jamais finir. Mon compagnon tourna à droite, à gauche, avança, recula, s'arrêta — (la pause fut affreuse !) — puis avança de nouveau, essaya une autre direction, où le passage était si bas que je dus me traîner sur les mains et les genoux pour le suivre et que, même dans cette posture, ma tête heurta contre la paroi rugueuse de la voûte. Après que nous eûmes avancé pendant un temps considérable, [...] le passage devint si étroit et si bas qu'il me fut impossible d'aller plus avant et que je me demandai comment mon compagnon avait fait pour passer. Je l'appelai, mais ne reçus pas de réponse; et dans l'obscurité où était plongé ce passage, ou plutôt ce trou, il m'était impossible de voir à dix pouces devant moi. Il me fallait aussi surveiller la lampe, que je tenais avec précaution, mais d'une main tremblante, et dont la flamme commençait à baisser, dans cette atmosphère épaisse et renfermée. Un spasme de

come along, as it brought her to the foot of the staircase she had descended from the great hall. She returned back along the same passage till she again got into the same large cavern.

She now entered one on the opposite side, which, appearing to be something wider than the others, she thought might lead, possibly, to some road out. She proceeded along it, for some time, when she was again bewildered by a number of narrow paths, not knowing which to take. She ventured upon one, however, which led her to another cavern, neither so lofty, or so large, as that she had just passed through. As she was crossing it, to enter an opening on the opposite side, she stumbled over something. On holding her lamp down to it, she perceived that it was the skeleton of a human body. In her horror and surprise, she dropped the lamp from her hand, and was in total darkness the light being extinguished by the fall. » *Matilda Montfort*, 4 vols., London (Spencer), 1809, II, 90-1.

(106) Georges Poulet, *Trois Essais de Mythologie Romantique*, « Piranèse et les Poètes Romantiques Français », Paris (J. Corti), 1966, p. 180.

(107) G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, *op. cit.*, p. 215.

terreur me serra la gorge. Entouré comme je l'étais de vapeurs humides et malsaines, je ressentis dans tout mon corps les effets de la fièvre. J'appelai de nouveau mais nulle voix ne répondit » (108).

C'est alors qu'il se rappelle l'histoire de cet explorateur qui, enflant soudain dans les galeries des Pyramides égyptiennes, obstrua le passage et mourut piétiné par ses compagnons.

Ces étranglements des voies oniriques, qui coïncent le rêveur dans les profondeurs de son rêve, sont légion dans le roman « gothique » (109). Mais ici encore il faut bien comprendre que « ce n'est pas parce que le passage est étroit que le rêveur est comprimé », mais bien parce que « le rêveur est *angoissé* qu'il voit le chemin se resserrer » (110). En fait, dans ces cheminements dédaléens et ardues nos auteurs refont une expérience ancestrale, retrouvent une « situation typique » et redécouvrent, au plus profond d'eux-mêmes, l'« archétype » du labyrinthe, l'image fondamentale de la *prison dynamique*.

*
**

Nous avons à maintes reprises ici même parlé de prisons, de celles de Piranèse en particulier. Quoi de plus analogue, en effet, aux *Carceri d'Invenzione*, que ces espaces clos sillonnés d'escaliers, sur

(108) « Our wanderings in the passage seemed to be endless. My companion turned to right, to left, — advanced, retreated, paused, — (the pause was dreadful !) — then advanced again, tried another direction, where the passage was so low that I was obliged to crawl on my hands and knees to follow him, and even in this posture my head struck against the ragged roof. When we had proceeded for a considerable time, [...] this passage became so narrow and low, that I could proceed no farther, and wondered how my companion could have advanced beyond me. I called to him, but received no answer; and, in the darkness of the passage, or rather hole, it was impossible to see ten inches before me. I had the lamp, too, to watch, which I had held with a careful trembling hand, but which began to burn dim in the condensed and narrow atmosphere. I called again, but no voice answered. » MELMOTH, II, 34-5.

(109) En voici quelques exemples : « Sir Albert now found himself obliged to stoop, for the roof was too low to permit him to walk upright. He advanced and it became still lower; but after he had proceeded a few steps on his hands and knees, it suddenly widened... » *The Cavern of Death*, *op. cit.*, p. 97.; « Here they met with many difficulties : in some places huge stones had fallen from the walls, — in others the arch - way was so low they were almost obliged to crawl, — while toads, snakes and various kinds of reptiles impeded their progress... » *Bungay Castle*, *op. cit.*, I, 120; « They now proceeded, and holding the lamp to the many vaults that presented themselves, they were undetermined which to chuse; and the further they examined, the more their perplexity increased [...] It seemed as if they were walking, or gradually sinking, to some other world, for the passage, though it had no steps, was a continual descent, whilst the roof of the vault became every moment lower and lower. [...] The passage narrowed still more, and they were obliged to crawl on their hands, without a possibility of assisting each other. » *Ethelwina*, *op. cit.*, III, 76-8. Etc.

(110) G. Bachelard, *La Terre et les Réveries du Repos*, *op. cit.*, p. 215.

lesquels nos romanciers referment portes sur portes pour s'y livrer plus à l'aise à leurs grandes pérégrinations oniriques ? Parfois, le rêve cesse de s'étirer en longueur et de suivre les ramifications infinies du labyrinthe : le rêveur fait une pause. La voûte se relève alors jusqu'à des hauteurs soudain inaccessibles, les murs s'écartent, l'espace se décontracte, se dilate. Le héros soudain paraît dérisoire dans ce cadre amplifié. L'espace de Piranèse, dit admirablement G. Poulet, est « espace inverse, un espace accentuant les distances et qui, dans la mesure même où il se dilate, rapetisse, et du même coup fait paraître plus vulnérable la figure de l'homme qui s'y trouve jeté et comme perdu » (111). C'est aussi l'espace figuré par ces salles souterraines extraordinairement vastes du roman « gothique » dont celui qui les explore ne peut distinguer les limites, ni la voûte qui se perd dans des ténèbres qu'on pourrait croire infinies. Le vide est aussi torturant que la suffocation : c'est ce qu'indiquent la roue où souffrent les victimes de l'Inquisition, les anneaux qui pendent aux murs, les chaînes qui retiennent invisiblement captif le rêveur. « A coup sûr », écrit Marguerite Yourcenar, dans *Le Cerveau Noir de Piranèse*, « les Prisons, pourraient être l'un des premiers et plus sérieux symptômes de cette hantise de l'incarcération et du supplice qui prend de plus en plus possession des esprits durant les dernières décennies du dix-huitième siècle » (112).

Walpole offrait en exemple, aux artistes anglais de son temps, les « rêves sublimes » de Piranèse (113). On a même pu formuler l'hypothèse que le casque gigantesque qui écrase Conrad dans le *Château d'Otrante* est l'un de ceux, démesurés, qui trônent au pied du grand escalier central, sur l'une des planches des *Carceri* (114). Sans nous prononcer sur ce point, contentons-nous de constater que le roman « gothique » illustre, peut-être moins artistiquement, mais aussi intensément, les structures architecturales du Rêve.

« On y découvre des vestibules,
des escaliers et des couloirs.
On y apprend le sens du labyrinthe et à toucher les pierres
qui faisaient peur »,

dit Pierre Seghers des *Carceri* (115), et ses vers pourraient admirablement décrire n'importe quel « Château des Appenins », n'importe quel « Prieuré Hanté » rêvé par Anne Radcliffe, Lewis ou Maturin.

(111) *Trois Essais de Mythologie Romantique*, op. cit., 143.

(112) M. Yourcenar, *Sous Bénédicte d'Inventaire*, Paris (N.R.F.), 1962, p. 156.

(113) Cf. Jorgen Andersen, « Giant Dreams », *English Miscellany*, ed. Mario Praz, III, (1952), p. 51.

(114) Id., p. 52 et pl. 4.

(115) P. Seghers, *Piranèse*, Neuchâtel, 1960, p. 57.

Théophile Gautier, dont on sait ⁽¹¹⁶⁾ à quel point il fut hanté par les dessins du graveur romain, associe toujours le nom de ce dernier dans ses souvenirs, à ceux de nos romanciers « gothiques ». « Nous croyions circuler dans un roman de Maturin, de Lewis ou d'Anne Radcliffe, illustré par Goya, Piranèse et Rembrandt », dit-il en visitant Venise, et plus tard, à propos de Berne : « Rien ne nous amuse plus en voyage que d'errer à travers un inextricable lacs de ruelles, que de suivre dans un édifice ténébreux, des corridors sans fin, des spirales descendant vers des profondeurs mystérieuses. C'est le plaisir que donnent les romans d'Anne Radcliffe et les eaux-fortes de Piranèse transportés dans la réalité » ⁽¹¹⁷⁾. Quand Gautier parle de Hugo, c'est pour le comparer d'une part à nos romanciers « gothiques » :

« Une qualité que M. Hugo porte à un degré aussi éminent qu'Anne Radcliffe et Maturin, c'est la terreur ténébreuse et architecturale, si on peut s'exprimer de la sorte : le palais d'Angelo est une construction aussi effroyable que le château d'Udolphe »,

et de l'autre à Piranèse :

« Le grand Piranèse lui-même, ce démon du cauchemar architectural, lui qui sait arrondir des voûtes si noires, si suantes, si prêtes à crouler, qui fait pousser dans ses décombres des plantes qui ont l'air de serpents, et qui tortille si hideusement les jambes difformes de la mandragore entre les pierres lézardées et les corniches disjointes » ⁽¹¹⁸⁾.

A propos de Hugo, il fera encore ailleurs ce significatif rapprochement :

« A son génie se mêle quelque chose du génie de Piranèse, le Smarra architectural, dont les noires eaux-fortes donnent la sensation du rêve et du cauchemar. Comme lui, il aime à se promener dans les décombres des édifices abandonnés, à descendre les escaliers chancelants qui mènent aux lieux profonds, à errer dans le dédale obscur des couloirs sans issue, la lanterne sourde d'Anne Radcliffe à la main » ⁽¹¹⁹⁾.

Mais c'est surtout quand il parle du Mont Saint-Michel, haut-lieu de l'architecture gothique, que les analogies qu'il souligne prennent, à nos yeux, leur pleine signification :

« Une visite au Mont Saint-Michel », écrit-il, « est un plaisir du même genre que celui qu'on prend à lire un roman d'Anne Radcliffe ou à feuilleter ces étranges eaux-fortes dans lesquelles Piranèse égratignait sur le vernis noir ses cauchemars d'architecture. Vous montez, vous

(116) Cf. Luzius Keller, *Piranèse et les Romantiques Français*, op. cit., ch. 2, pp. 79-144.

(117) Cité par id., p. 115.

(118) Id., p. 123.

(119) Id., p. 130.

descendez, vous changez à chaque instant de niveau, vous suivez des couloirs obscurs, tantôt dans la montagne, tantôt dans les airs; vous arrivez à des caecums, à des portes murées, derrière lesquelles s'accroupissent les vagues terreurs. Le plancher sonne creux sous vos pieds; vous êtes au-dessus du puits des oubliettes ou plutôt du charnier où se déversait le trop-plein de l'étroit cimetière [...]. L'imagination se figure le moine de Lewis errant, sa lampe à la main, sous ces ogives où semblent s'accrocher de leurs ongles les chauves-souris de Goya » (120).

Que les rues de Venise ou de Berne et les couloirs du Mont Saint-Michel aient évoqué *simultanément* à l'esprit de Théophile Gautier des scènes célèbres du roman « frénétique » et les « fiévreuses eaux-fortes » de Piranèse, voilà un fait qui révèle de très profondes analogies, dont l'hypothétique et fragmentaire emprunt de Walpole que nous signalions plus haut ne suffit pas à rendre compte. Disons plutôt que le Château d'Udolphe, l'Abbaye de Sainte-Claire et les prisons de l'Inquisition sont, autant que les *Carceri d'Invenzione*, le lieu mystérieux de cheminements inextricables, le lieu d'interminables descentes, sur des degrés chancelants, faites du pas feutré et angoissé des rêves, le long de la spirale du Moi. On y décèle la même démarche inquiète qui creuse toujours plus avant les noires perspectives et l'opaque consistance des espaces oniriques, on y retrouve l'univers claustrophobique des grandes profondeurs, où le rêve altère l'espace, l'étire et l'amplifie pour le projeter à la fin, dans « la chambre noire du cerveau » (121), en de fantasmatiques architectures.

*
**

Mais les architectures, si grande soit leur importance, si essentielle leur présence, ne sont pas *tout* dans le roman « gothique ». Toujours, elles sont replacées dans un paysage, dont un livre récent (122) nous rappelle opportunément l'importance dans la littérature anglaise du XVIII^e siècle. Nous avons assez dit nous-même ce que le roman « gothique » avait dû, à ses débuts, au « Jardin Anglais », et par la suite, aux thèses de Gilpin, Payne Knight et Repton sur le Pittoresque. N'oublions pas que l'héroïne, quelles que puissent être ses infortunes, n'omet jamais d'emporter dans son mince bagage des cartons et des fusains, et qu'elle passe maintes heures heureuses dans la solitude d'un cachot, à dresser sur le papier les lignes du paysage qui l'entoure.

(120) Id., p. 144.

(121) L'expression est encore de Th. Gautier, Id., p. 111.

(122) Celui d'Edward Malins, *English Landscaping and Literature*, 1660-1840, London (O.U.P.), 1966.

Serons-nous tellement surpris de constater que ces lignes, autour desquelles s'organise le paysage onirique de nos romans « gothiques », sont surtout des lignes *verticales* ?

D'une part, la forteresse gothique, perchée à la pointe extrême d'un piton rocheux « d'une hauteur insurmontable » (123), « perpendiculairement inaccessible » (124), « perpendiculairement dressé » deux cents pieds au-dessus des vagues (125), et qui, « touchant presque les nuages », ressemble plus « à une vision aérienne qu'à une demeure humaine » (126); de l'autre, l'abbaye nichée aux creux d'une vallée, au niveau même de la mer (127), ou blottie au sein d'une forêt (128), entre les fûts *verticaux* des arbres. Enfin, les grottes et les cavernes qui *creusent* le tableau et l'enracinent, pourrait-on dire, dans la Terre-Mère.

On comprend mieux, dès lors, le rôle dominant que joue dans ce cadre les *montagnes*, hérissées de sommets et creusées de précipices. « La fonction du rocher », nous dit Bachelard, « est de mettre une terreur dans le paysage » (129). Mais une terreur particulière, l'angoisse que donne cette « chute virtuelle » qu'est le vertige, une chute qui « crée l'espace » et approfondit l'abîme (130). On songe alors à l'infortunée Lilla désespérément accrochée à un arbre qui surplombe le gouffre sans fond où voudrait la précipiter Victoria (131); on songe au Comte Eugenio errant dans « les espaces chaotiques » des Pyrénées, et essayant de déterminer l'effrayante

(123) « Insurmountable height », *Reginald; or, the House of Mirandola*, *op. cit.*, I, 269.

(124) « Perpendicularly inaccessible », *The Watch-Tower*, *op. cit.*, III, 232.

(125) « The tower rose here perpendicularly from the rock; 200 feet below its foundations, the waves of the Mediterranean were beating the rock. » *The Albigenses*, *op. cit.*, II, 234.

(126) Cf. *supra*, ch. VI, p. 408, note (143). Nous renvoyons à ce chapitre pour d'autres exemples illustrant la « verticalité » du château.

(127) « The monastery of St. Claire appeared, seated near the margin of the sea, where the cliffs suddenly sinking formed a low shore within a small bay... » *The Mysteries of Udolpho*, Ballantyne's Novelist's Library, *op. cit.*, X, 441.

(128) « He approached and perceived the Gothic remains of an abbey : it stood on a kind of rude lawn overshadowed by high and spreading trees which seemed coeval with the building and diffused a romantic gloom around. » *The Romance of the Forest*, *Ibid.*, 82.

(129) *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *op. cit.*, p. 191.

(130) *Ibid.*, 349.

(131) « [Lilla] caught, frantic for safety, at the scathed branches of a blasted oak, that, bowed by repeated storms, hung almost perpendicularly over the yawning depth beneath ! Round these, she twisted her slender arms, while, waving to and fro with her gentle weight over the immeasurable abyss, they seemed to promise but precarious support. Victoria advanced with furious looks—she shook the branches of the tree, that Lilla might fall headlong. » *Zofloya*, *op. cit.*, 219.

profondeur des précipices sur lesquels, attiré par le vide, il se penche (132) ; on songe à Emilie qui traverse de nuit, dans ces mêmes Pyrénées, un terrifiant abîme, sur le pont de fortune composé d'un seul tronc d'arbre qui a été abattu en travers (133). On songe... Mais nous n'en finirions pas de nommer toutes ces frêles et minuscules silhouettes qui animent verticalement le paysage « gothique », suspendues qu'elles sont à mi-pente entre la cime et le gouffre, hypnotisées par le vide et dominées par d'effrayants volumes de roc au-dessus d'elles.

*
**

La chute se produit parfois, terrible, irréversible. Mais en même temps qu'elle creuse l'espace du rêve, elle « crée l'abîme » du mal et de la damnation. « S'enfoncer en soi-même », dit Georges Poulet, c'est « prendre conscience de ce qu'il y a de fondamentalement mauvais en soi-même. L'enfer est le point terminal dans cette descente que l'on fait d'un bout à l'autre à l'intérieur de soi » (134). Le rêveur, alors, ne descend pas seulement dans les espaces intérieurs de son moi profond, il tombe, pourrait-on dire, dans sa conscience morale. Quoi de plus vertical que la chute d'Ambrosio ? Une fois le parchemin signé qui le condamne aux profondeurs de l'Enfer, Satan le conduit au bord du « précipice le plus abrupt de la Sierra Morena » (135). Puis comme s'il n'était pas encore assez haut, il lui plante ses serres dans le crâne, l'emporte à une hauteur effrayante, et le lâche :

« Le Moine tomba la tête la première, dans le vide; la pointe aiguë d'un rocher le reçut et il roula de précipice en précipice, jusqu'à ce que, broyé et déchiré, il s'arrêtât au bord de la rivière » (136).

De la même manière, Zofloya conduit Victoria à la cime extrême des Alpes. Aux pieds de la jeune femme, s'ouvre un gouffre sans fond, d'où monte le bruit assourdissant d'une tumultueuse cata-

(132) « Now I glided over ridges of loose rock, impendant over appalling gulphs-now stunned by the thundering torrent, I clung to some knotted rock that sprouted from fissures of the frightful mass. Again I hovered on a savage precipice, to tell how many fathoms might conduct to the black abyss below... » *Count Eugenio; Or, Fatal Errors* (1807), I, 198-9.

(133) *The Mysteries of Udolpho*, op. cit., X, 495.

(134) *Trois Essais de Mythologie Romantique*, op. cit., p. 182.

(135) « [He] placed him upon a precipice's brink, the steepest in Sierra Morena. » *The Monk*, op. cit., 417.

(136) « Headlong fell the monk through the airy waste; the sharp point of a rock received him; and he rolled from precipice to precipice, till, bruised and mangled, he rested on the river's bank. » *Ibid.*, 419-420.

racte. C'est là, après qu'elle a accepté de lui appartenir à jamais, que le démon la précipite : « Tandis qu'elle tombait, les échos sonores de son rire démoniaque et de ses hurlements de triomphe résonnaient à ses oreilles et c'est sur un cadavre déchiqueté, que se refermèrent les eaux, en contrebas » (137). C'est le sort que connaît le grand Melmoth lui-même, précipité par Satan du haut d'un rocher dans la mer (138). Quant à la chute de Jaqueline d'Olzenburg, qui a lieu *après* sa mort et sa comparution devant le Juge Suprême, son caractère métaphysique ne la rend pas moins saisissante :

« Elle parcourut, en tombant, des toises et des millions de toises. A mesure qu'elle descendait, elle percevait un changement dans l'aspect des êtres. Elle ne voyait aucune lumière, elle n'entendait pas de chœurs harmonieux. De sourdes et blasphématoires imprécations frappèrent ses oreilles. Elle fut rudement saisie par les démons exultants et conduite aux portes de l'Enfer. Elle savait que c'était le lieu réservé aux damnés, et lutta pour s'en éloigner; mais elle n'avait pas le pouvoir de remonter. Elle cria, se débattit aux mains des démons; mais les portes s'ouvrirent, on l'y poussa, elles se refermèrent sur elle à jamais » (139).

Ces portes de l'Enfer qui se referment à jamais sur le rêveur au tréfonds de lui-même sont la plus grande image de la *vie claustrale*, combien plus totale que celle des couvents, que pouvait lui fournir le Rêve. C'est ici que se situe l'ultime différence entre l'école radclifienne et celle de Lewis. Une différence qui n'est pas de nature, comme on l'a souvent prétendu, mais une différence de *niveau*. Tandis qu'à la fin des *Mystères d'Udolphe* les personnages émergent du rêve et, repris par la vie consciente, l'expliquent pour s'en libérer, dans *Le Moine* comme dans *Melmoth*, le rêveur est allé si profond qu'il ne peut plus remonter. En ce sens, le thème Faustien est l'ultime *approfondissement* du rêve « gothique ». Ici, le rêveur qui s'enferme dans son propre enfer est parvenu à l'étape ultime de ses déambulations oniriques, à l'endroit « où il n'y a plus de route, où,

(137) « As she fell, his loud demoniac laugh, his yells of triumph echoed in her ears, and a mangled corpse, she was received into the foaming waters below. » *Zofloya*, *op. cit.*, 259.

(138) MELMOTH, III, 335.

(139) « Fathoms and millions of fathoms, she fell; she perceived a difference in the appearance of the beings as she descended. She saw no brightness; she heard no harmonious choirs; loud execrations and blasphemy smote her ear; and she was rudely seized by the exulting fiends, and borne to the portal of hell. She knew it to be the place of the damned, and strove to fly from it; but she had no power to ascend. She shrieked, and struggled with her foes, but the gates were opened, and she being driven into them, they closed upon her for ever. » *Jaqueline of Olzenburg*, *op. cit.*, p. 191.

au lieu du chemin, il n'y a plus qu'un lieu sans chemin » (140). C'est alors qu'il doit, selon Dante, ce magistral rêveur de spirales, *abandonner tout espoir*.

V

Nous croyons que le premier renouveau gothique en architecture porte, bien plus directement que la Révolution française, la responsabilité du genre « gothique » en littérature. Non par simple transfert de contenu d'un domaine à l'autre; mais par l'application, au niveau des mécanismes oniriques, des structures mêmes de l'art médiéval à la création romanesque. En remettant le style « perpendiculaire » à l'ordre du jour, les « antiquaires » du milieu du dix-huitième siècle firent basculer l'axe du rêve. De la coupole du Panthéon à la forme ascendante de l'ogive, prolongée vers le bas par l'escalier en spirale, il y a la différence qui sépare *Les Plaisirs de l'Imagination* d'Addison des *Plaisirs de la Mélancolie* de Warton.

Nous croyons que les thèses de Burke sur le *Sublime* — codification de l'*expérience verticale* dans le domaine esthétique — favorisèrent puissamment, en le cautionnant, l'essor du roman « gothique ». Les images d'« infinis artificiels » que l'homme a besoin de projeter sur le monde sont bien plus impressionnantes quand elles quittent l'horizontale. L'homme se situe mieux, trouve plus exactement sa place dans l'axe des imaginations verticales.

Nous osons croire que le roman « gothique » fut humblement, parfois combien médiocrement, l'illustration de l'universelle recherche de l'axe qui rend possible la communication entre les différents niveaux du moi, la recherche de l'axe Cosmique qui définit un espace sacré, — d'un axe le long duquel il faut d'abord descendre avant de pouvoir s'élever; la descente aux Enfers prélude à l'Ascension. En ce sens, nos « histoires gothiques » seraient, comme la plupart des autres fables que l'homme se raconte, les formes *dégradées* d'une structure mythique archaïque, d'un archétype. Selon Mircea Eliade,

« Toutes ces « épreuves », ces « souffrances », dont l'épopée, le drame ou le roman font leur matière, se laissent aisément ramener aux souffrances et aux obstacles rituels du « chemin vers le Centre ». Sans doute, le « chemin » ne se déroule plus sur le même plan initiatique mais, à parler typologie, les erreurs d'Ulysse ou la quête du Saint-Graal se retrouvent jusque dans les grands romans du XIX^e siècle,

(140) G. Poulet, *op cit.*, 167.

pour ne pas parler de la littérature de colportage dont les origines archaïques sont bien connues. Si, aujourd'hui, le roman policier raconte la lutte d'un criminel et d'un détective (le « bon génie » et le « mauvais génie », le Dragon et le Prince Charmant des Contes, etc.), alors que, il y a quelques générations, on se complaisait à montrer un prince orphelin ou une enfant innocente aux prises avec un « scélérat » et que, il y a cent cinquante ans, la vogue était aux romans « noirs » et « frénétiques », avec leurs « moines noirs », leurs « Italiens », leurs « scélérats », leurs « filles enlevées », leurs « protecteurs masqués » etc., ces nuances d'affabulation s'expliquent par la coloration, l'orientation variables de la sensibilité populaire, mais le thème n'est pas changé » (141).

Surtout nous croyons que *Le Château d'Otrante* et son innombrable descendance manifestent, dans l'histoire du goût et de la sensibilité anglaise au dix-huitième siècle, le retour à la « maison natale », la « maison d'intimité absolue » qui, pour les Anglais, ne pouvait être que l'ancestrale demeure *gothique*, marquée des « grands signes de la profondeur ».

« Si d'un pas solitaire, en songeant, l'on descend dans une maison qui porte les grands signes de la profondeur », écrit Gaston Bachelard, « par l'étroit escalier qui enroule ses hautes marches autour du pivot de pierre, on sent bientôt qu'on *descend dans un passé* » (142). C'est à ce niveau qu'il convient, selon nous, de lire le contenu *historique* de ces romans. C'est encore par un mouvement de descente verticale dans un passé national qu'on explique le mieux ce retour à l'époque des Croisades, de la Reine Elisabeth, ou du roi Charles I^{er}. Collectivement — car les « images obsédantes » du roman « gothique » sont le signe d'un « mythe *collectif* » — la société anglaise s'enfonce dans son histoire pour y trouver obscurément sa vérité, peut-être aussi pour y puiser des images susceptibles de l'aider à intégrer, en les fixant à un niveau *rassurant* de son propre passé national, les événements de 89. C'est ici qu'il faut situer la vraie différence entre roman « historique » et roman « gothique » : dans le premier cas, le retour au passé est lucide et érudit, dans le second, il est *onirique*. Car la « maison natale » est la seule qui, par les racines profondes qu'elle enfonce dans ce passé national, non seulement autorise le rêve, mais y contraint. C'est sous la « maison natale » et nulle part ailleurs, que se trouve « la maison onirique ». Pour que Walpole fût en mesure d'écrire le *Château d'Otrante*, il fallait qu'il eût d'abord transformé l'insignifiante villa de Strawberry Hill, dépourvue de racines oniriques, en château gothique. Il fallait qu'il eût dressé des tours aux angles de sa demeure, ciselé ses murs en créneaux, décoré ses chambres de motifs

(141) *Traité d'Histoire des Religions*, Paris (Payot), 1953, p. 368.

(142) *La Terre et les Rêveries du Repos*, op. cit., 124.

copiés dans les plus anciennes cathédrales. Mais il fallait avant tout qu'il eût construit un *escalier*, cet escalier *gothique* aux trèfles évidés dont il tirait si grande vanité, pour pouvoir, en l'empruntant, rêver. Ce « jouet » qu'il trouva un jour, nous dit-il, sur les rayons de Mrs. Chenevix, quand il fut « gothicisé », devint « jouet de profondeur » ⁽¹⁴³⁾, un jouet *creux* plein de rêve; ou, comme le dit André Breton ⁽¹⁴⁴⁾, un de ces lieux prédestinés à favoriser l'accomplissement de « la forme particulière de médiumnité » qu'est *l'écriture automatique*, un « observatoire du ciel intérieur ».

(143) *Ibid.*, p. 8.

(144) « Limites Non-Frontières du Surréalisme », N.R.F., XLVIII (1937), 211.

CONCLUSION

« Maintenant que dépouillé de mes crêpes sanglants, de mes draperies funèbres, de mes masques livides, plus affreux; et la main désarmée de mes poignards et de mes poisons, je rentre dans les coulisses de mon théâtre, comme un acteur tragique, fatigué d'un rôle pénible qu'il vient d'achever; qu'il me soit permis de développer ici encore quelques réflexions concluantes et d'observation. »

P. Cuisin, *Les Fantômes Nocturnes*, 1820.

« A considérer aujourd'hui ce genre littéraire si décrié, si oublié », dit André Breton, « on ne peut manquer d'être frappé non seulement du prodigieux succès qu'il a connu, mais encore de la très singulière fascination que, durant un temps, il a exercé sur les esprits les plus difficiles » (1). Convaincu, pour notre part, de la pertinence de cette remarque, nous croirions faillir à notre tâche si nous refermions le dossier du roman « gothique » sans tenter au moins d'esquisser une étude de son influence sur la sensibilité de l'époque telle qu'elle s'est manifestée dans la grande littérature romantique; ou sans indiquer sommairement quelles furent les résurgences ultérieures, dans le domaine du roman, du genre créé par Walpole. En 1764, l'auteur du *Château d'Otrante* ne se doutait guère que l'école qu'il fondait aurait encore, deux siècles plus tard, des adeptes : dans le monde désacralisé et mécanisé d'aujourd'hui, c'est au fantastique qu'il incombe de véhiculer les symboles et les mythes

(1) « Limites Non-Frontières », *op. cit.*, 208.

dont l'homme a besoin pour vivre et qu'il ne trouve plus ailleurs. Sans doute la notion même de fantastique, en littérature, s'est-elle considérablement élargie. Mais à côté des Frankenstein, des Dracula et des Golem, des monstres mythiques de Lovecraft et des entités planétaires de C.S. Lewis, il n'est pas sans intérêt de noter la présence beaucoup plus discrète, dans nos livres et sur nos écrans, de spectres qui ne doivent rien à la tradition du vampire, née en Europe centrale, ni à celle, beaucoup plus récente, des êtres « venus d'ailleurs ». Des spectres qui, au seuil de l'ère atomique, ne peuvent se manifester que dans une architecture médiévale, et qui commencent seulement à mourir des « retombées » de la Bombe, dans le domaine de l'Imaginaire.

*

**

Les dates du roman « gothique » coïncident trop exactement avec celles du Romantisme pour qu'il puisse s'agir seulement de fortuites correspondances : 1800 ne marque pas seulement l'apogée du genre terrifiant, c'est cette année-là que parut la seconde édition des *Lyrical Ballads*, précédée de l'importante préface que l'on sait. Mais il serait trop simple de faire du roman « gothique » la manifestation, dans le domaine de la prose, de ce « renouveau du merveilleux », de cette « volontaire suspension du doute » dont Wordsworth et Coleridge se faisaient, en poésie, les champions. Le « gothique » participe, sans doute, de l'esthétique romantique. Non, toutefois, comme on peut dire que l'écho fait partie d'un bruit, mais au titre d'un principe actif, qui exerça sur les esprits les plus distingués une profonde et durable influence.

Pourtant, s'il faut en croire Wordsworth, les *Lyrical Ballads* furent écrites pour faire échec aux « romans frénétiques » (*frantic novels*), aux tragédies morbides et aux stupides récits en vers qui dégradèrent le goût de la nation et supplantaient dans les faveurs du public les œuvres inestimables des grands poètes de jadis (2). L'objet du recueil étant précisément de montrer que *le merveilleux est en tout*, dans les actes les plus quotidiens comme chez les êtres

(2) « The invaluable works of our elder writers, I had almost said of Shakespeare and Milton, are driven into neglect by frantic novels, sickly and stupid German tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse. When I think upon this degrading thirst after outrageous stimulation I am almost ashamed to have spoken of the feeble endeavour made in these volumes to counteract it. » *The Poetical Works of W. Wordsworth*, ed. E. de Selincourt, 4 vols., Oxford, 1940-7, II (1944), 389.

les plus humbles. Point n'était besoin des spectaculaires horreurs importées d'Outre-Rhin pour provoquer l'émerveillement : un chardon, une mare, suffisaient à délimiter un espace fantastique et les aventures nocturnes d'un idiot de village étaient propres à tenir l'esprit en alerte. En posant sur tout un regard nouveau, on pouvait s'étonner d'un rien.

Mais Wordsworth n'avait pas toujours fait preuve d'une pareille sobriété. Le « Fragment d'Histoire Gothique » recueilli par de Sélincourt ⁽³⁾ laisse apparaître très tôt chez lui un goût marqué pour le sombre, les architectures en ruines, une nature d'apocalypse et les impulsions sadiques qui assaillent le cœur de l'homme. Le conte, en vers maladroits, s'ouvre sur une nuit d'orage : deux hommes longent un précipice, le franchissent sur une planche étroite et se réfugient dans un château perché au sommet d'un roc. Le plus âgé est aveugle, le plus jeune lui sert de guide. Ils explorent les allées souterraines de la demeure abandonnée, et s'installent dans une crypte profonde. Bientôt des idées de meurtre se pressent à l'esprit du jeune homme : il lève son bras armé d'un poignard sur le vieillard qui repose, quand, soudain, un bruit horrible, non-identifiable, interrompt son geste. Ici s'arrête le « Fragment », qui fait songer à John Aikin, à Nathan Drake, aux premiers romans d'Anne Radcliffe. Œuvre de jeunesse ? Sans doute; mais dont le souvenir semble avoir longtemps hanté le poète, puisqu'on retrouve, dans *The Borderers*, le meurtre d'un vieillard aveugle, un décor « gothique » et sombre à souhait, et jusqu'à l'écho fidèle de quelques vers, très réalistes : la pièce ne fait qu'amplifier la situation du poème inachevé.

Des « Juvenilia » de Wordsworth, c'est encore *The Vale of Esthwaite* qui reste le poème le plus noir, le plus conforme aux modèles « gothiques ». La nature est saisie dans ce qu'elle a de plus austère, de plus lugubre. Le narrateur hante des forêts ténébreuses, des châteaux où de blanches silhouettes se détachent sur les murs noirs, des ruines où crie la chouette et hurlent les spectres. A la suite d'une « forme » féminine qui tient à la main une lampe, il s'enfonce sous des voûtes obscures, s'aventure jusqu'aux oubliettes du château où son guide lui montre un coffre de fer souillé de sang. Les images de ruisseaux babillants, de prés verts restent sans pouvoir devant les sombres humeurs du poète, qui s'enferme comme à plaisir dans ces sinistres architectures : il les peuple de « barons », de chevaliers en armure, de démons; Satan lui-même mène la danse.

(3) *Ibid.*, I, 287-92.

Il s'entoure de « visions » effrayantes, de squelettes aux os noirs, de meurtriers aux yeux révoltés. *The Vale of Esthwaite* est un kaléidoscope de l'épouvante où les images se modifient et se transforment toujours dans le sens d'une plus grande horreur. Celui qui, plus tard, recommanderait la retenue dans la pratique poétique donnait ici libre cours à des imaginations macabres, aux rêves les plus débridés qu'avait pu lui suggérer la littérature « gothique ».

On en trouve encore la trace dans des œuvres d'une plus grande maturité. Il y a, dans *Guilt and Sorrow*, des paysages avec ruines et gibet, la relation de crimes atroces et surtout le poids d'une « faute » qui pèse si lourdement sur les épaules du coupable qu'il erre sans but et sans espoir jusqu'à ce que s'accomplisse son destin. Le thème de l'errance tient si fortement au cœur du poète qu'il le fera apparaître dans les *Lyrical Ballads*, sous la forme d'un extrait de *Guilt and Sorrow*, « The Female Vagrant. » Mais c'est dans *Peter Bell* que Wordsworth utilise avec le plus de talent les techniques de l'école radcliffienne. Il s'en explique dans une lettre à Southey : l'imagination n'a pas besoin, pour jouer, de l'intervention du surnaturel. Des incidents qui restent du domaine de la « probabilité poétique » suffisent à créer l'illusion du merveilleux (4). Chaque épisode du conte est centré sur un « mystère » que le poète n'élucide qu'après avoir, pendant un temps, excité la curiosité. Qu'a bien pu voir Peter dans l'eau de la Swale, qui l'a fait s'évanouir ? Est-ce la lune ? Ou le reflet d'un nuage ? Un gibet ? Ou un cercueil ? Les questions se pressent, drues, au long de trois strophes. Et ce n'est que bien plus tard que le lecteur apprendra qu'il s'agissait d'un cadavre, celui du propriétaire de l'âne, noyé accidentellement. Puis Peter entend un cri terrible... Celui d'un enfant. Et il voit, sur un rocher, une tache de sang : celui qu'a perdu l'âne, blessé. Le paysage traversé devient, à la clarté de la lune, fantômatique et menaçant : les rocs se métamorphosent en architectures étranges, en châteaux recouverts de lierre. Un spectre, soudain, se dresse devant lui... Il s'agit d'une illusion optique. Bref, *Peter Bell* fait appel à toutes les chimères, utilise tous les procédés chers à « l'Enchanteresse d'Udolphe » et à d'autres, moins habiles. Ici ou là, dans l'œuvre de l'âge mûr, un Chant dédié au Juif Errant, telle strophe du Prélude écrite manifestement pour inspirer la terreur, témoignent que les romans lus jadis ne sont pas tout à fait oubliés : ce sont les lectures de l'enfance qui font de l'adulte ce qu'il est.

*
**

(4) *Ibid.*, II, 331.

Chez Coleridge, l'élément « gothique » est si aisément décelable, que nous n'y insisterons guère. Il caractérise non seulement ses œuvres de jeunesse — ce drame *Osorio* qui deviendra plus tard *Remorse* et où le thème de l'usurpation se mêle aux motifs du rêve prémonitoire et de l'évocation des spectres — mais aussi ses grandes poèmes fantastiques, qui sont dans la mémoire de chacun. *Christabel* aurait pu être imaginé, sinon écrit, par Nathan Drake ou Lewis : la forêt où erre nuitamment la jeune fille, le château formidable avec ses douves et son pont-levis, et surtout cette mystérieuse Géraldine, peut-être l'une des toutes premières incarnations du vampire en littérature, créent une atmosphère spécifique, qui est celle, mais plus subtilement évoquée, de *Henry Fitzowen* (5) ou de certains passages du *Moine* (6). Quant à *The Rhyme of the Ancient Mariner*, J.L. Lowes a montré (7) ce que ce chef-d'œuvre de la littérature universelle devait au roman de Lewis : rien moins que le personnage central du « Vieux Marin », habité comme le « Juif Errant » par le souvenir de sa faute et qui fixe sur qui l'écoute des yeux pétrifiants. Les spectrales horreurs qui hantent le Vaisseau Fantôme pourraient bien, du reste, avoir une origine analogue et l'atmosphère générale du poème, dont la forme même s'inspire de la tradition médiévale, est celle des vieux contes de jadis, faite de mystère et d'horreur. Il n'est pas jusqu'au célèbre paysage de *Kubla Khan* où n'entrent de familières composantes : ces cavernes « insondables à l'homme », ces gouffres qui creusent le rêve du poète, cette enceinte fortifiée qui en délimite l'espace enchanté, ces tours, ce dôme majestueux appartiennent à la tradition « gothique ». Mais ici le jeu des images est libéré de toutes les contingences de l'intrigue; c'est un rêve sans personnages ni action, dont on ne saurait trop regretter que la transcription ait été si futillement interrompue. Achievé, le poème eût été peut-être le plus brillant des récits d'aventures, dans le plus sublime des décors.

*
**

Il était naturel que les poètes romantiques de la « seconde génération » rendissent dans leurs œuvres le même témoignage de leurs lectures d'adolescents. Byron reconnaissait volontiers sa dette envers

(5) Nathan Drake : *Literary Hours, op. cit.*, vol. I (1798), pp. 155-208.

(6) Cf. à ce sujet D.R. Tuttle, « Christabel Sources in Percy's Reliques and the Gothic Romance », *P.M.L.A.*, LIII (1938), 445-74.

(7) Dans *The Road to Xanadu* [1927], new ed., Sentry edition, Houghton Mifflin Company, Boston, 1964, passim.

Anne Radcliffe (8) et saluait, au passage, Lewis (9) dans *English Bards and Scotch Reviewers*. On sait qu'il aida Maturin et qu'il admirait *Bertram*. Et il ne suffit pas de dire que l'intrigue, dans *The Bride of Abydos* est construite autour du thème central de l'usurpation, ni qu'il y a, dans *The Siege of Corinth*, des fantômes : toute l'œuvre de Byron, en fait, est émaillée de souvenirs de ses lectures « gothiques » d'autrefois. Ainsi, tels vers de *Childe Harold* sont-ils littéralement transcrits d'un paragraphe des *Mystères d'Udolpho* (10) et les chants XV et XVI de *Don Juan* — où une dame se déguise en spectre pour pénétrer dans les appartements gothiques du héros — forment-ils un pastiche très informé des épisodes les plus spectaculaires du genre créé par Walpole. Mais il y a plus : Byron voulut être, dans sa vie, un personnage de roman « gothique » et tous ses héros, de Childe Harold à Manfred, en passant par le Giaour et Lara, ont cet aspect énigmatique, ce cynisme triste, cette aristocratique grandeur qui caractérisaient déjà le Manfred de Walpole, les Schédoni et les Arméniens du passé. Tous sont des « errants », des hors-la-loi, des réprouvés, qui, comme le Juif de Lewis, sont marqués au front du signe de leur malédiction. Tous portent le poids d'une faute mystérieuse, qui les rend taciturnes ou soudain furieux. Ils ont le regard terrible de Melmoth (11), ses ricanelements sardoniques (12). Eux non plus ne se reconnaissent pas dans leurs destins (13). Ce sont des hommes de solitude et de mystère, parfois initiés aux secrets de la vie et versés dans les sciences interdites : Manfred est un autre Orazio. A l'examiner de près, on voit que c'est à Lewis, à Anne Radcliffe et à Maturin que le héros romantique par excellence, ce héros Byronien qui parcourut et séduisit l'Europe entière, doit ses essentiels attributs.

*
**

(8) « Otway, Radcliffe, Schiller, Shakespeare's Art, Had stamped her image in me. » [A propos de Venise]. « Childe Harold », IV, 18, *The Complete Works of Lord Byron*, Paris (Baudry), 1837, p. 134.

(9) « Oh ! Wonder-working Lewis ! Monk, or bard,
Who fain wouldst make Parnassus a churchyard ! [...]
All hail, M.P. ! From whose infernal brain
Thin sheeted phantoms glide, a grisly train [...]
Again, all hail ! If tales like thine may please,
St. Luke alone can vanquish the disease ;
Even Satan's self with thee might dread to dwell,
And in thy skull discern a deeper hell. » *Ibid.*, p. 60.

(10) Cf. Margaret L. Farrand, « Udolpho and Childe Harold », *M.L.N.*, XLV (1930), 220-1.

(11) Cf. « The Giaour », *The Complete Works of Lord Byron*, op. cit., p. 224.

(12) *Ibid.*, 225.

(13) Cf. « Lara », Canto the First, XVIII, *ibid.*, 271.

De tous les poètes romantiques, Shelley, sans doute, fut le plus sensible à la corruption physique des corps, au cycle « naturel » qui fait pourrir les fleurs les plus belles et les plantes les plus vigoureuses. Il y a dans *Adonais*, des vers d'un réalisme tout germanique. La description des corps rongés par la peste, dans *The Revolt of Islam*, telle tirade de Béatrice dans *The Cenci* (14), montrent à quel point Shelley fut fasciné par les aspects les plus repoussants de la mort. Il avait été, tout jeune, à bonne école. En 1810, l'année même où paraissait *Zastrozzi*, il donnait dans *Ghastly; or, the Avenging Demon ! ! !* une magistrale transposition en vers de l'histoire de la « Nonne Sanglante », avec de l'horreur, la lune et un Juif Errant. Poète du dynamisme et du mouvement incessant, quoi d'étonnant à ce que Shelley ait été séduit par l'image du grand « déambulateur mythique » cher à Lewis ? Il est au nombre de ceux qui viennent, dans *Adonais*, s'incliner sur le corps de Keats, il est tantôt Alastor, tout enveloppé de solitude, tantôt le Prince Athanase, grand voyageur sans espoir sur la terre des hommes.

« While yet a boy I sought for ghosts, and sped
Through many a listening chamber, cave and ruin,
And starlight wood, with fearful steps pursuing
Hopes of high talk with the departed dead » (15),

écrivait Shelley dans *Hymn to Intellectual Beauty*. En réalité, il fut un peu toute sa vie cet adolescent inquiet, à la poursuite d'évanescentes chimères, qui chanta l'immatériel, le vent et les feuilles mortes qui glissent, *tels des fantômes*, dans un paysage d'automne. Une étude de son style poétique ferait sûrement apparaître la fréquence des images du spectre et du tombeau, du château et du précipice qu'il avait déjà utilisées avec une telle « frénésie » dans *Zastrozzi* et *Saint-Irvyne*, des images qu'il avait manifestement puisées chez Lewis, Godwin et Anne Radcliffe.

*
**

« Je me promène dans un paysage d'où j'ai l'intention de vous asséner de la Damoiselle Radcliffe », écrivait Keats de Teignmouth à son ami Reynolds en 1818, « je vous en donnerai, de la caverne et de la grotte, de la cascade et de la forêt, de l'eau et des rochers immenses et des bruits terribles et de la solitude... » (16)

(14) « The Cenci », III, 1, *The Complete Poetical Works of P.B. Shelley*, ed. Th. Hutchinson, London (O.U.P.), 1948, p. 297.

(15) *Ibid.*, p. 531.

(16) « I am going among Scenery whence I intend to tip you the Damosel Radcliffe — I'll cavern you, and grotto you, and waterfall you, and wood you, and water you, and immense - rock you, and solitude you. » *The Letters of John Keats*, ed. M.B. Forman, London (O.U.P.), 1935, p. 114.

Sans doute connaissait-il bien les romans de celle qu'A. Breton appellerait la « Reine du Frisson. » On voulut faire de lui un « Grec », mais il fut aussi un peu « Goth ». Il y a, dans son premier recueil de 1817 — dans *Calidore* et dans *Specimen of an Induction to a Poem* surtout — des chevaliers en armure, des damoiselles en détresse, des tournois, des chapelles et des châteaux qui témoignent de l'intérêt que portait le poète aux récits d'autrefois (17). Plus tard, à propos de ses grands poèmes narratifs, d'*Isabella*, de *The Eve of Saint Agnes*, *The Eve of Saint Mark*, il dirait à son frère George : « Vous voyez quels jolis noms j'ai pris à la mère Radcliffe » (18). Mais les noms propres ne sont pas ses seuls emprunts. Il y a, dans ces poèmes, bien des scènes qui relèvent de la plus pure « tradition gothique ». Celle, par exemple, dans *Isabella* où le spectre de Lorenzo apparaît à la jeune fille et lui indique le lieu de sa sépulture; ou cette autre, d'un macabre retenu, où *Isabella* déterre le corps de son fiancé et en détache, de ses propres mains, la tête. L'épisode, dirait-on, était dans Boccace; mais la manière dont Keats le traite est révélatrice des pensées profondes qui l'habitent.

Quoi de plus authentiquement « gothique », par ailleurs, que *The Eve of Saint Agnes* (19) ? Le thème — celui de la jeune fille enlevée par son amoureux — est un lieu commun de la fiction du jour. Le cadre — un château médiéval avec ses cryptes, ses interminables corridors et ses fenêtres aux triples ogives — celui de combien d'aventures ! Rien ne manque : ni la chouette, ni le moine en oraison, ni la lampe qui s'éteint, ni même les rayons de lune qui traversent les vitraux. Et la fuite des amants, qui se glissent comme des spectres, vers le grand portail de fer, fut celle de combien de couples ! Enfin, les rêves du « baron », cette nuit-là, et ceux de tous les guerriers ses hôtes, troublés par des images de démons, de sorcières et d'« énormes vers de cimetière » témoignent de la culture « gothique » de Keats. Quant à *La Belle Dame sans Merci*, n'est-ce pas, par certains aspects, l'histoire si souvent contée de la « Morte Amoureuse » qui séduit les humains et les tient prisonniers de ses charmes magiques ? Dans un autre registre, il n'est pas, croyons-nous, de demeure plus merveilleusement évocatrice, plus totalement enveloppée de rêve que « Le Château Enchanté » de Claude le Lor-

(17) « Lo ! I must tell a tale of chivalry ;

For large white plumes are dancing in my eyes. »

écrit-il dans « Specimen of an Induction to a Poem », *The Poems of John Keats*, ed. E. de Selincourt, London (1905), p. 8.

(18) « You see what fine mother Radcliffe names I have. » *The Letters of John Keats*, op. cit., p. 300.

(19) Cf. à ce sujet M.H. Shackford, « The Eve of St. Agnes and the Mysteries of Udolpho », *P.M.L.A.*, XXXVI (1921).

rain, tel que le poète « l'interprète » dans une lettre à Reynolds de Mars 1818 (20). Parmi les « objets de beauté » qui nous attachent à la terre, les vieilles demeures du passé, « tous les contes charmants que nous avons lus et entendus », ont leur place. Une place au moins aussi importante que celle qu'occupent les divinités païennes et les urnes grecques.

*
**

Ainsi, les grands Romantiques, alors même qu'ils manifestaient leur réserve à l'égard du genre « frénétique » quand ils parlaient d'autorité, puisaient-ils inconsciemment, au moment où ils transcrivaient leurs rêves, dans ce formidable réservoir d'images auquel leur avaient donné accès les livres qu'ils avaient aimés, jeunes. Si ces images les ont tellement séduits qu'elles sont devenues partie intégrante de leur langue poétique, c'est peut-être parce qu'elles renvoyaient aux grandes « images primordiales » du château, du souterrain, de la tombe, aux archétypes fondamentaux vers lesquels ils sentaient bien qu'il leur fallait revenir s'ils voulaient écrire de la poésie qui concernât l'homme dans ses aspirations et dans ses hantises profondes. Une lecture attentive des romans « gothiques » les plus représentatifs devrait permettre une *re-lecture* de toute l'époque Romantique, moins du reste en fonction des analogies de forme ici ou là évidentes que d'analogies de *structure*, beaucoup plus profondes. La poésie Romantique témoigne — combien plus parfaitement que le roman « gothique » — de ce grand basculement des lignes de force du Rêve que nous avons ailleurs étudié. Et le paysage romantique, tel que Byron l'a vu dans les Alpes ou tel que l'a peint John Martin dans *The Bard* (21), avec ses hautes cimes, ses rochers déchiquetés et ses vallées profondes, avec surtout ses pitons où se dressent les tours de forteresses médiévales, illustre de manière probante à nos yeux les structures verticales de l'Imaginaire. Les architectures verbales du Romantisme sont indéniablement de style « perpendiculaire ».

*
**

Il faudrait beaucoup plus de place que nous n'en pouvons consacrer ici à l'examen de ce sujet pour dire tout ce que le roman anglais du XIX^e siècle doit à l'école « gothique ». Pour commencer par Walter Scott, il est manifeste que l'auteur de *Waverley* ne perdit

(20) *The Letters of John Keats, op. cit.*, pp. 125 sq.

(21) Tableau qui se trouve à The Laing Art Gallery de Newcastle.

jamais tout à fait le goût des « Tales of Wonder » qu'il avait, tout jeune, manifesté en même temps que Lewis et Southey. Ses « lais » sont des romans « gothiques » en vers d'une indéniable qualité; et s'il n'acheva jamais *Thomas the Rhymer*, dont il projetait de faire un roman à la manière du *Château d'Otrante*, ni *The Lord of Ennerdale*, qui s'ouvrait sous les auspices du *Moine* (22), il reste qu'il n'est guère de roman où la trace de ses enthousiasmes de jeunesse ne soit décelable. L'action se passe le plus souvent dans une architecture médiévale — l'abbaye de Waverley, par exemple, celle de Melrose ou le château de Kenilworth, qu'Anne Radcliffe avait avant lui « animé » des souvenirs du passé. On y voit des esprits, comme celui du « Bodach Glass » dans *Waverley*, ou celui d'Alice, dans *The Bride of Lamermoor*. Certains personnages y ont le don de seconde vue et savent prédire la mort de ceux qu'ils croisent sur le chemin. Dans *Guy Mannering*, Scott a recours aux techniques de l'astrologie et au procédé éprouvé de l'antique prophétie qui se réalise. Les augures de la vieille sorcière Elspeth jouent un rôle essentiel dans l'intrigue de *The Antiquary*. Rêves et visions prophétiques se retrouvent d'abondance dans *Old Mortality*, et donnent au récit la couleur particulièrement sombre qui le caractérise. Sans parler des mystères terrifiants qui tiennent le lecteur de *The Black Dwarf* en haleine, le roman le plus « gothique » peut-être de tous ceux de Walter Scott, avec *The Bride of Lamermoor*. Dans ce récit, la malédiction qui pèse sur le dernier descendant de la maison de Ravenswood est dans la plus pure tradition du macabre germanique, dont Scott avait plus tôt fait ses délices.

Mais le genre historique exigeait une retenue, une lucidité peu compatibles avec les exigences du rêve. Si l'on trouve, ici ou là, dans les romans de W. H. Ainsworth, des scènes et des personnages qui relèvent à des degrés divers de la tradition « gothique », c'est surtout dans *Rookwood*, sans prétentions historiques, que l'auteur fait la preuve de ses talents dans le domaine de l'horreur. Constatant, dans la « Préface », que le roman romantique (*romance*), tel qu'il a été défini et pratiqué par Walpole, Lewis, Anne Radcliffe et Maturing, est encore tout encombré d'impuretés, il se propose de le rénover et de l'améliorer. En réalité, il se contente de mêler les styles des auteurs cités : il en résulte une intrigue assez complexe, inracontable, où tous les procédés du genre se retrouvent pêle-mêle : un château médiéval (Cuckfield Place), des cryptes, des tombeaux sont

(22) Cf. l'appendice à la « Préface Générale », *Waverley*, Edinburgh, 1886, pp. 470-479. La référence au *Moine* est p. 477.

le cadre d'aventures désordonnées, où les squelettes et les spectres ont leur mot à dire. Paru en 1834, ce roman témoignait, au seuil de l'ère Victorienne, de la persistance de thèmes et d'images que l'on pouvait croire depuis longtemps disparus.

Que le roman historique s'accommode mal du fantastique est encore attesté par l'œuvre de Bulwer-Lytton qui, fêré d'occultisme, renonce au cadre de l'histoire quand il écrit *Zanoni* (1842), *The Haunted and the Haunters* (1859) ou *A Strange Story* (1862). Ces romans, pour lesquels on peut encore se passionner aujourd'hui, attestent la longévité du « gothique », sous des formes à peine adaptées à la sensibilité moderne. *Zanoni* est un autre Saint Léon, mais dont l'« initiation » remonte à des temps fabuleux. Considérablement plus âgé que le « Juif Errant », il est doté de pouvoirs bien plus étendus. Il est seul, avec son maître Mejnour, à connaître les secrets de l'univers. Mais comme Melmoth, il tombe amoureux et voudrait protéger Viola.. de lui-même. Il renoncerait volontiers à elle, pour qu'elle épouse Glyndon. Mais ce dernier, séduit par le mystère qui entoure son formidable rival, décide de renoncer au monde et de demander l'initiation. Tandis que l'imprudent jeune homme, confié au terrifiant Mejnour, se prépare, dans les ruines aménagées d'un vieux château italien, à l'épreuve ultime, *Zanoni* cède à la tentation de l'amour, et fuit avec la jeune femme. Dès lors, ses pouvoirs magiques si chèrement acquis se dissipent. Il a choisi la voie des mortels et les Puissances Eternelles le délaissent. Il a de plus en plus de mal à tenir en échec les monstres des Ténèbres, ceux-là mêmes qui assaillent l'infortuné Glyndon, dont l'expérience a, par sa faute, échoué. *Zanoni* a tout juste encore assez de crédit auprès des Esprits de Lumière pour être autorisé à mourir à la place de celle qu'il aime, mais qui ne lui survit que d'un jour.

Dans *The Haunted and the Haunters*, c'est à des spectres que nous avons affaire; non pas aux apparitions spectaculaires et somme toute assez inoffensives d'Anne Radcliffe et de Lewis, mais à des entités malfaisantes qui émanent d'un espace très localisé, circonscrit aux murs d'une demeure maléfique. Une terreur panique saisit les témoins de ces manifestations, moins en raison de leur caractère surnaturel que parce qu'elles semblent avoir pour origine la volonté parfaitement démoniaque d'un être qui, par des pratiques de sorcellerie, a réussi à prolonger sa vie de deux siècles. C'est encore le thème de la survie que l'on retrouve dans *A Strange Story*, mais dans une formulation plus adaptée au goût du jour et qui ouvre de nouvelles perspectives sur les possibilités offertes par le mesmérisme à la littérature fantastique. Grand explorateur du psychisme, très informé des pratiques et de la philosophie des Rosecroix, doué d'une ima-

gination alerte et féconde, Bulwer-Lytton ne renonce pas pour autant aux grandes images du rêve « gothique », témoignant ainsi de leur nature fondamentale dans l'ordre de l'Imaginaire.

**

Une autre preuve de leur importance nous est fournie au même moment par deux romans particulièrement célèbres, aussi étrangers qu'il est possible à la tradition ésotérique. Il y a dans *Wuthering Heights* (1847), outre la désolation du paysage et l'aspect sinistre de la vieille demeure de Heathcliff, un goût de mort, une odeur de cimetière, de terre fraîchement remuée qui persiste jusqu'aux dernières pages. Il y a surtout cette « présence », ces doigts glacés qui cognent au carreau et se referment sur la main de Lockwood; cette voix, ces appels pathétiques de celle qui supplie qu'on la laisse entrer, dans une scène placée toute entière sous le signe du rêve. Emily Brontë connaissait bien ses classiques — aussi bien que sa sœur Charlotte : dans *Jane Eyre*, cette épouse folle, séquestrée par un Rochester taciturne et revêche, ne fait-elle pas songer à la marquise de Mazzini dans *A Sicilian Romance* (23) ? Par ailleurs, la demeure gothique qu'est Thornfield Hall, où se déroule l'essentiel de l'action, aide à créer cette atmosphère de mystère qui entoure son mélancolique propriétaire. Et les rêves prémonitoires de Jane, ses errances, sa condition d'orpheline même, en font une vraie fille d'Anne Radcliffe.

Pourtant l'insolite et le terrifiant, si authentiques qu'ils soient, ne jouent chez les sœurs Brontës — comme chez Daphne du Maurier qui, dans *Rebecca*, leur doit tant — qu'un rôle second qui est d'enraciner la passion dans l'irrationnel. Chez Dickens, aussi, le fantastique est au service d'une cause qui dépasse largement la simple recherche d'effets de terreur. Pourtant l'auteur de *Bleak House* sait admirablement, quand il le veut, créer une atmosphère de tension et d'angoisse et dresser dans ses paysages des demeures particulièrement sinistres d'aspect. Il sait aussi évoquer les spectres, et si le fantôme de Marley incarne surtout de saints principes, il perce sous l'allégorie des *Contes de Noël* quelque chose d'inquiétant. Le moraliste ne répugne pas à utiliser le sensationnel pour faire entendre sa leçon (23bis). Avec Sheridan Le Fanu, il en va tout autre-

(23) Cf. à ce sujet : Andrew Lang, « Mrs. Radcliffe's Novels », *The Cornhill Magazine*, July 1900.

(23 bis) Cf. à ce sujet : COOLIDGE, Archibald, C. : « Charles Dickens and Mrs. Radcliffe; A Farewell to Wilkie Collins », *Dickensian*, LVIII (1962), pp. 112-6.

ment. *Uncle Silas* (1864) est, en pleine époque Victorienne, un authentique roman « gothique », avec un château hanté (celui de Knowl), des terreurs imaginaires et une orpheline (Maud), d'abord séquestrée puis menacée de mort par l'abominable Silas. Ici, comme dans ses premiers romans parus d'abord sous forme de feuilletons dans des périodiques — *The House by the Churchyard* (1861-2) et *Wylder's Hand* (1863-4) — la peur est le personnage principal. Elle l'est aussi dans ses nouvelles, où l'intrigue, plus ramassée, se prête à des effets particulièrement efficace : *Carmilla*, que Roger Vadim a récemment porté à l'écran (24), en est sans doute l'exemple le plus signifiant. Le Fanu ne dissimule à aucun moment que son intention première est d'inquiéter ses lecteurs, de les faire sortir un instant de leur niaise assurance de Victoriens raisonnables : il y réussit parfaitement.

Certaines nouvelles de Wilkie Collins, dont *The Dream Woman* (1855) nous paraît très représentative, témoignent que l'auteur de *The Moonstone* et de *The Woman in White* n'était pas seulement préoccupé d'intrigues policières. *The Haunted Hotel* (1879) prouve par surcroît qu'il était tout à fait capable d'efforts plus soutenus. On peut dire qu'à aucun moment, dans ce long roman en deux volumes, l'intérêt ne se relâche. Quant il le veut, Collins est un maître achevé de l'épouvante.

*
**

Toutes ces œuvres, que nous ne pouvons faire plus que citer mais qui mériteraient sans doute une analyse détaillée, montrent que tout au long de l'époque Victorienne s'est perpétuée une *littérature souterraine*, peuplée de spectres, tout animée des « monstres qu'engendre le sommeil de la Raison », et où les manifestations de l'au-delà sont toujours *logées*. Ce sont encore des architectures qui sont le siège des aventures les plus ténébreuses, des demeures plus Elisabethaines peut-être que médiévales, mais où le mystère et l'horreur sont toujours circonscrits dans des espaces clos. A une époque où tout n'était que façade, il est opportun de noter la persistance du rêve intérieur, qui conduisit les Victoriens eux-mêmes jusqu'aux sites alarmants de la vie abyssale. Plus près de nous, à une époque gagnée au spiritisme et à la théosophie et toute pénétrée de l'influence de la « Society for Psychical Research », il faudrait encore citer certaines nouvelles de Henry James et, bien sûr, son incomparable *Tour d'Ecrou* (1898) ; les contes occultes d'Algernon Blackwood ; les

(24) Sous le titre : *Et Mourir de Plaisir*.

contes écossais de John Buchan; certains romans — comme *The Return* (1910) — de Walter de la Mare; les histoires de sorcellerie de l'« antiquaire » M.R James; et combien d'autres récits terrifiants qui, à côté des histoires de vampires et des récits de science-fiction qui semblent passionner notre époque, attestent la redoutable présence, dans les lettres d'aujourd'hui, des mêmes spectres que ceux d'autrefois. Sans doute ont-ils changé de « costume » et renoncé à leurs chaînes bruyantes, à leurs squelettes phosphorescents et à leurs cris démoniaques. Mais pour être plus près des hommes, ils n'en sont pas moins inquiétants. Ils incarnent la perversité, le mal, une fascinante infâmie. Ce sont des projections subjectives, des fantômes « psychiques ». L'important est qu'ils ne savent se manifester que dans une demeure, dont les étages superposés figurent l'axe vertical du rêve. Peter Quint apparaît à la gouvernante dans *le grand escalier du château*, et Ralph Pondler, autre personnage de James, voit soudain, dans *The Sense of the Past*, alors qu'il inspecte les tableaux accrochés aux murs de sa vieille maison de famille, l'effigie d'un gentilhomme se détacher de la toile. Du *Château d'Otrante* au *Portrait de Dorian Gray* — de celui qui signait du pseudonyme de « Melmoth » — s'est perpétué le motif du « portrait animé », inséparable du cadre architectural.

*
**

Mais nous n'en finirions pas d'énumérer toutes les œuvres qui, dans le domaine anglais, illustrent la permanence des thèmes et des motifs « gothiques ». Nous ne pourrions pas davantage, dans le cadre de ces *remarques concluantes*, dire ce que l'œuvre d'Edgar Poe, dans le domaine américain, doit au genre créé par Walpole; mais il nous paraît évident que ses châteaux, ses labyrinthes, ses tombeaux et ses Inquisiteurs relèvent autant de la tradition « gothique » (25) que de la psychanalyse freudienne. En France il faudrait citer le Han d'Islande de Hugo, à côté duquel, au dire de Stendhal (26), « Melmoth n'est qu'une poule mouillée, » et qui eût fait « d'envie jaunir comme cire » Monsieur Maturin lui-même. Puis les *Jeunes-France* de Gauthier, qui « s'amusaient comme une portière à lire les *Mystères d'Udolphe* » (27). Et les premiers romans de Balzac, que Jules Vallès, dans *La Liberté* d'Emile Girardin, disait avoir été

(25) Nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Edgar Poe et la tradition gothique », *Caliban*, V (1968), pp. 35-51.

(26) *Courrier Anglais*, ed. H. Martineau, 5 vols., 1935, II, 55-6.

(27) *Les Jeunes France*, Paris (G. Charpentier), 1885, p. vi.

écrits « par un neveu d'Anne Radcliffe » (28). Et ceux encore que projetait d'écrire Baudelaire, avec « Brigands-Sorcellerie-Séquestration-Palais et Prisons (souterrains). Et des supplices et des épouvantes ! » (29). Hier, on se passionnait pour Dumas et les romans de Paul Féval, où les souterrains, les passages secrets et les ruines sont le cadre obligé d'aventures souvent macabres. Aujourd'hui, il suffit de lire les dernières lignes de l'« Avis au lecteur » que Gracq place en tête de son *Château d'Argol* (1938), pour se convaincre que le roman « gothique », sous des formes mieux adaptées à la sensibilité moderne, est toujours à l'ordre du jour : « Puissent ici être mobilisées les puissantes merveilles des Mystères d'Udolphe, du château d'Otrante et de la maison Usher pour communiquer à ces faibles syllabes un peu de la force d'envoûtement qu'ont gardée leurs chaînes, leurs fantômes et leurs cercueils : l'auteur ne fera que leur rendre un hommage à dessein explicite pour l'enchantement qu'elles ont toujours inépuisablement versé en lui » (30).

*
**

Mais demain... Qu'advendra-t-il demain des grandes images, des « images primordiales » du genre « gothique », dans le type concentrationnaire de civilisation urbaine que les ordinateurs nous préparent ? L'homme, demain, aura-t-il encore droit au rêve ? L'homme des ensembles, des cités, l'homme des « tours » d'un nouveau style, l'homme des gratte-ciel dont la verticalité est tout *extérieure* (31), hauts vertigineusement mais sans profondeur — cet homme-là pourra-t-il rêver ? Peut-on « habiter oniriquement » un appartement urbain, une « tranche » d'immeuble collectif, sans racines dans la Terre-Mère, sans crypte, sans cave, sans passé, national ou familial ? Où chercher l'irrationnel dans ces volumes géométriques, cloisonnés, parfaitement étanches, superposés les uns aux autres ? Où descendre et par quelles spirales, vers quels sites d'ultra-profondeur, dans ces cubes *posés* sur la terre ?

Déjà, il nous semble que le rêve déserte la demeure des hommes, quitte la terre et gagne le cosmos, devançant les vaisseaux spatiaux. Déjà, s'amorce une grande mutation de l'Imaginaire, dont les struc-

(28) Dans une chronique consacrée à la réédition des œuvres de Balzac, *La Liberté*, 28 mars 1866.

(29) *L'Œuvre de Baudelaire*, (Le Club Français du Livre), *op. cit.*, p. 1514. [dans « Notes et Fragments ».]

(30) *Au Château d'Argol*, Paris (J. Corti), 1961, p. 11.

(31) « Les édifices n'ont, à la ville, qu'une hauteur extérieure », écrit Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'Espace*, *op. cit.*, p. 42.

tures basculent vers le vide inter-sidéral. Déjà surtout la Peur change d'objet, renonce aux spectres et aux Inquisiteurs du passé et se projette dans l'avenir : la Bombe détermine déjà, de façon irréversible, la création fantastique. Déjà, toute une littérature se fait, qui décrit les nouvelles demeures de l'espace, la désintégration des mondes et des errances d'un type nouveau : une littérature *prospective*, qui n'a pas encore trouvé ses maîtres. Fasse l'homme qu'elle en ait le temps... Et puissent les apothéoses d'épouvante, les bouleversements cataclysmiques qu'annoncent déjà certains auteurs rester à tout jamais du seul domaine de la fiction.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Cette bibliographie ne prétend pas être exhaustive. Etant donné l'ampleur extrême du sujet étudié, nous n'avons cru devoir consigner ici que les ouvrages et articles les plus importants ou les plus récents.

PREMIERE PARTIE :

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. CATALOGUES GÉNÉRAUX DE BIBLIOTHÈQUES

Bibliothèque Municipale de Grenoble.
Bibliothèque Municipale de Metz.
Bibliothèque Municipale de Nancy.
Bibliothèque Nationale.
Boston Public Library.
British Museum.
Harvard College Library.
New York Society Library.
Virginia University Library, Charlottesville (Va.).
Yale University Library.

II. QUELQUES CATALOGUES DE LIBRAIRES

A. Français

CÉZANNE, J.P. [16, rue Dauphine, Paris (6^e)] : *Catalogue de Livres de Petits et Grands Auteurs de l'Epoque Romantique*, 1955 (116 p.).

LOLIÉE, Marc, [40, rue des Saints-Pères, Paris (7^e)] : *Catalogue n° 79 (1952), Romans noirs. Contes de Fées. Contes Fantastiques. Le Merveilleux. Pré-Surréalistes. Esotérisme*, (84 p.).

B. Anglais

- MATHEWS, *Elkin*, [33, Conduit St., London, W.1.] : Catalogue n° 32 (1930), *English Literature in the Early 19th Century, 1789-1837*. With an introduction by Edmund Blunden, (vi + 246 p.).
- MORTLAKE, Harold, [24, Cecil Court, London, W.C. 2]; Catalogue n° 106 (1958), *More of the 19th Century, including the Gothic Novel* (80 p.). Cf. également les catalogues n° 117, 118 et 119.

III. OUVRAGES IMPRIMÉS, ARTICLES ET MANUSCRITS :

A. OUVRAGES IMPRIMÉS

1° Concernant le Roman Anglais :

- BLAKEY, Dorothy : *The Minerva Press, 1790-1820*, London (O.U.P.), 1939, (339 p.).
- BLOCK, Andrew : *The English Novel, a Catalogue : 1740-1850*, London (Grafton), 1939 (xi + 367 p.).
- The Cambridge Bibliography of English Literature*, ed. F.W. Bateson, 4 vols., Cambridge University Press, 1940. [+ Supplement : vol. V, ed. George Watson, 1957].
- English Literature, 1600-1800 : A Bibliography of Modern Studies compiled for the Philological Quarterly*, ed. Ronald S. Crane, etc., 4 vols., Princeton University Press, 1950-1962. [+ Suppléments annuels].
- HALKETT, S. & LAING, J. : *Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature*, 8 vols., Edinburgh & London (OLIVER & BOYD), 1926-62.
- RADDIN, George G. : *An Early New York Library of Fiction, with a Checklist of the Fiction in H. Caritat's Circulating Library, N° 1 City Hotel, Broadway, New York, 1804*. New York (The H.W. Wilson Company), 1940 (113 p.). [La liste de romans comprend plus de 1 500 titres].
- SUMMERS, Montague : *A Gothic Bibliography*, London (The Fortune Press), [1940], (621 p.).
- WATT, Robert : *Bibliotheca Britannica : or, a General Index to British and Foreign Literature*, 4 vols., Edinburgh, 1824.

2° Concernant les Traductions Françaises :

- BARBIER, Antoine, A. : *Dictionnaire des Ouvrages Anonymes et Pseudonymes*, 4 vols., 3° éd., Paris, 1872.

- ESCOFFIER, Maurice : *Le Mouvement Romantique (1788-1850), Essai de Bibliographie Synchronique et Méthodique*, Paris, 1934 (Lxvii + 428 p.).
- MARC, A. : *Dictionnaire des Romans Anciens et Modernes, ou Méthode pour lire les Romans d'après leur Classement par Ordre de Matière*, Paris (A. MARC), 1819 (xiv + 318 p.).
- MONGLOND, André : *La France Révolutionnaire et Impériale, 1789-1810*, 8 vols., Grenoble et Paris, 1930-1957.
- FIGOREAU : *Petite Bibliographie Romancière*, [+ 17 suppléments], Paris (Figoreau), 1821-1828.
- QUÉRARD, Joseph-Marie : *La France Littéraire*, 10 vols., Paris (F. DIDOT), 1827-1839.
- QUÉRARD, Joseph-Marie : *Supercheries Littéraires Dévoilées*, 3 vols., 2^e éd., Paris (P. DAFFIS), 1869-1870.
- RANDOL, Louis : « Catalogue de Romans Nouveaux et Anciens », en appendice à *Un Pot sans Couvercle et Rien dedans, ou les Mystères de la Rue de la Lune, Histoire Merveilleuse et Véritable, Traduite du Français en Langue Vulgaire, Paris* (B. LOGEROT), An VII, pp. 155-160. [Environ 200 titres].
- Revue des Romans. Recueil d'Analyses Raisonnées des Productions Remarquables des plus Célèbres Romanciers, Français et Etrangers. Contenant 1 100 Analyses Raisonnées, faisant connaître avec assez d'Étendue pour en donner une Idée Exacte le Sujet, les Personnages, l'Intrigue et le Dénouement de chaque Roman.* Par Eusèbe G..., 2 vols., Paris (Firmin Didot), 1839.
- ROCHEDIEU, C.A. : *Bibliography of French Translations of English Works, 1700-1800*, Chicago (University of Chicago Press), 1948, (xiii + 387 p.).
- STREETER, Harold, W. : *The Eighteenth Century English Novel in French Translation, a Bibliographical Study*, New York (Publications of the Institute of French Studies), 1936 (viii + 257 p.).

B. ARTICLES

- GUTHKE, Karl S. : « Some Bibliographical Errors Concerning the Romantic Age », *P.B.S.A.*, LI (1957), pp. 159-62.

C. MANUSCRITS

- Books Read by M^{me} Derieux in Augusta County, Virginia, From May 1806 unto [...] January 1823* [57 ff., plus de 1 000 titres recensés]. Cette liste de lectures est conservée à la Virginia Historical Society, Richmond (Va.)

DEUXIEME PARTIE :

ETUDES SUR LE ROMAN ANGLAIS : 1750-1830

I. TÉMOIGNAGES CONTEMPORAINS

- BEATTIE, James : « On Fable and Romance », *Dissertations Moral and Critical*, London (W. Strahan), 1783, pp. 505-575.
- COLEMAN, George : « Modern Novels », *Annual Register*, XXXIX (1797), pp. 447-50.
- DUNLOP, John C. : *The History of Fiction*, 3 vols., London (Longman, Hurst, Rees, Orme & Browne), 1814.
- HURD, Richard : « Letters on Chivalry and Romance », [1762], *Moral and Political Dialogues*, 3 vols., London (T. Cadell), 1776, III, pp. 189-338.
- MANGIN, Edward : *An Essay on Light Reading, as it may be supposed to influence Moral Conduct and Literary Taste*, London (J. Carpenter), 1808 (213 p.).
- [MATURIN, Charles Robert] : « Novel-Writing », à propos des *Harrington and Ormond Tales* de Maria Edgeworth, *British Review*, XI (1818), pp. 37-61.
- MURRAY, Hugh : *Morality of Fiction; or, an Inquiry into the Tendency of Fictitious Narratives, with Observations on the Most Eminent*, Edinburgh, 1805.
- MOORE, John : « A View of the Commencement and Progress of Romance », *The Works of T. Smollet*, 8 vols., London, 1797, I, pp. v-xcv.
- REEVE, Clara : *The Progress of Romance*, 2 vols., Colchester (W. Keymer), & London (Robinsons), 1785, [ed. Esther M. McGILL, The Facsimile Text Society, New York, 1930].
- THOMSON, Alexander : *Essay on Novels; a Poetical Epistle*, Edinburgh (P. Hill & J. Watson & C.), 1793 (vii + 24 p.).

II. OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ALLEN, Walter : *The English Novel, a short critical History*, London (Phoenix House), 1954 (359 p.).
- BAKER Ernest : *The History of the English Novel*, 10 vols., London (Witherby), 1924-36, vols : III-VI.

- The Cambridge History of Literature*, ed. Adolphus W. Ward & A.R. Waller, 15 vols., Cambridge University Press, 1907-1927, vols : X-XI.
- DIGEON, Aurélien : *Le Roman Anglais au Dix-huitième Siècle*, Paris (Didier), 1942, (82 p.).
- EDGAR, Pelham : *The Art of the Novel from 1700 to the present time*, New York (Macmillan), 1933, (x + 493 p.).
- ELTON, Oliver : *A Survey of English Literature : 1780-1830*, 2 vols., London (E. Arnold), 1912.
- ERNLE, Lord R.H. : *Light Reading of our Ancestors : Chapters in the Growth of the English Novel*, New York & London (Hutchinson & C°), 1927, (ix + 326 p.).
- JUSSERAND, J.J. : *Le Roman Anglais. Origine et Formation des Grandes Ecoles de Romanciers du XVIII^e Siècle*, Paris (E. Leroux), 1886, (70 p.).
- LEGOUIS, E. & CAZAMIAN, L. : *Histoire de la littérature Anglaise*, Paris (Hachette), 1924, (1 324 p.). Surtout livres IX & X.
- OLIPHANT, Margaret : *The Literary History of England in the end of the Eighteenth Century and beginning of the Nineteenth Century*, 3 vols., London (Macmillan), 1882.
- PRINZEN, J. : *De Roman in de 18^e eeuw in West Europa*, Groningen (J.B. Wolters), 1925, (viii + 540 p.).
- RALEIGH, Sir Walter : *The English Novel, being a short Sketch of its History from the earliest times to the appearance of Waverley*, London (J. Murray), 1894, (xii + 298 p.).
- RENWICK, W.L. : *English Literature : 1789-1815*, vol. IX (1963) de *The Oxford History of English Literature*, ed. F.P. Wilson & Bonamy Dobrée, [en cours de publication].
- WAGENKNECHT, Edward : *Cavalcade of the English Novel. From Elizabeth to George VI*, New York (H. Holt & C°), 1943, (xx + 646 p.).

III. ÉTUDES LIMITÉES A UN GENRE, UN ASPECT, OU UNE PÉRIODE

- BIRKHEAD, Edith : *Sentiment and Sensibility in the 18th Century Novel*, Essays and Studies of the English Association, vol. XI, Oxford (Clarendon Press), 1925.
- BLACK, F.G. : *The Epistolary Novel in the late Eighteenth Century*, University of Oregon Monographs, Eugene (Oregon), 1940, (iv + 184 p.).
- BOSCH, Gertrud : *Der englische Frauenroman um die Wende des 18./19. Jahrhunderts*, Schramberg, 1934, (58 p.).

- CONANT, Martha, P. : *The Oriental Tale in England in the 18th Century*, New York (Columbia University Press), 1908, (xxvi + 312 p.).
- FOSTER, James R. : *History of the Pre-Romantic Novel in England*, New York (M.L.A.) & London (O.U.P.), 1949, (xi + 294 p.).
- GREGORY, Allene : *The French Revolution and the English Novel*, New York & London (Putnam), (xi + 337 p.).
- HUSBANDS, Winifred : *The Lesser English Novel, 1770-1800*, Unpublished Thesis, University College, London, 1922.
- JAMES, Louis : *Fiction for the Working Man. A Study of the Literature produced for the Working Classes in Early Victorian Urban England, 1830-1850*, London (O.U.P.), 1963, (xiv + 226 p.).
- KETTLE, A.C. : *Relation of Political and Social Ideas to the Novel of the English Romantic Revival*, Unpublished Thesis, Cambridge, 1941.
- KAVANAGH, Julia : *English Women of Letters*, Leipzig (B. Tauchnitz), 1862, (330 p.).
- LEISERING, Walter : *Das Motiv des Einsiedlers in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts und der Hochromantik*, Halle, 1935, (78 p.).
- MACCARTHY, Bridget, G. : *The Female Pen, Vol. II : The Later Women Novelists, (1744-1818)*, Oxford (Cork University Press), 1947, (296 p.).
- MALINS, Edward : *English Landscaping and Literature, 1660-1840*, London (O.U.P.), 1966, (xiv + 186 p.).
- MAYO, Robert D. : *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*, Evanston (Northwestern University Press), & London (O.U.P.), 1962, (x + 695 p.).
- NOYES, Robert G. : *The Thespian Mirror : Shakespeare in the 18th Century Novel*, Brown University Studies, Vol. XV, Providence, R.I., 1953, (v + 200 p.).
- SÉJOURNÉ, Philippe : *Aspects Généraux du Roman Féminin en Angleterre de 1740 à 1800*, Publications de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1966, (568 p.).
- SINGER, Godfrey, F. : *The Epistolary Novel*, Philadelphia (The University of Pennsylvania Press), 1933, (ix + 266 p.).
- SMITH, Warren, H. : *Architecture in English Fiction*, Yale Studies in English, Vol. LXXXIII, New Haven, Connecticut, 1934, (236 p.).
- SHEPPERSON, Archibald, B. : *The Novel in Motley : A History of the Burlesque Novel in English*, Cambridge (Harvard University Press), 1936, (viii + 301 p.).
- TOMPKINS, J.M.S. : *The Popular Novel in England, 1770-1880*, London (Methuen & C°), [1965], (ix + 266 p.). Première édition de cet important ouvrage chez Constable, en 1933.

UTTER, R.P. & NEEDHAM, G.B. : *Pamela's Daughters*, London (Lovat Dickson), 1937, (xiii + 512 p.).

WRIGHT, W.F. : *Sensibility in English Prose Fiction : 1760-1814. A Reinterpretation*, University of Illinois Studies in Language and Literature, Vol. XXII, Urbana, 1937, (158 p.).

IV. INFLUENCES ÉTRANGÈRES

1. FRANÇAISE

COLLINS, John, C. : *Voltaire, Montesquieu and Rousseau in England*, London (Eveleigh Nash), 1908, (viii + 292 p.).

ESTÈVE, Edmond : « Le Théâtre Monacal sous la Révolution, ses Précédents et ses Suites », *Etudes de Littérature Pré-Romantique*, Paris, 1923, (pp. 83-137).

FABRE, Jean : « L'Abbé Prévost et la Tradition du Roman Noir », *L'Abbé Prévost*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence 20 & 21 décembre 1963, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, (N.S.), n° 50 (1965), pp. 39-55.

FOSTER, James, R. : « The Abbé Prévost and the English Novel », *P.M.L.A.*, XLII (1927), pp. 443-464.

HAVENS, George, R. : *The Abbé Prévost and English Literature*, Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures, Princeton & Paris, 1921, (ix + 135 p.).

INKLAAR, Derk : *F.T. de Baculard d'Arnaud : Ses Imitateurs en Hollande et dans d'autres Pays*, Gravenhage & Paris, 1925, (xi + 426 p.).

PRICE, L.M. : « The Relation of Baculard d'Arnaud to German Literature », *Monatshefte für dt. Unterricht*, XXXVII (1945), pp. 151-160.

RODDIER, Henri : *J.J. Rousseau en Angleterre au 18^e siècle*, Paris (Boivin), 1950, (435 p.).

2. ALLEMANDE

BUYERS, Geoffrey : « The Influence of Schiller's Drama and Fiction upon English Literature in the Period 1780-1830 », *Englische Studien*, XLVIII (1914-15), pp. 349-93.

CARRE, Jean-Marie : *Goethe en Angleterre*, Paris (Plon-Nourrit & C°), 1920, (xviii + 300 p.).

EWEN, Frederic : *The Prestige of Schiller in England, 1788-1859*, New York (Columbia University Press), (xiii + 287 p.).

GUTHKE, Karl, S. : « Die erste Nachwirkung von Herders Volksliedern in England, Unveröffentlichte Dokumente zu den *Tales of Wonder* », *Archiv*, CXCIII (1957), pp. 274-84.

- GUTHKE, Karl, S. : « Some unidentified early English Translations from Herder's *Volkslieder* », *M.L.N.*, LXXIII (1958), pp. 52-6.
- HANEY, John, L. : « German Literature in England before 1790 », *Americana-Germanica*, IV (1902), pp. 130-54.
- HERZFELD, Georg. : *William Taylor von Norwich, Eine Studie über den Einfluss der neuern deutschen Litteratur in England*. Studien zur englische Philologie, Halle a.s., 1897, (viii + 71 p.).
- MARGRAF, Ernst : *Einfluss der Deutschen Litteratur auf die Englische am Ende des Achzehnten und im Ersten Drittel des Neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, 1901, (83 p.).
- PICK, R. : *Schiller in England, 1787-1960, a Bibliography*, Publications of the English Goethe Society, (N.S.), Vol. XXX, London, 1961, (xii + 125 p.).
- STOCKLEY, V. : *German Literature as known in England, 1750-1830*, London (Routledge), 1929, (xiv + 339 p.).
- THOMPSON, Harold, W. : *A Scottish Man of Feeling : Some Accounts of Henry Mackenzie, esq.*, London (O.U.P.), 1931, (xvii + 463 p.). Surtout ch. II & XI.

3. SCANDINAVE

- FARLEY, Frank E. : *Scandinavian Influences in the English Romantic Movement*, Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, Vol. IX, Boston, 1903, (viii + 250 p.).

TROISIEME PARTIE :

LE ROMAN « GOTHIQUE »

I. ÉTUDES GÉNÉRALES : LIVRES ET ARTICLES

1. LIVRES

(L'ordre chronologique a été ici exceptionnellement adopté.)

- MÆBIUS, Hans : *The Gothic Romance*, Leipzig (Buchdruckerei Grimme & Trömel), 1902, (144 p.).
- THÜRNAU, C. : *Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Beitrag zur Geschichte des Romantik*, Berlin (Mayer & Müller), 1906, (viii + 150 p.).
- MÆBIUS, Hans : *Die englischen Rosenkreuzer Romane und ihre Vorläufer. Eine Studie die Entwicklung der Phantastisch-Romantischen Erzählungsart in England während des 18. und 19. Jahrhunderts*, Hamburg (Gedruckt bei Lütcke & Wulff), 1911, (63 p.).

- CHURCH, Elisabeth : *The Gothic Romance : its Origins and Development*, Harvard Unpublished Thesis, 1913, (583 p.).
- HOFMAN, G.O. : *Studien zum englischen Schauerroman*, Halle (Heinrich John), 1915, (76 p.).
- KILLEN, Alice, M. : *Le Roman « Terrifiant » ou Roman « Noir », de Walpole à Ann Radcliffe et son Influence en France jusqu'en 1840*, Paris (Champion), 1915, (xvi + 255 p.).
- PATERNA, Wilhem : *Das Ubersinnliche im englischen Roman (von Horace Walpole bis Walter Scott)*, Hamburg, 1915.
- LONGUEIL, A.E. : *Gothic Romance, its influence on the Romantic Poets Wordsworth, Keats, Coleridge, Byron and Shelley*, Harvard Unpublished Thesis, 1920, (449 p.).
- BIRKHEAD, Edith : *The Tale of Terror, a Study of the Gothic Romance*, London (Constable), 1921, (xi + 241 p.).
- RAILO, Eino : *The Haunted Castle : a Study of the Elements of Romanticism*, London (Routledge) & New York (E.P. Dutton), 1927, (xvii + 388 p.).
- BRAUCHLI, Jakob : *Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekanntenen Bücher. Ein Beitrag zur Geschichte der Volksliteratur*, Weida i. Thür (Thomas & Hubert), 1928, (260 p.).
- SADLEIR, Michael : *The Northanger Novels : a Footnote to Jane Austen*, The English Association, Pamphlet n° LXVIII, 1927, (32 p.).
- GARTE, Haujörg : *Kunstform Schauerroman. Eine Morphol-Begriffsbestimmung d. Sensationromans in 18. Jh V. Walpoles « Castle of Otranto » bis Jean Pauls « Titan »*, Leipzig (Garte), 1935, (179 p.).
- SUMMERS, Montague : *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, London (The Fortune Press), [1938], (v + 443 p.).
- SADLEIR, Michael : « All Horrid ? », *Things Past*, London (Constable), 1944, pp. 167-200.
- TARR, Mary, M. : *Catholicism in Gothic Fiction. A Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic Fiction in England (1762-1820)*, Washington (The Catholic University of America Press), 1946, (vii + 141 p.).
- LOOMIS, E.R. : *The Anti-Gothic Novel*. Unpublished Thesis, Florida State University, 1957, (431 p.).
- VARMA, Devendra, P. : *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England : its Origins, Efflorescence, Desintegration, and Residuary Influences*, London (A. Barker), 1957, (xv + 264 p.).
- HORWITZ, Sylvia : *A Study of the Nature and Function of Devices Used in Gothic Fiction in England (1764-1820)*. Unpublished Thesis, Virginia University, Charlottesville, 1958.

2. ARTICLES

- BURRA, Peter : « Baroque and Gothic Sentimentalism », *Farrago* [Oxford], III (1930).
- CLOUARD, Henri : « Le Roman Noir », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 1347 (25 juin 1953).
- GLEICHEN-RUSSWURM, A. von. : « Der Schwarze Roman », *Die Literatur*, XXVII (1924-5), pp. 441-2.
- « Gothic Horror », *Parade* [Sydney], Nov. 1958, pp. 38-9.
- HEINE, Maurice : « Promenade à travers le Roman Noir », *Revue Minotaure*, n° 5, (mai 1934).
- HEINE, Maurice : *Le Marquis de Sade et le Roman Noir*, Paris (N.R.F.), 1933, (26 p.). Reproduit dans le livre du même auteur : *Le Marquis de Sade*, Paris (Gallimard), 1950, pp. 211-31.
- HEINE, Maurice : « Le Roman d'Aventures Terrifiant, dit Roman Noir, en France », *Le Courrier d'Epidaure*, 5^e Année (n° 9), nov. 1938, pp. 3-18.
- JOURDA, P. : « Témoignages sur le Roman Noir », *Mélanges de Philologie et d'histoire Littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris (Boivin), 1940, (xiii + 489 p.), pp. 405-10.
- LEBRUN, Annie : « Les Premiers Romans Noirs, ou l'Ebauche d'une Science Révolutionnaire », *La Brèche. Action Surréaliste*, Vol. III (1965), pp. 31-5.
- LÉVY, Maurice : « Le Roman Noir et la Société Anglaise à la Fin du Dix-huitième Siècle », Actes du Congrès de Caen : 23-5 mars 1963, *Etudes Anglaises*, XXIII (1964), pp. 98-108.
- LÉVY, Maurice : « Shakespeare et le Roman Gothique », *Caliban*, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse, II (1965), pp. 47-63.
- LÉVY Maurice : « A Gothic Tale, by Several Hands », *Caliban*, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse, IV (1967), pp. 59-72.
- MAYO, Robert, D. : « The Gothic Short-Story in the Magazines », *M.L.R.*, XXXVII (1942).
- MAYO, Robert, D. : « How long was Gothic Fiction in Vogue ? », *M.L.N.*, LVIII (1943), pp. 58-64.
- McINTYRE, Clara, F. : « Were the Gothic Novels Gothic ? », *P.M.L.A.*, XXXVI (1921).
- NELSON L., Jr. : « Night Thoughts on the Gothic Novel », *The Yale Review*, LII (1962), pp. 1-7.

- ROUDAULT, Jean : « Les Demeures dans le Roman Noir », *Critique*, n° 147-8 (1959), pp. 713-36.
- SMITH, Warren, H. : « Recent Acquisitions in Gothic Fiction », *Yale University Library Gazette*, VIII, pp. 108-11.
- SUMMERS, Montague : « Architecture and the Gothic Novel », *Architectural Design and Construction*, II (1931), pp. 78-81.
- SUMMERS, Montague : « The Illustrations of the Gothic Novel », *Connoisseur*, XCII (1936), pp. 266-71.
- SPYER, Wylie : « Social Ambiguity in a Gothic Novel », *Partizan Review*, XII (1945).
- THORP, Willard : « The Stage Adventures of Some Gothic Novels », *P.M.L.A.*, XLIII (1928), pp. 476-86.

II. ÉTUDES PARTICULIÈRES ET MONOGRAPHIES

1. AIKIN, ANNA-LÆTITIA et JOHN

- AIKIN, Lucy : *Memoirs of John Aikin, M.D., with a Selection of his Miscellaneous Pieces, Biographical, Moral and Critical*, 2 vols., London (Baldwin, Cradock & Joy), 1823.
- AIKIN, Lucy : *The Works of A.L. Barbauld, with a Memoir by Lucy Aikin*, 2 vols., London (Longman & C°), 1825.
- MURCH, Jerom : *Mrs Barbauld and her Contemporaries, Sketches of some eminent literary and scientific English Women*, London, 1877.

2. LATHOM, FRANCIS

- MC CONNOCHIE, Arthur : *Francis Lathom, Forgotten Goth*. Unpublished Thesis, Virginia University, Charlottesville (Va), 1949, (235 p.).

LEWIS, MATTHEW, GREGORY

a) Livres.

- [BARON-WILSON, Margaret] : *The Life and Correspondence of M.G. Lewis, esq. [...] with many Pieces in Prose and Verse, never published*, 2 vols., London (H. Colburn), 1839.
- GUTHKE, Karl, S. : *Englische Vorromantik und Deutscher Sturm und Drang, M.G. Lewis' Stellung in der Geschichte des Deutsch-Englischen Literaturbeziehungen*. Palaestra, Band 223, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht), 1958, (231 p.)
- PARREAU, André : *The Publication of the Monk : a Literary Event, 1796-8*, Paris (Didier), 1960, (202 p.).

- PECK, Louis, F. : *A Life of Matthew G. Lewis, Author of the Monk*, Cambridge, Mass., (Harvard University Press), 1961, (ix + 331 p.).
- RENTSCH, Max : *Matthew Gregory Lewis. Mit Besonderer Berücksichtigung Seines Romans « Ambrosio, or the Monk »*, Leipzig (Druck von Pöchel & Trepte), 1902, (viii + 158 p.).
- SCHNEIDER, Rudolph : *Der Mönch in der Englischen Dichtung bis auf Lewis's « Monk »*, 1795. Palaestra, Band 155, Leipzig, 1928, (ix + 204 p.).
- SWOYER, Ardeth, G. : *Matthew Gregory Lewis and his Contributions to the Gothic Novel*. Unpublished Thesis, University of Virginia, Charlottesville (Va), 1944, (v + 171 p.).
- [Cf. aussi les études citées en I-1) de cette troisième partie, surtout RAILO : *The Haunted Castle* et SUMMERS, *The Gothic Quest*.]

b) *Articles.*

- CHURCH, Elisabeth : « A Bibliographical Myth », *M.P.*, XIX (1922), pp. 307-14.
- COYKENDALL, Frederick : « A Note on the Monk », *The Colophon*, (N.S.), I (1935), pp. 87-96.
- EMERSON, Oliver : « Monk Lewis and the Tales of Terror », *M.L.N.*, XXXVIII (1923), pp. 154-9.
- FAIRCHILD, Hoxie, N. : « Byron and Monk Lewis », *T.L.S.*, May 11th, 1946.
- [A Friend of Accuracy] : « M.G. Lewis », *N. & Q.*, (N.S.), IV (1957), p. 389.
- GUTHKE, Karl, S. : « C.M. Wieland and M.G. Lewis », *Neophilologus*, XL (1956), pp. 231-3.
- GUTHKE, Karl, S. : « Some Unpublished Letters of M.G. Lewis », *N. & Q.*, (N.S.), IV (1957), pp. 217-9.
- HERZFELD, Georg. : « Eine Neue Quelle für Lewis' Monk », *Archiv*, (N.S.), IV (1900), pp. 310-2.
- HERZFELD, Georg. : « Die Eigentliche Quelle von Lewis' Monk », *Archiv*, (N.S.), XI (1903), pp. 316-23.
- HERZFELD, Georg. : « Noch Einmal die Quelle des Monk », *Archiv*, (N.S.), XV (1905), pp. 70-3.
- KOEPPEL, Emil : « Matthew Gregory Lewis's Gedicht : "The Tailor's wife" und Bulver's "Wife of Miletus" », *Germanistische Abhandlungen*, ed. Hermann Paul, Strasbourg 1902, pp. 135-42.
- LÉVY, Maurice : « Le Manuscrit du Moine », *Caliban*, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse, III (1966), pp. 129-31.

- Moss, Walter : « M.G. Lewis and M^{me} de Staël », *English Studies*, XXXIV (1953), pp. 109-12.
- PECK, Louis, F. : « M.G. Lewis and the Larpent Catalogue », *H.L.Q.*, (1942), pp. 382-4.
- PECK, Louis, F. : « The Monk and Le Diable Amoureux », *M.L.N.*, LXVIII (1953), pp. 406-8.
- PECK, Louis, F. : « The Monk and Musaëus' Die Entführung », *P.Q.*, XXXII (1953), pp. 346-8.
- PICHOIS, Claude : « Actualités du Moine », *Mercure de France*, CCCXXXIV (1958), pp. 512-6.
- RITTER, Otto : « Studien zu M.G. Lewis' Roman *Ambrosio, or the Monk*, *Archiv*, (N.S.), XI (1903), pp. 106-21.
- RITTER, Otto : « Die Angebliche Quelle von M.G. Lewis' Monk », *Archiv* (N.S.), XIII (1904), pp. 56-65.
- RITTER, Otto : « Zu Archiv CXIII, 63 (Lewis' Monk) », *Archiv*, (N.S.), XIV (1905), p. 167.
- SADLEIR, Michael : « Tales of Terror », *T.L.S.*, Jan. 7th, 1939.
- SUMMERS, Montague : « Santon Barsisa », *N & Q*, CLXXV (1938), pp. 174-5.
- TOOD, William, B. : « The Early Editions and Issues of the Monk, with a Bibliography », *Studies in Bibliography : Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia*, II (1949-50), pp. 3-24.
- « Trollope on *The Monk* », *Nineteenth Century Fiction*, IV (1949), p. 167.

4. MATURIN, CHARLES ROBERT

a) *Livres.*

- [Anon.] : « Memoir of Charles Robert Maturin », *Melmoth the Wanderer*, new ed., 3 vols., London (Bentley), 1892, pp. vii-lxv.
- BRETON, André : « Situation de Melmoth », *Melmoth, l'Homme Errant*, Paris (Club Français du Livre), 1954, [12 p. non numérotées].
- HARTLAND, Reginald : *Walter Scott et le Roman « Frénétique ». Contribution à l'étude de leur Fortune en France*, Paris (Champion), 1928, pp. 45-53.
- HINCK, Henry, W. : *Three Studies in Charles Robert Maturin*, Unpublished Thesis, State University of Iowa, (195 p.). [Ann Arbor University Microfilms, Public. N° 12.106].
- IDMAN, Niilo : *Charles Robert Maturin : His Life and Works*, London (Constable), 1923, (326 p.).
- LAYMAN, Beverley, J. : *Charles Robert Maturin and the Romance of Terror*. Unpublished Thesis, University of Virginia, 1943, (v + 161 p.).

- MÜLLER, Willy : *Charles Robert Maturins Romane « Fatal Revenge; or, The Family of Montorio » und « Melmoth », ein Beitrag zur « Gothic Romance »*, Weida, 1908, (111 p.).
- PICHOT, Amédée : *Voyage Historique et Littéraire en Angleterre et en Ecosse*, 3 vols., Paris (Ladvoat & Gosselin), 1825, II, pp. 24-7.
- PLANCHE, Gustave : *Portraits Littéraires*, 2 vols., Paris (Werdet), 1836.
- RATCHFORD, Fannie & MCCARTHY, William, H., eds. : *The Correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*, Austin, Texas (University of Texas Press), 1937, (x + 128 p.).
- RUFF, Marcel, A. : « Maturin et les Romantiques Français », *Bertram ou le Château de St Aldobrand*, Paris (Corti), 1956, pp. 7-66.
- SCHOLTEN, Willem : *Charles Robert Maturin, the Terror-Novel*, Amsterdam (H.J. Paris), 1933, (197 p.).
- SMILES, Samuel : *A Publisher and His Friends. Memoirs of the Late John Murray*, 2 vols., London (J. Murray), 1891.
- WATTS, Alaric : *A Narrative of his Life, by his Son Alaric Alfred Watts*, 2 vols., London (Bentley & Son), 1884.
- [Cf. aussi les études citées en I-1 de cette troisième partie.]

b) Articles.

- BUCHAN, A.M. : « Maturin's Birthdate », *N & Q*, CXCIV (1950), p. 302.
- HAMMOND, M.E. : « Maturin C.R., and Melmoth the Wanderer », *English*, II (1956), pp. 97-101.
- « Maturin and the Novel of Terror », *T.L.S.*, 26th August 1920.
- MERLE, Robert : « Maturin, ou le Roman Noir », *La Revue de Paris*, mars 1957, pp. 20-25.
- NADEAU, Maurice : « Lucifer à la Portée de Tous », *Liens* (Revue du Club Français du Livre), 1954, pp. 16-7.
- PRAZ, Mario : « An English Imitation of Diderot's *La Religieuse* : C.R. Maturin's Tale of the Spaniard », *R.E.S.*, VI (1930), pp. 1-8.
- REBOUL, Pierre : « Villiers de l'Isle Adam et le *Melmoth* de Maturin », *R.L.C.*, XXV (1951), pp. 479-81.

5. RADCLIFFE, ANN

a) Livres.

- BARBAULD, Anna, L. : « Introduction on Mrs Radcliffe », *The British Novelists*, 50 vols., London (F.C. & J. Rivington), 1810, vol. XLIII.
- BREY, Joseph : *Die Naturschilderungen in den Romanen und Geschichten der Mrs. Ann Radcliffe, nebst einem Rückblick auf die Entwicklung der Naturschilderung in englische Romane des 18. Jahrhunderts*, Nürnberg (F. Korn), 1911, (viii + 117 p.).

- ELWOOD, Mrs. : *Memoirs of the Literary Ladies of England, from the Commencement of the last Century*, 2 vols., London (Colburn), 1843, vol. II, pp. 155 sq.
- GRANT, Aline : *Ann Radcliffe, a Biography*, Denver (Alan Swallow), 1951, (153 p.).
- GREENER, Amy, ed. : « Ann Radcliffe, Novelist », *A Lover of Books : The Life and Literary Papers of Lucy Harrison*, London (J.M. Dent), 1916, (pp. 183-204).
- LE FÈVRE-DEUMIER, Jules : *Célébrités Anglaises. Essais et Etudes Biographiques et Littéraires*, Paris (Firmin Didot), 1895, pp. 181-218.
- MCINTYRE, Clara, F. : *Ann Radcliffe in Relation to Her Time*, Yale Studies in English, LXII, New Haven, 1920, (108 p.).
- MACHEREY, Pierre : « Thaumantis Regia : Les Visions du Château des Pyrénées », *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, Paris (Maspéro), 1966, pp. 36-50.
- MESSAC, Régis : « Les Mystères du Château d'Udolphe », *Le Detective - Novel et l'influence de la Pensée Scientifique*, Paris (Champion), 1929, ch. IV, pp. 158-77.
- MOESCH, Vasil : *Naturschau und Naturgefühl in dem Romanen der Mrs. Radcliffe und in der Zeitgenössischen englischen Reiseliteratur*, Freiburg (Caritas Druckerei), 1924, (xviii + 109 p.).
- RUFF, William : « Ann Radcliffe, or the Hand of Taste », *The Age of Johnson : Essays presented to C.B. Tinker*, Newhaven, Connect., (Yale University Press), 1949, pp. 183-93.
- SCOTT, Sir Walter : « Prefatory Memoir to Mrs. Ann Radcliffe », *Ballantyne's Novelist's Library*, 10 vols., London (Hurst, Robinson & C°), vol. X, 1824, pp. i-xxix.
- SUMMERS, Montague : « A Great Mistress of Romance : Ann Radcliffe », *Essays in Petto*, London (The Fortune Press), [1928], pp. 3-29.
- [TALFOURD, Sir Thomas N.] : « Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe », *Gaston de Blondville*, 4 vols., London (H. Colburn), 1826, vol. I, pp. 1-132.
- TOMPKINS, J.M.S. : *The Work of Mrs Radcliffe and its Influence on Later Writers*. Unpublished Thesis, Bedford College, University of London, 1921.
- WARE, Malcolm : *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. A Study of the Influence upon her Craft of Edmund Burke's Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Essays and Studies on English Language and Literature, n° XXV, Upsala University, 1963, (62 p.).
- WIETEN, Alida, A. : *Mrs Radcliffe : Her Relation towards Romanticism, with an Appendix on the Novels falsely attributed to her*, Amsterdam (H.J. Paris), 1926, (146 p.).

b) *Articles.*

- « Anecdote on Mrs Radcliffe », *Godey's Lady's Book and Ladies' American Magazine*, Philadelphia, 1852, pp. 225-7.
- The Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, Vol. III (1824), pp. 89-105.
- ARVINE, Kazlitt : *The Cyclopaedia of Anecdotes of Literature and the Fine Arts*, Boston (Gould & Lincoln), 1852, p. 268.
- BEATY, Frederick, L. : « Mrs. Radcliffe's Fading Gleam », *P.Q.*, XLII (1963), pp. 126-9.
- DONALD, Thomas : « The First Poetess of Romantic Fiction : Ann Radcliffe », *English*, XV (1924), pp. 91-5.
- LÉVY, Maurice : « Une Nouvelle Source d'Anne Radcliffe : Les Mémoires du Comte de Comminge », *Caliban*, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse, I (1964), pp. 149-56.
- HAVENS, R.D. : « Ann Radcliffe's Nature Descriptions », *M.L.N.*, LXVI (1951), pp 251-5.
- MCKILLOP, Alan, D. : « Mrs. Radcliffe on the Supernatural in Poetry », *J.E.G.P.*, XXXI (1932), pp. 352-9.
- MAYO, Robert, D : « Ann Radcliffe and Ducray Duminil », *M.L.R.* XXXVI (1941, pp. 501-5).
- MEYER, Georges : « Les Romans de Mrs Radcliffe », *Revue Germanique*, V (1909), pp. 509-50.
- SADLEIR, Michael : « Poems by Ann Radcliffe », *T.L.S.*, March, 29th, 1928.
- THOMPSON, L.F. : « Ann Radcliffe's Knowledge of German », *M.L.R.*, (1925), pp. 190-1.
- TOMPKINS, J.M.S. : « Ramond de Carbonnières, Grosley and Mrs Radcliffe », *R.E.S.*, V (1929), pp. 294-301.

6. REEVE, CLARA

- SCOTT, Sir Walter : « Prefatory Memoir », *Ballantyne's Novelist's Library*, 10 vols., London (Hurst, Robinson & C°), Vol. V (1823), pp. lxxix-lxxxvii.

7. SMITH, CHARLOTTE

- FOSTER, James : « Charlotte Smith, Pre-Romantic Novelist », *P.M.L.A.*, XLIII (1928), pp. 463-75.
- HILBISH, Florence : *Charlotte Smith, Poet and Novelist, 1749-1806*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 1941, (634 p.).
- LIEBERT, H.W. : « Whose Book ? », *Yale University Gazette*, XXVIII (1953).

McKILLOP, A.D. : « Charlotte Smith's Letters », *Huntington Library Quarterly*, XV (1951-2).

8. WALPOLE, HORACE

(Nous n'avons retenu de la volumineuse bibliographie concernant cet auteur que les ouvrages les plus récents ou qui traitent de façon importante du *Château d'Otrante*.)

DOUGHTY, O., ed. : « Preface », *The Castle of Otranto*, London (The Scholartis Press), 1929, pp. i-lxxx.

HAZEN, Allen, T. : *A Bibliography of the Strawberry Hill Press*, New Haven, Connect., (Yale University Press), 1942, (300 p.).

HAZEN, Allen, T. : *A Bibliography of Horace Walpole*, New Haven, Connect., (Yale University Press), 1948, (189 p.).

HAZEN, Allen, T. : *A Catalogue of Horace Walpole's Library*, 4 vols., [en préparation].

LEWIS, Wilmarth, S. : *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, Yale & London (O.U.P.), 1937 - [en cours de publication : 31 vols. parus à ce jour].

LEWIS, Wilmarth, S. : « The Genesis of Strawberry Hill », *Metropolitan Museum Studies*, V (1934), pp. 57-92.

LEWIS, Wilmarth, S. : *Collector's Progress*, London (Constable), 1952, (xxiii + 245 p.).

LEWIS, Wilmarth, S. : *Horace Walpole*, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1960. London (Rupert Hart-Davis), 1961, (xxvii + 215 p.).

MEHROTRA, K.K. : *Horace Walpole and the English Novel. A Study of the Influence of the Castle of Otranto, 1764-1820*, Oxford (Basil Blackwell) 1934, (xiii + 197 p.).

RIGGS, Blanche : *The Place of Horace Walpole in the Gothic Revival*, Unpublished Thesis, University of Chicago, 1909.

SCOTT, Sir Walter : « Prefatory Memoir to Walpole », *Ballantyne's Novelists' Library*, 10 vols., London (Hurst, Robinson & C^o), 1821-4, Vol. V (1823), pp. lx-lxxviii.

TOYNBEE, Paget, ed. : *The Letters of Horace Walpole*, 19 vols., Oxford (Clarendon Press), 1903-1925.

TOYNBEE, Paget, ed. : *Horace Walpole's Journals of Visits to Country Seats*, The Walpole Society, Vol. XVI, 1927-8, (x + 80 p.).

WARBURTON, Bartholomew, E., ed. : *Memoirs of Horace Walpole and his Contemporaries*, 2 vols., London (H. Colburn), 1851.

YVON, Paul : *La Vie d'un Dilettante*, Horace Walpole, Caen (E. Lanier), 1924 (xv + 872 p.).

9. WHITE, JAMES

- TOMPKINS, J.M.S. : « James White, esq., a Forgotten Humorist », *R.E.S.*, III (1927), pp. 146-56.
- TOMPKINS, J.M.S. : « Clio in Motley », *The Polite Marriage*, Cambridge (Cambridge University Press), 1938, pp. 125-49.

III. SUR DES GENRES, DES SUJETS OU DES AUTEURS VOISINS

1. EN ANGLETERRE

- AUBIN, Robert, A. : *Topographical Poetry in 18th Century England*, New York (Modern Association of America), 1936, (xii + 419 p.).
- EVANS, Bertrand : *Gothic Drama from Walpole to Shelley*, Berkeley & Los Angeles (University of California Publications in English), 1947, (vii + 257 p.).
- PARREAUX, André : *William Beckford, Auteur de Vathek, (1760-1844). Etude de la Création Littéraire*, Paris (Nizet), 1960, (577 p.). Surtout le Chapitre V : « Vathek et le Roman Terrifiant », pp. 263-99.
- PENZOLDT, Peter : *The Supernatural in Fiction* [1952], New York, (Humanities Press), 1965, (xii + 271 p.).
- SCARBOROUGH, Dorothy : *The Supernatural in Modern Fiction*, New York & London (G.P. Putnam's Sons), (vii + 329 p.).
- SEARCH, Pamela, ed. : *The Supernatural in the English Short-Story*, London (B. Harrison), 1959, (480 p.).
- SPACKS, Patricia, M. : *The Insistence of Horror : Aspects of the Supernatural in 18th Century Poetry*, Cambridge, Mass. (Harvard University Press), 1962, (viii + 244 p.).
- WATT, William, W. : *Shilling Shockers of the Gothic School. A Study of Chapbook Gothic Romances*, with plates, Cambridge, Mass. (Harvard Honors Theses in English), 1932, (53 p.).

2. EN ALLEMAGNE

- APPEL, Johann, W. : *Die Ritter-Räuber-und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur*, Leipzig (W. Engelmann), 1859, (92 p.).
- BÉGUIN, Albert : *L'Ame Romantique et le Rêve*, Paris (Corti), 1960, (xviii + 409 p.).
- BÉGUIN, Albert, éd. : *Le Romantisme Allemand*, Paris, (Bibliothèque 10/18), 1966, (477 p.).

- FINK, Gonthier-Louis : *Naissance et Apogée du Conte Merveilleux en Allemagne, 1740-1800*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Vol. LXXX, Paris (Les Belles Lettres), 1966.
- MURPHY, Agnès, G. : *Banditry, Chivalry and Terror in German Fiction 1790-1830*, Chicago (The University of Chicago Library), 1935, (76 p.).

3. EN FRANCE

- CASTEX, Pierre, G. : *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris (Corti), 1951, (466 p.).
- ETIENNE, Servais : *Le Genre Romanesque en France depuis l'apparition de la « Nouvelle Héloïse » jusqu'aux approches de la Révolution*, Paris (Colin), et Bruxelles, 1922, (440 p.).
- GRILLET, Claudius : *Le Diable dans la Littérature Française au Dix-Neuvième Siècle*, Paris (Vitte), 1935, (228 p.).
- MILNER, Max : *Le Diable dans la Littérature Française*, 2 vols., Paris (Corti), 1960.
- MONGLOND, André : *Le Prérromantisme français*, 2 vols., Paris (Corti), 1965. [I. *Le Héros Prérromantique*, (255 p.). II. *Le Maître des Ames sensibles*, (427 p.)].
- RETINGER, Joseph, H. : *Le Conte Fantastique dans le Romantisme Français*, Paris (Grasset), 1908, (148 p.).
- RUDWIN, Maximilian : *Les Ecrivains Diaboliques de France*, Paris (Figuère), 1937, (188 p.).
- SCHNEIDER, Marcel : *La Littérature Fantastique en France*, Paris (Fayard), 1964, (425 p.).

4. EN EUROPE

- BOUSQUET, Jacques : *Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique (France, Angleterre, Allemagne)*, Paris (Didier), 1964.
- DEDEYAN, Charles : *Le Thème de Faust dans la Littérature Européenne*, 4 vols., Paris (Les Cahiers des Lettres Modernes), 1954-61.
- GUISCHARD, John : *Le Conte Fantastique au XIX^e Siècle*, Montreal (Fides), [1947], (182 p.).

IV. QUELQUES ÉTUDES RÉCENTES SUR LE FANTASTIQUE

1. LIVRES

- BRION, Marcel : *Art Fantastique*, Paris (Albin Michel), 1961, (314 p.).
- CAILLOIX, Roger : « Préface », *Anthologie du Fantastique*, Paris (Le Club Français du Livre), 1958, pp. 3-12.

- CAILLOIS, Roger : *Au Cœur du Fantastique*, Paris (Gallimard), 1965, (180 p.).
- CAILLOIS, Roger : « L'image Fantastique », *Images, Images...*, Paris (Corti), 1966, pp. 13-59.
- HOCKE, G.R. : *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris (Gonthier), 1967, (224 p.).
- SCHUHL, Pierre-Maxime : *Le Merveilleux, la Pensée et l'Action*, Paris (Flammarion), 1952, (220 p.).
- VAX, Louis : *L'Art et la Littérature Fantastique*, Collection « Que Sais-Je ? », Paris (P.U.F.), 1960, (125 p.).
- VAX, Louis : *La Séduction de l'Etrange. Etude sur la Littérature Fantastique*, Paris (P.U.F.), 1965, (313 p.).

2. ARTICLES

- GUIOMAR, Michel : « L'Insolite », *Revue d'Esthétique*, X (1957), pp. 113-44.
- GUIOMAR, Michel : « Pour une Poétique de la Peur », *Problèmes*, n° 74-75 (1961), pp. 90-104.
- SCHUHL, Pierre-Maxime : Les Puissances de l'Imagination, *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, LXXXIII (1958), pp. 174-189.
- VAX, Louis : « L'Art de Faire Peur », *Critique*, CL-CLI (1959), pp. 915-42 et pp. 1026-48.
- VAX, Louis : « Terreur Surnaturelle et Littérature », *Problèmes*, n° 74-75 (1961), pp. 48-55.
- VAX, Louis : « Le Fantastique, la Raison et l'Art », *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, LXXXVI (1961), pp. 319-328.

QUATRIÈME PARTIE :

LE GOUT ANGLAIS AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

I. OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ALLEN, B. Sprague : *Tides in English Taste, 1619-1800. A Background for the Study of Literature*, 2 vols., Cambridge, Mass. (Harvard University Press) & London (O.U.P.), 1937 (2^e éd., New York, 1958).
- BATE, Walter, J. : *From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth Century England*, New York (Harper), 1961, (viii + 197 p.).

- NEEDHAM, H.A., ed. : *Taste and Criticism in the Eighteenth Century. A Selection of Texts Illustrating the Evolution and the Development of Critical Theory*, London (George G. Harrap & C°), 1952, (231 p.).
- TOBIN, James, E. : *Eighteenth Century Literature and its Cultural Background*, New York (Fordham University Press), 1939, (vii + 190 p.).
- WILEY, Basil : *The Eighteenth Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*, London (Chatto & Windus), 1940, (viii + 302 p.).

II. THÉORIES ESTHÉTIQUES

- DRAPER, John, W. : *Eighteenth Century Aesthetics : A Bibliography*, Heidelberg (Carl Winters Universitätsbuchhandlung), 1931, (140 p.).
- HIPPLE, Walter, J. : *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale (The Southern Illinois University Press), 1957, (vi + 390 p.).
- HUSSEY, Christopher : *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London & New York (G.P. Putnam's Sons), 1927, (xi + 307 p.).
- MACAULAY, Rose : *Pleasure of Ruins*, [1953], London (Thames & Hudson), 1966, (xvii + 466 p.).
- MAYOUX, Jean-Jacques : *Richard Payne Knight et le Pittoresque. Essai sur une Phase Esthétique*, Paris (Les Presses Modernes), 1932, (132 p.).
- MONK, Samuel, H. : *The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*, [1935], Ann Arbor Paperbacks, (The University of Michigan Press), 1960, (iv + 250 p.).
- NICOLSON, Marjorie, H. : *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, [1959], New York (W.W. Norton), 1963, (xiii + 403 p.).
- TEMPLEMAN, William, D. : *The Life and Work of William Gilpin (1724-1804), Master of the Picturesque and Vicar of Boldre*, Illinois Studies in Language and Literature, Vol. XXIV, n°s 3-4, Urbana (University of Illinois Press), 1939, (336 p.).

III. LE « GOTHIQUE »

1. LIVRES

- ADDISON, Agnès, E. : *Romanticism and the Gothic Revival*, New York (R.R. Smith), 1938, (viii + 187 p.).
- BETJEMAN, John : *Ghastly Good Taste, or a depressing Story of the Rise and Fall of English Architecture*, London (Chapman & Hall), 1933, (xi + 136 p.).

- CLARK, Kenneth : *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, [1928], London (J. Murray), 1962, (xii + 236 p.).
- DICKINS, L. & STANTON, M., eds. : *An Eighteenth Century Correspondence, being the Letters of Deane Swift, Pitt, the Lyttletons and the Grenvilles, Lord Dacre, Robert Nugent, Charles Jenkinson, the Earls of Guilford, Coventry and Hardwicke, Sir Edward Turner, Mr. Talbot of Lacock, and others, to Sanderson Miller, esq., of Radway*, London (J. Murray), 1910, (xiv + 466 p.).
- EASTLAKE, Charles, L. : *A History of the Gothic Revival. An Attempt to show how the Taste for Medieval Architecture, which lingered during the two last Centuries, has since been encouraged and developed*, London (Longsman, Green & C°), 1872.
- FRANKL, Paul : *The Gothic. Literary Sources and Interpretators through Eight Centuries*, Princeton University Press & London (O.U.P.), 1960, (928 p.).
- HAFERKÖRN, Reinhard : *Gotik und Ruine in der Englischen Dichtung des Achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig (Verlag von Bernard Tauchnitz), 1924, (viii + 204 p.).
- HASLAG, Josef : « Gothic » im 17. und 18. Jahrhundert. Eine Wort-und-Ideengeschichtliche Untersuchung, Köln (Böhlau Verlag), 1963, (vi + 203 p.).
- YVON, Paul : *Le Gothique et la Renaissance Gothique en Angleterre (1750-1880), Essai de Psychologie Littéraire, Artistique et Sociale*, Paris (J. Vrin), 1931, (168 p.).

2. ARTICLES

- ALMIRALL, C.L. : « Smollett's Gothic : an Illustration », *M.L.N.*, LXVIII (1953), pp. 408-10.
- AUBIN, Robert, A. : « Some Augustan Gothicists », *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XVII (1935), pp. 15-25.
- AUBIN, Robert, A. : « Grottoes, Geology and the Gothic Revival », *S.P.*, XXXI (1934), pp. 408-16.
- HEILMAN, R.B. : « Fielding and the First Gothic Revival », *M.L.N.*, LVII (1942), pp. 671-3.
- KLIGER, Samuel : « The Goths in England; an Introduction to the Gothic Vogue in Eighteenth Century Aesthetic Discussion », *M.P.*, XLIII (1945), pp. 107-17.
- LÉVY, Maurice : « Le Premier Renouveau Gothique et la Sensibilité anglaise au milieu du XVIII^e Siècle », *Etudes Anglaises*, XIV (1961), pp. 349-50.
- LONGUEIL, Alfred, E. : « The Word Gothic in Eighteenth Century Criticism », *M.L.N.*, XXXVIII (1923), pp. 453-60.

- LOVEJOY, Arthur, O. : « The First Gothic Revival and the Return to Nature », *M.L.N.*, XLVII (1932), pp. 419-46.
- RICHARDSON, A.E. : « The Gothic Revival in the Early Eighteenth Century », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, XLV (1937), pp. 140-1.

IV. LE JARDIN ANGLAIS

1. LIVRES

- BUTLER, J.R. : *Floralia. Garden-Paths and By-Paths of the Eighteenth Century*, Chapel Hill (University of North Carolina Press), 1938, (xiii + 187 p.).
- CHASE, Isabel, W. : *Horace Walpole, Gardener : an Edition of Walpole's « The History of Modern Taste in Gardening », with an Estimate of Walpole's Contribution to Landscape Architecture*, Princeton, New Jersey, (Princeton University Press), 1943, (xxix + 285 p.).
- DRAPER, John, W. : *William Mason, A Study in 18th Century Culture*, New York University Press, 1924, (xvi + 397 p.).
- GOTHEIN, Marie, L. : *A History of Garden Art*, 2 vols., New York (Dutton), 1929.
- JOURDAIN, Margaret : *The Work of William Kent : Artist, Painter, Designer and Landscape Gardener*. With an Introduction by Christopher Hussey, London (Country Life) & New York (Scribner), 1948, (184 p.).
- PURKIS, E. Monro : *William Shenstone, Poet and Landscape Gardener*, Wolverhampton (Whitehead Bros.), 1931, (143 p.).

2. ARTICLES

- MANWARING, Elisabeth : « A Collection of Books on English Landscape Gardening », *Yale University Gazette*, XXII (1948), pp. 81-6.
- RHODE, Eleanor, S. : « Eighteenth Century Gardening Books », *Bookman*, LXXXIII (1932), pp. 34-5.

V. L'INFLUENCE ITALIENNE :

- KLENZE, Camillo, von : *The Interpretation of Italy during the last two Centuries*, The Decennial Publications of the University of Chicago, (2nd. Ser.), Vol. XVII, Chicago, 1907, (xv + 157 p.).
- MANWARING, Elisabeth : *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly of Claude Lorraine and Salvator Rosa on English Taste, 1700-1800*, London (O.U.P.), 1925, (xi + 243 p.).
- MARSHALL, Roderick : *Italy in English Literature, 1755-1815 : Origins of the Romantic Interest in Italy*, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, New York, 1934, (xiii + 432 p.).

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DU ROMAN « GOTHIQUE »

1764 - 1824

Aucune bibliographie du roman « gothique » ne peut aujourd'hui se prétendre exhaustive. Celle que nous proposons ici se sait provisoire et se veut ouverte. Telle qu'elle est, dans son état d'inévitable inachèvement, elle nous paraît pourtant regrouper un assez grand nombre de titres pour permettre au lecteur d'apprécier l'ampleur du mouvement et son évolution chronologique, entre la parution du Château d'Otrante (1764) et celle des Albigeois (1824). Inspirée par le même esprit qui a guidé notre recherche tout au long de ce livre, elle répond à la nécessité d'isoler, aussi rigoureusement que possible, les œuvres typiquement « gothiques » des romans domestiques, sentimentaux et picaresques si nombreux à cette époque. Nous n'avons cru devoir y faire figurer que les ouvrages qui répondent plus ou moins directement aux critères établis dans les pages qui précèdent, au chapitre VI en particulier.

A quelques rares exceptions près, nous avons eu en mains, à un moment ou à un autre, tous les titres recensés. Nous indiquons pour chacun d'eux le lieu où il a été consulté, et dans la mesure du possible, au moins deux bibliothèques, l'une en Europe et l'autre aux Etats-Unis. Seule l'édition originale de chaque roman a été retenue, ou, à défaut, l'édition qui nous a été accessible. Là où nous n'avons pu avoir accès à l'œuvre, nous avons fait confiance — peut-être à tort ? — aux comptes rendus de presse de l'époque pour l'inclure ou, au contraire, la rejeter. Nous avons de toutes façons écarté de cette bibliographie les « chapbooks », malgré leurs titres souvent séduisants, sauf là où ils nous ont permis de nous prononcer sur la nature d'œuvres inaccessibles. Enfin nous donnons la traduction française de ces romans chaque fois qu'il est possible de le faire.

ABRÉVIATIONS

B.M.	: British Museum.
B.M.M.	: Bibliothèque Municipale de Metz.
B.M.N.	: Bibliothèque Municipale de Nancy.
B.N.	: Bibliothèque Nationale.
B.P.L.	: Boston Public Library.
B.U.L.	: Boston University Library.
Bodl.	: Bodleian.
C.U.L.	: Columbia University Library.
H.C.L.	: Harvard College Library.
L.C.	: Library of Congress.
M.L.	: Collection de l'auteur.
N.Y.S.L.	: New York Society Library.
U.I.L.	: University of Illinois Library.
U.P.L.	: University of Pennsylvania Library.
V.U.L.	: Virginia University Library.
Y.U.L.	: Yale University Library.

1764

The Castle of Otranto. A Story. Translated by William Marshall, Gent., from the Original of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas, at Otranto, [par Horace Walpole], London (T. Lowndes), 1765 [paru en fait le 24 décembre 1764]. **B.M.** / **V.U.L.**

1772

The Hermitage, a British Story, [par William Hutchinson], York, 1772. **B.M.**

1773

« A Fragment », [par John Aikin], *Miscellaneous Pieces in Prose*, London, 1773. **B.M.**

1777

The Champion of Virtue, [par Clara Reeve], Colchester, 1777, **B.M.** / **V.U.L.**

1778

The Old English Baron : a Gothic Story, by Clara Reeve, London (E. & C. Dilly), 1778. **B.M.** / **V.U.L.** (même ouvrage que précédent).

[*Le Vieux Baron Anglais, ou les Revenants Vengés*, Histoire Gothique imitée de l'anglais de Mrs. Clara Reeve, par M.D.L.P. *** [de La Place], Amsterdam; Paris (Didot), 1787. **B.M.**

Edward, ou le Spectre du Château, traduit de l'anglais, 3 vols., Paris, an VIII (1800), **B.M.**]

1783

The Recess; or, a Tale of Other Times. By the Author of « The Chapter of Accidents », [Sophia Lee], 3 vols., London (T. Cadell), 1783-5. **B.M.** / **V.U.L.**

1786

Alan Fitz-Osborne, an Historical Tale, by Miss [Ann] Fuller, 2 vols., London (Robinson), 1786. **B.M.**

St. Bernard's Priory, an Old English Tale. Being the first production of a young lady [Mrs. Harley], London (for the authoress), 1786. **B.M.**

1788

The Apparition, a novel, by a lady, 2 vols, London (Hookham), 1788.

The Castle of Mowbray, an English Romance, by the Author of « St Bernard's Priory », [Mrs Harley], London (Stalker), 1788. **B.M.**

Emmeline, the Orphan of the Castle, by Charlotte Smith, 4 vols., London (T. Cadell) 1788. **B.M.**

Powis Castle; or, Anecdotes of an Ancient Family, 2 vols., London (W. Lane), 1788. **H.C.L.** / **V.U.L.**

1789

The Castles of Athlin and Dunbayne, a Highland Story, [par Ann Radcliffe], London (T. Hookham), 1789. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, roman traduit (...) d'Anne Radcliffe, par l'auteur des « Mémoires de Cromwell », 2 vols., Paris (Plancher), 1819. **B.N.**]

Earl Strongbow; or, the History of Richard de Clare and the beautiful Geraldina, by James White, esq., 2 vols., London (Crowden), 1789. **B.M.**

Ethelinde; or, the Recluse of the Lake, by Charlotte Smith, 5 vols; London (T. Cadell), 1789, **B.M.**

Rosenberg; a Legendary Tale. By a Lady [Mrs Howell ?], 2 vols., London (W. Lane), 1789. **H.C.L.** / **V.U.L.**

Seymour Castle; or, the History of Julia and Cecilia. An entertaining and interesting novel, 2 vols., London (H.D. Symonds), 1789. **B.M.**

1790

The Adventures of John of Gaunt, Duke of Lancaster, by James White, esq., 3 vols., London (S. Crowder), 1790. **B.M.** [Vol. I seulement].

Gabrielle de Vergy, an Historical Tale, by the Author of « Anthony Leger, esq.; or, the Man Shifts », London (T. Hookham & J. Brew), 1790. **B.M.**

A Sicilian Romance, by the Authoress of « The Castles of Athlin and Dunbayne », [Ann Radcliffe], 2 vols., London (Hookham & Carpenter), 1790. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Julia, ou les Souterrains du Château du Mazzini*, traduit de l'anglais sur la seconde édition, 2 vols., Paris (Maradan), 1798. **B.N.**]

The Statue Room, an Historical Romance, by Rosetta Ballin, 2 vols., London (H.D. Symonds), 1790, **B.M.**

1791

The Adventures of King Richard Cœur-de-Lion (...) by James White, esq., 3 vols., London (Crowder), 1791, **B.M.**

Danish Massacre, an Historical Fact, by the Author of « Monmouth », [Mrs. Anna Maria Mackenzie], 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1791. **H.C.L.** / **N.Y.S.L.**

The Duchess of York : an English Story, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1791.

Edwy, Son of Ethelred the Second, an Historical Tale, by a Lady, 2 vols., Dublin (printed for the authoress by John Rice, College-Green; and sold by G.G. & J.J. Robinson, Paternoster Row, London), 1791, **H.C.L.**

Lady Jane Grey, an Historical Tale, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1791. **Bodl.** / **V.U.L.**

The Romance of the Forest, interspersed with some pieces of poetry by the Authoress of « A Sicilian Romance », etc., 3 vols., London (T. Hookham & J. Carpenter), 1791. **B.M.** / **V.U.L.**

[*La Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair*, par Anne Radcliffe, traduit de l'anglais sur la seconde édition, 4 vols., Paris (Denné & Poisson), 1796]. **B.N.**

Tancred, a Tale of Ancient Times, by J. Fox jun., 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1791. **B.M.**

1792

The Castle of St. Vallery, an Ancient Story, London (Robinson), 1792, **M.L.**

Edelfrida, a Novel, 4 vols., London (T. Hookham & J. Carpenter), 1792, **H.C.L.**

Emily; or, the Fatal Promise, a Northern Tale, 2 vols., London (T. Wilkins), 1792. **Y.U.L.**

The Romance of the Cavern; or, the History of Fitz-Henry and James, by George Walker, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1792.

The Rock of Modrec; or, the Legend of Sir Eltram. An Ethical Romance. Translated from an ancient British Manuscript, lately discovered among the Ruins of an Abbey, in North Wales, 2 vols., London (W. Bent), 1792. **B.M.** / **N.Y.S.L.**

1793

Ashton Priory, a Novel, 3 vols., London (W. Lane), 1793.

The Castle of Wolfenbach, a German Story. By Mrs. Parsons, Author of « Errors of Education », « Miss Meredith », « Woman as she should be », & « Intrigues of a Morning », London (W. Lane, Minerva Press), 1793. **B.M.** / **V.U.L.**

Mortimore Castle, a Cambrian Tale, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1793. **N.Y.S.L.**

The Old Manor House, a Novel, by Charlotte Smith, 4 vols., London (Bell), 1793. **B.M.** / **V.U.L.**

Rosina, a Novel, by the Author of « Delia », etc. [Miss Pilkington], 5 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1793. **B.M.** / **V.U.L.**

1794

The Cavern of Death, a Moral Tale, London (Bell), 1794. **B.M.** / **N.Y.S.L.**

[*La Caverne de la Mort*, traduit de l'anglais sur la troisième édition, par L.F. Bertin, Paris, An VII. **B.M.**]

Count Roderick's Castle; or, Gothic Times. A Tale, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1794.

[Edition américaine, Philadelphia (Th. Bradford), 1795, **H.C.L.** / **V.U.L.**]

Hartlebour Castle, a descriptive English Tale, 2 vols., London (J. Bell), 1794.

The Haunted Castle, a Norman Romance, by George Walker, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1794. **V.U.L.**

The Haunted Priory; or, the Fortunes of the House of Rayo, a Romance founded partly on historical facts, [par Stephen Cullen], London (J. Bell), 1794. **H.C.L.** / **V.U.L.** / **B.M.**

Herman of Unna, a Series of Adventures of the Fifteenth Century, in which the Proceedings of the Secret Tribunal under the Emperors Wincleslaus and Sigismund are delineated. By Professor Kramer [Christiane B. Naubert], London (G.G. & J. Robinson), 1794. **N.Y.S.L.** / **V.U.L.** / **M.L.** / **B.M.** (2^e éd.).

Ivey Castle, a Novel (...), by the author of « Laura & Augustus », etc., 2 vols., London (Owen), 1794.

Lucy, a Novel, by Mrs. Parsons, 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1794, **B.M.**

Madeline; or, the Castle of Montgomery, a Novel, [par Isabella Kelly], 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1794. **H.C.L.** / **V.U.L.**

The Mysteries of Udolpho, a Romance, interspersed with some pieces of poetry, by Ann Radcliffe, Author of « The Romance of the Forest », etc., 4 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1794. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Les Mystères d'Udolphe*, par Anne Radcliffe, traduit de l'anglais sur la troisième édition, 4 vols., Paris (Maradan), An V. **B.N.**]

The Mystic Cottager of Chamouny, a Novel, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1794. **V.U.L.**

The Necromancer; or, the Tale of the Black Forest. Founded on Facts. Translated from the German of Lawrence Flammenberg [Karl Friedrich Kahlert], by Peter Teuthold, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1794. **B.M.** / **V.U.L.**

1795

The Abbey of Clugny, by Mrs Meeke, Author of « Count St. Blancard », 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1795.

The Abbey of St. Asaph, a Novel, by the Author of « Madeline; or, the Castle of Montgomery », [Mrs Isabella Kelly], 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1795. **H.C.L.**

Arville Castle, an Historical Romance, 2 vols., London (Crosby & T. White), 1795. **B.M.**

The Castle of Hardayne, by John Bird, 2 vols., London (Kearsley), 1795. **B.M.** / **H.C.L.**

The Castle of Ollada, a Romance, [par Francis Lathom], 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1795. **N.Y.S.L.**

Cecily; or, the Rose of Raby, an Historical Novel, [par Agnès Musgrave], 4 vols., London (W. Lane Minerva Press), 1795. **Bodl.** / **N.Y.S.L.**

The House of Tynian, a Novel. By George Walker, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1795. **U.I.L.**

[Edition irlandaise : Dublin (P. Wogan, P. Byrne, W. Jones & J. Rice), 1796. **V.U.L.**]

Mysteris Elucidated, a Novel, by the Author of « Danish Massacre », etc. [Mrs Anna Maria Mackenzie], 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1795. **Bodl.** / **N.Y.S.L.**

Netley Abbey : a Gothic Story, [par le Rev. Richard Warner], 2 vols., Southampton (printed for the author, by T. Skelton, and sold by C. Law, Ave Mary Lane, London), 1795. **B.M.** / **M.L.**

[Edition américaine : Philadelphia (T. Dobson, W. Young, H. & P. Rice & J. Ormrod), 1796. **B.P.L.**

Orwell Manor, a Novel, by Mary Elisabeth Parker, 3 vols., London (printed for the author, at the Minerva Press), 1795. **V.U.L.**

Phantoms of the Cloister; or, the Mysterious Manuscript, a Novel, 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1795. **V.U.L.**

The Sorcerer, a Tale, from the German of Veit Weber, London (J. Johnson), 1795. **B.M.**

The Traditions, a Legendary Tale, Written by a young lady [Mary Butt, plus tard Mrs. Sherwood], 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1795. **N.Y.S.L.**

The Victim of Magical Delusion; or, the Mystery of the Revolution of P.-L. : a Magico-Political Tale. Founded on Historical Facts, and Translated from the German of Cajetan Tschink. By P. Will, 3 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1795. **B.M.** / **V.U.L.** / **H.C.L.**

1796

Austenburn Castle, by an Unpatronized Female, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796.

[Edition irlandaise : Dublin (Thomas Burnside, P. Wogan, P. Byrne, J. Rice, J. Boyce & W. Porter), 1796. **U.P.L.**]

The Black Valley, a Tale. From the German of Veit Weber, Author of « The Sorcerer », London (Johnson), 1796.

[Edition américaine : Alexandria (printed by S. Snowden & C°, for J.V. Thomas), 1801. **N.Y.S.L.**]

Bungay Castle : a Novel, by Mrs. Bonhote, Author of « The Parental Monitor », etc., 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **B.M.** / **V.U.L.** / **N.Y.S.L.**

The Castle of Inchvally : a Tale-alas ! - Too True, by Stephen Cullen, Author of « The Haunted Priory », etc., 3 vols., London (J. Bell), 1796. **Y.U.L.** / **H.C.L.** / **B.U.L.**

The Children of the Abbey, a Tale, by Regina Maria Roche, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **B.M.** / **V.U.L.**

The Creole; or, the Haunted Island, by S. Arnold jun., 3 vols., London (C. Law, Hookham & Bell), 1796. **B.M.**

The Farmer of Inglewood Forest, a Novel, by Elisabeth Helme, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **V.U.L.**

The Genius, or the Mysterious Adventures of Don Carlos de Grandez, by the Marquis von Grosse. Translated from the German by Joseph Trapp, Translator of Stoeber's « Life of Linnaeus », etc., 2 vols., London (Allen & West), 1796.

[Même ouvrage que *Horrid Mysteries*, q.v.]

The Haunted Cavern, a Caledonian Tale, by John Palmer jun., London (B. Crosby), 1796. **B.M.**

[Edition américaine : Baltimore (George Keatinge), 1796. **H.C.L.**]

Horrid Mysteries, a Story from the German of the Marquis of Grosse, by P. Will, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **V.U.L.**

Hubert de Sevrac, a Romance of the Eighteenth Century, by Mary Robinson, Author of « Poems », « Angelina », « The Sicilian Lover », « The Widow », etc., London (printed for the Author, by Hookham & Carpenter), 1796. **H.C.L.**

Manfredi, Baron St. Osmund, an Old English Romance, by Sarah Lansdell Tenterden, London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **Bodl.**

The Monk, a Romance, [par M.G. Lewis], 3 vols., London (J. Bell), 1796. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Le Moine*, traduit de l'anglais par J.M. Deschamp, J.B.D. Desprès, P.V. Benoist, P.B. de Lamare), 3 tomes en 2 vols., Paris (Maradan), 1797. **B.N.**]

Montford Castle; or, the Knight of the White Rose, an Historical Romance of the Eleventh Century, 2 vols., London (B. Crosby), 1796. **N.Y.S.L.**

The Mysterious Warning, a German Tale, by Mrs. Parsons, author of « Voluntary Exile », etc., 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **V.U.L.** / **N.Y.S.L.** / **B.M.**

The Mystic Castle; or, Orphan Heir, a Romance, by the Author of « The Wanderer of the Alps », [Mr. Singer], 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **V.U.L.**

The Neapolitan; or, the Test of Integrity, a Novel, by Ellen of Exeter [Mrs. Anna Maria Mackenzie], London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **V.U.L.**

The Ruins of Avondale Priory, a Novel, by Mrs. Kelly, Author of « Madeline », « Abbey of St. Asaph », etc., 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **B.M. / N.Y.S.L.**

The Sorrows of Edith; or, the Hermitage of the Cliffs, a Descriptive Tale, founded on Facts, by Mrs. Burke, 2 vols., London (B. Crosby), 1796. **V.U.L.**

The Wanderer of the Alps; or, Alphonso, a Romance, [par Mr. Singer], 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1796. **H.C.L.**

1797

The Canterbury Tales, by Harriet & Sophia Lee, 5 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1797-1805. **B.M. / V.U.L. / M.L.**

The Church of St. Siffrid, [par Mrs. Elisabeth Hervey], 4 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1797. **V.U.L.**

[Edition irlandaise : Dublin (W. Porter & N. Kelly), 1798 **H.C.L.**]

[*L'Eglise de Saint Siffrid*, traduit de l'anglais, par L.F. Bertin, seconde édition, 5 vols., Paris (Maradan), An VIII. **M.L.**]

The Count de Santerre, a Romance, by a lady, 2 vols., Bath (printed by R. Cruttwell and sold by C. Dilly, London), 1797. **H.C.L.**

Days of Chivalry, a Romance, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1797.

Edmund of the Forest, an Historical Novel, by the Author of « Cecily, or, the Rose of Raby », 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1797. **V.U.L. / N.Y.S.L.**

The English Nun, [par Catherine Selden], London (W. Lane, Minerva Press), 1797. **H.C.L.**

The Girl of the Mountains, a Novel, by Mrs. Parsons, Author of « Women as they are », etc., 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1797. **V.U.L.**

Grasville Abbey, a Romance, [par George Moore], 3 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1797. **V.U.L.** (Paru d'abord sous forme de livraisons dans le *Lady's Magazine*, à partir de mars 1793. Cf. **ΜΑΥΟ**, 501).

[*L'Abbaye de Grasville*, traduction de l'anglais par B. Ducos, 3 vols., Paris, 1798. **B.M.**]

The Horrors of Oakendale Abbey, by the Author of « Elisabeth », London (W. Lane, Minerva Press), 1797.

[Edition américaine : New York (John Harrisson), 1799. **L.C.**]

The House of Marley, a Novel, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1797. **H.C.L.**

The Italian; or, the Confessionnal of the Black Penitents, a Romance, by Ann Radcliffe, Author of « The Mysteries of Udolpho », etc., 3 vols., London (T. Cadell & W. Davies), 1797. **B.M. / V.U.L.**

[*L'Italien, ou le Confessionnal des Pénitents Noirs*, traduit de l'anglais par A[ndré] M[orellet], 3vols., Paris (Denné), 1797. **B.N.**]

Eléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des Pénitents Noirs, traduit de l'anglais d'Anne Radcliffe, auteur de la Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair, par Mary Gay, avec figures de Queverdo, 7 vols., Paris (Lepetit), 1797. **M.L.**]

The Knights; or, Sketches of the Heroic Ages, a Romance, 3 vols., London (D. Ogilvy & Son), 1797. **N.Y.S.L.**

Santa-Maria; or, the Mysterious Pregnancy, a Romance, by J. Fox, 3 vols., London (G. Kearsly), 1797. **V.U.L.**

Ulric and Ilvina, a Scandinavian Tale, 2 vols., London (Allen & West), 1797. **B.M.**

1798

The Animated Skeleton, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **H.C.L.**

[*Le Château d'Albert, ou le Squelette Ambulant*, traduit par Cantwell, 2 vols., Paris, 1799 **B.M.M.**]

The Castle of Beeston; or, Randolph, Earl of Chester, an Historical Romance, 2 vols., London (R. Faulder), 1798. **H.C.L.**

The Castle on the Rock; or, Memoirs of the Elderland Family, 3 vols., [par A. Kendall], London (H.D. Symonds), 1798.

[Edition irlandaise : Dublin (John Rice), 1799. **U.P.L.**]

Clermont, a Tale, by Regina Maria Roche, Author of « The Children of the Abbey », etc., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **B.M. / V.U.L.**

[Edition irlandaise : Dublin (John Rice), 1799. **U.P.L.**]

Dusseldorf; or, the Fratricide, a Romance, by Anna Maria Mackenzie, 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **V.U.L.**

[*Dusseldorf, ou le Fratricide*, traduit de l'anglais par L.A. Marquand, 3 vols., Paris An VII. **B.M.**]

The Midnight Bell, a German Story, founded on Incidents in Real Life, [par Francis Lathom], 3 vols., London (H.D. Symonds), 1798. **V.U.L.** [2^e édition : 3 vols., London (A.K. Newman & C°), 1825. **B.M.**]

[*La Cloche de Minuit*, traduit de l'anglais, 3 vols., Paris (Maradan), An VII. **B.M. / M.L.**]

More Ghosts !, by the Wife of an Officer, Author of « The Irish Heiress », 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **H.C.L.**

Mort Castle, a Gothic Story, London (J. Wallis), 1798. **B.M. / M.L.**

The Orphan of the Rhine, a Romance, by Mrs. Sleath, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **V.U.L.**

Phedora; or, the Forest of Minski, a Novel, by Mary Charlton, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **V.U.L. / B.M.**

[*Phédora ou la forêt de Minski*, par Marie Charlton, traduit de l'anglais par André Morellet, 4 vols., Paris (Denné), An VII. **M.L.**]

The Sicilian, a Novel, by the Author of « The Mysterious Wife », [Mrs Meeke], 4 vols., London (Crosby & Letterman), 1798. **B.M.**

The Solemn Injunction, a Novel, by Agnes Musgrave, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **B.M. / V.U.L.**

The Subterranean Cavern; or, Memoirs of Antoinette de Monflorance, by the Author of « Delia & Rosina », [Miss Pilkington]; 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1798. **N.Y.S.L.**

The Tower, a Romance of Ruthyne, [par Sarah Lansdell], 3 vols., London (Carpenter), 1798. **V.U.L.**

1799

Albert; or, the Wilds of Strathnaver, by Elisabeth Helme, Author of « Louisa; or, the Cottage on the Moor », etc., 4 vols., London (Sampson Low), 1799. **V.U.L.**

The Abbess, a Romance, by W.H. Ireland, 4 vols., London (Earle & Hemet), 1799. **V.U.L.** / **N.Y.S.L.**

Battleridge : an Historical Tale, founded on Facts, by a Lady of Quality [Mrs Cooke], London (G. Cawthorne), 1799. **H.C.L.** / **V.U.L.**

Count di Novini; or, the Confederate Carthusians, a Neapolitan Tale, 3 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1799. **H.C.L.**

Ethelwina; or, the House of Fitz-Auburne, a Romance of Former Times, by T.J. Horsley, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1799. **N.Y.S.L.**
[*Ethelwina*, traduit de l'anglais de M. Horstley (*sic*) par Octave Ségur, 2 vols., Paris, 1802. **B.M.**]

The Heiress di Montalde; or, the Castle of Bezanto, by Mrs. Ann Kerr, 2 vols., London (Kerby), 1799. **B.M.**

Llewellyn, a Tale, 3 vols., London (G. Cawthorne), 1799. **N.Y.S.L.**

Margarita, a Novel, by the Author of « Traditions », [Mary Butt], 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1799. **N.Y.S.L.**

Montrose; or, the Gothic Ruin, a Novel, by the author of « The Mystic Cottager », and « Observant Pedestrian », 3 vols., London (R. Dutton), 1799. **V.U.L.**

The Mysterious Seal, a Romance, by W.C. Proby, 3 vols., London (Westley), 1799.

A Northumbrian Tale, Written by a Lady, London (J. Debrett & L.B. Seely), 1799. **B.M.**

Reginald; or, the House of Mirandola, a Romance, by the Author of « Melbourne », etc. [Mrs. Martin], 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1799. **N.Y.S.L.**

The Restless Matron, a Legendary Tale, [par Mrs. Showes?], 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1799. **N.Y.S.L.**

St-Leon : a Tale of the Sixteenth Century, by William Godwin, 4 vols., London (G.G. & J. Robinson), 1799. **B.M.** / **V.U.L.**

The Spirit of the Elbe, a Romance, 3 vols., London (T.N. Longman & O. Rees), 1799. **N.Y.S.L.**

The Valley of St. Gothard, a Novel, by Mrs. Parsons, 3 vols., Brentford (P. Norbury), 1799. **V.U.L.**

A Winter's Tale, by J.N. Brewer, Author of « The Mansion House », etc., 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1799. **N.Y.S.L.**

1800

Adeline St. Julian; or, the Midnight Hour, a Novel, by Mrs Ann Kerr, 2 vols., London (J. & E. Kerby), 1800. **B.M.** / **V.U.L.**

Anecdotes of the Altamont Family, a Novel, by the Author of « The Sicilian », [Mrs. Meeke], 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1800. **V.U.L.**

Ankerwick Castle, a Novel, by Mrs. Crofts, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1800. **N.Y.S.L.**

Fitz-Maurice, a novel, by William Frederick Williams, 2 vols., London (J. Murray & S. Highley), 1800.

Forbidden Apartments, a Tale, by William Linley, 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1800. **H.C.L.**

Henry of Northumberland; or, the Hermit's Cell, a Tale of the Fifteenth Century, [par Miss Helen Craik], 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1800. **H.C.L.**

Humbert Castle; or, the Romance of the Rhone, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1800. **V.U.L.**

Jaqueline of Olzenburg; or, Final Retribution, a Romance, [par Henry Summerset], London (Chapple & R. Dutton), 1800. **N.Y.S.L.** / **H.C.L.**

Midsummer Eve; or, the Country Wake, a Tale of the Sixteenth Century, 2 vols., London (Mawman), 1800.

[Traduction française : *La Soirée d'Été*, par M. Lewis, auteur du « Moine », traduit de l'anglais sur la 2^e édition par D.L.M.***, 2 vols., Paris (Greffier), An X, 1801. **C.U.L.** Il s'agit là, évidemment, d'un des nombreux romans faussement attribués en France à Lewis.]

The Mourtray Family, a novel, [par Elisabeth Hervey], 4 vols., London (R. Faulder), 1800. **V.U.L.** / **L.C.**

The Mysterious Penitent; or, the Norman Chateau, a Romance, 2 vols., Winchester (J.A. Robbins) & London (Crosby & Letterman), 1800. **H.C.L.**

Mystery, a Novel, by Francis Lathom, 2 vols., London (H.D. Symonds), 1800. **V.U.L.**

The Nocturnal Visit, a Tale, by Maria Regina Roche, Author of « The Children of the Abbey », « Maid of the Hamlet », « Vicar of Lansdowne », & « Clermont », 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1800. **Bodl.** / **V.U.L.**

[*La Visite Nocturne*, [Trad. par P.L. Lebas], 5 vols., Paris, 1801. **B.M.**]

History of Rinaldo Rinaldini, the Captain of Banditti, translated from the German of Vulpius by I. Hinckley, esq., 3 vols., London (Longman & Rees, & C. Geisweiller), 1800. **B.M.** / **V.U.L.**

Rimualdo; or, the Castle of Badajos, a Romance, by W.H. Ireland, 4 vols., London (T.N. Longman & O. Rees), 1800. **V.U.L.**

[Traduction française : *Les Brigands de l'Estramadure, ou l'Orphelin de la Forêt*, librement traduit de l'anglais par C.H. Des[rosiers], 3 vols., Paris, 1823. **B.M.**

The Romance of the Castle, [par Jane Elson], 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1800. **Y.U.L.** / **N.Y.S.L.**

The Ruins of St. Oswald, by the Author of « Bromley Melmot », *Lady's Monthly Museum*, Vol. IV (1800). [Cf. Mayo, 583].

The Spirit of the Castle, a Romance, by William Charles Proby, Author of « The Mysterious Seal », etc., 2 vols., London (Crosby & Letterman), 1800. **N.Y.S.L.**

Tales of the Abbey, founded on Historical Facts, by A. Kendall, 3 vols., London (H. Symonds), 1800. **B.M.**

The Three Spaniards, a Romance, by George Walker, Author of « The Vagabond », etc., 3 vols., London (G. Walker), 1800. **V.U.L.**

[Nouvelle édition : London (W. Fearman), 1821. **B.M.**]

[*Les Trois Espagnols, ou les Mystères du Château de Montillo*, roman traduit de l'anglais par le traducteur de « Théodore et Olivia », 4 vols., Paris, 1805. **B.M.**]

The Valley of Collares; or, the Cavern of Horrors, a Romance, translated from the Portuguese [par Mrs Yorke], London (printed for the Author at the Minerva Press), 1800. **V.U.L.**

1801

Ancient Records; or, the Abbey of St. Oswythe, a Romance, by T.J. Horsley Curties, Author of « Ethelwina; or, the House of Fitz-Auburne », 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1801. **V.U.L.**

[*L'Abbaye de St. Oswithe*, par l'auteur d'Ethelwina, traduit de l'anglais par M^{me}***, 2 vols., Paris, 1813. **B.M.**]

Ariel; or, the Invisible Monitor, [par Mrs. Isaacs], 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1801. **V.U.L.** / **M.L.**

The Confession, a Novel, by Agnes Musgrave, 5 vols., London (Apollo Press), 1801. **V.U.L.**

The Dream; or, Noble Cambrians, by Robert Evans, A.M. Author of « The Stranger », 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1801. **N.Y.S.L.** / **V.U.L.**

The Fatal Secret; or, Unknown Warrior, a Romance of the Twelfth Century, with legendary poems, by Sophia King, Author of « Waldorf; or, the Dangers of Philosophy », « Cordelia, a Romance of Real Life¹ », & « The Victim of Friendship, a German Romance », London (printed for the Author by J.G. Barnard), 1801. **B.M.**

The Haunted Palace; or, the Horrors of Ventoliene, a Romance, by Mrs. Yorke, Author of « Valley of Collares », « Romance of Smyrna », etc., 3 vols., London (Earle & Hemet), 1801. **V.U.L.** / **N.Y.S.L.**

Koenigsmark the Robber; or, the Terror of Bohemia, by J.H. Sarratt, London (1801).

Lusignan; or, the Abbey of La Trappe, a Novel, 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1801. **V.U.L.**

Martyn of Fenrose; or, the Wizard and the Sword, a Romance, by Henry Summerset, author of « Leopold Warndorf », « Jaqueline of Olzenburg », etc., 3 vols., London (R. Dutton), 1801. **N.Y.S.L.**

The Peasant of Ardenne Forest, a Novel, by Mrs. Parsons, Author of « Anecdotes of two well know Families », « The Miser », « The Valley of St. Gothard », « An Old Friend with a new Face », « Woman as she should be », « Mysterious Warning », etc., Brentford (P. Norbury), 1801. **V.U.L. / B.P.L.**

The Pirate of Naples, a Novel, by Mary Charlton, Author of « Rosella », « Andronica », « Phedora », etc., 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1801. **H.C.L.**

[*Le Pirate de Naples*, traduit de l'anglais, 3 vols., Paris (Le Normand), An X, 1801. **B.N. / B.M.N.**]

The Romance of Smyrna; or, the Prediction Fulfilled! [par Mrs Yorke], 4 vols., London (Earle & Hemet), 1801. **N.Y.S.L. / V.U.L.**

Ruthinglenne; or, the Critical Moment, a Novel, by Isabella Kelly, Author of « Madeline », « Abbey of St. Asaph », « Avondale Priory », etc., 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1801. **V.U.L.**

St. Margaret's Cave; or, the Nun's Story, an Ancient Legend, by Elisabeth Helme, 4 vols., London (Earle & Hemet), 1801. **H.C.L. / V.U.L.**

Salvador; or, Baron de Montbeliard, by Mrs. Croffts, Author of « Ankerwick Castle », etc., 2 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1801. **N.Y.S.L.**

1802

The Accusing Spirit; or, De Courcy and Eglantine, a Romance, by the Author of « Delia », « Rosina », and « The Subterraneous Cavern », [Miss Pilkington], 4 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1802. **V.U.L.**

Astonishment!!! a Romance of a Century Ago, by Francis Lathom, Author of « Men and Manners », « Mystery », « Midnight Bell », « Castle of Ollada », « Dash of the Day », « Orlando and Seraphina; or, the Funeral Pile », « Holiday Time », etc., 2 vols., London (T.N. Longman & O Rees), 1802. **B.M. / V.U.L.**

The Baron's Daughter : a Gothic Romance, by Isabella Kelly, Author of « Madeline », « Abbey of St. Asaph », « Avondale Priory », « Eva », « Ruthinglenne », etc., 4 vols., London (J. Bell), 1802. **B.M.**

The Castle of Caithness, a Romance of the Thirteenth Century, by F.H.P., 2 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1802. **N.Y.S.L.**

Correlia; or, the Mystic Tomb, a Romance, by the Author of « Humbert Castle », London (Lane & Newman, Minerva Press), 1802. **V.U.L.**

The Lady of the Cave; or, Mysteries of the Fourteenth Century, an Historical Romance, by H.H. Haswdh [Hasworth], 3 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1802. **N.Y.S.L.**

Martin and Mansfeldt; or, the Romance of Franconia, by Anna Maria Mackenzie, Author of « Mysteries Elucidated », « Feudal Events », etc., 3 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1802. **B.M. / N.Y.S.L.**

Midnight Weddings, a Novel, by Mrs Meeke, Author of « Anecdotes of the Altamont Family », « Ellesmere », etc., 3 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1802. **B.M. / V.U.L. / N.Y.S.L.**

The Mysterious Visit, a Novel, founded on Facts, by Mrs. Parsons, 4 vols., Brentford (P. Norbury), 1802. **V.U.L.**

Neville Castle; or, the Generous Cambrians, a Novel, by the Author of « Raynsford Park », [Miss Purbeck], 4 vols., London (T. Plummer & J. Cawthorne), 1802. **H.C.L.**

[*Le Château de Néville*, roman traduit de l'anglais par M.R.*** de Ch.*** [P.A. Lebrun de Charmettes], 2 vols., Paris, 1803. **B.M.**]

The Scottish Legend; or, the Isle of Clothair, a Romance, by T.J. Horsley Curties, Author of « Ethelwina », and « Ancient Records », 4 vols., London (W. Lane, Minerva Press), 1802. **B.M.**

Tales of Superstition and Chivalry, London, 1802.

Theodosius de Zulvin, the Monk of Madrid : a Spanish Tale, delineating various Traits of the Human Mind, by George Moore, Author of « Grassville Abbey », 4 vols., London (G.G. Robinson), 1802. **Y.U.L.**

Warkfield Castle, a Tale, by Jane Harvey, 3 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1802.

The White Knight; or, the Monastery of Morne, a Romance, by Theodore Melville, esq., 3 vols., London (Crosby & Letterman), 1802. **N.Y.S.L.**

Who's the Murderer? or, the Mystery of the Forest, a Novel, by Eleanor Sleath, Author of « The Orphan of the Rhine », 4 vols., London (Lane & Newman Press), 1802. **V.U.L.**

1803

Bellgrove Castle; or, the Horrid Spectre, [par T.H. White ?], 4 vols., London (White & Jee), 1803. **B.M.**

The Castle of St. Caranza, a Romance, 2 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1803.

The Château de Montville, by Sarah Wilkinson, 3 vols., London (Allen), 1803.

[Chapbook : *The Château de Montville; or, the Golden Cross, an Original Romance*, [42 p.], London (T. Hughes), 1803. **B.M.**]

Don Raphael, a Romance, by George Walker, Author of « The Three Spaniards », « Vagabond », « Poems », etc., 3 vols., London (printed for G. Walker, Bookseller, 106 Great Portland Street; & T. Hurst, Paternoster Row; by Exton Great Portland Street), 1803. **V.U.L.**

Edwin; or, the Heir of Aella, an Historical Romance, by the Author of « The Wanderer of the Alps », and « The Mystic Castle », [Mr. Singer], 3 vols., London (Lane, Newman & C°; Minerva Press), 1803.

The Forest of Hohenhelbe, a Tale, by the Author of « Humbert Castle » and « Correlia », 3 vols., London (W. Lane & Newman, Minerva Press), 1803. **N.Y.S.L.**

The German Sorceress, a Romance, by Mr. Lyttleton, 3 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1803.

The Ghost of Harcourt, a Romance, to which is added « The Fair Maid of Portugal », London (Lane, Newman et C°, Minerva Press), 1803. **B.M.**

Mosscliff Abbey; or, the Sepulchral Harmonist, a Mysterious Tale, by Mary Julia Young, 4 vols., London (J.F. Hughes), 1803.

Reginald de Torby and the twelve Robbers, a Romance, 2 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1803.

Right and Wrong; or, the Kinsman of Naples, a Romantic Story, by Mary Julia Young, Author of « Rosemount Castle », « The East Indian », « Mosscliff Abbey », « Poems », etc., 4 vols., London (Crosby & Hughes), 1803. **B.M.** / **N.Y.S.L.**

The Romance of the Pyrenees, [par Catherine Cuthbertson], 4 vols., London (G. & J. Robinson), 1803. **V.U.L.**

[Troisième édition, 4 vols., London, 1807. **B.M.**]

St. Clair of the Isles; or, the Outlaws of Barra, a Scottish Tradition, by Elisabeth Helme, 4 vols., London (T.N. Longman & O. Rees), 1803. **V.U.L.**

[*Saint-Clair des Isles, ou les Exilés à l'Isle de Barra*, roman traduit librement de l'anglais par M^{me} de Montolieu, 4 vols., Paris (H. Nicolle), 1808. **M.L.**]

The Subterranean Passage; or, Gothic Cell, a Romance, by Sarah Wilkinson, London (White Rose Court, Coleman St.), [1803]. **Y.U.L.**

1804

Amazement, a Novel, by Mrs. Meeke, Author of « Ellesmere », « Midnight Wedding », etc., 3 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1804. **Bodl.**

Bruno; or, the Sepulchral Summons, a Romance, by W.H.I. [William Henry Ireland], 4 vols., London (Hemet & Earle), 1804. **N.Y.S.L.** / **M.L.**

Durston Castle; or, the Ghost of Eleonora, a Gothic Story, London, 1804.

The Eve of San-Pietro, a Tale, [par Mary Ann Neri], 3 vols., London (T. Cadell & W. Davies), 1804. **V.U.L.**

The Labyrinth of Corcira; or, the Most Extraordinary History of Don Fernando d'Auolo, Hereditary Prince of Salerno, and Isidora, Duchess of Catania, by G.A. Graglia, London (1804). **B.M.**

Lussington Abbey, by Henrietta Rouviere, 3 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1804.

The Ruins of Tivoli, a Romance, by Francis Clifford, 4 vols., London (J.F. Hughes), 1804.

[Ed. 1810 : **N.Y.S.L.**]

Sherwood Forest; or, Northern Adventures, a Novel, by Mrs. Villa Real Gooch, 3 vols., London (Highley), 1804.

Valombrosa; or, the Venetian Nun, 3 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1804.

The Watch Tower; or, the Sons of Ulthona, an Historic Romance, by T.J. Horsley Curties, 5 vols., Brentford (P. Norbury), 1803-1804. **V.U.L.**

The Witcheries of Craig Isaf, by William Frederic Williams, 2 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1804.

1805

The Bravo of Venice, a Romance, translated from the German by M.G. Lewis, London (J.F. Hughes), 1805. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Le Brigand de Venise*, par M. Lewis, traduit de l'anglais par P. de C., Paris (Dentu), 1806. **B.N.**]

The Castle of Roviego; or, Retribution, a Romance, by Mary Picker, 4 vols., London (J. Booth), 1805. **V.U.L.**

The Castle of Santa Fe, a Novel, by a Clergyman's Daughter, Author of « Jealousy; or, the Dreadful Mistake », 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1805. **V.U.L.**

Donald; or, the Witches of Glenshiel, a Caledonian Legend, by Mary Julia Young, 2 vols., London (J.F. Hughes), 1805.

Glenmore Abbey; or, the Lady of the Rock, a Novel, by the Author of « Ariel », [Mrs Isaacs], 3 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1805. **V.U.L.**

Gondez the Monk, a Romance of the Thirteenth Century, by W.H. Ireland, 4 vols., London (Earle & Hucklebridge), 1805. **B.M.** / **V.U.L.** (vol. I).

The Impenetrable Secret. Find It Out! A Novel, by Francis Lathom, Author of « Men and Manners », « The Mystery », etc., 2 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1805. **V.U.L.**

Louisa; or, the Black Tower, a Novel, by G.O. Herson, 2 vols., London (W. Gordon), 1805. **V.U.L.**

The Nuns of the Desert; or, the Woodland Witches, by Eugenia de Acton, Author of « Essays on the Art of being happy », « A Tale without a Title », etc., 2 vols., London (Lane, Newman & Press), 1805. **N.Y.S.L.**

The Pilgrims of the Cross; or, the Chronicles of Christabelle de Mowbray, an ancient Legend, by Elisabeth Helme, 4 vols., Brentford (P. Norbury), 1805. **V.U.L.**

Rashley Abbey; or, the Ruin on the Rock, 3 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1805.

The Rival Chiefs; or, the Battle of Mere, by Anna Millikin, London (Lane & Newman, Minerva Press), 1805. **B.M.**

The Secret of the Cavern, a Novel, by Mrs. Burke, Author of « The Sorrows of Edith », « Elliott », etc., 2 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1805. **Bodl.**

1806

The Anglo-Saxons; or, the Court of Ethelwulf, a Romance, by Leslie Armstrong, esq., 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806. **B.M.**

Baron de Falkenheim, a Tale, 2 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806.

The Bravo of Bohemia; or, the Black Forest, a Romance, by a lady, 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806.

The Castle of Berry-Pomeroy, a Novel, by E. Montague, 2 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806.

The Castle of Tynemouth, a Tale, by Jane Harvey, 2 vols., London (Vernor & Hood), 1806.

[2^e édition : 2 vols., Newcastle-upon-Tyne, 1830. **B.M.**]

Dellinborough Castle; or, the Mysterious Recluse, 2 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806.

Eversfield Abbey, 3 vols., London (B. Crosby), 1806. **B.M.**

Feudal Tyrants; or, the Counts of Carlsheim and Sargans, a Romance, taken from the German by M.G. Lewis, Author of « The Bravo of Venice », « Adelgitha », « Rugantino », etc., London (J.F. Hughes), 1806. **B.M.** / **V.U.L.**

The Forest of Montalbano, by Liss Hamilton, 4 vols., London (J.F. Hughes) 1806. **V.U.L.**

The Invisible Enemy; or, the Mines of Wielitska, a Polish Legendary Romance, by Thomas Pike Lathy, 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806.

Montbrazil Abbey; or, Maternal Trials, a Tale, [par Louisa Sidney Stanhope], 2 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806. **V.U.L.**

Monteith, a Novel, founded on Scottish History, by Mrs. Rice, Author of « The Deserted Wife », London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806.

The Mysterious Freebooter; or, the Days of Queen Bess, a Romance, by Francis Lathom, Author of « Men and Manners », « Mystery », « Astonishment », « The Impenetrable Secret », etc., 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806. **V.U.L.**

The Novice of St. Dominick, by Miss Owenson, Author of « St. Clair », 4 vols., London (R. Phillips), 1806. **B.M.** / **M.L.**

[Edition américaine : Philadelphia (T.S. Manning), 1807. **V.U.L.**]

St. Botolph's Priory; or, the Sable Mask, an Historical Romance, by T.J. Horsley Curties, 5 vols., London (J.F. Hughes), 1806. **V.U.L.** / **B.M.**

Santo Sebastiano; or, the Young Protector, a Novel, by the Author of « The Romance of the Pyrenees », 5 vols., London (G. Robinson), 1806. **B.M.** / **V.U.L.** / **M.L.**

Vivonio; or, the Hour of Retribution, by a young Lady, [Sophia L. Francis], 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1806.

[*Vivonio, ou l'Heure de la Rétribution*, par Sophie Frances, Paris (J.G. Dentu), 5 vols., 1820. **B.N.**]

Zofloya; or, the Moor, a Romance of the Fifteenth Century, by Charlotte Dacre, better known as Rosa Matilda, 3 vols., London (Longman, Hurst, Rees & Orme), 1806. **V.U.L.**

1807

The Benevolent Monk; or, the Castle of Olalla, by Theodore Melville, 3 vols., London (Crosby), 1810 [1807]. **B.M.**

The Catholic; or, Arts and Deeds of the Popish Church, a Tale of English History, by W.H. Ireland, 3 vols., London (Earle & Hemet), 1807. **B.M.** / **M.L.**

Constance de Lindendorf; or, the Force of Bigotry, a Tale, by Sophia Francis, Author of « Vivonio », etc., 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1807. **V.U.L.**

[*Constance de Lindendorf, ou la Tour de Wolfenstad*, traduit de l'anglais de Sophie Frances par M^{me} P.***, 4 vols., Paris (Dentu), 1808. **B.N.**]

Count Eugenio; or, Fatal Errors, a Tale founded on Facts, by Mrs. Butler, 2 vols., London (J.F. Hughes), 1807. **N.Y.S.L.**

The Demon of Sicily, a Romance, by Edward Montague, 4 vols., London (J.F. Hughes), 1807.

The Fatal Revenge; or, the Family of Montorio, by Dennis Jasper Murphy [C.R. Maturin], 3 vols., London (Longman), 1807. **V.U.L.** / **B.M.**

[*La Famille de Montorio, ou la Fatale Vengeance*, par Maturin, traduit de l'anglais par Jean Cohen, 5 vols., Paris (G.C. Hubert), 1822. **B.N.**]

The Fatal Vow; or, Michael's Monastery, a Romance, by Francis Lathom, 2 vols., London (Crosby), 1807. **B.M.**

Friar Hildargo, a Romance, by Mr. E. Montague, 4 vols., London (J.E. Hughes), 1807.

The Fugitive Countess; or, the Convent of St. Ursula, a Novel, by Miss Wilkinson, 4 vols., London (J.F. Hughes), 1807.

Legends of a Nunnery, a Romantic Legend, by Mrs. Montague, 4 vols., London (J.F. Hughes), 1807. **B.M.** / **B.N.**

The Monk of Udolpho, a Romance, by T.J. Horsley Curties, esq., Author of « The Sable Mask », « The Watch Tower », « Scottish Legends », « Ancient Records », « Ethelwina », etc., 4 vols., London (J.F. Hughes), 1807. **V.U.L.**

The Mysterious Wanderer, a Novel, by Sophia Reeve, 3 vols., London (printed for the author, by C. Spilsbury), 1807. **V.U.L.**

The Mystic Sepulchre; or, Such Things Have Been, a Spanish Romance, by John Palmer, jun., 2 vols., London (J.F. Hughes), 1807. **B.M.**

[*Le Tombeau Mystérieux, ou les Familles de Hénarès et d'Almanza, roman espagnol*, traduit de l'anglais par R.J. Dardent, 2 vols., Paris, 1810. **B.M.**]

The Spanish Outlaw, a Tale, by William Herbert, esq., 4 vols., London (J.F. Hughes), 1807. **B.M.**

1808

Ella Rosenberg, a Romance, 2 vols., London (J.F. Hughes), 1808. **B.M.**

Margiana; or, Widdrington Tower, a Tale of the Fifteenth Century, [par Mrs. S. Sykes], 5 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1808. **V.U.L.** / **Bodl.**

The Monks and the Robbers, a Tale of the Fifteenth Century, 2 vols., London (Robinson), 1808.

[Publié par livraisons dans le *Lady's Magazine*, d'Août 1794 à Mai 1805. Cf. Mayo, 559.]

Mountville Castle, a Village Story, by J.N. Brewer, 3 vols., London (Corri & Colburn), 1808.

Mystery upon Mystery, a Tale of Earlier Times, by the Author of « The Baron de Falkenheim », 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1808. **B.M.**

The Romance of the Appenines, 2 vols., London (H. Colburn), 1808. **V.U.L.**

Romantic Tales, by M.G. Lewis, Author of « The Monk », « Adelgitha », etc., 4 vols., London (Longman, Hurst, Rees & Orme), 1808. **B.M.** / **V.U.L.** / **M.L.**

Tales of Former Times, by A. St. John, 2 vols., London (B. Crosby & C°), 1808. **V.U.L.**

There is a Secret ! Find It Out !, by Mrs. Meeke, 4 vols., London (Lane & Newman, Minerva Press), 1808. **B.M.**

The Unknown; or, the Northern Gallery, by Francis Lathom, Author of « The Mysterious Freebooter », « The Impenetrable Secret », « Mystery », etc., 3 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1808. **V.U.L.**

William de Montfort; or, the Sicilian Heiresses, by Agnes Musgrave, Author of « Cecily of Raby », « Solemn Injunction », etc., 3 vols., London (G. Richards), 1808. **N.Y.S.L.**

The Knights, Tales Illustrative of the Marvellous, by R.C. Dallas, esq., 3 vols., London (Longman & C°), 1808. **V.U.L.**

1809

Angelo Guicciardini : or, the Alpine Bandit, by Sophia L. Francis, 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1809. **N.Y.S.L.**

[*Angelo Guicciardini, ou le Bandit des Alpes*, traduit de l'anglais de M^{me} Sophie Frances, Paris (J.G. Dentu), 6 vols., 1817. **B.N.**]

The Chamber of Death; or, the Fate of Rosario, an Historical Romance of the Sixteenth Century, by Orlando, Author of « A Summer by the Sea », 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1809.

Falconbridge Abbey, a Devonshire Story, by Mrs. Hanway, Author of « Ellinor », « and « Andrew Stuart », 5 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1809. **B.M.**

The Goblin Groom; a Tale of Dunse, by R.D. Fenwick, Edinburgh, 1809. **B.M.**

The Irish Chieftain and his Family, by Theodore Melville, esq., Author of « The White Knight », « The Benevolent Monk », etc., 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1809, **B.M.** / **V.U.L.**

Laughton Priory, by Gabrielli [Mrs. Meeke], 4 vols., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1809.

Manfroné; or, the One-Handed Monk, a Romance, by Mary Ann Radcliffe, 4 vols., London (J.F. Hughes), 1809. **V.U.L.**

[Nouvelle édition : London, 1878. **B.M.**]

Osrick; or, Modern Horrors, a Romance, interspersed with a few anecdotes, etc., that have their foundation in truth, and which are occasionally pointed out to the reader, 3 vols., by Richard Sicklemore, Author of « Mary Jane », « Raymond », « Agnes and Leonora », « Edgar », « Rashley Abbey », etc., London (Lane, Newman & C°, Minerva Press), 1809. **Bodl.**

The Romance of the Hebrides; or, Wonders Never Cease !, by Francis Lathom, 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1809. **B.M.** / **V.U.L.**

1810

The Assassin of St. Glenroy; or, the Axis of Life, a Novel, by Anthony Frederick Holstein, Author of « Sir Owen Glendowr », etc., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **B.M.**

The Castle of Arragon; or, the Banditti of the Forest, a Romance, by Miss Smith, 4 vols., London (H. Colburn), 1809-1810. **V.U.L.**

The Castle of Vivaldi; or, the Mysterious Injunction, a Novel, by Caroline Harwood, 4 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810.

The Convent of Grey Penitents; or, the Apostate Nun, a Romance, by Miss Wilkinson, 2 vols., London (J.F. Hughes), 1810. **N.Y.S.L.**

Di Montranzo; or, the Novice of Corpus Domini, a Romance, by Louisa Sidney Stanhope, Author of « Montbrazil Abbey », « The Bandit's Bride », « Striking Likenesses », « The Age we live in », etc., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **B.M.** / **V.U.L.**

Ellen, Heiress of the Castle, by Mrs. Pilkington, 3 vols., London (Crosby), 1810.

Faulconstein Forest, a Romantic Tale, London (T. Hookham jun. & E.T. Hookham), 1810. **V.U.L.**

The Festival of St. Jago, a Spanish Romance, by the Author of « The Tankerville Family », « Private History of the Court of England », etc., [Mrs. Sarah Green], 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **B.M.** / **N.Y.S.L.**

The Forest of Montalbano, a Novel, by the Author of « Santo Sebastiano », and « The Romance of the Pyrenees », [Catherine Cuthbertson], 4 vols., London (G. Robinson), 1810. **B.M.** / **V.U.L.**

[*La Forêt de Montalbano, ou le Fils Généreux*, traduit de l'anglais de l'auteur des « Visions du Château des Pyrénées » par M^{me} P.*** [Julie Perrin], 5 vols., Paris (J.G. Dentu), 1813. **B.N.**]

The Grey Friar and the Black Spirit of the Wye, a Romance, by John English, esq., of Blackwood Hall, 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **Bodl.** / **N.Y.S.L.**

The Houses of Osma and Almeria; or, the Convent of St. Idefonso, a Tale, by Regina Maria Roche, Author of « The Children of the Abbey », « Discarded Son », etc., 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **V.U.L.**

Love, Mystery and Misery ! A Novel, by Anthony Frederic Holstein, Author of « Sir Owen Glendowr », « The Assassin of St. Glenroy », etc., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **V.U.L.**

Minstrel of the North; or, Cambrian Legends, being a practical Miscellany of Legendary, Gothic and Romantic Tales, by J. Stray, London, 1810.

The Mysteries of Ferney Castle, a Romance of the Seventeenth Century, by G. Lambe, esq. [Robert Huish ?], 4 vols., London (H. Colburn), 1810. **N.Y.S.L. / V.U.L.**

The Mysteries of the Forest, by Miss Mary Houghton, 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810.

The Nocturnal Minstrel; or, the Spirit of the Wood, a Romance, by Mrs. Sleath, Author of « The Orphan of the Rhine », « Who's the Murderer ? », « Bristol Heiress », etc., 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **B.M.**

The Romance of the Highlands, by Peter Middleton Darling, 2 vols., Edinburgh (G. Ramsay) & London (Longman, Hurst, Rees & Orme), 1810. **N.Y.S.L.**

Romance Readers and Romance Writers, a Satirical Novel, [par Mrs. Sarah Green], 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1810. **B.M.**

Zastrozzi, a Romance, by P.B.S. [Shelley], London (G. Wilkie & J. Robinson), 1810. **V.U.L. / B.M.**

1811

The Black Banner; or, the Siege of Clagenfurth, a Romantic Tale, by the Author of « The Baron de Falkenheim », « Mystery upon Mystery », etc., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1811. **B.M.**

The Caledonian Bandit; or, the Heir of Duncaethal, a Romance of the Thirteenth Century, by Mrs. Smith, of the Theatre-Royal, Haymarket, 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1811. **V.U.L.**

Elfrida, Heiress of Belgrove, a Novel, by Emma Parker, 4 vols., London (B. Crosby), 1811. **V.U.L.**

The Mysterious Hand; or, Subterranean Horrors ! A Romance, by Augustus Jacob Crandolph, 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1811. **B.M.**

Pyrenean Banditti, a Romance, by Eleanor Sleath, Author of « The Nocturnal Minstrel », « Bristol Heiress », « Who's the Murderer », etc., 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1811. **H.C.L.**

Rosalie; or, the Castle of Montalabretti, 4 vols., London (Longman, Hurst, Rees & Orme), 1811.

St. Irvyne; or, the Rosicrucian, a Romance, by a Gentleman of the University of Oxford [P.B. Shelley], London (J.J. Stockdale), 1811. **V.U.L.**

Sebastian and Isabel; or, the Invisible Sword, by T.C. Loney, London (H. Colburn), 1811. **V.U.L.**

The Spectre of the Mountain of Grenada, 3 vols., London (George Hughes), 1811. **V.U.L.**

1812

The Castles of Wolfnorth and Monteagle, by St. Ann [Mrs. Ann Doherty], 4 vols., London (Hookham), 1812.

The Cave of Toledo; or, the Gothic Princess, an Historical Romance, by Augusta Amelia Stuart, 5 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1812.

The Confessional of Valombre, a Romance, by Louisa Sidney Stanhope, Author of « Montbrasil Abbey », « The Bandit's Bride », « Striking Likenesses », etc., 4 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1812. **B.M.** / **V.U.L.**

The Milesian Chief, a Romance, by the Author of « Montorio », and « The Wild Irish Boy », [C.R. Maturin], 4 vols., London (H. Colburn), 1812. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Connal, ou les Milésiens*, par Maturin, traduit de l'anglais par M^{me} la Comtesse *** [Molé], 4 vols., Paris (Mâme et Delaunay-Vallée), 1828. **B.N.**]

Sicilian Mysteries; or, the Fortress del Vechii, a Romance, [par Ann Julia Hatton (Kemble), dite « Ann of Swansea »], 5 vols., London (H. Colburn), 1812. **V.U.L.**

The Vindictive Spirit, by Mrs. Bridget Bluemantle [Elisabeth Thomas], 4 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1812.

1813

The Monastery of St. Columb; or, the Atonement, a Novel, by Regina Maria Roche, Author of « The Children of the Abbey », « Houses of Cosma and Almeria », « Discarded Son », etc., 5 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1813. **V.U.L.**

1814

The Carthusian Friar; or, the Mysteries of Montanville, a Posthumous Romance, corrected and revised by an author of *Celebrity*, 4 vols., London (Sherwood, Neely & Jones; C. Chapple), 1814. **V.U.L.**

The Castle of Strathmay, a Tale, by Honoria Scott, 2 vols., London (Tegg), 1814. **B.M.**

The Novice; or, the Heir of Montgomery Castle, a Novel, by Matthew Moral, esq. [Mrs Pilkington], 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1814. **B.M.**

The Towers of Ravenswold; or, the Days of Ironside, a Romance, by William Henry Hitchener, of the Surrey Theatre, Author of « St. Leonard's Forest », etc., 2 vols., London (Chapple), 1814.

1815

Barozzi; or, the Venetian Sorceress, a Romance of the Sixteenth Century, by Mrs. Smith, Author of « The Caledonian Bandit », etc., 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1815. **B.M.** / **V.U.L.**

Dangerous Secrets, a Novel, 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1815. **B.M.**

The Secret Avengers; or, the Rock of Glotzden, a Romance, by Ann of Swansea, [Mrs. Ann Curtis], Author of « Cambrian Pictures », « Sicilian Mysteries », « Conviction », etc., 4 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1815. **B.M.**

Theresa; or, the Wizard's Fate, a Romance, by a Member of the Inner Temple, 4 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1815. **V.U.L.**

1816

Brougham Castle, a Novel, by Jane Harvey, Author of « Auberry Stanhope », « Ethelia », « Castle of Tynemouth », « Warfield Castle », etc., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1816. **B.M.**

Craig Melrose Abbey, by Henrietta Rouviere, 4 vols., London (Chapple), 1816.

[*L'Abbaye de Craigh-Melrose, ou Mémoires de la Famille de Mont-Linton*, traduit de l'anglais par Jean Cohen, 4 vols., Paris, 1817. **B.M.**]

Elisabeth de Nowbray; or, the Heir of Douglas, a Romance, of the Thirteenth Century, 4 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1816. **B.M.**

The Orphan of Tintern Abbey, a Novel, by Sophia F. Ziegenhirt, Author of « Seabrook Village », etc., 3 vols., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1816. **B.M.**

Owen Castle; or, Which is the Heroine? A Novel, by Ann Sullivan, late of the Theatre Royal, Liverpool, Manchester, Newcastle, Birmingham & Norwich., 4 vols., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1816. **B.M.**

1817

Alexena; or, the Castle of Santa-Marco, a Romance, 3 vols., embellished with engravings, London (A.K. Newman, Minerva Press), 1817. **V.U.L.**

Edric the Forester; or, the Mysteries of the Haunted Chamber, an Historical Romance, by Mrs. Ann Kerr, 3 vols., London (J.F. Hughes), 1817. **B.M.** / **M.L.**

Gonzalo de Baldivia; or, a Widow's Vow, a Romantic Legend, by the Author of « Sicilian Mysteries », etc., [Ann of Swansea], London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1817. **V.U.L.**

Howard Castle; or, a Romance from the Mountains, by a North Briton, 5 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1817. **B.M.**

The Monk of Hennesares, 2 vols., London (J.F. Hughes), 1817.

The Mysteries of Hungary, a Romantic Story of the Fifteenth Century, by Edward Moore, esq., Author of « Sir Ralph de Bigod », etc., 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1817. **V.U.L.** / **B.M.**

1818

The Bandit Chief; or, Lords of Urvino, a Romance, 4 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1818. **V.U.L.**

The Nun of Santa Maria di Tindaro, a Tale, by Louisa Sidney Stanhope, Author of « Montbrazil Abbey », « Di Montranzo », « Bandit's Bride », « Treachery », etc., 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1818. **B.M.** / **V.U.L.**

1819

The Black Convent; or, a Tale of Feudal Times, 2 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1819. **B.M.**

The Castle of Villa Flora, a Portuguese Tale, from a Manuscript lately found by a British Officer of Rank in an Old Mansion in Portugal, 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1819. **V.U.L.**

Cesario Rosalba; or, the Oath of Vengeance, a Romance, by Ann of Swansea, Author of « Sicilian Mysteries », « Conviction », « Gonzalo de Baldivia », « Secret Avengers », « Secrets in every mansion », « Cambrian Pictures », « Chronicles of an Illustrious Home », etc., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1819. **B.M.** / **V.U.L.**

The Recluse of Albyn Hall, a Novel, by Zara Wentworth, 3 vols., London (A.K. Newman, Minerva Press), 1819.

1820

Earl Osrick; or, the Legend of Rosamond, by Mrs. Isaacs, 4 vols., London (Chapple), 1820.

Italian Mysteries; or, More Secrets than One. A Romance, by Francis Lathom, Author of « The Mysterious Freebooter », « London », « The Unknown », « Men and Manners », « Romance of the Hebrides », « Human Beings », « Fatal Vow », « Midnight Bell », « Impenetrable Secret », « Mystery », etc., 3 vols., London (A.K. Newman & C°, Minerva Press), 1820. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Les Mystères Italiens, ou le Château Della Torrida*, traduit de l'anglais par un des traducteurs des romans historiques de Sir W. Scott [Jules Saladin], Paris, 4 vols., 1823. **B.N.**]

Mystery; or, Forty Years Ago, a Novel, [par Thomas Gaspey], 3 vols., London (Longman, Hurst, Rees, Orme & Browne), 1820.

[*Le Mystère, ou il y a quarante ans*, par l'auteur de « Calthorpe », traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Walter Scott, [A.J.B. Defauconpret], 4 vols., Paris, 1821. **B.N.**]

Melmoth the Wanderer, a Tale, by the Author of « Bertram », etc., 4 vols., Edinburgh (Constable) & London (Hurst & Robinson), 1820. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Melmoth, ou l'Homme Errant*, par Mathurin (*sic*), traduit librement de l'anglais par Jean Cohen, 6 vols., Paris (G.C. Hubert), 1821. **B.N.**]

L'Homme du Mystère, ou Histoire de Melmoth le Voyageur (...), traduit de l'anglais par M^{me} [Emile Bégin], 3 vols., Paris (Delaunay), 1821. **B.N.**]

The Spectre of Lanmere Abbey; or, the Mystery of the Blue and Silver Bag, a Romance, by Sarah Wilkinson, 2 vols., London (W. Mason), 1820. **B.M.** / **V.U.L.**

1821

De Willenburgh; or, the Talisman, a Tale of Mystery, by I.M.H. Hales, esq., 4 vols., London (A.K. Newman), 1821.

[*De Willenberg, ou le Talisman, Histoire Mystérieuse*, traduite de l'anglais par MM. ***, 4 vols., Paris, 1827. **B.M.**]

Eleanor; or, the Spectre of St. Michaels, a Romantic Tale, by Miss C.D. Haynes, 5 vols., London (A.K. Newman), 1821. **B.M.**

The Irish Necromancer; or, Deer Park, a Novel, [par Thomas H. Marshall], 3 vols., London (A.K. Newman), 1821.

[*Le Nécromancier Irlandais*, traduit de l'anglais par M.***, 4 vols., Paris (Boulland & C°), 1824. **M.L.**]

1822

The Wizard Priest and the Witch, a Romance, by Quintin Poynt, 3 vols., London (A.K. Newman), 1822. **B.M.**

1823

Mountalyth, a Tale, by Jane Harvey, 3 vols., London, 1823. **B.M.**

Other Times; or, the Monks of Leadenhall, by the Author of « The Lollards », [Thomas Gaspey], 3 vols., London (Longman & Hurst), 1823. **B.M.**

1824

The Albigenses, a Romance, by the Author of « Bertram », « Woman; or, Pour et Contre », etc., [C.R. Maturin], 4 vols., London (Hurst, Robinson & C°), 1824. **B.M.** / **V.U.L.**

[*Les Albigeois, roman historique du XII^e Siècle*, par le Rév. Ch. R. Maturin, traduit de l'anglais et précédé d'une notice bibliographique sur le Rév. Ch. R. Maturin, 4 vols., Paris (C. Gosselin), 1825. **B.N.**]

The Tradition of the Castle; or, Scenes in the Emerald Isle, 4 vols., London (A.K. Newman), 1824. **B.M.**

1826

Gaston de Blondeville; or, The Court of Henry III. Keeping Festival in Ardenne, a Romance, St. Alban's Abbey, a Metrical Tale. With some Poetical Pieces, by Ann Radcliffe, Author of « The Mysteries of Udolpho », « Romance of the Forest », etc., to which is prefixed a Memoir of the Author [par Sir Thomas N. Talfourd], with Extracts from her Journals, 4 vols., London (H. Colburn), 1826. **B.M.** / **V.U.L.** / **M.L.**

[*Gaston de Blondeville, ou Henri III tenant sa cour à Kenilworth en Ardenne*, roman par feu Anne Radcliffe, traduit par le traducteur des romans de Sir Walter Scott, 3 vols., Paris (Mâme & Delaunay Vallée), 1826. **B.N.**]

(Rappelons que ce dernier roman, publié à titre posthume, fut écrit par Anne Radcliffe vers 1803.)

INDEX ALPHABÉTIQUE DES TITRES

[Pour une description complète des titres, se reporter à la Bibliographie Chronologique.]

A

- The Abbess*, 1799.
The Abbey of Clugny, 1795.
The Abbey of St. Asaph, 1795.
The Accusing Spirit; or, de Courcy and Eglantine, 1801.
Adeline St. Julian; or, the Midnight Hour, 1800.
The Adventures of John of Gaunt, 1790.
Alan Fitz-Osborne, 1786.
Albert; or, the Wilds of Strathnavern, 1799.
The Albigenses, 1824.
Alexena; or, the Castle of Santa-Marco, 1817.
Amazement, 1804.
Ancient Records; or, the Abbey of St. Oswythe, 1801.
Anecdotes of the Altamont Family, 1800.
Angelo Guicciardini; or, the Alpine Bandit, 1809.
The Anglo-Saxons; or, the Court of Ethelwulf, 1806.
The Animated Skeleton, 1798.
Ankerwick Castle, 1800.
The Apparition, 1788.
Ariel; or, the Invisible Monitor, 1801.
Arville Castle, 1795.
Ashton Priory, 1793.
The Assassin of St. Glenroy; or, the Axis of Life, 1810.
Astonishment !!! A Romance of a Century Ago, 1802.
Aubrey, 1804.
Austenburn Castle, 1796.

B

- The Bandit Chief; or, Lords of Urvino*, 1818.
Baron de Falkenheim, 1806.
The Baron's Daughter : a Gothic Romance, 1802.
Barozzi; or, the Venetian Sorceress, 1815.
Battleridge, 1799.
Bellgrove Castle; or, the Horrid Spectre, 1803.
The Benevolent Monk; or, the Castle of Olalla, 1807.
The Black Banner; or, the Siege of Clagenfurth, 1811.
The Black Convent; or, a Tale of Feudal Times, 1819.
The Black Valley, 1796.
The Bravo of Bohemia; or, the Black Forest, 1806.
The Bravo of Venice, 1805.
Brougham Castle, 1813.
Bruno; or, the Sepulchral Summons, 1804.
Bungay Castle, 1796.

C

- The Caledonian Bandit; or, the Heir of Duncaethal*, 1811.
The Canterbury Tales, 1797-1805.
The Carthusian Friar; or, the Mysteries of Montanville, 1814.
The Castle of Arragon; or, the Banditti of the Forest, 1810.
The Castle of Beeston; or, Randolph, Earl of Chester, 1798.
The Castle of Berry Pomeroy, 1806.
The Castle of Caithness, 1802.
The Castle of Hardayne, 1795.
The Castle of Mowbray, 1788.
The Castle of Ollada, 1795.
The Castle of Otranto, 1764.
The Castle of Roviego; or, Retribution, 1805.
The Castle of St. Caranza, 1803.
The Castle of St Vallery, 1792.
The Castle of Santa Fe, 1805.
The Castle of Strathmay, 1814.
The Castle of Tynemouth, 1806.
The Castle of Villa Flora, 1819.
The Castle of Vivaldi; or, the Mysterious Injunction, 1810.
The Castle of Wolfenbach, 1793.
The Castle on the Rock, 1798.
The Castles of Athlin and Dunbayne, 1789.
The Castles of Wolfnorth and Monteagle, 1812.
The Catholic; or, Arts and Deeds of the Popish Church, 1807.
The Cave of Toledo; or, the Gothic Princess, 1812.
The Cavern of Death, 1794.
Cecily; or, the Rose of Raby, 1795.
Cesario Rosalba; or, the Oath of Vengeance, 1819.
The Chamber of Death; or, the Fate of Rosario, 1809.

- The Champion of Virtue*, 1777.
The Chateau de Montville, 1803.
The Children of the Abbey, 1796.
The Church of St. Siffrid, 1797.
Clermont, 1798.
The Confession, 1801.
The Confessionnal of Valombre, 1812.
Constance de Lindendorf; or, *the Force of Bigotry*, 1807.
The Convent of Grey Penitents; or, *the Apostate Nun*, 1810.
Correlia; or, *the Mystic Tomb*, 1802.
The Count de Santerre, 1797.
Count di Novini; or, *the Confederate Carthusians*, 1799.
Count Eugenio; or, *Fatal Errors*, 1807.
Count Roderick's Castle; or, *Gothic Times*, 1794.
Count St. Blancard, 1795.
Craig Melrose Abbey, 1816.
The Creole; or, *the Haunted Island*, 1796.

D

- Dangerous Secrets*, 1815.
Danish Massacre, 1791.
Dellinborough Castle; or, *the Mysterious Recluse*, 1806.
The Demon of Sicily, 1807.
De Willenburgh; or, *the Talisman, a Tale of Mystery*, 1821.
Di Montranzo; or, *the Novice of Corpus Domini*, 1810.
Donalda; or, *the Witches of Glenshiel*, 1805.
Don Raphael, 1803.
The Duchess of York, 1791.
Durston Castle; or, *the Ghost of Eleonora, a Gothic Story*, 1804.
Dusseldorf; or, *the Fraticide*, 1798.
The Dream; or, *Noble Cambrians*, 1801.

E

- Earl Osrick*; or, *the Legend of Rosamond*, 1820.
Earl Strongbow, 1789.
Edelfrida, 1792.
Edgar; or, *the Phantom of the Castle*, 1798.
Edric the Forester; or, *the Mysteries of the Haunted Chamber*, 1817.
Edwin; or, *the Heir of Aella*, 1803.
Edwy, Son of Ethelred the Second, 1791.
Eleanor; or, *the Spectre of St. Michael's*, 1821.
Elfrida, Heiress of Belgrove, 1811.
Elisabeth de Mowbray; or, *the Heir of Douglas*, 1816.
Ella Rosenberg, 1808.
Ellen, Heiress of the Castle, 1810.

- Emily; or, the Fatal Promise, 1792.*
Emmeline, the Orphan of the Castle, 1788.
The English Nun, 1797.
Ethelinde; or, the Recluse of the Lake, 1789.
Ethelwina; or, the House of Fitz-Auburne, 1799.
The Eve of San-Pietro, 1804.

F

- Falconbridge Abbey, 1809.*
The Farmer of Inglewood Forest, 1796.
The Fatal Secret; or, Unknown Warrior, 1801.
The Fatal Vow; or, St. Michael's Monastery, 1807.
Faulconstein Forest, 1810.
The Festival of St. Jago, 1810.
Feudal Tyrants; or, the Counts of Carlsheim and Sargans, 1806.
Fitz-Maurice, 1800.
Forbidden Apartments, 1800.
The Forest of Hohenhelbe, 1803.
The Forest of Montalbano, 1810.
The Forest of St. Bernardo, 1806.
 « A Fragment », by John Aikin, 1773.
Friar Hildargo, 1807.
The Fugitive Countess; or, the Convent of St. Ursula, 1807.

G

- Gabrielle de Vergy, 1790.*
Gaston de Blondeville, 1826.
The Genius, 1796.
The German Sorceress, 1803.
The Ghost of Harcourt, 1803.
The Girl of the Mountains, 1797.
Glenmore Abbey; or, the Lady of the Rock, 1805.
The Goblin Groom, a Tale of Dunse, 1809.
Gondez the Monk, 1805.
Gonzalo de Baldivia; or, a Widow's Vow, 1817.
Grasville Abbey, 1797.
The Grey Friar and the Black Spirit of the Wye, 1810.

H

- Harcourt, 1799.*
Hartlebourne Castle, 1794.
The Haunted Castle, a Norman Romance, 1794.
The Haunted Cavern, 1796.
The Haunted Palace; or, the Horrors of Ventoliene, 1801.

- The Haunted Priory*, 1794.
The Heiress di Montalde; or, the Castle of Bezanto, 1799.
Henry of Northumberland; or, the Hermit's Cell, 1800.
Herman of Unna, 1794.
History of Rinaldo Rinaldini, 1800.
The Hermitage, 1772.
Horrid Mysteries, 1796.
The Horrors of Oakendale Abbey, 1797.
The House of Marley, 1797.
The House of Tynian, 1795.
The Houses of Osma and Almeria; or, the Convent of St. Ildefonso, 1810.
Howard Castle; or, a Romance from the Mountains, 1817.
Hubert de Sevrac, 1796.
Humbert Castle, 1800.

I

- The Impenetrable Secret. Find It out!* 1805.
The Invisible Enemy, 1806.
The Irish Necromancer; or, Deer Park, 1821.
The Irish Chieftain and his Family, 1809.
The Italian, 1797.
Italian Mysteries; or, More Secrets than One, 1820.
Ivey Castle, 1794.

J

- Jaqueline of Olzenburg*, 1800.

K

- The Knights; or, Sketches of the Heroic Ages*, 1797.
The Knights, Tales Illustrative of the Marvellous, 1808.
Koenigsmark the Robber; or, the Terror of Bohemia, 1801.

L

- The Labyrinth of Corcira*, 1804.
Lady Jane Grey, 1791.
The Lady of the Cave; or, Mysteries of the Fourteenth Century, 1802.
Laughton Priory, 1809.
Legends of a Nunnery, 1807.
Llewellyn, 1799.
Louisa; or, the Black Tower, 1805.

Love, Mystery and Misery I, 1810.

Lucy, 1794.

Lusignan; or, the Abbey of La Trappe, 1801.

Lussington Abbey, 1804.

M

Madeline; or, the Castle of Montgomery, 1794.

Manfredi, Baron St. Osmund, 1796.

Manfroné; or, the One-Handed Monk, 1809.

Margarita, 1799.

Margiana; or, Widdrington Tower, 1808.

Martin and Mansfeldt; or, the Romance of Franconia, 1802.

Martyn of Fenrose; or, the Wizard and the Sword, 1801.

Melbourne, 1798.

Melmoth the Wanderer, 1820.

The Midnight Bell, 1798.

Midnight Weddings, 1802.

Midsummer Eve; or, the Country Wake, 1800.

The Milesian Chief, 1812.

Minstrel of the North; or, Cambrian Legends, 1810.

The Monastery of St. Columb; or, the Atonement, 1813.

The Monk, 1796.

The Monk of Hennes, 1817.

The Monk of Udolpho, 1807.

The Monks and the Robbers, 1808.

Montbrasil Abbey, 1806.

Monteith, 1806.

Montfort Castle, 1796.

Montrose; or, the Gothic Ruin, 1799.

More Ghosts I, 1798.

Mort Castle, a Gothic Story, 1798.

Mortimore Castle, 1793.

Mosscliff Abbey; or, the Sepulchral Harmonist, 1803.

The Mountain Cottager; or, Wonder upon Wonder, 1798.

Mountalyth, a Tale, 1823.

Mountville Castle, 1808.

The Mourtray Family, 1800.

Mysteries Elucidated, 1795.

The Mysteries of Ferney Castle, 1810.

The Mysteries of the Forest, 1810.

The Mysteries of Hungary, 1817.

The Mysteries of Udolpho, 1794.

The Mysterious Freebooter; or, the Days of Queen Bess, 1806.

The Mysterious Hand; or, Subterranean Horrors I, 1811.

The Mysterious Penitent; or, the Norman Chateau, 1800.

The Mysterious Seal, 1799.

The Mysterious Visit, 1802.

The Mysterious Wanderer, 1807.

The Mysterious Warning, 1796.

- Mystery*, 1800.
The Mystery of the Black Tower, 1796.
Mystery; or, Forty Years Ago, 1820.
Mystery upon Mystery, 1808.
The Mystic Castle, 1796.
The Mystic Cottager of Chamouny, 1794.
The Mystic Sepulchre; or, Such Things Have Been, 1807.

N

- The Neapolitan*, 1796.
The Necromancer; or, the Tale of the Black Forest, 1794.
Netley Abbey, a Gothic Story, 1795.
Neville Castle; or, the Generous Cambrians, 1802.
The Noble Wanderers, 1802.
The Nocturnal Minstrel; or, the Spirit of the Wood, 1810.
The Nocturnal Visil, 1800.
A Northumbrian Tale, 1799.
The Novice of St. Dominick, 1806.
The Novice; or, the Heir of Montgomery Castle, 1814.
The Nun of Santa Maria di Tindaro, 1818.
The Nuns of the Desert; or, the Woodland Witches, 1805.

O

- The Old English Baron*, 1778.
The Old Manor House, 1793.
The Orphan of the Rhine, 1798.
The Orphan of Tintern Abbey, 1816.
Orwell Manor, 1795.
Osrick; or, Modern Horrors, 1809.
Other Times; or, the Monks of Leadenhall, 1823.
Owen Castle; or, Which is the Heroine ?, 1816.

P

- The Peasant of Ardenne Forest*, 1801.
Phantoms of the Cloister; or, the Mysterious Manuscript, 1795.
Phedora; or, the Forest of Minski, 1798.
The Pilgrims of the Cross; or, the Chronicles of Christabelle de Mowbray, 1805.
The Pirate of Naples, 1801.
Powis Castle, 1788.
Pyrenean Banditti, 1811.

R

- Rashleigh Abbey; or, the Ruin on the Rock, 1805.*
The Recess, 1783-1785.
The Recluse of Albyn Hall, 1819.
Reginald de Torby and the Twelve Robbers, 1813.
Reginald; or, the House of Mirandola, 1799.
The Restless Matron, 1799.
Right and Wrong; or, the Kinsman of Naples, 1803.
Rimualdo; or, the Castle of Badajos, 1800.
The Rival Chiefs; or, the Battle of Mere, 1805.
The Rock of Modrec, 1792.
The Romance of the Appenines, 1808.
The Romance of the Castle, 1800.
The Romance of the Cavern, 1792.
The Romance of the Forest, 1791.
The Romance of the Hebrides; or, Wonders Never Cease, 1809.
The Romance of the Highlands, 1810.
The Romance of the Pyrenees, 1803.
The Romance of Smyrna; or, the Prediction fulfilled !, 1801.
Romance Readers and Romance Writers, 1810.
Romantic Tales, 1808.
Rosalie; or, the Castle of Montalabretti, 1811.
Rosenberg, a Legendary Tale, 1789.
Rosina, 1793.
The Ruins of Avondale Priory, 1796.
The Ruins of St Oswald, 1800.
Ruthinglenne; or, the Critical Moment, 1801.

S

- St. Bernard's Priory, 1786.*
St. Botolph's Priory; or, the Sable Mask, 1806.
St. Clair of the Isles; or, the Outlaws of Barra, 1803.
St. Irvyne; or, the Rosicrucian, 1811.
St. Leon, 1799.
St. Margaret's Cave; or, the Nun's Story, 1801.
Salvador; or, Baron de Montbeliard, 1801.
Santa-Maria; or, the Mysterious Pregnancy, 1797.
Santo Sebastiano; or, the Young Protector, 1806.
The Scottish Legend; or, the Isle of Clothair, 1802.
Sebastian and Isabel; or, the Invisible Sword, 1811.
The Secret Avengers; or, the Rock of Glotzden, 1815.
The Secret of the Cavern, 1805.
Seymour Castle, 1789.
Sherwood Forest; or, Northern Adventures, 1804.
The Sicilian, 1798.
Sicilian Mysteries; or, the Fortress del Vechii, 1812.

- A Sicilian Romance*, 1790.
The Solemn Injunction, 1798.
The Sorcerer, 1795.
The Sorrows of Edith, 1796.
The Spanish Outlaw, 1807.
The Spectre of Lanmere Abbey; or, the Mystery of the Blue and Silver Bag, 1820.
The Spectre of the Mountain of Grenada, 1811.
The Spirit of the Castle, 1800.
The Spirit of the Elbe, 1799.
The Spirit of Turretville; or, the Mysterious Resemblance, 1800.
The Statue Room, 1790.
The Subterranean Cavern, 1798.
The Subterraneous Passage; or, Gothic Cell, 1803.

T

- Tales of Former Times*, 1808.
Tales of Superstition and Chivalry, 1802.
Tales of the Abbey, 1800.
Tancred, a Tale of Ancient Times, 1791.
Theosodius de Zulvin, the Monk of Madrid, 1802.
There is a Secret! Find It Out!, 1808.
Theresa; or, the Wizard's Fate, 1815.
The Three Spaniards, 1800.
The Tower, 1798.
The Towers of Ravenswold; or, the Days of Ironside, 1814.
The Traditions, 1795.
The Tradition of the Castle; or, Scenes in the Emerald Isle, 1824.

U

- Ulric and Ilvina*, 1797.
The Unknown; or, the Northern Gallery, 1808.

V

- The Valley of Collares; or, the Cavern of Horrors*, 1800.
The Valley of St. Gothard, 1799.
Valombrosa; or, the Venetian Nun, 1804.
The Victim of Magical Delusion, 1795.
Villa Nova; or, the Ruined Castle, 1805.
The Vindictive Spirit, 1812.
Vivonio; or, the Hour of Retribution, 1806.

W

The Wanderer of the Alps, 1796.

Warkfield Castle, 1802.

The Watch Tower; or, the Sons of Ulthona, 1803-1804.

The White Knight; or, the Monastery of Morne, 1802.

Who's the Murderer? Or, the Mystery of the Forest, 1802.

William de Montfort; or, the Sicilian Heiresses, 1808.

A Winter's Tale, 1799.

The Wizard Priest and the Witch, 1822.

The Witcheries of Craig Isaf, 1804.

Z

Zofloya; or, the Moor, 1806.

Zastrozzi, 1810.

INDEX DES AUTEURS

[*Pour une description complète des titres, se reporter à la Bibliographie Chronologique.*]

[AIKIN, John] :

« *A Fragment* », 1773.

« Ann of Swansea », [Mrs. Ann CURTIS] :

Sicilian Mysteries; or, the Fortress del Vechii, 1812.

The Secret Avengers; or, the Rock of Glotzden, 1815.

Gonzalo de Balvidia, 1817.

ARNOLD, S. :

The Creole, 1796.

ARMSTRONG, Leslie :

The Anglo-Saxons; or, the Court of Ethelwulf, 1806.

BALLIN, Rosetta :

The Statue Room, 1790.

BIRD, John :

The Castle of Hardayne, 1795.

BONHOTE, Mrs. .

Bungay Castle, 1796.

BREWER, J.N. :

A Winter's Tale, 1799.

Montville Castle, 1808.

« Bridget Bluemantle », [Mrs. E. THOMAS] :

The Vindictive Spirit, 1812.

BURKE, Mrs. :

The Sorrows of Edith, 1796.

The Secret of the Cavern, 1805.

- BUTLER, Mrs. :
Count Eugenio; or, Fatal Errors, 1807.
- BUTT., Mary [plus tard Mrs. SHERWOOD] :
The Traditions, 1795.
Margarita, 1799.
- CHARLTON, Mary :
Phedora; or, the Forest of Minski, 1798.
The Pirate of Naples, 1801.
- CLIFFORD, Francis :
The Ruins of Tivoli, 1804.
- [COOKE, Mrs.] :
Battleridge, 1799.
- CRAIK, Helen :
Henry of Northumberland; or, the Hermit's Cell, 1800.
- CRANDOLPH, Augustus, Jacob :
The Mysterious Hand; or, Subterranean Horrors !, 1811.
- CROFFTS, Mrs. :
Ankerwick Castle, 1800.
Salvador; or, Baron de Montbeliard, 1801.
- CULLEN, Stephen :
The Haunted Priory, 1794.
The Castle of Inchvally, 1796.
- CURTIS, Ann : voir sous la rubrique : « Ann of Swansea ».
- CUTHBERTSON, Catherine :
The Romance of the Pyrenees, 1803.
Santo Sebastiano, 1806.
The Forest of Montalbano, 1810.
- DACRE, Charlotte : voir sous la rubrique : « Rosa Matilda ».
- DALLAS, Robert, Charles :
The Knights : Tales Illustrative of the Marvellous, 1808.
- DARLING, Peter, Middleton :
The Romance of the Highlands, 1810.
- DE ACTON, Eugenia :
The Nuns of the Desert; or, the Woodland Witches, 1805.
- DOHERTY, Mrs. Ann : voir sous la rubrique : « St Ann ».
- ELSON, Jane :
The Romance of the Castle, 1800.
- ENGLISH, John :
The Grey Friar and the Black Spirit of the Wye, 1810.
- EVANS, Robert :
The Dream; or, Noble Cambrians, 1801.

- FENWICK, R.D. :
The Goblin Groom, a Tale of Dunse, 1809.
- FOX, John :
Tancred, 1791.
Santa Maria; or, the Mysterious Pregnancy, 1797.
- FRANCIS, Sophia, L. :
Vivonio; or, the Hour of Retribution, 1806.
Constance de Lindendorf, 1807.
Angelo Guicciardini; or, the Alpine Bandit, 1809.
- FULLER, Ann :
Alan Fitz-Osborne, 1786.
- « GABRIELLI » : voir sous la rubrique : MEEKE, Mary.
- [GASPEY, Thomas] :
Mystery; or, Forty Years ago, 1820.
Other Times; or, the Monks of Leadenhead, 1823.
- GODWIN, William :
St. Leon, 1799.
- GOOCH, Mrs. :
Sherwood Forest; or, Northern Adventures, 1804.
- GREEN, Sarah :
The Festival of St. Jago, 1810.
Romance Readers and Romance Writers, 1810.
- GROSSE, Marquis de :
The Genius, 1796.
 [Même ouvrage que *Horrid Mysteries, 1796.*]
- HALES, I.M.H. :
De Willenburgh; or, the Talisman, a Tale of Mystery, 1821.
- HAMILTON, Miss :
The Forest of St. Bernardo, 1806.
- HANWAY, Mrs. :
Falconbridge Abbey, 1809.
- [HARLEY, Mrs.] :
St. Bernard's Priory, 1796.
The Castle of Mowbray, 1788.
- HARVEY, Jane :
Warkfield Castle, 1802.
The Castle of Tynemouth, 1806.
Brougham Castle, 1816.
- HARWOOD, Caroline :
The Castle of Vivaldi; or, the Mysterious Injunction, 1810.
- HASWORTH, H.H. :
The Lady of the Cave, 1802.

HAYNES, Miss C.D. :

Eleanor; or, the Spectre of St. Michael's, 1821.

HELME, Elisabeth :

The Farmer of Inglewood Forest, 1796.

Albert; or, the Wilds of Strathnavern, 1799.

St. Margaret's Cave; or, the Nun's Story, 1801.

St. Clair of the Isles, 1803.

The Pilgrims of the Cross, 1805.

HERBERT, William :

The Spanish Outlaw, 1807.

HERNON, G.D. :

Louisa; or, the Black Tower, 1805.

HERVEY, Elisabeth :

The Church of St. Siffrid, 1797.

The Mourtray Family, 1800.

HITCHENER, William, Henry :

The Towers of Ravenswold, 1814.

HOLSTEIN, Anthony, Frederick :

The Assassin of St. Glenroy, 1810.

Love, Mystery and Misery, 1810.

HORSLEY CURTIES, T.J. :

Ethelwina, 1799.

Ancient Records; or, the Abbey of St. Oswythe, 1801.

The Scottish Legend; or, the Isle of Clothair, 1802.

The Watch Tower; or, the Sons of Ulthona, 1803-1804.

St. Botolph's Priory; or, the Sable Mask, 1806.

The Monk of Udolpho, 1807.

HOUGHTON, Miss Mary :

The Mysteries of the Forest, 1810.

[HOWELL, Mrs. (?)] :

Rosenberg, 1789.

HUISH, Robert : voir sous la rubrique : LAMBE, George.

HUTCHINSON, William :

The Hermitage, 1772.

IRELAND, William, Henry :

The Abbess, 1799.

Rimualdo; or, the Castle of Badajos, 1800.

Bruno; or, the Sepulchral Summons, 1804.

Gondez the Monk, 1805.

The Catholic, 1807.

[ISAACS, Mrs.] :

Ariel; or, the Invisible Monitor, 1801.

Glenmore Abbey; or, the Lady of the Rock, 1805.

KAHLERT, K.F. : voir sous la rubrique : « Lawrence Flammenberg ».

- KELLY, Isabella :
Madeline; or, the Castle of Montgomery, 1794.
The Abbey of St. Asaph, 1795.
The Ruins of Avondale Priory, 1796.
Ruthinglenne; or, the Critical Moment, 1801.
The Baron's Daughter : a Gothic Romance, 1802.
- [KENDALL, A.] :
The Castle on the Rock, 1798.
Tales of the Abbey, 1800.
- KERR, Ann :
The Heiress di Montalde, 1799.
Adeline St. Julian; or, the Midnight Hour, 1800.
Edric the Forester; or, the Mysteries of the Haunted Chamber, 1817.
- KING, Sophia :
The Fatal Secret; or, Unknown Warrior, 1801.
- LAMBE, George :
The Mysteries of Ferney Castle, 1810. [Parfois attribué à Robert HUIISH.]
- LANSDELL TENTERDEN, Sarah :
Manfredi, Baron St. Osmund, 1796.
The Tower, 1798.
- LATHOM, Francis :
The Castle of Ollada, 1795.
The Midnight Bell, 1798.
Mystery, 1800.
Astonishment !!! 1802.
The Impenetrable Secret; Find It Out !, 1805.
The Mysterious Freebooter, 1806.
The Fatal Vow; or, St. Michael's Monastery, 1807.
The Unknown; or, the Northern Gallery, 1808.
Italian Mysteries; or, More Secrets than One, 1820.
- LATHY, Thomas, Pike :
The Invisible Enemy, 1806.
- « Lawrence Flammenberg », [K.F. KAHLERT] :
The Necromancer, 1794.
- LEE, Harriet and Sophia :
The Canterbury Tales, 1797-1805.
- LEE, Sophia :
The Recess, 1783-1785.
- LEWIS, Matthew, Gregory :
The Monk, 1796.
The Bravo of Venice, 1805.
Feudal Tyrants, 1806.
Romantic Tales, 1808.

- LINLEY, William :
Forbidden Apartments, 1800.
- LONEY, T.C. :
Sebastian and Isabel; or, the Invisible Sword, 1811.
- LYTTLETON, Mr. :
The German Sorceress, 1803.
- MACKENZIE, Anna, Maria, [« Ellen of Exeter »] :
Danish Massacre, 1791.
Mysteries Elucidated, 1795.
The Neapolitan, 1796.
Dusseldorf; or, the Fraticide, 1798.
Martin and Mansfeldt, 1802.
- MARSHALL, Thomas, H. :
The Irish Necromancer, 1821.
- MARTIN, Mrs. :
Melbourne, 1798.
Reginald; or, the House of Mirandola, 1799.
- MATURIN, Charles, Robert :
The Fatal Revenge; or, the House of Montorio, 1807.
The Milesian Chief, 1812.
Melmoth the Wanderer, 1820.
The Albigenses, 1824.
- MEEKE, Mary, [« Gabrielli »] :
The Abbey of Clugny, 1795.
Count St. Blancard, 1795.
The Sicilian, 1798.
Harcourt, 1799.
Anecdotes of the Altamont Family, 1800.
Midnight Weddings, 1802.
Amazement, 1804.
There is a Secret, Find It Out !, 1808.
- MELVILLE, Theodore :
The White Knight; or, the Monastery of Morne, 1802.
The Benevolent Monk; or, the Castle of Ollala, 1807.
The Irish Chieftain and his Family, 1809.
- MILLIKIN, Anna :
The Rival Chiefs; or, the Battle of Mere, 1805.
- MONTAGUE, Edward :
The Castle of Berry-Pomeroy, 1806.
Legends of a Nunnery, 1807.
The Demon of Sicily, 1807.
Friar Hildargo, 1807.
- MOORE, Edward :
The Mysteries of Hungary, 1817.

- MOORE, George :
Grasville Abbey, 1797.
Theosodius de Zulvin, the Monk of Madrid, 1802.
- MUSGRAVE, Agnès :
Cecily; or, the Rose of Raby, 1795.
The Solemn Injunction, 1798.
The Confession, 1801.
William de Montford; or, the Sicilian Heiresses, 1808.
- NAUBERT, Christiane, B., E. : voir sous la rubrique : « PROFESSOR KRAMER ».
- « ORLANDO » [?] :
The Chamber of Death; or, the Fate of Rosario, 1809.
- OWENSON, Miss, [Plus tard : Lady MORGAN] :
The Novice of St. Dominick, 1806.
- PALMER, John :
The Haunted Cavern, 1796.
The Mystery of the Black Tower, 1796.
The Mystic Sepulchre, 1807.
- PARKER, Emma :
Elfrida, Heiress of Belgrove, 1811.
- PARKER, Elisabeth :
Orwell Manor, 1795.
- PARSONS, Eliza :
The Castle of Wolfenbach, 1793.
Lucy, 1794.
The Mysterious Warning, 1796.
The Girl of the Mountains, 1797.
The Valley of St. Gothard, 1799.
The Peasant of Ardenne Forest, 1801.
The Mysterious Visit, 1802.
- PICKARD, Mary :
The Castle of Roviego, 1805.
- PILKINGTON, Miss :
Rosina, 1793.
The Subterranean Cavern, 1798.
The Accusing Spirit, 1802.
Ellen, Heiress of the Castle, 1810.
The Novice; or, the Heir of Montgomery Castle, 1814.
- POYNET, Quintin :
The Wizard Priest and the Witch, 1822.
- PROBY, William, Charles :
The Mysterious Seal, 1799.
The Spirit of the Castle, 1800.
- « Professor Kramer », [Christiane, B. E., NAUBERT] :
Herman of Unna, 1794.

[Miss PURBECK] :

Neville Castle, 1802.

RADCLIFFE, Ann :

The Castles of Athlin and Dunbayne, 1789.

A Sicilian Romance, 1790.

The Romance of the Forest, 1791.

The Mysteries of Udolpho, 1794.

The Italian, 1797.

Gaston de Blondville [1803], 1826.

RADCLIFFE, Mary, Ann :

Manfroné; or, the One-Handed Monk, 1809.

REEVE, Clara :

The Champion of Virtue, 1777.

[Même ouvrage que *The Old English Baron*, 1778.]

REEVE, Sophia :

The Mysterious Wanderer, 1807.

RICE, Mrs. :

Monteith, 1806.

ROBINSON, Mary :

Hubert de Sevrac, 1796.

ROCHE, Regina, Maria :

The Children of the Abbey, 1796.

Clermont, 1798.

The Nocturnal Visit, 1800.

The Houses of Osma and Almeria, 1810.

The Monastery of St. Columb, 1813.

« Rosa Matilda », [Charlotte DACRE] :

Zofloya; or, the Moor, 1806.

ROUVIÈRE, Henrietta :

Lussington Abbey, 1804.

Craig Melrose Abbey, 1816.

« St. Ann », [Mrs. Ann DOHERTY] :

The Castles of Wolfnorth and Monteagle, 1812.

ST. JOHN, Andrew :

Tales of Former Times, 1808.

SARRATT, J.H. :

Koenigsmark the Robber; or, the Terror of Bohemia, 1801.

SCOTT, Honoria :

The Castle of Strathmay, 1814.

SELDEN, Catherine :

The English Nun, 1797.

Villa Nova; or, the Ruined Castle, 1805.

- SHELLEY, Percy, Bysshe :
Zastrozzi, 1810.
St. Irvyne; or, the Rosicrucian, 1811.
- SHERWOOD, Mrs. : voir sous la rubrique : BUTT, Mary.
- [SHOWES, Mrs. (?)] :
The Restless Matron, 1799.
- SICKLEMORE, Richard :
Edgar; or, the Phantom of the Castle, 1798.
Osrick; or, Modern Horrors, 1809.
- SIDDONS, Henry :
William Wallace, 1791.
- SINGER, Mr. :
The Mystic Castle, 1796.
The Wanderer of the Alps, 1796.
Edwin; or, the Heir of Aella, 1803.
- SLEATH, Mrs. Elcanor :
The Orphan of the Rhine, 1798.
Who's the Murderer? Or, the Mystery of the Forest, 1802.
The Nocturnal Minstrel; or, the Spirit of the Wood, 1810.
Pyrenean Banditti, 1811.
- SMITH, Catherine :
The Castle of Arragon; or, the Banditti of the Forest, 1809-1810.
The Caledonian Bandit; or, the Heir of Duncaethal, 1811.
Barozzi; or, the Venetian Sorceress, 1815.
- SMITH, Charlotte :
Emmeline, the Orphan of the Castle, 1788.
Ethelinde; or, the Recluse of the Lake, 1789.
The Old Manor House, 1793.
- STANHOPE, Louisa, Sidney :
Montbrazil Abbey, 1806.
Di Montranzo; or, the Novice of Corpus Domini, 1810.
The Confessionnal of Valombre, 1812.
The Nun of Santa Maria di Tindaro, 1818.
- STRAY, J. :
Minstrel of the North; or, Cambrian Legends, 1810.
- STUART, Augusta, Amelia :
The Cave of Toledo; or, the Gothic Princess, 1812.
- SULLIVAN, Ann :
Owen Castle; or, Which is the Heroine?, 1816.
- SUMMERSETT, Henry :
Jaqueline of Olzenburg; or, Final Retribution, 1800.
Martyn of Fenrose; or, the Wizard and the Sword, 1801.

SYKES, Mrs. S. :

Margiana; or, Widdrington Tower, 1808.

THOMAS, Mrs. E. : voir sous la rubrique : « Bridget Bluemantle ».

TSCHINK, Cajetan :

The Victim of Magical Delusion, 1795.

WALKER, George :

The Romance of the Cavern, 1792.

The Haunted Castle, 1794.

The House of Tynian, 1795.

Don Raphael, 1803.

WALPOLE, Horace :

The Castle of Otranto, 1764.

WARNER, Rev. Richard :

Netley Abbey, 1795.

WENTWORTH, Zara :

The Recluse of Albyn Hall, 1819.

WEBER, Weit :

The Sorcerer, 1795.

The Black Valley, 1796.

WHITE, James :

Earl Strongbow, 1789.

The Adventures of John of Gaunt, 1790.

The Adventures of King Richard Cœur de Lion, 1791.

[WHITE, T.H. (?)] :

Bellgrove Castle; or, the Horrid Spectre, 1803.

WILKINSON, Sarah :

The Chateau de Montville, 1803.

The Subterraneous Passage; or, Gothic Cell, 1803.

The Fugitive Countess; or, the Convent of St. Ursula, 1807.

The Convent of Grey Penitents; or, the Apostate Nun, 1810.

The Spectre of Lanmere Abbey, 1820.

WILLIAMS, William, Frederick :

Fitz-Maurice, 1800.

The Witcheries of Craig Isaf, 1804.

YOUNG, Mary, Julia :

Mosscliff Abbey; or, the Sepulchral Harmonist, 1803.

Right and Wrong; or, the Kinsman of Naples, 1803.

Donalda; or, the Witches of Glenshiel, 1805.

YORKE, Mrs. R.M.P. :

The Valley of Collares; or, the Cavern of Horrors, 1800.

The Haunted Palace; or, the Horrors of Ventoliene, 1801.

The Romance of Smyrna; or, the Prediction Fulfilled !, 1801.

ZIEGENHIRT, Sophia, F. :

The Orphan of Tintern Abey, 1816.

**QUELQUES ÉDITIONS
ET TRADUCTIONS RÉCENTES
DU ROMAN « GOTHIQUE »**

Horace WALPOLE :

Shorter Novels of the Eighteenth Century. [*The Castle of Otranto*, *The History of Rasselas*, *Vathek*], ed Philip Henderson, Everyman's Library, London (Dent), 1953.

The Castle of Otranto, ed. W.S. Lewis, London (O.U.P.), 1964, (xviii + 110 p.).

The Castle of Otranto, by Horace Walpole, *Vathek*, by William Beckford, *The Vampyre*, by John Polidori (with a Fragment by Lord Byron) : *Three Gothic Novels*, ed. by E.F. Bleiler, New York (Dover Publications), 1966, (xi + 291 p.).

Le Château d'Otrante, traduit par Dominique Cortichiato, préface de Paul Eluard, Paris (Corti), 1943, (153 p.).

Le Château d'Otrante, traduction nouvelle de Francis Ledoux, avec douze gravures inédites de Salvador Dali, Paris (Le Club Français du Livre), 1964, (114 p.).

Clara REEVE :

The Old English Baron, ed. James Trainer, London (O.U.P.), 1967, (xv + 153 p.).

Ann RADCLIFFE :

The Mysteries of Udolpho, ed. R. Austin Freeman, 2 vols., Everyman's Library, London (Dent), 1949.

The Mysteries of Udolpho, ed. Bonamy Dobrée, London (O.U.P.), 1966, (xvi + 672 p.).

Les Mystères d'Udolphe, traduction de V. de Chastenay, revue par A. de Bost, préface de Marcel Schneider, Paris (P. Belfond), 1966, (601 p.).

Matthew Gregory LEWIS :

The Monk, ed. Louis F. Peck, New York (Grove Press), 1952, (445 p.).

Le Moine, traduction Léon de Wailly, Paris (Corti), 1958, (446 p.).

Le Moine, traduction Léon de Wailly, présenté par Jean-Louis Bory, Paris (Poche-Club), 1964, (380 p.).

« Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud », *Oeuvres Complètes d'Antonin Artaud*, Tome VI, Paris (Gallimard), 1966, (460 p.).

Charles Robert MATURIN :

Melmoth the Wanderer, complete and unabridged edition, London (Four Square Books), 1966, (542 p.).

Melmoth, L'Homme Errant, traduction Jean Cohen, préface d'André Breton, Paris (Club Français du Livre), 1954, (615 p.).

Melmoth, L'Homme Errant, première traduction française intégrale, par Jacqueline Marc-Chadourne, préface d'André Breton, Paris (J.J. Pauvert), 1965, (xxxi + 660 p.).

Romans Mineurs :

The Northanger Set of the Jane Austen Horrid Novels, [*The Castle of Wolfenbach*, by Mrs. Parsons; *Clermont*, by R.M. Roche; *The Mysterious Warning* by Mrs. Parsons; *The Necromancer*, by L. Flammenberg; *The Midnight Bell*, by F. Lathom; *The Orphan of the Rhine*, by Mrs. Sleath; *Horrid Mysteries*, by the marquis of Grosse], 7 vols., London (The Folio Press), [à paraître au printemps 1968].

INDEX GÉNÉRAL DES NOMS CITÉS

A

- ACTON, Eugenia DE : 446.
ADAM, W. : 144n.
ADDISON, Agnes, E. : 146 n.
ADDISON, Joseph : 10, 48, 49, 68, 75, 80, 113, 126, 127, 144, 195, 342, 446, 629.
AIKIN, Anna Lætitia (plus tard : Mrs. BARBAULD) : 123, 163-9, 176, 226n., 253n., 279, 286n., 311n., 509n., 615.
AIKIN, Dr. John : 163-9, 220-1, 279n., 311n., 381, 399, 534, 612, 647.
AINSWORTH, W.H. : 654-5.
AKENSIDE, Mark : 26, 43, 629.
ALBERTI : 9.
ALBRECHT, Ernst : 322.
ALEMBERT, Jean LE ROND D' : 354.
ALLEN, B. SPRAGUE : 16n., 18n., 27n., 162n.
ALLEN & WEST : 467.
ALLSTON, Washington : 302.
ALTDORFER, Albrecht : 324.
ANDERSEN, Jorgen : 635n.
« Ann of Swansea » : 443n.
APOLLONIUS : 57.
ARBAN, Dominique : 588.
ARBUCKLE, John : 126.
L'ARIOSTE : 55, 57, 60, 171, 297.
ARISTOTE : 72, 113.
ARNAUD, Pierre : 251n.
ARTAUD, Antonin : ix, 305, 365-7, 604.
ARVINE, Kazlitt : 224, 452.
ASHTON, Thomas : 99n.
ASSHETON, W. : 125n.
AUBIN, R.A. : 47, 150n., 161n.
AUSTEN, Jane : 205n., 439, 451, 506-10, 514, 607n.
à WOOD, Anthony : 13, 16, 33, 146.

B

- BACHELARD, Gaston : vii, 168, 272, 601, 609, 627n., 628, 629, 630, 631n., 633n., 634n., 638, 642, 659n.
BACULARD d'ARNAUD, François Thomas : 164, 165n., 191, 192, 193-5, 211, 239, 624.
BAGE, Robert : 298n., 613.
BAILLIE, John : 69, 70.
BAILLIE, Joanna : 554.
BALDENSBERGER, F. : 194n., 341n.
BALLIN, Miss : 201-2.
BALTRUSAITIS, J. : 53, 146n.
BALZAC, H. DE : 522, 588, 600, 658.
BARBAULD, Mrs. : voir AIKIN, Anna, Lætitia.
BARCLAY, Robert : 171.
BARRETT, Eaton, Stannard : 169, 500-6, 514.
BARRETT, Thomas : 120, 121n., 146.
BARTHES, R. : 483.
BAUDELAIRE, Charles : 547, 583, 584n., 600, 659.

- BAUMBACH, J. : 389n.
 BEATTIE, James : 153, 154n., 171, 226, 227, 233.
 BEATTY, R.C. : 224n.
 BEAUMONT, Dr. : 125n.
 BEAUMONT, Elie DE : 108, 110n., 111n., 112n., 113.
 BECKFORD, William : 119, 147, 167n., 252, 311, 484, 500.
 BEHN, Aphra : 179.
 BELL, J. : 257, 467.
 BELLIN DE LA LIBORLIÈRE, L.F.M. : 491-9, 514, 561.
 BEOLE, William : 121n.
 BENNET, Mrs. : 503.
 BENSIMON, Paul : xi.
 BENTHAM, James : 30, 144.
 BENTLEY, Richard : 79n., 82, 83n., 85n., 86, 87, 88n., 89n., 90, 120n.
 BETTERTON, Thomas : 581.
 BICKNELL, Alexandre : 154.
 BIRKHEAD, Edith : 523n.
 BLACK, Robert K. : xi, 391.
 BLACKWOOD, Algernon : 657.
 BLAIR, Hugh : 59-60, 75, 105, 145, 153, 296.
 BLAIR, Robert : 37, 38, 40, 46.
 BLAKE, William : 622.
 BLAKEY, Dorothy : 450n., 470n., 612n.
 BLOWER, Elisabeth : 200-1.
 BOADEN, James : 257, 301.
 BOCCACE : 363.
 BOCK, Baron de : 256, 257.
 BOILEAU, Nicolas : 69, 74.
 BOIVIN, M. : 69.
 BOLEN, C.A. : 597n.
 BONAPARTE, Marie : 621n., 622, 623n., 624.
 BONHOTE, Mrs. : 610n.
 BOOTH, A.E. : 320n.
 BORY, J.L. : 332, 339n.
 BOSWELL, James : 58, 233.
 BOULENGER, Jacques : 107n.
 BOUTROUX DE MONTARGIS : 453.
 BRAUCHLI, Jacob : 439n.
 BRAY, William : 150.
 BRETON, André : v, viii, ix, 109, 305, 364, 365, 588, 604-6, 607, 643, 645, 652.
 BREWER, J.N. : 399.
 BRIANT, Théophile : 607.
 BRION, Marcel : 240, 347.
 BROCKDEN BROWN, Charles : 474-5.
 BRONTE, Emily : 656.
 BRONTE, Charlotte : 656.
 BROOKE, Mrs. : 156, 179.
 BROWNE, « Capability » : 23, 86, 133, 189.
 BROWNE, Dr. : 229.
 BRYDGE, Sir Egerton : 463.
 BRYDONE, Patrick : 238n.
 BUCHAN, John : 658.
 BUCK, S. & N. : 17, 42, 46, 88.
 BUCKE, Charles : 224n., 226, 293, 297.
 BULWER-LYTON : 655-6.
 BURGER, G.A. : 311, 579.
 BURKE, Edmund : 68-72, 74, 90, 144, 193, 194, 195, 196, 215, 219, 228, 266n., 267, 274, 283, 285, 286, 303, 342, 380, 534, 601, 641.
 BURLINGTON : 9, 10, 17, 144.
 BURNEY, Dr. : 123.
 BURNEY, Frances : 123, 159, 180n.
 BUTLER, Mrs. : 446.
 BUTT, Mary : 446, 451.
 BYRON, George GORDON, Lord : 420, 448, 522, 553, 556, 600n., 624, 649-50, 653.
 BYRON, Right Hon. William, Lord : 17.

C

- CADELL, T. : 467.
 CAILLOIS, Roger : 112n., 565, 616, 617.
 CALLOT, Jacques : 564.
 CALPRENEDE, Gauthier de Costes, Seigneur de la : 49, 50, 172, 180, 532.
 CALVIN : 587.
 CAMBRIDGE, Richard : 26n.
 CAMPBELL, Colin : 9.
 CAMPBELL, John : 233n.
 CANALETTO : 248, 293.
 CANALIS : 600n.
 CAREY, Henry, Lord Falkland : 116, 117.
 CARPENTER, J. : 467.
 CARRE, J.M. : 343n.
 CARTER, Elisabeth : 134, 135n., 150-1, 299, 300.
 CARTER, John : 145n.
 CASTEX, P.G. : 112n.
 CAZOTTE, Jacques : 341n., 343.
 CELLIER, Léon : 224n.
 CERVANTES, Miguel DE : 51, 52, 171, 483, 506.
 CHALON, Yves : xi.
 CHAPONE, Hester : 446.

- CHARLTON, Mary : 443, 477, 489, 609.
 CHARNEY, Maurice : xi.
 CHASTENAY DE LANTY, Louise, Marie, Victorine : 476.
 CHATEAUBRIAND, François René : 29n.
 CHATTERTON, Thomas : 96.
 CHAUCER, Geoffrey : 64, 171, 207.
 CHAUSSIER, H. : 225n.
 CHENEVIX, Mrs., 120, 643.
 CHENIER, Marie-Joseph : 355n.
 CHILCOT, Harriet : 155.
 CHIPPENDALE, T. : 24.
 CHOISEUL, duc de : 103, 137.
 CHOISEUL, duchesse de : 138.
 CHURCHILL, Charles : 125.
 CHUTE, Mr. : 82, 86, 87n.
 CLARENDON, Right Hon. Henry, Earl of : 16.
 CLELAND, John : 348, 349, 353, 360.
 CLOUARD, Henri : 183-4n.
 COCTEAU, Jean : 367.
 COKE, Lady Mary : 116n.
 COLBURN, Henry : 222n.
 COLE, Rev. William : 23, 25, 93, 96n. 109, 115, 117, 33, 176n.
 COLERIDGE, Samuel, Taylor : 250, 345n., 346, 347, 358, 359, 360, 361, 369, 511, 532, 646, 649.
 COLLINS, Wilkie : x, 56n., 657.
 COLLINS, Wilkie : x, 656n., 657.
 COLMAN, George : 52, 147, 156, 454, 462, 463.
 COMBE, William : 219.
 CONGREVE, William : 49.
 CONSTABLE, A. : 530, 564.
 CONWAY, Henry, Seymour : 93, 94, 95.
 CONYERS, Mr. : 88.
 COOPER, J.G. : 41.
 CORNEILLE : 138.
 CORTICCHIATO, Dominique : 108n.
 COXE, William : 257.
 CRAMER, Karl. Gottlob : 313, 322.
 CRANACH, Lucas : 324.
 CRAVEN, Lady : 123.
 CREWS, F.C. : 628n.
 CROMWELL : vii, 184, 217, 611.
 CROSBY, B. : 467.
 CUNNINGHAM, John : 45.
 CURTIES, T.J. HORSLEY : 389n., 398, 436, 445, 500, 519, 551.
 CURTIS, Ann : 443n.
 CUISIN, P. : 513, 645.

D

- DACRE, Charlotte : 420, 422, 447n., 519, 584.
 DALLAS, R.C. : 438.
 DALRYMPLE, Sir David : 64, 111n.
 DANCHIN, Pierre : iii, xi.
 DANTE : 194, 297n., 357, 363, 641.
 DARLING, Peter, Middleton : 399.
 DARLY, M. : 23, 24n.
 DART, John : 12, 15n., 16n.
 DARWELL, Mrs. : 45.
 DAVIES, Sneyd : 12, 42.
 DECKER, P. : 24.
 DEE, Dr. : 584.
 DEFFAND, M^{me} du : 79n., 103n., 112, 114, 124, 136, 137, 140n., 616.
 DEFOE, Daniel : 126, 232, 617.
 DELACROIX, E. : 572n., 600.
 DE LA MARE, Walter : 658.
 DELANY, Mrs. : 25, 162n.
 DENNIS, John : 47.
 DIBDIN, Thomas : 455.
 DICKENS, Charles : 656.
 DIDEROT, Denis : 258, 353, 579, 616.
 DISRAELI, Isaac : 173n., 219n., 392.
 DOBSON, Austin : 123n.
 DOBSON, Mrs. : 171.
 DODSLEY, Robert : 78, 229.
 LE DOMINQUIN : 293.
 DOSTOÏEVSKI, F.M. : 588n., 621n.
 DOTTIN, Paul : 125n., 127n.
 DOUGHTY, O. : 41n., 97n., 131n.
 DRAKE, Nathan : 167 n., 233 n., 293, 297, 534, 647, 649.
 DRYDEN, John : 26.
 DUCAREL, A.C. : 146.
 DUCRAY-DUMINIL, F.G. : 242-3.
 DUGDALE, Sir William : 33, 227.
 DUMAS, Alexandre : 659.
 DUNLOP, John : 140n., 223n.
 DUTTON, Ralph : 163n.
 DUTTON, Thomas : 363.
 DYERS, John : 35.

E

- EDGEWORTH, Maria : 532, 598.
 ELIADE, Mircéa : 641.
 ELIOT, Sir John : 180.
 ELLISON, Ralph : 389n.
 ELSON, Jane : 446.
 ELUARD, Paul : ix, 108, 109, 110, 141, 604.
 ESCHYLE : 200.

ESSEX, James : 31.
 ESTEVE, Edmond : 354n.
 ETIENNE, Servais : 182n.

EVANS, Evan : 64.
 EVELYN, John : 10, 35, 144.
 EYDOUS, Mr. : 135.

F

FALCONER, William : 291n.
 FARMER, Richard : 64.
 FARRAND, Margaret, L. : 650n.
 FAULKNER, William : 389n.
 FENN, Sir John : 228.
 FEVAL, Paul : 225, 513, 515, 659.
 FIELDING, Joseph : 50, 51, 66, 111, 128,
 157, 159, 172, 298n., 532.
 FIEVEE, Joseph : 356, 611.
 FLORIAN : 136.

FOSTER, J.R. : xi, 164n., 170n., 180n.,
 182, 184n., 190n., 247n., 278.
 FRAZIER, D.L. : 389n.
 FREART, Roland : 10.
 FREERE, B. : 488n.
 FREUD, Sigmund : 606, 620, 621n., 625,
 626, 627.
 FRIEDRICH Caspar, David : 240.
 FULLER, Ann : 199.
 FUSELI, Henry : 599.

G

GALE, Roger : 17.
 GARRICK, David : 91n.
 GAUTIER, Théophile : 213, 572n.,
 636-7, 658.
 GAY, John : 14.
 GELLERT, C.F. : 309.
 GENEST, John : 370n.
 GENLIS, M^{me} DE : 345.
 GENT, Thomas : 16.
 GERARD, Alexander : 69, 70.
 GERICAULT, J.L.A.T. : 624.
 GESSNER, Salomon : 309, 312.
 GIBBS, James : 88, 144.
 GILBERT, Dr. J. : 224n.
 GILPIN, William : 120, 164, 208, 213,
 215-9, 220, 221, 228, 230, 231 232,
 237, 240, 261, 267, 274, 279, 292,
 303, 370, 380, 551, 614, 637.
 GIRTIN, Thomas : 214, 215.
 GIRARDIN, Emile : 658.
 GLANVILLE, Joseph : 125n., 324.
 GODWIN, William : vii, 422, 579, 613,
 651.
 GOETHE, J.W. : 28, 29n., 307, 308, 310,
 312, 326, 327, 343, 346, 357, 600n.
 GOUGES, Olympe DE : 356, 611.
 GOLDSMITH, Oliver : 111.

GOUGH, Richard : 227.
 GOYA, F. : 213, 636.
 GRACQ, Julien : 659.
 GRANT, Aline : 223n.
 GRAVES, Richard : 25, 163n.
 GRAY, Thomas : 18, 25, 27, 28, 29, 30,
 34, 37, 39, 45, 46, 76, 80, 84, 87,
 88, 119, 124, 133, 144, 226, 227.
 GREGORY, Dr. : 172, 297.
 GREEN, Mathew : 210, 211.
 GREEN, Sarah : 443, 499-500, 560, 598.
 GREEN, Thomas : 248, 297.
 GREEN, W.C. Child : 597n.
 GREEVER, Garland : 250n.
 GRIFFITH, Mrs. : 156.
 GRIMM, F.M., baron de : 135-6, 141n.,
 184n.
 GROSE, Francis : 144.
 GROLEY, Pierre Jean : 248.
 GROSSE, Karl : 313, 315, 316, 345, 507,
 539, 542.
 GUARDI, Francesco : 248, 293.
 GUICHARDIN, François : 254.
 GUIDO, René : 293.
 GUTHKE, Karl, S. : 326, 344n., 345n.,
 374n.

H

HAENDEL, G.F. : 226.
 HALFPENNY, William : 24, 34.
 HALL, John : 68.
 HAMILTON, Sir William : 120.
 HAMMOND, George : 125n.

HANCHANT, W.L. : xi.
 HANOUNE, Roger : xi.
 HARDINGE, George : 12n.
 HARLEY, Mrs. : 193, 236, 469n.
 HAVILAND, Thomas N. : 49n.

- HAWKSWORTH, John : 139n.
 HAWKSMOOR, Nicholas : 144.
 HAYDN : 298.
 HAZEN, Allen, T. : xi, 97n.
 HAZLITT, William : 141, 400n.
 HEARNE, Thomas : 13, 14, 33, 89, 146, 213n.
 HEINE, Maurice : 100n., 142n., 178, 350, 439n., 604.
 HEINSE, Gottlob : 313.
 HEMET & EARLE : 467.
 HEMLOW, J. : 180n.
 HENRI VIII : vii, 217, 415.
 HENRIOT, Emile : 103n.
 HERDER, J.G. von : 327, 346.
 HERIOT, John : 156.
 HERVEY, James : 37, 38, 39, 40, 46.
 HERZFELD, Georg : 345n.
 HILBISH, F.M.A. : 205n.
 HILL, Aaron : 128.
 HILTON, Sylvia : xi.
 HIPPLE, Walter, John : 69n.
 HOGARTH, William : 73n., 363.
 HOLCROFT, Thomas : 613.
 HOLE, Richard : 154.
 HOME, Henry, Lord Kames : 41.
 HOMERE : 58, 61, 171, 172, 227.
 HOOKHAM, T.J. : 467.
 HOQUET DE CARITAT, Louis Alexis : 473-4.
 HORACE : 112, 227.
 HUBER, Wolf : 324.
 HUDDSFORD, W. : 146.
 HUET, Mgr : 54, 56, 171.
 HUGHES, A.M.D. : 422n.
 HUGHES, T. & R. : 468.
 HUGO, Victor : 229, 631, 636, 658.
 HUME, David : 429.
 HUNT, Leigh : 298.
 HUNTER, Mrs. : 489n.
 HURD, Richard : 60-3, 64, 65, 66, 67, 75, 105, 106n., 113, 140, 144, 153, 171, 180, 216.
 HUSSEY, Christopher : 163n., 294n.
 HUTCHESON, Francis : 72n., 73n.
 HUTCHINSON, William : 149, 160-3, 179, 196-7, 612.
 HUTIN, Serge : 602.
 HÜTTER, Karl : 322.

I

- IDMAN, Niilo : 385n., 521n., 522n., 523n., 524, 529n., 531n., 548n., 553n., 554n., 579, 580.
 IRELAND, W.H. : i, 383, 423, 425, 436, 519, 551, 560.
 IZACKE, Richard : 15n.

J

- JACKSON, William : 145n.
 JACOB, Hildebrand : 69, 70.
 JAGO, Richard : 21n., 22, 106, 614.
 JAMES, Henry : 657, 658.
 JAMES, Louis : 459.
 JAMES, M.R. : 658.
 JEFFERSON, Thomas : 461.
 JENNINGS, John Melville : xi, 462n.
 JEPHSON, Robert : 169n.
 JOHNSON, Samuel : 58-9, 64, 66, 95, 173n., 233, 445.
 JOHNSTON, Arthur : 48.
 JONES, E., 621n.
 JORTIN, John : 55.
 JOURDA, Pierre : 513n.
 JOURDAIN, Margaret : 18n.
 JULVECOURT, Paul DE : 302n.
 JUNG, C.G. : 628, 629.
 JUVENAL : 227.

K

- KAHLERT, Karl, Friedrich : 313, 314, 315, 344, 540, 542.
 KAMES, Lord : voir HOME, Henry.
 KEARSLY, G. : 467.
 KEATE, George : 46.
 KEATS, John : 214n., 651-3.
 KELLER, Luzius : 632n., 636n.
 KEMBLE, Charles : 301.
 KENT, William : 17, 18, 19, 23, 86, 144.
 KILLEN, Alice : 115n., 454n.
 KING, Sophia : 448.
 KING, Edward : 146.
 KLEIST, Heinrich von : 380, 381.
 KLOPSTOCK, F.G. : 309.

KNIGHT, Richard Payne : 146, 148, 164,
286n., 637.
KNOX, Vicessimus : 144n., 189n.

KOSZUL, A. : 422n.
KRAMER, Professor : 256.
KYROU, Ado : 367n.

L

LACKINGTON, James : 450.
LACROIX, Jacques : xi.
LA CURNE DE SAINTE PALAYE, Jean
Baptiste DE : 56, 104, 171.
LAFAYETTE, M^{me} DE : 54, 179.
LAMARTINE : 45.
LAMB, Charles : 222n.
LAMB, George : 528, 556, 557.
LANE, William : 245, 449, 450, 457,
468-73, 478.
LANG, Andrew : 656n.
LANGHORNE, John : 42.
LANGLEY, Batty : 19-20, 23, 33, 34, 84,
86.
LATHOM, Francis : 331n., 436, 438, 443,
446n., 450, 454, 458, 490, 500, 507n.,
519, 560, 600, 609, 611, 614n.
LAUTREMONT (Isidore Ducasse, dit le
comte de) : 600.
LAVISSE, Ernest : 100n.
LEBRUN Annie : 608.
LEE, Harriet : 184n., 243n., 449.
LEE, Sophia : 177, 179-96, 198n., 200,
204, 209, 226, 235, 243n., 252, 303,
384, 387, 399, 449, 612.
LE FANU, Joseph, Sheridan : x, 625n.,
656-7.
LE FEVRE-DEUMIER, J.A. : 225n.
LELAND, John : 14, 33, 146, 227.
LELAND, Thomas : 105, 589.

LEMAITRE, Henri : 214n.
LEMONTEY, P.E. : 603.
LENNOX, Charlotte : 483.
LEVY, Maurice : 239n., 329n., 435n.,
626n., 658n.
LEWIS, C.S. : 646.
LEWIS, M.G. : vi, viii, 8, 150, 153, 154,
249n., 252, 255, 258, 260, 283, 305-
82, 384, 388, 396n., 419, 427, 428,
429, 431, 435, 438, 444, 447, 449,
463, 486, 499, 500, 517, 519, 532,
539, 542, 544, 545, 560, 563, 564,
584, 598, 611, 612, 619n., 635, 636,
637, 640, 649, 650, 651, 655.
LEWIS, W.S. : xi, 84n., 95n., 115n.,
118n.
LLOYD, Robert : 66n., 67n.
LOCKE, John : 49, 71, 126, 382, 619.
LOCKHART, J.G. : 523n.
LOLIÉE, Marc : 607.
LONGHI, Giuseppe : 248.
LONGIN : 68, 69, 70, 72.
LORRAIN (Claude Gelée, dit CLAUDE-) :
214, 226, 293, 294, 324, 413, 652-3.
LOVECRAFT, H.P. : 646.
LOWNDES, T. : 95.
LOWES, John Livingston : 359n., 649.
LUCAIN : 57.
LUKACS, Georg : 613.
LYTTLETON, Charles : 92.

M

MAAR, H.G. DE : 48n.
MACAULAY, (Thomas Babington, Ba-
ron) : 118n.
MAC CARTHY, W.H. : 524.
MACHERY, Pierre : 290n.
MACKENZIE, Anna, Maria : 252, 390n.,
601.
MACKENZIE, Henry : 174n., 197, 310-2.
MACPHERSON, James : 59, 105, 226.
MADDOX, T. : 228.
MADISON, James : 461.
MALEBRANCHE, Nicolas : 49.
MALINS, Edward : 637n.
MALLET, David : 36, 39, 131n., 171.

MANGIN, Edward : 453, 464.
MANN, Sir Horace : 80, 81n., 82, 84n.,
85n., 90n., 111n., 117, 120, 125n.
MANNERS, George : 301n.
MANWARING, Elisabeth : 149n.
MARC, A. : 477.
MARSHALL, William : 95, 99.
MARSOLLIER, Joseph : 325, 354.
MARTIN, John : 295n., 653.
MASON, William : 30n., 42-3, 90n., 96,
111n., 120n., 134, 135n., 147, 169n.,
176, 189, 226.
MATHIAS, T.J. : 297, 347, 353, 359-60,
361, 362, 363, 500n.

- MATURIN, Charles Robert : vi, viii, 8, 382, 383n., 385, 439, 450, 500, 517-600, 603, 612, 633, 635, 636, 650, 658.
- MAURICE, Thomas : 22.
- MAURON, Charles : 439.
- MAYO, Robert, D. : 177n., 350n., 691, 695, 702.
- MAYOUX, J.J. : xi, 511n.
- MC CONNOCHIE, Arthur, A. : 331n.
- MC INTYRE, C.F. : 143, 223n., 226n., 241, 243n., 248, 251n., 255n.
- McKILLOP, A. : 499n., 515n.
- MELIES, Georges : x.
- MERLE, Robert : 587.
- MIDDLETON, Charles : 149.
- MILLER, Sanderson : 20-3, 25, 26, 33, 41, 86, 217.
- MILLEVOYE, C.H. : 512.
- MILNER, John : 145.
- MILNER, Max : 341n., 586.
- MILTON, John : 35, 39, 48, 57, 60, 66, 70, 113, 171, 194, 196, 226, 227, 228n., 285, 619.
- MINIFIE, Susanah : 160n.
- MITFORD, Mary, Russel : 222, 301.
- MOEBIUS, Hans : v.
- MOIR, James : 461.
- MONROE, James : 461.
- MONSU DESIDERIO : 270, 281.
- MONTAGU, Edward : 420, 519.
- MONTAGU, George : 80, 84n., 85n., 86, 87n., 88n., 89n., 90, 93n., 95n., 114n., 119n.
- MONTAGU, Mrs. : 151, 299.
- MONTFAUCON, Bernard DE : 104.
- MONTIGNY, M. DE : 137, 138.
- MONVEL, M. DE : 325, 354.
- MOORE, Thomas : 298, 600n.
- MORE, Hannah : 154, 446.
- MORE, Thomas : 514.
- MORELLET, Abbé : 476-7, 603.
- MORETON, Andrew : 125n.
- MÜLLER, Willi : 539n., 579.
- MÜNTZ, J.H. : 32.
- MURALTO, Onuphrio : 95, 96, 535.
- MURAT, Comtesse de : 186.
- MURCH, Jerome : 226n.
- MURPHY, Agnès : 322n., 323n.
- MURPHY, James : 145.
- MURRAY, Hughes : 296.
- MUSEUS, J.K.A. : 311, 345, 346.
- MUSGRAVE, Agnes : 399, 436n.

N

- NADEAU, Maurice : 364n., 365n.
- NASH, John : 146.
- NAUBERT, Christiane, Bénédicte : 256-7, 313, 322, 375.
- NEEDHAM, G.B. : 303n., 624n.
- NEWDICK, Robert : 222.
- NEWTON, Isaac : 49, 619.
- NICHOLS, John : 38, 160n.
- NICHOLSON, Mr. : 199n.
- NICOLSON, M.H. : 291n.
- NOBLE, F. : 156, 467.
- NODIER, Charles : 383.

O

- O'CONNOR, Flannery : 389n.
- OLDENBOURG, Zoé : 592.
- OVER, Charles : 24.
- OWENSON, Sydney (plus tard Lady MORGAN) : 547, 548.

P

- PAESIELLO, Giovanni : 226.
- PAGES, François : 477, 620n.
- PALLADIO : 9, 18, 80.
- PALMER, John : 443, 449, 519.
- PARREAUX, André : 119n., 167n., 353, 361n., 363n., 582n.
- PARS, W. : 144n.
- PARSONS, Eliza : 436, 449, 507n., 519, 551, 560.
- PATTERSON, Charles, I. : 250n.
- PATRICK, Mrs. F.C. : 487n.
- PEACOCK, Thomas Love : 511.

- PECK, Francis : 38.
 PECK, Louis, F. : xi, 249n., 324n., 256n.,
 343n., 345n., 372n., 380n.
 PENNANT, T. : 233n.
 PENZOLDT, Peter : 625n.
 PERCY, Thomas : 64-6, 105, 106, 124,
 140, 171, 345n.
 PEREGRINE, Peter : 611.
 PERET, Benjamin : 607.
 PICHOT, Amédée : 119, 120n., 140.
 PIGOTT, Stuart : 14n., 15n.
 PIGOREAU : 477.
 PINKERTON, John : 96n., 111n.
 PROZZI, Mrs. : 248, 254n., 299, 300.
 PITT, Thomas : 93.
 PIRANESE, Jean-Baptiste : 204, 213,
 230, 270, 271, 272, 273, 274, 281,
 632n., 634, 635, 636, 637.
 PLUTARQUE : 61.
 POCOCKE, Dr. Richard : 22.
 POLIDORI, Dr. John, W. : 599.
 POE, Edgar, Allen : 45, 506, 585, 621n.,
 623n., 658.
 POPE, Alexander : 10, 28, 35, 39, 57,
 74, 75, 98n., 113, 226.
 POTOCKI, Jan : 565.
 POUGENS, Charles : 354.
 POULET, George : 633n., 634, 639, 641n.
 POUSSIN, Nicolas : 214.
 PRATT, John : 87.
 PRATT, S.J. : 158, 159n., 444, 456.
 PRAZ, Mario : 329n., 579, 635n.
 PREVOST, Abbé : 179, 182-4, 186-7, 188,
 189, 191, 194, 196, 204, 211.
 PRICE, Uvedale : 219-20, 221, 279.

R

- RACINE : 138.
 RADCLIFFE, Anne : vi, ix, x, 8, 16, 39,
 72, 104, 142, 150, 153, 154, 156,
 164, 165, 176, 177, 179, 187,
 196, 203, 204, 208, 209, 213-303, 306,
 313, 321, 324, 329, 337, 339, 341,
 342, 347, 369, 370, 371, 378, 379,
 382, 384, 387, 398, 400, 403, 410,
 411n., 423, 425, 427, 429, 433, 435,
 437, 438, 449, 450, 460, 462, 463,
 467, 476, 481n., 485, 493, 496, 501,
 506n., 507-8, 509, 512, 513, 515, 517,
 519, 532, 533, 536, 537, 540, 551,
 569n., 571, 578, 600n., 601, 608, 612,
 615, 635, 636, 647, 650, 651, 652,
 655, 659.
 RADCLIFFE, William : 221-2, 223n.,
 243n., 263, 513n.
 RADDIN, George : 473n., 474n.
 RAILO, Eino : 324n.
 RAMOND DE CARBONNIERES, L.F.E. : 248.
 RANDOL, Louis : 476n., 512.
 RATCHFORD, F.E. : 524.
 RAYSOR, E. : 250n., 251n.
 REES, Owen : 468.
 REEVE, Clara : 139, 154, 158, 170-8, 179,
 180, 187, 235, 241, 283, 303, 313,
 375, 382, 384, 387, 398, 399, 418,
 419, 429, 440, 487, 532, 560, 594,
 612.
 REMBRANDT : 195, 636.
 RENWICK, William : 156.
 REPTON, Humphrey : 23, 637.
 REVETT, N. : 144n.
 REYNOLDS, G.W.M. : x.
 REYNOLDS, Sir Joshua : 215n.
 RICCOBONI, M^{me} : 179.
 RICHARDSON, Samuel : 50, 51, 66, 111,
 156, 157, 172, 436, 501, 532.
 RIEUX, M^{me} DE : xi, 462.
 RIOU, Stephen : 53n.
 RITSON, Joseph : 249n.
 RITTER, Otto : 345n.
 RIVERS, David : 296n.
 ROBINSON, Mary : 489.
 ROBINSON, G. : 249n., 251, 256-7, 467.
 ROBINSON, George, Crabbe : 298.
 ROCHE, Regina, Maria : 436, 477, 507n.,
 519, 551, 600.
 ROMAIN, Jules : 103n.
 ROSA, Salavator : 214, 238, 260, 293,
 294, 297n., 324, 375.
 « Rosa Matilda » : 420.
 ROSSETTI, Christina : 222, 223n.
 ROUDAUT, Jean : 101, 102n., 114n., 273.
 ROUEMONT, Denis DE : 368.
 ROUSSEAU, J.J. : 501, 587.
 ROWLANDSON, Thomas : 219.
 RUFF, Marcel : 341n., 555n.
 RUNGE, William, H. : xi.

S

- SACKVILLE-WEST, V : 26n.
 SADE, Marquis de : 100n., 101, 350-3,
 602-3, 605.
 SADLEIR, Michael : v, 169n., 391, 471,
 501n., 507n., 606-7.

- SAINT-AMANS, Marc Antoine de Gérard,
Sieur de : 185.
- SCOTT, Walter : ix, 104, 122, 173n.,
175, 223n., 224n., 229, 249, 310,
372, 439, 513, 517-8, 519, 524, 525,
526, 527, 528n., 529, 530, 531, 540,
553, 557-8, 563, 579n., 589, 590,
598, 653-4.
- SCHILLER, J.C. Friedrich : 226, 308, 311,
314, 315, 317, 328n., 344, 345, 369,
374, 423, 555.
- SCHNEBBELIE, Jacob : 213n.
- SCHOLTEN, William : 652n.
- SCUDERY, M^{lle} DE : 49, 50, 172, 181, 532.
- SEGHERS, Pierre : 272n., 273n., 274, 635.
- SEJOURNE, Philippe : xi, 444, 490n.
- SELINCOURT, E. DE : 646n., 647, 652n.
- SELWYN, Mrs. : 224n.
- SENEQUE : 57.
- SEWARD, Ann : 249n., 300.
- SHACKFORD, M.H. : 652n.
- SHAKESPEARE, William : 53, 54, 57, 66,
67, 70, 75, 113, 114, 127, 128, 132,
136, 137, 138, 170, 176, 195, 196,
226, 227, 250-1, 262, 263, 283, 286,
287, 288, 297, 342, 363, 370, 381,
434, 534, 541, 553, 619, 626, 627.
- SHAW, Stebbing : 149, 279.
- SHEBBEARE, John : 27.
- SHEIL, Richard, L. : 529, 554n.
- SHELLEY, P.B. : 422-3, 448, 511, 651.
- SHENSTONE, William : 21, 24, 25n., 26,
41, 64, 125, 127, 279, 614.
- SHERIDAN, R.B. : 190, 296, 460.
- SIBBALD, Susan : 243n.
- SICKLEMORE, Richard : 449.
- SIDDONS, Henry : 301.
- SIDDONS, Mrs. : 300.
- SIMOND, Louis : 119, 302.
- SINGLETON, Henry : 302.
- SLEATH, Eleanor : 436, 448, 507n.
- SLUYS, Félix : 270n.
- SMITH, Charlotte : 202-5, 241, 249,
298n., 299n., 379, 449, 484, 532,
609, 612.
- SMITH, Sir John Raphael : 455.
- SMITH, Mrs. : 449.
- SMITH, W.H. : 115n., 119n., 122n., 392n.
- SMITH, William : 69, 70.
- SMOLLETT, Tobias : 51-2, 128-30, 233,
298n., 362, 532.
- SOULIE, Frédéric : 592.
- SOUTHEY, Robert : 372, 648.
- SPENCER, John : 125.
- SPENSER, Edmund : 18, 19, 48, 53, 54,
57, 60, 66, 67, 75, 91n., 154, 171,
619.
- SPIESS Christian, Heinrich : 313, 322,
324n.
- STAEI, M^{me} DE : 346, 560.
- STEELE, Richard : 49.
- STENDHAL : 658.
- STERNE, Lawrence : 111, 157, 501, 530.
- STOKOE, F.W. : 310n.
- STROUD, Dorothy : 23n.
- STUART, J. : 144n.
- STUKELEY, William : 13, 14, 15, 17, 28,
47.
- SUMMERS, Montague : v, vi, 115n., 160,
175n., 177n., 324n., 329n., 331,
345n., 389, 391n., 418, 420n., 440n.,
524, 607, 612n.
- SUMMERSON John : 146n.
- SWINBURNE, Henry : 238.
- SYMONDS, H.D. : 467.

T

- TACITE : 227.
- TALFOURD, Thomas, Noon : 222, 223n.,
226n., 285n., 296, 301n.
- TALLIEN, M^{me} : 225.
- TARR, Mary Muriel (Sœur) : xi, 230n.,
278n., 425n.
- LE TASSE : 57, 60, 171, 254.
- TAYLOR, Jeremy : 31.
- TAYLOR, Bayard : 224n.
- TAYLOR, William : 311.
- TEMPLEMAN, W.D. : 215n.
- TENCIN, M^{me} DE : 179, 193, 239.
- TENIERS, David : 195.
- THACKERAY, W.M. : 98n.
- THOMAS, William : 15n.
- THOMSON, Alexander : 198n.
- THOMSON, James : 67n., 128, 226.
- THOMPSON, H.W. : 310n., 312n.
- TIEPOLO, Giovanni : 248.
- TODD, W.B. : 330n.
- TOMLINS, Elisabeth S. : 191n.
- TOMPKINS, J.M.S. : xi, 205n., 248, 254n.,
457n., 507n.
- TRAVERS, H. : 12.
- TRE[Y]SSAC DE VERGY, Pierre Henri :
156, 189.
- TROLLOPE, Anthony : 367.
- TRUSLER, John : 149.
- TSCHINK, Cajetan : 313, 315, 316, 318,
344, 345, 539, 543, 582, 583.
- TURNER, J.M.W. : 214, 215, 229, 246,
296n.
- TUZET, Hélène : 302n.
- TYLER, Royal : 296.
- TZARA, Tristan : 364.

U

UPTON, J. : 56.

URFE, Honoré d' : 49, 172, 181.

UTTER, R.P. : 303n., 624n.

V

VADIM, Roger : 225n., 514n., 657.

VALLES, Jules : 658.

VANBRUGH, Sir John : 9.

VARDY, John : 18, 19n.

VARMA, P. : v, 109n., 178n., 324n.

VAX, Louis : xi, 111n., 616, 617.

« Veit Weber » : 315, 317n., 322, 344.

VERNOR & HOOD : 467.

VERSINI, Laurent : xi.

VESEY, Mrs. : 151.

VIRGILE, 58.

VITRUVÉ, 9.

VOLNEY, C.F. Chassebœuf de : 551.

VOLTAIRE, François Arouet de : 74, 113,
136, 137, 138, 193, 298n.

VULPIUS, C.A. : 374.

W

WALKER, George : 419, 443, 448.

WALLIS, J. : 467.

WALPOLE, Horace : vi, vii, ix, 8, 16,
23n., 27, 76, 77-142, 143, 150, 159,
161, 169, 174, 175, 176, 177, 179,
187, 196, 198n., 200, 204, 208, 209,
215, 227, 239, 245, 252, 255, 279,
280, 285, 295, 303, 306, 313, 329,
337, 364, 369, 370, 375, 382, 384,
386, 387, 398, 411n., 418, 439, 440,
447, 484, 532, 537, 567n., 579, 589,
594, 597, 606, 607, 613, 615, 616,
627, 635, 637, 642, 645, 650, 658.

WARBURTON, Eliot : 96n.

WARBURTON, William : 28, 29, 34, 39,
54, 56, 76, 90, 134, 146, 171, 218.

WARD, Edward (« Ned ») : 12, 13n.

WARE, Malcolin : 291n.

WARNER, Richard : 449.

WARTON, Joseph : 39-40, 57-8, 61, 66,
68, 74, 75, 110n., 113, 134, 144,
296.

WARTON, Thomas : 18, 27, 28, 30, 31,
32, 33, 34, 39, 54-7, 60, 64, 65, 66,
76, 144, 153, 171, 216, 226, 227,
262, 285n.

WASSERMAN, Earl, R. : 48n.

WATTS, Alaric : 522.

WATTS, W. : 213n.

WEST, Richard : 80n.

WHATELEY, Thomas : 22, 147.

WHALLEY, T.S. : 154.

WHITE, James : 205-8, 370, 459, 462.

WHITEHOUSE, Rev. John : 190n.

WIELAND, C.M. : 309, 326.

WILL, P. : 319n.

WILLIAMS, Marjorie : 21n.

WILLIS, Browne : 13, 14, 17, 28, 33,
47, 146, 227, 228.

WILSON, John : 264n.

WILSON, Sir William : 11.

WOLLSTONECRAFT, Mary : 445, 613.

WOODBIDGE, B.M. : 182n., 183n.

WORDSWORTH, William : 290, 646-8.

WORMHOUDT, A. : 621n., 623n.

WOTTON, Henry : 9.

WOTY, William : 34n.

WREN, Sir Christopher : 9, 10, 11, 12.

WRIGHT, Joseph : 214.

WYATT, James : 23, 120, 146.

WYTHE, George : 461.

Y

YOUNG, Edward : 37, 39, 46, 128, 162n.,
194, 196, 211.

YOURCENAR, Marguerite : 635.

YOUNG, Paul : 93n.

Z

ZSCHOKKE, Heinrich : 313, 374.

INDEX GÉNÉRAL DES TITRES CITÉS

N. B. — Les titres ne sont cités en français que là où ils renvoient à des éditions de l'époque.

A

- L'Abbaye de Grasville* : 414n., 491n., 493, 498, 621n.
The Abbess : 423, 426n., 427n., 432n., 433n., 436n., 461, 462.
The Abbey of St. Asaph : 403n., 405n., 409n., 410, 412n., 416n., 418n.
The Abbot of Montserrat : 597n.
The Accusing Spirit : vi, 404n., 410n., 413n., 417n., 418n., 553.
Adelgitha : 371n.
Adermorn the Outlaw : 371n.
The Adventures of John of Gaunt : 205, 207n.
The Adventures of King Richard de Lion : 205-6, 207n., 459, 462n.
Alan Fitz Osborne : 199, 535, 626.
The Albigenses : ix, 383n., 439, 518n., 530, 590-7, 598, 629, 638n.
Alexena : 404n., 405n., 415n., 417n., 436n.
Alexis, ou la Maisonnette dans les Bois : 242-3.
Alf von Deulmen : 257, 313, 320n., 321n., 375.
Alfonso, King of Castille : 371n.
The Algerine Captive : 296, 475.
Amour, Haine et Vengeance : 477, 620n.
Ancient Records : 389n., 404n., 405n., 412n., 413n., 414n., 416n., 418n., 429n., 435n., 436n., 445, 500, 620n.
The Animated Portrait : 450.
The Animated Skeleton : vi, 400, 402.
The Apparition : 208n.
Ashton Priory : 245.
The Assassin of St. Glenroy : 462.
Astonishment ! ! ! : 429n., 620n.
Austenburn Castle : 251n., 437, 442, 462.
The Avenger; or, Sicilian Vespers : 441, 451, 452n., 462.
Azemia : 252n., 485.

B

- The Banished Man* : 609.
The Beggar Girl : 503n.
Bertram : 522, 528, 532n., 553-9, 564, 577, 597, 624.
The Black Valley : 315, 322n., 328n.
The Bravo of Venice : 373-5.
Les Brûlés : 593.
Bruno : or, the Sepulchral Summons : vi, 560.
Sungay Castle : 403n., 410n., 411n., 412n., 414n., 569n., 610, 634n.

C

- Caleb Williams* : vii, 356n., 389, 613.
The Caledonian Bandit : 449.
Camille, ou le Souterrain : 354.
The Carthusian Friar : 404n., 409n., 414n., 415n., 416n., 442n., 569n., 583n.
Il Castello di Grimgothico : 502.
The Castle of Caithness : 394, 411n., 464, 465, 550n., 567n.
Castle Connor : an Irish Story : 178.
The Castle of Hardayne : 406n., 569n., 631n.
The Castle of Inchvally : 400n., 402, 410n., 462, 482n., 583n.
The Castle of Mowbray : 198, 236.
The Castle of Ollada : 400, 401, 402n., 411n., 433n., 437, 448, 457, 567n., 631n.
The Castle of Otranto : ix, 63, 65, 76, 79, 81, 83, 89, 92-142, 143, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 177, 189, 196, 199, 200, 208n., 209, 211, 215, 226, 235, 238, 245, 296, 303, 327, 337, 364, 369, 385, 387, 394, 395, 399, 409n., 411n., 418, 425n., 440, 447, 462, 483, 484, 535, 550, 567, 589, 615, 616, 617, 620, 629, 635, 642, 645, 654, 658, 659.
The Castle of Santa Fe : 404n., 409n., 442, 446.
The Castle of St. Vallery : 245n., 394, 395n., 396n., 397n., 550n.
The Castle of Villa-Flora : 425, 426n., 429n., 430n., 436n., 442n., 620n., 631n.
The Castle of Wolfenbach : 436n., 507n., 560.
The Castle Spectre : 328, 329n., 337, 346, 369-71.
The Castles of Athlin and Dunbayne : 250, 222n., 232-7, 266n.
The Castles of the Tuileries : 609.
The Catholic : 425, 436n., 519.
The Cave of Cosenza : 461.
The Cave of Toledo : 623.
The Cavern of Death : 394, 395n., 396, 397, 462, 620n., 634n.
Celestina : 249n., 250n.
Celestine, ou les Epoux sans l'être : 491n., 493, 498.
Cesario Rosalba : 409n., 411n., 414n., 417n., 425n., 620n.
The Champion of Virtue : 173, 392.
Le Château d'Albert, ou le Squelette Ambulant : 400n., 402n.
Le Château d'Udolphe : 479, 513n.
Les Chevaliers du Cygne : 345.
The Children of the Abbey : 436n., 462, 475, 476.
The Church of St. Siffrid : 462.
Les Cités Charnelles : 593.
Clermont : 403n., 404n., 405n., 407n., 408n., 409n., 411n., 412n., 436n., 462, 477, 481n., 507n.
La Cloche de Minuit : 414n., 569n.
Le Comte de Foix : 592n.
Le Comte de Toulouse : 592n.
Constance de Lindendorf : 402n.
The Convent of Grey Penitents : 425n., 436n., 465.
Conway Castle : 207n.
The Count de Santerre : 442n.
Count Eugenio; or, Fatal Errors : v, 414n., 426n., 428, 429n., 446, 632n., 639n.
Count Roderick's Castle : 414n., 436n.
Le Couvent, ou les Vœux Forcés : 356.

D

- The Dagger* : 315n.
Danish Massacre : 481n.
The Demon of Sicily : 415n., 420, 519.
Desmond : 249n.
Le Diable Amoureux : 341n., 343.
The Dream; or, Noble Cambrians : 394n., 395n., 436, 631.
The Duke of Clarence : 482n.
Dusseldorf; or, the Fraticide : 481n.

E

- Earl Strongbow* : 205, 206n., 207n.
Edgar; or, Caledonian Feuds : 301n.
Edgar; or the Phantom of the Cloister : 449.
Edmund of the Forest : 390n., 399, 411n., 436n., 567n., 625n.
Eleonore de Rosalba [traduction de *The Italian*] : 491n., 493, 498.
Elisabeth, Erbin von Taggenburg : 323n., 375n.
Emmeline; or, the Orphan of the Castle : 202, 250n., 612.
Ethelinde; or, the Recluse of the Lake : 202.
Die Entführung : 345, 346.
Ethelwina : 398, 408n., 415n., 436n., 582n., 634n.

F

- Die Familie Schroffenstein* : 380.
Les Fantômes Nocturnes : 513.
Fatal Revenge; or, the House of Montorio : 500n., 517, 518n., 519, 526n., 533, 534-47, 548, 550, 553, 561, 569n., 595, 598, 599, 620n., 631n.
The Fatal Secret : 448.
The Fatal Vow : 467.
The Festival of St. Jago : 436n., 462.
Feudal Tyrants : 323n., 373, 375-86, 444.
Fontainville Forest : 301.
 « A Fragment » : 167-9, 178, 381, 399, 502n., 625.
Forbidden Apartments : 623.
The Forest of Montalbano : 462.
La Forêt, ou l'Abbaye de St. Clair : 491n., 493, 498.
Frankenstein : vii. 599.
Frederica Risberg : 406n.
Fredolpho : 529, 560.
Friar Hildargo : 520.
The Fugitive of the Forest : 406n.

G

- Gaston de Blondville* : 222, 262-6, 267n., 268n., 271n., 272n., 274, 275n., 280n., 281, 282, 285, 286, 287, 289n., 301.
Der Geisterbanner : 314.
Der Geisterseher : 314.
Der Genius : 315.
The Genius : 316n.
Geschichte eines Geistersehers : 315.
The Ghostseer : 258, 314n., 317n., 318n., 344.
Glenmore Abbey : 404n., 405n., 407n., 436n.
Gonzal the Monk : i, 423, 436n., 490, 520.
Gonzalo di Baldivia : 425n., 426n.
Grasville Abbey : 462, 481n., 611.
The Grey Friar : 430n., 436n., 619.

H

- Hasper à Spada* : 323n.
The Haunted Castle : 449, 625.
The Haunted Cavern : 394, 399, 400n., 401, 419n., 437, 449, 550n.
The Haunted Palace : 429n., 431.
The Haunted Priory : 394, 395n., 396n., 397n., 398n., 462, 481n., 620n., 626, 635.
The Haunted Tower : 484.
Helena : 201.

- Herman of Unna* : 256, 257, 313, 314, 320, 375.
The Hermitage : 160-3, 178.
The Hero; or, the Adventures of a night : 499n.
The Heroine : 169, 416n., 500-506, 507, 510, 515.
Horrid Mysteries : 315, 318n., 320, 321n., 507n., 512.
- The Horrors of Oakendale Abbey* : 403n., 404n., 405n., 410n., 411n., 412n., 502n., 609.
The House of Tynian : 419n., 462, 473.
Howard Castle : 442n.
Hubert de Sevrac : 438, 462, 482n., 490, 491n., 493, 498.
Human Beings : 490.

I

- The Impenetrable Secret : or, Find It Out !* : 446n.
The Italian : 221, 222n., 251-61, 264, 266n., 267n., 268n., 269n., 270n., 271n., 272n., 273n., 275n., 276n., 277n., 278n., 281, 289, 296, 297, 300, 301, 313, 403, 423, 476, 482n., 519, 539, 578, 579, 582n., 625.
The Italian Monk : 301n.
Ivey Castle : 452n.

J

- Jaqueline of Olzenburg* : 419-20, 640n.
Julia de Roubigné : 197, 198.
Julia, ou les Souterrains de Mazzini : 492n., 493, 498.
- Julie, ou la Religieuse de Nismes* : 354, 355n.
Juliette : 353n.
Justine : 350, 351, 352, 353n., 364.

K

- The Knights : or, Sketches of the Heroic Age* : 407n., 414n., 432n., 481n.

L

- The Labyrinth of Corcira* : 623.
The Lady of the Cave : 623.
The Lamp of St. Agatha : 516.
Letitia; or, the Castle without a Spectre : 489.
- Longsword, Earl of Salisbury* : 105n., 589.
Love and Horror : 510-11, 516.
Les Lutins du Château de Kernosi : 186.

M

- The Man of Feeling* : 310.
The Man of Fortitude; or, Schedoni in England : 488.
Manuel : 528, 560.
- Le Manuscrit trouvé à Saragosse* : 565.
Margarita : 451.
Maria : 200-1.

- Matilda Montford* : 404n., 405n., 406n., 408n., 409n., 412n., 413n., 414n., 418n., 433n., 611, 633n.
Der Mäusefallen und Hechelkrämer : 324n.
Melmoth : viii, 423, 450, 517, 523n., 527, 529, 531, 533, 545, 546, 553, 557, 559, 563-88, 597, 598, 599, 600, 603, 624, 633, 640.
Mémoires du Comte de Comminge : 193-5, 239.
Memoirs of a Woman of Pleasure : 348.
The Midnight Bell : 462, 507n., 611.
Midnight Weddings : 466, 467n.
Midsummer Eve : 390n., 396n., 619.
The Milesian Chief : 518n., 533, 547-53, 559, 569n., 598.
Mistrust; or, Blanche and Osbright : 380.
Modern Novel Writing : 484, 499.
Monckton; or, the Fate of Eleanor : 455, 610n.
The Monk : viii, ix, 156, 252, 254, 255, 256, 258, 313, 315, 316, 327-68, 369, 372, 373, 380, 381, 382, 388, 418, 420, 423, 424, 431, 436, 440, 448, 482n., 485, 486, 492n., 498, 519, 532, 533, 566, 578, 579, 582n., 596, 599, 608, 611, 613, 617, 632n., 639n., 640.
The Monk of Udolpho : 404n., 405n., 411n., 416n., 418n., 436n., 500, 519.
The Monk Unveil'd : 349n.
More Ghosts ! : 449, 450n., 456, 473, 487-8, 516.
Moreton Abbey : 197.
Mort Castle, a Gothic Story : 395n., 396n., 398, 460.
Mortimore Castle : 400n., 401, 432n.
Mowbray Castle : 462.
Mysteries Elucidated : 252, 390n., 601n.
The Mysteries of the Castle : 301.
The Mysteries of Udolpho : 156, 204, 222n., 223n., 224n., 225, 226n., 246-51, 252, 254, 264, 266n., 267n., 268n., 269n., 270n., 271n., 272n., 273n., 276n., 277n., 278n., 279n., 281, 282, 284, 286, 287, 288, 289n., 290n., 291n., 292n., 293n., 296, 297, 298, 299, 300, 302, 328, 329n., 337, 338, 341, 346, 370, 382, 385, 390n., 403, 428, 433, 436, 437, 440, 444n., 450, 458, 467, 476, 481n., 487, 492n., 493, 498, 501, 507, 508, 510, 514, 532, 538n., 553, 596, 611, 612, 613, 638n., 639n., 640, 650, 659.
The Mysterious Freebooter : 481n.
The Mysterious Monk : 597n.
The Mysterious Mother : 101.
The Mysterious Seal : 482n.
The Mysterious Warning : 436n., 456, 507n., 560.
Mystery : 458.
The Mystery of the Black Tower : 394, 395n., 396n., 397n., 434n., 461, 626.
The Mystic Castle : 394, 395n., 396n., 443n., 464, 625n., 626.
The Mystic Cottager of Chamouny : 450.
The Mystic Sepulchre : 519.

N

- The Necromancer* : 315, 317n., 318n., 320n., 321n., 344, 507n.
Netley Abbey : 395n., 396n., 411n., 449, 462, 567n., 620n., 331n.
Nightmare Abbey : 511, 516.
Northanger Abbey : 205n., 451, 458, 506-10, 514, 515, 516.
La Nuit Anglaise : 413n., 444, 452, 491-9, 500, 507, 510, 515, 621.
The Nun of Misecordia : 410n., 411n., 412n., 429n., 436n.
The Nuns of the Desert : 417n., 430n., 446.

O

- Oberon's Henchman* : 381.
The Old English Baron : viii, 139n., 170, 171, 173-7, 210, 241n., 245, 249, 303, 364, 369, 382, 385, 387, 392, 394, 395, 399, 403, 418, 428,

- 436, 440, 444, 462, 484, 487, 550n.,
612, 617n., 620n., 626.
The Old Manor House : 203, 204.
Les Ombres Sanglantes : 512-3.
One O'Clock ! : 371n.
- The Orphan of the Rhine* : 404n., 405n.,
406n., 408n., 409n., 411n., 412n.,
413n., 414n., 415n., 436n., 448,
462, 507n.
Osrick; or, Modern Horrors : 449, 462.

P

- The Parisian* : 609.
The Phantoms of the Cloister : 400,
402n.
Phedora; or, the Forest of Minski :
489.
- Phedora, ou la Forêt de Minski* : 477.
La Pierre Angulaire : 593.
The Pirate of Naples : 489.
Un Pot sans Couvercle : 476, 512.

R

- Reason Triumphant over Fancy* :
309n.
The Recess (Le Souterrain) : 177, 179,
180-91, 196, 198, 199, 200, 235, 262,
303, 387, 399.
The Recluse of the Appenines : 245.
Reginald de Torby : 469n.
Reginald; or, the House of Mirandola :
389n., 406n., 409n., 411n., 412n.,
413n., 414n., 415n., 418n., 436n.,
465, 567n., 569n., 626, 638n.
La Religieuse : 579.
The Restless Matron : 398, 413n., 620n.,
625, 632.
Les Rigueurs du Cloître : 356.
Rinaldo Rinaldini : 374, 473.
Rinaldo; or, the Castle of Badajos :
429n., 432n., 433n., 481n.
The Rock of Modrec : 245, 434n.
Rodolpho : 482n.
The Romance of the Castle : 404n.,
405n., 411n., 413n., 414n., 446, 465.
The Romance of the Forest : 222n.,
226n., 240-6, 250, 254, 257, 266n.,
267n., 268n., 269n., 272n., 274,
276n., 277n., 280, 281n., 283n., 287,
288, 292n., 298, 302, 399, 437, 481n.,
504, 611, 612, 620n., 638n.
The Romance of the Hebrides : 410n.,
436n.
The Romance of the Highlands : 399,
461.
The Romance of the Pyrenees : 404n.,
406n., 408n., 410n., 411n., 413n.,
414n., 446, 465.
The Romance of Smyrna : 436n., 465.
*Romance Readers and Romance Writ-
ers* : 499-500, 561, 598.
Romantic Tales : 380-2.
Rosella; or, Modern Occurrences : 489.
The Ruins of Avondale Priory : 403n.,
404n., 408n., 411n., 413n., 414n.,
415n., 416n., 418n., 436n., 569n.,
620n.
The Ruins of Rigonda : 405n., 411n.,
416n., 425n., 427n., 465.
The Ruins of St. Oswald : 462.

S

- Sagen der Vorzeit* : 315, 322n.
Salvador; or, Baron de Montbelliard :
407n., 410n., 411n., 567n.
*Santa Maria; or, the Mysterious Preg-
nancy* : 390n., 410n., 428, 451, 467,
481n., 632n.
- Scribbleomania* : 383.
The Secret of the Cavern : 623.
The Secret Tribunal : 257n.
The Skeleton : 443.
Sicilian Mysteries : 406n., 425n., 428.

- A Sicilian Romance* : 205, 222n., 237-40, 250, 254n., 266n., 268n., 269n., 271n., 272n., 273, 275n., 276n., 278n., 281n., 282n., 284n., 286, 287n., 291n., 292n., 298, 299, 301, 324n., 551n.
- Sidney Castle* : 481n.
- Sir Guy the Seeker* : 381.
- La Soirée d'Été* : 396n., 397n., 410n.
- The Solitary Castle* : 199.
- The Sorcerer* : 315, 317n., 344.
- The Spectre* : 199.
- Le Spectre Flamboyant* : 452n.
- The Spectre of Lanmere Abbey* : vi.
- The Spectre of the Mountain of Grenada* : 462.
- The Spirit of the Castle* : 404n., 408n., 411n., 412n., 418n., 462, 467, 567n.
- The Spirit of the Elbe* : 404n., 407n., 412n., 413n., 414n., 418n.
- The Spirit of Turretville* : vi, 400, 401, 411n., 415n., 450n., 567n.
- The Statue Room* : 201-2.
- St. Bernard's Priory* : 198, 236, 469n.
- St. Botolph's Priory* : 404n., 405n., 408n., 409n., 412n., 414n., 415n., 432n., 436n., 520, 569n., 611.
- St. Julian's Abbey* : 197.
- St. Irvyne; or the Rosicrucian* : 422, 436n., 442, 448, 582n.
- St. Leon* : 422, 579.
- St. Margaret's Cave* : 462.
- Susan* : 506.
- The Subterranean Cavern* : 462, 610, 623.
- The Subterranean Passage* : 623.

T

- Tales of Terror* : 440n., 454, 456.
- Tales of Wonder* : 326, 327n., 346, 372-3, 381, 485, 654.
- Tancred, a Tale of Ancient Times* : 245n.
- Theresa; or, Wizard's Fate* : 442n.
- The Three Spaniards* : 419.
- Timour the Tartar* : 371n.
- Le Tombeau* : 225n., 492n., 493, 498.
- The Traditions* : 394n., 395n., 442n., 446, 450.
- Le Tribunal Secret* : 256n.

U

- Ulric and Ilvina* : 448.
- The Unknown; or, the Northern Gallery* : 438-9, 454, 614n.

V

- The Vampire* : 599.
- Vathek* : vii, 389, 582n.
- Le Vicomte de Béziers* : 592n.
- The Victim of Magical Delusion* : 315, 317n., 318n., 319n., 320, 321n., 344.
- Les Victimes Cloîtrées* : 354.
- La Ville-Vampire* : 225, 513, 515.

W

- The Wanderer of the Alps* : 481n., 482n.
- The Watch-Tower* : 406n., 408n., 415n., 436n., 638n.
- Warbeck* : 191-3.
- Waverley* : 530, 558, 589, 590, 653.
- A Week at a Cottage* : 196-7.
- The Widow* : 489.
- The White Knight* : 394n., 395n., 412n., 415n., 620n.

- Who's the Murderer ?* : 404n., 413n., 418n., 620n. *The Witch of Ravensworth* : 415n., 426n., 429n., 430n.
William Wallace : 482n. *Women; or, Pour et Contre* : 519n., 529, 535n., 558n., 560-3, 564, 580.
A Winter's Tale : 390, 399, 410n., 454, 620n., 631n.

Z

- Zastrozzi* : 422, 428, 448, 569n., 583n., 651. *Zofloya; or, the Moor* : 420-2, 427, 428n., 447n., 638n., 640n.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.	V
CHAPITRE PREMIER. — PRÉSENCES MÉDIÉVALES.	7
Le premier renouveau gothique en architecture. Gothique, ruines et mélancolie. Roman médiéval et imagination fantastique. Gothique et Sublime.	
CHAPITRE II. — LE RÊVE GOTHIQUE D'HORACE WALPOLE.	77
Strawberry-Hill. Analyse du <i>Château d'Otrante</i> . Sa double nature. Rapports entre la demeure réelle et la demeure onirique. L'originalité du roman. Son accueil. Querelle avec Voltaire. Interprétation surréaliste.	
CHAPITRE III. — SENSIBILITÉ FÉMININE ET MENTALITÉ BOURGEOISE.	143
Aspects du goût anglais dans le dernier quart du siècle. Les premières imitations du <i>Château d'Otrante</i> : <i>The Hermitage</i> de W. Hutchinson, et le « <i>Fragment</i> » de John Aikin. <i>Le Vieux Baron Anglais</i> de Clara Reeve. Ce que <i>Le Souterrain</i> de Sophia Lee apporta au roman « gothique ». Influence française de l'abbé Prévost et de Baculard d'Arnaud. Romans mineurs. Les premiers romans de Charlotte Smith. James White.	
CHAPITRE IV. — ANNE RADCLIFFE ET SES DEMEURES.	213
Gothique et Pittoresque. La personnalité d'Anne Radcliffe. Analyse des romans. Le rôle qu'y joue l'architecture gothique. Anne Radcliffe et le Catholicisme Romain. Les éléments surnaturels. Les descriptions de paysages. En quoi consiste le vrai fantastique radcliffien. Accueil réservé à l'œuvre d'Anne Radcliffe.	
CHAPITRE V. — M.G. LEWIS ET SES DÉMONS.	305
L'Allemagne : patrie du fantastique. Le nouveau roman allemand. Portrait de Lewis. Analyse du <i>Moine</i> . Ses sources. Son originalité. Son inconvenance. Lewis et Cleland, Lewis et Sade. <i>Le Moine</i> et les pièces « monacales » de la révolution française. Polémique autour du <i>Moine</i> . <i>Le Moine</i> et les Surréalistes. Lewis, dramaturge et poète « gothique ». Autres romans et adaptations.	

CHAPITRE VI. — L'ÉCOLE « FRÉNÉTIQUE ».....	383
Les différents sens du mot « gothique ». Analyse thématique du roman « gothique » mineur. Les romans imités de Walpole, de Clara Reeve, d'Anne Radcliffe, de Lewis. Le style « gothique ». Pourquoi on peut parler d'école.	
CHAPITRE VII. — LE MARCHÉ DE L'HORREUR.....	441
Les auteurs : leur sexe, leur âge, leurs gains. Comment écrire un roman « gothique ». Les lecteurs : surtout des lectrices. Leur origine sociale. Leur enthousiasme. Les éditeurs : même les plus réputés se laissèrent gagner par la vogue. William Lane et la « Minerva Press ». Un tract publicitaire. Le correspondant de Lane à New-York. Les traducteurs français.	
CHAPITRE VIII. — TRAVESTIS ET RADCLIFFADES.....	479
Protestations des critiques à l'encontre du roman « gothique ». Les premières parodies : celles de William Beckford; <i>The New Monk; More Ghosts !; La Nuit Anglaise</i> , de Bellin de la Liborlière. <i>Romance Readers and Romance Writers</i> , de Sarah Green. <i>The Heroin</i> , d'E.S. Barrett. <i>Northanger Abbey</i> . Autres parodies mineures. Caractéristiques et ambiguïtés du genre parodique.	
CHAPITRE IX. — MATURIN, OU LE « PAUVRE DIABLE ».....	517
Le roman « gothique » en 1807. Personnalité de Maturin. Analyse de <i>The Fatal Revenge</i> . Son originalité profonde, malgré d'évidentes analogies avec le roman allemand. <i>The Milesian Chief</i> ; ou, du fantastique engagé. <i>Bertram</i> : première rencontre avec le Démon. Le « réalisme » de <i>Women : or, Pour et Contre. Melmoth</i> : analyse, sources, fantastique. Enracinement dans le mythe. <i>Les Albigeois</i> : tradition « gothique » et création historique. L'œuvre de Maturin devant la critique.	
CHAPITRE X. — STRUCTURES PROFONDES.....	601
Le roman « gothique » et la Révolution. La fonction de rationalité, caution de l'impossible. Psychanalyse du genre « gothique ». Retour aux archétypes. Le style « perpendiculaire » et les structures verticales du rêve.	
CONCLUSION.....	645
Un réservoir d'images où puisèrent les poètes romantiques; les romanciers Victoriens; Edgar Poe; les romanciers français de Balzac à Julien Gracq.	
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	661
BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DU ROMAN « GOTHIQUE ».....	684
INDEX ALPHABÉTIQUE DES TITRES.....	709
INDEX ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS.....	719
INDEX GÉNÉRAL :	
— DES NOMS CITÉS.....	731
— DES TITRES CITÉS.....	741

IMPRIMERIE MAURICE ESPIC
13, rue Gonzalès, Toulouse



DÉPOT LÉGAL :
QUATRIÈME TRIMESTRE 1968

Numéro imprimeur : 63-68

PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DE TOULOUSE

SERIE A (in-8° raisin)

- T. 1. — *Actes du Colloque « Jaurès et la Nation »*. 1965, 12,00 F.
- T. 2. — *Actes des journées internationales d'Etude du Baroque (Montauban 1963)*. 1965, (épuisé).
- T. 3. — *The Beggar's Opera (« Pastorale à Newgate ») par John Gay (1728)*, préface et traduction de V. DUPONT, 1967, 13,00 F.
- T. 4. — Victor DUPONT. *Les Paradis perdus*. 1967, 12,00 F.
- T. 5. — Maurice BORDES. *La Réforme municipale du contrôleur général Laverdy et son application (1764-1771)*. 1967, 44,00 F.
- T. 6. — M.T. BLANC-ROUQUETTE. *La Presse et l'information à Toulouse des origines à 1789*. 1968, 38,00 F.
- T. 7. — Fernand LAGARDE. *John Webster*. 1968, 2 vol., 130,00 F.
- T. 8. — Michel COMBES. *Le Concept de concept formel*. 1969, 14,00 F.
- T. 9. — Maurice LEVY. *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*. 1968, 90,00 F.

SERIE B (in-8° carré)

- T. 1. — Roger BRUNET, *Les Campagnes toulousaines*. 1965, 728 p., 147 fig., 4 cartes de 16 pl. phot. h.t., 78,00 F.
- T. 2. — B. KAYSER et P. de GAUDEMAR. *Dix années d'une génération d'étudiants de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse*. 1967, 133 p., 13,50 F.