

L'espace gothique : l'exemple du *Moine* de Matthew Lewis

Mario LUSIGNAN

Avant-propos

Cette étude entend ouvrir la discussion sur un chapitre de l'histoire du roman anglais du point de vue de l'imaginaire de la fin, point de vue demeuré, jusqu'ici, lacunaire. Alors que les perspectives critiques des études contemporaines sur la période littéraire « gothique » prennent des directions différentes, curieusement, une analyse de son langage eschatologique semble en être absente. La présence/l'absence obsédante de l'insolite inscrit en creux dans les récits de même que l'emploi en apparence paradoxal de la mort représentent pourtant les préoccupations premières du genre.

L'exploration du sentiment eschatologique dans la fiction gothique, c'est-à-dire dans ses manifestations scabreuses et terrifiantes, formellement inscrites dans l'axe vertical de la descente aux tombeaux et de la chute, peut nous permettre d'évaluer le rôle exact joué par l'angoisse de la fin dans la prolifération du genre noir. Effectivement, nous croyons que c'est justement dans sa volonté à échafauder un langage de l'horrible et du terrifiant (ce qui échappe à la rationalisation classique dans la réalité) que ce type de fiction a eu le pouvoir de dépasser les concepts linéaires de temps et d'espace pour mieux traduire un certain malaise anglais à la fin du XVIII^e siècle.

Tel un ancêtre déconstructiviste de la postmodernité qui anticipe notre sentiment d'incertitude dans la mesure où ce type de fiction dépeint un monde inutile et épuisé, le récit gothique a été ce champ de forces qui s'est interposé dans le continuum historique pour mieux le fracturer. Notre propos voudra examiner comment la métaphore de la fin s'est superposée à une forme narrative toujours construite à partir de conventions structurelles réalistes.

Alors que les classiques proposent les modèles culturels du beau, l'excès et l'exagération gothiques exploitent une autre catégorie esthétique, le sublime, (tel que défini par Burke¹) jusqu'au point où trois constellations sémantiques se dégagent de cet agrégat linguistique : le barbare, le médiéval et le surnaturel. Le gothique littéraire se serait ainsi imposé comme un genre irrationnel en termes adverses aux Lumières à travers ses définitions. Parallèlement, le gothique (et peu importe les valeurs dont nous voudrions en investir le terme), avec ses origines dans le vernaculaire, a su résister à la colonisation de la réalité par l'esthétisme².

Dans le cadre de cette réflexion, l'imaginaire de la fin implicite au canon gothique est déterminé par un contexte historique précis, c'est-à-dire la fin du XVIII^e siècle anglais, où les sentiments esthétiques, les préjugés religieux, les peurs et les fantasmes d'une nation en proie à une révolution scientifique et industrielle imprègnent l'imaginaire collectif. Lorsque l'on pense aux fictions gothiques de cette époque, un ensemble d'archétypes vient spontanément à l'esprit : l'insistance à dépeindre le terrifiant, une volonté commune à mettre en scène les lieux archaïques et un important usage narratif du surnaturel. Présentée de cette façon, la

¹ Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur les idées que nous avons du Beau et du Sublime*, Paris, Vrin, 1990, p. 42-43. Les travaux de Burke sont fondamentaux à la compréhension et à l'esthétisme de la production littéraire gothique. Chez Burke, le beau et le sublime s'opposent rigoureusement, dans le détail et point par point. « Les objets menus dont les lignes ne s'écartent qu'insensiblement de la ligne droite relèvent du beau. Le beau ne peut pas être obscur, il est léger et délicat : il se fonde sur le plaisir. Les objets dont les dimensions sont vastes et rappellent la notion d'infini relèvent du sublime. Leurs surfaces doivent être rugueuses, irrégulières et donner l'impression du négligé. Leurs lignes sont souvent toutes droites ou, si elles dévient, le font brusquement et totalement. »

² Pour appuyer cette propension de la forme à se rebeller qui expliquerait les effets-chocs forcés que nous retrouvons dans le gothique littéraire, nous citerons D. H. Lawrence qui avance que l'« amour » du gothique résulterait d'une certaine nostalgie : « So he had turned to the Gothic form, which always asserted the broken desire of mankind in its pointed arches, escaping the rolling, absolute beauty of the round arch ». D. H. Lawrence, *The rainbow*, London, Penguin, 1965, p. 237.

fiction gothique est la fiction des châteaux hantés, des terreurs irreprésentables et obsédantes et aussi des fantômes, des personnages sadiques et corrompus mis en scène dans un théâtre de la cruauté. Nous reviendrons plus loin sur la figure centrale du château, cet espace potentiel de la fin transgressif de toute temporalité linéaire qui soulève la question des origines plutôt que celle d'un référent spatial. Notons tout d'abord que cette période offre l'avantage d'étudier cette forme de fiction à un moment où l'exploration du passé national anglais se fait toujours sur le mode onirique plutôt qu'à partir de données historiques acquises sous le contrôle de la raison du XIX^e victorien.

Des récits apocalyptiques et des fictions de la fin³

Les récits de la fin les plus anciens sont probablement les contes millénaristes, là où les concordances entre les commencements et les fins sont soigneusement échafaudées. Les récits gothiques; par contre, ne possèdent pas cette structure millénariste positive. Là où les récits millénaristes mettent en valeur l'Histoire et la position de l'homme dans l'univers, les récits gothiques dépeignent un monde épuisé et inutile, un monde proprement angoissé et hésitant à participer aux affaires de la vie. Si les récits millénaristes trouvaient leur articulation à la hauteur d'un signifié, d'un référent, d'un Dieu qui devenait le tout-signifiant du monde habité, les récits gothiques portent le deuil de tout signifié, ils ne peuvent concevoir l'Histoire en termes téléologiques (les récits gothiques gardent une résonance apocalyptique dans la mesure où ils nous transportent au cœur même de nos peurs de la fin; si l'anxiété eschatologique n'est pas nouvelle en soi, la fin est toujours en train de se faire, elle est toujours immanente). Ces récits amènent notre regard vers l'épuisement des formes symboliques du monde : le réel prend les apparences du rêve, les représentations réalistes deviennent des cauchemars.

³ Pour tenter de donner un tour d'horizon un peu plus complet des mutations d'un imaginaire de la fin dans les fictions gothiques, nous avons séparé notre étude en deux parties. La première s'attardera à contextualiser l'obsession de la mort et de la souffrance, ainsi que le penchant pour l'irrationnel à travers la sensibilité anglaise au XVIII^e siècle. Dans la deuxième partie, nous chercherons à illustrer brièvement notre propos en nous servant du texte de M. G. Lewis, *Le moine*.

Alors que certaines œuvres littéraires se veulent le reflet plus ou moins fidèle du réel, le récit gothique recourt à l'imaginaire pour s'affranchir de ses lois. Son imagination frénétique (c'est-à-dire ses horreurs répétitives et ses situations délirantes) traduit sa méfiance envers toutes les constructions esthétisantes de la vie et de l'existence et de sa représentation dans la foulée du réalisme bourgeois.

Dans cette nouvelle configuration qui s'articule entre le pôle négatif de la terreur et le pôle positif du merveilleux, l'utilisation stratégique de l'espace et du temps, ses contorsions et ses bouleversements, vient modifier notre relation aux lois spatio-temporelles. Un penchant prononcé à reconquérir l'Histoire féodale, un certain style littéraire, une stratégie lucide à établir une « déréalité », un mode d'exploration de l'inconscient, des rapports à la primitivité, à la barbarie, aux tabous; toutes ces manifestations ont contribué, de près ou de loin, à nourrir notre appréhension de la fiction gothique et nous y voyons les conditions indispensables au rétablissement d'une discursivité fantastique « qui restitue au mystère, grossièrement travesti par les tenants d'un rationalisme moralisateur et myope, sa pleine dimension⁴ ».

La trajectoire historique du terme gothique est en soi un principe herméneutique (si limité soit-il), puisqu'il se pose comme porteur de la conscience humaine. Lorsque nous apposons le terme à la littérature, il déclenche une série d'images (les fantômes, les passages souterrains, les portes grinçantes, les squelettes) autant qu'une forme particulière de récit qui repose sur un enchevêtrement de fragments, une forme prototypique de questionnement du passé. Les questions soulevées par les récits gothiques peuvent intéresser la recherche sur l'imaginaire de la fin dans la mesure où, lorsqu'ils décrivent les sentiments humains dans les situations-limites, ils cherchent déjà à penser le désir inconscient du sujet face à des

⁴ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1820*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 605.

moments de terreur. Là où Michel Foucault⁵ affirmait que le siècle des Lumières avait tout tenté pour neutraliser ces régions ténébreuses qui habitent l'homme, voilà que le château des fictions gothiques se profile sur un fond de décor piranésien⁶. Nous verrons plus loin que l'obscurité dans laquelle baignent les éléments architecturaux des récits favorise la création de conditions objectives pour l'exercice d'une narration qui produit du savoir et qui donne du pouvoir à celui qui l'exerce. La compulsion de répétition des récits vers ces régions ténébreuses (les demeures « maudites » mises au service d'un théâtre de la cruauté) nous semble avoir peut-être servi d'hypothétique catharsis à l'expérimentation des états-limites. Si, dans son rapport à la modernité, la fiction gothique a cherché à problématiser la permanence de l'archaïque (c'est-à-dire ce rapport au primitivisme que le siècle des Lumières croyait dépassé ou qu'il a délibérément cherché à enrayer), aura-t-elle réussi à dissiper les craintes et les angoisses reliées à une fin? Pour esquisser les motifs de cette flexibilité, nous aborderons la fiction gothique à partir de son héritage idéologique et épistémologique dans la temporalité des Lumières qui a cherché à marginaliser toute forme de retours vers un passé irrémédiablement dépassé.

* * * * *

⁵ On pourra se rendre compte de l'extrême pertinence des travaux de Michel Foucault sur les conditions matérielles du pouvoir et du savoir qui s'inspire à la fois du dispositif panoptique de Bentham et des prisons imaginaires de Piranèse dans *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶ Dans les célèbres *Carceri* de Piranèse, le resserrement ne provient pas du manque d'espace mais plutôt de son ouverture sur l'infini. Dans la mesure où les gravures mettent en scène un univers qui intègre le spectateur à la représentation, les éléments des *Carceri* exposent à la fois la justice républicaine et la cruauté impériale. Le « contrat social » ainsi démontré en est un de coercition absolue. Ce n'est pas le fruit du hasard si la Nature invoquée par les Lumières dans le but de légitimer l'autorité de la bourgeoisie est représentée par des éléments corrosifs, diaboliques et inhumains. Cette contestation sera reprise par Diderot dans *Le neveu de Rameau*, dans *Les passions du jeune Werther* par Goëthe, de même que chez Rousseau, chez Sade et dans la fiction gothique. On pourra consulter les nombreuses monographies consacrées à Piranèse mais aussi le texte de Marguerite Yourcenar « Le cerveau noir de Piranèse » dans *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978.

Schématisation et origines de l'espace gothique

Magnétique figure d'une fin⁷, la demeure gothique, souvent perchée à flanc d'abîme (et ainsi imprenable autant par la tentative matérielle que par la projection imaginaire), occupe la position centrale de la littérature « de la terreur et du merveilleux » publiée à la fin du XVIII^e siècle anglais. Là où le roman réaliste privilégie l'Histoire et les aventures comme marqueurs textuels d'une temporalité aux dépens des symboles de l'espace, puisque ses préoccupations sont avant tout des questions d'origine et de genre, la fiction gothique met en scène les vieilles demeures ancestrales et le château (fort de préférence) devient une chaîne signifiante qui accueille dans ses entrailles le corps humain, le père impitoyable, la mère complaisante autant que les thèmes de la transgression sexuelle. Car si *Le Château d'Otrante* de Walpole (le roman précurseur du genre publié en 1764) appartient bien au domaine du rêve lointain, sa nombreuse descendance exploite le « mal anglais » en marge du normal pour donner à ses fantasmes tout le poids du réel. Dans l'engrenage gothique, le château n'est plus le référent spatial dénué d'ambiguïté auquel l'on s'attend puisque son signifié renvoie autant au siège du pouvoir des structures féodales qu'aux constructions chimériques. Le château devient le prétexte à la mise en scène des cauchemars et à la théâtralisation des luttes psychologiques, généalogiques et sexuelles (d'un point de vue psychanalytique, le château accepte les résidus infinis de la matière inconsciente). Le château devient ce lieu complexe qui occupe toute la place dans le champ des possibles (comme espace potentiel, il nous invite à y

⁷ Nous considérons l'architecture gothique à la fois terrestre et aérienne et l'incertitude est peut-être le facteur fondamental de son esthétique, car elle ouvre le champ de l'imagination. À la suite de Georg Simmel, nous croyons que la ruine gothique fait partie de l'imaginaire de la fin tel que nous le développons puisque « la ruine oppose l'efflorescence et la moisissure de la construction rocailleuse, à l'inachèvement de l'architecture de la vision. Le sentiment de la mélancolie est évoqué par le triomphe de la nature sur la construction humaine; c'est à partir de ce principe de négation que la ruine tire son effet poétique [...] la ruine est à la fois ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. » (Simmel Georg, « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », dans *Cahiers de l'Herne, Romantisme noir*, numéro thématique sous la direction de Liliane Abensour et Françoise Charras, Paris, Éditions de l'Herne, 1978, p. 107-111.)

pénétrer à la fois comme lecteur du texte et comme personnage du récit). Le château gothique devient une figure de la fin puisqu'il est doté d'une mémoire du passé des hommes, il est la demeure qui se souvient tout en ignorant le drame de l'irréversibilité⁸. Car le style architectural des demeures pèse lourdement sur l'interprétation que nous pouvons donner à sa verticalité : les escaliers dérobés au regard, les trappes, les fausses fenêtres, les oubliettes, la disposition de ses étages, sont parfaitement adéquats à la condensation des rêveries dont elles sont l'expression. En deçà de l'espace et du temps, ce n'est plus l'image de la représentation de l'esprit, mais l'objet lui-même qui surgit en nous, au seuil de la manifestation (notre moi, dans sa malléabilité, se convertit en l'autre). Inversement, le réveil à l'extérieur de ses murs reproduit la tragédie de la manifestation : l'angoisse qui nous emprisonne alors traduit une sorte de retour à la finitude, aux limitations spatio-temporelles, à l'extériorité du monde et de son devenir.

La fiction gothique organise le décentrement des personnages principaux vers l'espace architectural pour subvertir la nature du procédé de lecture de la romance (en superposant les images du rêve architectural au rêve de ses personnages, la fiction gothique rend ainsi à l'architecture sa signification symbolique). En faisant déporter le centre des textes vers les demeures, l'espace physique devient plus important que la conscience des personnages, comme être vivant participant à la construction du monde (avec comme conséquence immédiate que le personnage de la fiction gothique n'a plus, pour ainsi dire, aucune incidence sur son environnement). Cette subversion semble être le principe directeur de cette nouvelle fiction : le château ne sera plus associé à son maître de céans dans la rhétorique de la métaphore, il sera plutôt constamment déplacé vers une succession métonymique de répétitions parce qu'il est à la fois immanent et imminent. Invités au château,

⁸ Dans « Virtualités du gothique », Norman Holland et Leona Sherman proposent une interprétation de « gender ». Ils considèrent le château comme cet Autre manifestement indigne de confiance, ambivalent, mais irrésistiblement attirant pour quiconque se trouve dans son rayon. L'étude apparaît dans les *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 234-244.

nous déambulons dans l'intériorité d'une construction piranésienne et,

derrière ces salles aux soupirails grillagés, nous suspectons d'autres salles toutes pareilles, déduites ou à déduire indéfiniment dans toutes les directions imaginables. Les légères passerelles, les aériens pont-levis qui doublent un peu partout les galeries et les escaliers de pierre semblent répondre au même souci de lancer dans l'espace toutes les courbes et toutes les parallèles possibles. Ce monde bouclé sur lui-même est mathématiquement infini⁹.

Avec le château gothique nous entrons dans le domaine rhétorique de la métonymie qui contourne les écueils de la censure pour mieux annoncer le retour des refoulés. Le château acquiert ainsi toute la force de l'Autre et tous ceux qui y entrent doivent renoncer aux interdictions parce que la libido se voit accorder une plus grande liberté : les amants se transforment en débauchés, la réalité libère les horreurs des refoulés.

Le château gothique (ses pignons et ses flèches verticales mais aussi ses caveaux, ses souterrains, c'est la descente vers l'inconnu mais aussi la descente en soi) devient ainsi la représentation idéale de la terreur et de l'isolement des lieux clos, dans une grammaire prototypique de l'imaginaire de la fin. La fiction gothique nous paraît ainsi être le discours de l'instabilité du texte et de l'instabilité de la lecture, le discours de l'impossibilité de la représentation. Comme dans le fou rire et le carnivalesque, la discursivité gothique frise la folie, cet état de dissolution de la logique qui laisse prévoir la fragmentation du sujet. Le château menace de se retourner sur lui-même, encodant au besoin tous ses occupants. Ses nombreux passages souterrains ne sont que reliques, des métonymies de l'encodage potentiel de la fin.

* * * * *

Loin de se laisser enfermer dans le sens clos des origines, le roman gothique s'échappe vers des espaces sémantiques nouveaux

⁹ Marguerite Yourcenar, *op.cit.*, p. 155.

pour devenir la représentation d'une « altérité » éloignée dans le temps et dans l'espace, producteur de « vide », une manifestation a-historique et par conséquent, sans lieu ni date. Le château peut en effet être perçu tel l'au-delà de la ruine (le corridor onirique menant à l'inconscient selon André Breton) et du même coup échapper à son enracinement historique. Il ne serait plus la totalité précédant le fragment mais plutôt l'inachèvement produisant un espace où l'abolition du temps historique fait place à un temps indéterminé, un temps d'éternité piranésien. Si Kant définissait les Lumières comme « la sortie de l'homme de sa minorité¹⁰ » alors, au moment même où l'idéologie d'une modernité (qu'il est commode de distinguer par la rupture esthétique) cherche à s'accaparer l'esprit occidental, la résurgence des croyances dites primitives, les mythes, la sorcellerie et la barbarie des fictions gothiques, inaugure une rupture dans la linéarité du continuum historique du siècle du progrès. Les fictions gothiques projettent-elles le présent sur le passé afin d'en éclairer les moments prémonitoires? La réflexion sur l'imaginaire de la fin suggérée par cette problématique consisterait alors à amorcer l'exploration de l'imagination gothique dans un rapport oblique à la construction temporelle structurée par une genèse et une apocalypse. En fait, nous essayons de voir si le roman gothique ne participerait pas plutôt d'un discours de l'éternité où le sublime serait la marque d'un infini avec ses éléments littéraires et extra-littéraires, ses symboles permanents, sa logique interne, etc.

La catégorie esthétique du sublime (avec son pôle « négatif » dans la terreur et son pôle « positif » dans le « merveilleux ») réintroduite par Burke au XVIII^e siècle pourra peut-être nous aider à dégager cet espace intermédiaire entre le signifiant et le signifié ou encore entre le mensonge de la réalité et la réalité des apparences que Freud a redéfini dans *L'inquiétante étrangeté* et dans *Au-delà du principe de plaisir*. Enfin, nous tentons de voir comment le « langage de la terreur et du merveilleux » de l'imagination gothique met en jeu, dans le cadre d'expériences

¹⁰ Emmanuel Kant, « Qu'est-ce que les Lumières », *La philosophie de l'histoire*, Paris, Gonthier, 1965 [1784], p. 46.

particulières (l'expérience de la peur comme outil de connaissance), une dynamique psychologique qui cherchera à miner la verticalité de l'influence religieuse. C'est au milieu de cet enfermement (la réalité comme prison dont on ne peut sortir : « Le Danemark est une prison », dit Hamlet, « Alors, le monde en est une », répond Rosencranz), que le merveilleux à l'œuvre dans l'imagination gothique s'affirmerait comme un constant déni de cette réalité. Aussi, la recherche doit prendre en considération comment la fiction gothique en vient à reproduire le paradigme de la claustration (la prison, l'asile, le château imprenable, la nature accidentée, mais aussi l'individu aux prises avec le noyau familial, religieux, etc.) pour consommer la fracture avec le temps historique, c'est-à-dire avec un temps linéaire construit par la délimitation d'une autorité arbitraire. Car, à partir du moment où la manifestation de l'enfermement (en soi ou en société) ne trouverait plus ni secours, ni recours, ne serait-ce pas le réel tout entier qui se prendrait au piège de l'enfermement?

Plutôt que de baser notre recherche sur un corpus littéraire beaucoup trop vaste (même s'il est circonscrit à une soixantaine d'années, il serait difficile d'établir une lecture interprétative soutenue), nous avons arrêté notre observation, pour le moment, à un seul modèle du genre publié au cœur même du cadre historique que nous nous proposons d'étudier, *Le Moine* de Matthew G. Lewis, paru en 1796. Mais avant de procéder à une interprétation abusive de l'imagination gothique, revoyons brièvement ce que sont ses conventions et possiblement son langage eschatologique.

* * * * *

Le XVIII^e siècle voit le triomphe du rationalisme et des Lumières. Diderot, Voltaire mais aussi David Hume et William Godwin ont fait de leur siècle le serviteur d'une philosophie progressive radicale. En s'éloignant de tout rapport à la foi et à la religion révélée, le siècle a favorisé le développement scientifique de la connaissance. Sa revendication la plus soutenue fut de proclamer la potentielle toute-puissance de l'homme et la révélation de tous les

secrets de l'univers par les moyens scientifiques. La raison humaine étant désormais la voie unique menant à la vérité, l'idée d'un Dieu était reléguée uniquement à la création du monde et non plus à la conduite de ses affaires. Il est assurément possible d'interpréter le rapport à la raison du XVIII^e siècle de plusieurs façons : la nouvelle distanciation par rapport au divin et l'insistance à tout rapporter à la connaissance humaine peut constituer l'enveloppe progressiste d'une époque, mais la réduction de l'humain à une rationalité produit circularité et stérilité. Le report à la raison peut sembler éclairer le mystère, mais seulement aux dépens d'une marginalisation d'une partie de l'expérience humaine, de l'expérience émotive et de l'expérience passionnelle. Le positivisme, l'immanence de la pureté de son achèvement ultime, n'est pas beaucoup plus qu'un tabou universel. Plus rien ne peut lui demeurer extérieur, parce que la seule idée de l'altérité est la source même de la peur. D'après une telle interprétation, la peur est à la fois la racine et le résultat de toute tentative à vouloir ramener le rapport à l'autre sous la coupe du contrôle rationnel et le rationalisme est un système qui aura couru à sa perte par son incapacité à assimiler ce qui lui devenait étranger et tabou¹¹.

La raison a su créer ses propres ennemis : le savoir et la sensibilité semblent ne plus pouvoir avancer que sur l'expérience concrète, la matérialité du vécu. À vouloir considérer les passions humaines et les débordements émotifs comme des facultés assujetties à la raison dominante, les penseurs des Lumières ont rendu ces facultés incompréhensibles et d'une certaine façon, les fictions gothiques ont exploité la conscientisation croissante de ce problème. Par exemple, une première particularité d'un discours de la fin que nous rencontrons dans la fiction gothique est la relecture de la grande découverte du XVIII^e siècle qu'est le personnage de fiction. Le « personnage », l'innovation angulaire du siècle des Lumières, c'est-à-dire le spectacle qui lie le lecteur à une présence objectivée de lui-même, n'a pas droit de cité dans la fiction

¹¹ « Nothing at all may remain outside, because the mere idea of outsidersness is the very source of fear » font remarquer Horkheimer et Adorno dans *Dialectic of Enlightenment*, London, Oxford, 1973, p. 16.

gothique où les figures archistylisées abondent. Au lieu de rencontrer des personnes sociales porteuses d'une conscience, les personnages gothiques apparaissent fragmentés, défigurés, ils sont des voix désincarnées, des résidus physiques, qui ne peuvent exister que placés entre la réalité logique et une réalité psychologique. Ces personnages sont souvent ombragés par l'individualité de l'autre, leur unicité et leur différence radicales démantelées par une stratégie textuelle de répétition médiatisée par la figure de l'insolite. C'est peut-être finalement dans le creux qui sépare l'idée de sa représentation dans la réalité que l'imaginaire de la fin dans la fiction gothique se fait le plus violemment sentir, c'est-à-dire à ce moment où la relation entre le signifiant et le signifié est interrompue pour être remplacée par une relation d'une valeur symbolique indéterminée. Chasser les fantômes des cimetières, les géants et les enchantements des romans de chevalerie ou les apparitions et les miracles de la religion a permis à toutes ces manifestations du démoniaque et du surnaturel de dériver au-delà des enjeux de la raison. C'est au cœur de ce creuset historique qu'a germé la terreur gothique, c'est-à-dire entre l'expérience psychologique et la réaction à un phénomène objectif et littéral (le malaise de l'individualisme est inséparable des chefs-d'œuvre noirs : le gothique prendrait ainsi la valeur de l'image de la réalité déformée/inversée par le miroir des Lumières).

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'importance des travaux de Burke est également centrale à la production esthétique gothique parce que pour la première fois une tentative systématique de rallier l'idée du sublime à l'idée de terreur était mise de l'avant. Intuitivement, Burke prolonge la théorie rhétorique de Longinius vers le champ de la psychologie spéculative en se basant sur l'esthétique avancée par la « poésie des tombeaux » des années 1740. Une dimension entièrement nouvelle entre la littérature et la terreur trouve ainsi son achèvement dans son essai *Recherches philosophiques sur les Idées que nous avons du Beau et du Sublime* publié en avril 1757. Burke propose que l'exaltation des émotions fortes, nommément la peur, est l'entreprise la plus significative qu'un écrivain puisse assumer. C'est de cette façon que l'on

reconnaît au sentiment de la peur le pouvoir de dépasser tous les diktats imposés par la raison. La nature équivoque du sentiment sublime prend son origine dans la douleur. À l'opposé du sentiment de beauté qui résulte d'un accord pendant que l'esprit cherche la stabilité dans l'harmonie, les manifestations du sentiment du sublime sont paradoxales puisqu'elles émanent de ce qui semble, au demeurant, déplaisant (la terreur, la douleur, le grotesque). Chez Burke, l'application du sentiment du sublime pour dire « l'indicible » et représenter « l'irreprésentable », tout ce qui excède le langage (l'Autre), permet au sentiment de terreur d'échapper tout à coup à l'ordonnance néoclassique pour participer au sublime sans loi, sans finalité référentielle et sans fin. Pour Burke, la terreur est la technologie du sentiment sublime. Une grande partie de l'essai de Burke est pertinente à la fiction gothique et, plus particulièrement, l'insistance à l'obscurité, à l'immensité et à la splendeur. Sa contribution la plus déterminante demeure d'avoir accordé à la terreur un rôle littéraire important et digne d'intérêt :

La passion causée par le grand et le sublime dans la nature, lorsque ces causes agissent le plus puissamment, est l'étonnement; et l'étonnement est cet état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. Alors l'esprit est si rempli de son objet, qu'il ne peut en admettre un autre, ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime, qui bien loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe, et nous enlève par une force irrésistible. L'étonnement est l'effet du sublime dans son plus haut degré; les effets inférieurs sont l'admiration, la vénération et le respect. Il est certain que la terreur, dans tous les cas possibles, est plus ou moins distinctement le principe fondamental du sublime¹².

Les systèmes de la raison qui croyaient dominer la situation (je suis maître de moi comme de l'univers/je le suis, je veux l'être), qui croyaient que tout était à leur disposition et qui voyaient la terre, la mer, les montagnes, toujours au même endroit, intarissables, ces mêmes systèmes raisonnants, deviennent témoins oculaires, impuissants, des rivières qui débordent de leur lit et des volcans qui crachent le feu (le Vésuve en 1771 et en 1779, mais aussi les

¹² Edmund Burke, *op. cit.*, p. 101-103.

méditations sadiennes). À une époque où l'innovation technique et l'accumulation du savoir et des capitaux avaient converti les esprits à l'optimisme, seuls quelques écrivains et poètes y opposaient une résistance. Parmi ces quelques poètes et écrivains, les gothiques n'ont pu que coucher sur le ventre les personnages des fictions gothiques, hurlant de terreur les bras sur la tête, et puis, ausculter les murs lézardés de ces châteaux de sable dans l'appréhension d'une mort lente et d'une fin imminente.

Si la description du quotidien et l'approche rationnelle de la nature étaient reliées dans les romans du milieu du XVIII^e siècle, le texte précurseur de Walpole crée un genre littéraire où l'attrait pour les choses du passé et du surnaturel devient indissociable et où le surnaturel même tient la place du symbole du passé qui se soulève contre nous (le retour de la faute du père devient ainsi une des préoccupations majeures de Radcliffe, de Lewis, de Maturin et plus tard, de Shelley). Ce passé peut être de nature psychologique¹³ (le domaine des désirs primitifs réprimés par une société intimement organisée), ou encore le passé historique avec son ordre social caractérisé par la servitude et le pouvoir absolu. Nous pouvons admettre que la particularité téléologique des fictions gothiques a été sa relation à l'Histoire; effectivement, elle reconnaît que l'Histoire est révolue (plus rien ne peut arriver) et que le sujet est simplement prisonnier des rouages piranésiens de la répétition (ce faisant, elle anticipe la théorisation de l'inquiétante étrangeté freudienne). Une des raisons pour lesquelles la fiction gothique ne s'inscrit pas dans un mouvement temporel linéaire réside dans la difficulté à séparer la fiction gothique de la fiction historique. Car la fiction gothique semble avoir été un mode historique en soi, une manière d'appréhender et d'interpréter le passé obscur pour mieux en finir avec le présent (durant les années 1770 à 1780, plusieurs genres

¹³ À ce sujet, voici ce que dit Paul Éluard dans sa préface au *Château d'Otrante* : « Seuls immortels, les désirs vont leur chemin, malgré d'extraordinaires obstacles, malgré les rideaux de sang et les miroirs vides, la nature exclue, l'existence approximative, la vie 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. » Dans Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, Paris, José Corti, 1975 [1765], p. 8-9.

différents de fictions se sont élevés contre la tradition réaliste, mais ils avaient en commun le désir d'en finir avec le barbare et avec tout ce que la formule augustéenne avait rejeté, et le centre d'intérêt de ce désir était le passé lui-même). Son attirance compulsive vers toutes ces régions obscures de la nature humaine laisse déjà prévoir une fracture irréconciliable dans l'édifice positiviste des Lumières, mais constitue peut-être aussi une forme de catharsis qui reposait sur l'expérimentation des états-limites que sont la mise en scène des luttes sexuelles, généalogiques et psychologiques dans les demeures archaïques, autant que la fragmentation caractérielle des personnages. Les scélérats (les « vilains ») des fictions gothiques laissent présager le langage de la Révolution française qui se prépare¹⁴. Le seul affrontement des limites d'une liberté (qu'on disait illimitée) rend compte de la fin de l'homme qui, croyant s'être pourvu des moyens de devenir sujet, s'arrête devant son irrémédiable condition d'objet transformé en cadavre.

Nous devons maintenant reconnaître que ces récits de terreur prennent leur matière première dans les replis les plus profonds de la psyché, dans le domaine des refoulés. Mais puisque l'inconscient est aussi le domaine de l'inquiétante étrangeté (et du sublime), il devient le lieu labyrinthique de la mise en abyme des images démultipliées en constante régression et des répétitions compulsives où l'Histoire entière de l'homme est gardée sous clé et à partir d'où le « sujet » parle. L'articulation cruciale de cette forme de sublime est la mort (le but de la vie, après tout, c'est la mort), et c'est seulement par la voix du fantôme (dans le surnaturel) que l'irreprésentabilité de la mort dans la vie est rendue possible. Cette figure de la mort, tout comme la figure du double, reproduit un moment passé, un événement qui a déjà eu lieu. La mort manifestée par l'expression du sublime dans les fictions gothiques est médiatisée par l'insolite/sublime; la perpétuelle présence récurrente/répétitive qui menace toujours la vie du sujet gothique ne peut lui offrir une image de lui-même. Pourtant, dans le gothique, la figure de la mort est médiatisée par la mécanique surnaturelle et se

¹⁴ Cf. Ronald Paulson, *Representations of Revolution (1789-1820)*, New Haven, Yale University Press, 1983.

présente comme la manifestation insolite du désir amoureux (le moine Ambrosio ne voit que l'objet de son désir dans le miroir magique que lui tend Mathilde; et, plus tard, Dracula ne peut se voir dans la glace). L'exploitation outrageuse de ces figures dans les fictions gothiques re-présente ce qui, dans le silence, dans la solitude et l'obscurité ne peut se manifester que comme une espèce d'anti-langage, un discours de fissures et de fractures qui célèbre et annonce le postmoderne dans la mesure où le genre ne peut anticiper l'avenir qu'à partir d'une appréhension de terreur absolue. Ces récits de la fin repoussent les limites du sentiment sublime jusqu'au point de rupture où la sécurité de la Loi n'est plus ni disponible, ni souhaitée par le sujet. De cette façon, les systèmes génériques du sentimentalisme et de la romance, combinés aux sujets sublimes que sont l'inceste et l'apocalypse (l'extinction individuelle et la mort collective), sont mis à contribution dans l'exploration gothique de l'irreprésentable, du sublime et du monstrueux. Le spectacle du sublime devient alors la menace de l'apocalypse : si le beau, comme plaisir positif, est à la fois limite et limitatif, le sentiment sublime éveille un plaisir négatif (la luxure, la lubricité, la convoitise, etc.). Là où le beau procure à la vie une abondance de signification et une harmonie entre la vie et l'imagination, le sentiment sublime, tel que les textes gothiques en font l'exploitation, ne peut offrir qu'un plaisir indirect et obscène. Alors, c'est devant la menace de l'anéantissement du moi dans les textes que le sujet gothique est forcé de se cantonner dans les limites du beau. Les textes gothiques de la terreur découvrent dans la mort des figures harmonieuses qui échappent aux vivants.

Le sublime gothique anticipe la théorie freudienne de l'inquiétante étrangeté où le sujet est confronté à ses propres angoisses. Si Burke avait principalement ébauché une théorie des objets terrifiants à partir de données empiriques (la dimension des objets, leur relief, leur contour, la distance de la perception, l'obscurité, etc.), Freud a plutôt proposé l'idée de pulsions instinctives conflictuelles qui ne peuvent reproduire la *mimesis* de l'art et de la vie. À l'intérieur de cette singulière logique freudienne qui allie l'attraction, la répulsion et la coïncidence, nous pouvons mieux comprendre

pourquoi le spectacle du sublime (comme un effet terrifiant qui produit un excès qui échappe au contrôle de la raison) occupe une si grande place dans l'imaginaire de la fin présent dans la fiction gothique. D'une façon radicale, le sublime gothique traite toute terreur comme prolongement causal de l'objet lié à la question du moi. La communication de la terreur et du sublime dans la pratique discursive gothique repose sur l'emploi des mécanismes rhétoriques de l'exagération et de la répétition. Ces deux stratégies textuelles viennent appuyer deux concepts distincts mais interreliés : l'exagération qui est manifeste à travers les excès sentimentaux (sinon absurdes) et la répétition thématique de la claustration (les emprisonnements, les évasions, les évanouissements, etc.). Elles sont citées deux sinon trois fois dans les compositions (ce qui a souvent mené les critiques à y voir une des faiblesses du genre), et viennent souligner une version de l'Histoire où le passé et le présent perdent leurs distinctions chronologiques pour confondre le flot (prétendument) ininterrompu de l'Histoire. Plus important encore pour l'imaginaire de la fin, la répétition des événements amène à la reproduction infinie du réel dans un jeu de miroirs. Ces répétitions volontaires que l'on retrouve également dans l'agencement intertextuel des récits dans les récits à la manière d'une poupée gigogne, ces répétitions viennent donc brouiller la discontinuité séquentielle des moments historiques et leur présumée immuabilité avec comme résultat que le miroitement infini du réel interroge les différences sociales et historiques à partir desquelles les personnages sont formellement identifiés. Dans ce type de fiction non réaliste, la discursivité circulaire engage la logique même de l'inquiétante étrangeté et de l'inconscient et c'est à partir de cette théorie freudienne de l'insolite que nous pouvons reconnaître au sentiment sublime ses propriétés a-historiques (la théorie de l'incertitude intellectuelle, le doute de Todorov, serait aussi une théorie du sublime et des limites du beau).

* * * * *

Dans la contextualisation des conditions essentielles liées à la création, il est fréquemment utile d'orienter une recherche historique vers les théoriciens du goût d'une époque, afin d'étudier les

glissements furtifs qui finissent souvent par envelopper les consciences. Le foisonnement des théories esthétiques publiées au XVIII^e siècle vient certainement combler toutes les carences que notre curiosité contemporaine pourrait soulever¹⁵. Ce qui reste pertinent pour les besoins de cette réflexion, c'est de rappeler que le beau et le sublime s'excluent mutuellement dans les théories esthétiques au XVIII^e siècle : le beau traduit la légèreté, la délicatesse, la plénitude et l'équilibre des volumes de l'architecture classique, il appelle l'admiration et il est fondé sur l'idée de plaisir, alors que le sublime, comme Burke le définit de façon intuitive, renvoie à des surfaces plus vastes, surchargées, négligées ou inachevées, rugueuses ou obscures. Le sublime ne se conçoit qu'enveloppé de ténèbres, il est toujours compact et massif et se fonde sur la douleur ou la crainte de la douleur. Tout comme le terrifiant n'est pas exclusivement une source du sentiment sublime, tous les refoulés n'expriment pas nécessairement le sentiment de l'inquiétante étrangeté. La figure du double, la compulsion de répétition et tous les moments synchroniques que l'on rencontre dans les contes n'appellent pas un retour des refoulés chez le sujet. En fait, nous savons que l'objet ou l'événement qui soulève le sentiment de l'inquiétante étrangeté agit de concert avec la reconnaissance d'une croyance que l'on pensait dépassée. C'est cette approche de l'inquiétante étrangeté qui se retrouve au cœur du sublime gothique, c'est-à-dire ce dédoublement et ce retour des signifiants qui s'appuient sur des notions de durée, de chronologie, de limite, etc. Dans les textes, nous pouvons identifier trois agrégats de dédoublements de signifiants qui traduisent la très réelle peur de la fin implicite à la fiction gothique : la manifestation des doubles (la télépathie, les substitutions, les fantômes, le retour des refoulés), les moments anecdotiques (l'histoire dans l'histoire, les souvenirs) et le dédoublement thématique (chaque thème est le dédoublement d'un autre). Ces points méritent une précision. Tout d'abord, le premier de ces agrégats traite manifestement de la mortalité et de la figure insolite du fantôme dans la

¹⁵ Cf. Joseph Addison *Les plaisirs de l'imagination* et Walter J. Hipple *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, deux ouvrages réédités chez Illinois University Press.

fiction à travers l'inquiétante étrangeté freudienne. Notre rapport à la mort relève d'une inquiétante étrangeté dans la mesure où la mort n'a pas de représentation dans la vie. Dans la mort, la mort se représente elle-même mais la vie nous refuse l'accès à cette représentation. L'irréductibilité de la mort, son refus à participer à l'éternel principe de retour (tout revient, sauf la mort) constitue à la fois son attirance singulière et l'appréhension que nous en avons. Burke y a ainsi reconnu un sentiment sublime puisque la mort est source de terreur. Avec l'apparition des fantômes, par contre, l'esprit se représente l'inquiétant retour de la mort et peut, de plus, y trouver un mode de représentation qui lui avait toujours paru impossible.

Dans une remarquable anticipation des théories freudiennes, les récits gothiques participent au brouillage de l'*unheimlich* de la réalité et de la fiction pour confondre les distinctions antérieures qui séparent la littérature et la vie. Ainsi, la nuit (naturelle et intérieure), le flou des architectures gothiques et la précarité géographique de ses lieux deviendraient les symboles permanents à l'imaginaire de la fin contenus dans la seule demeure gothique (le château peut être lu comme ce trou noir qui aspire l'Histoire). Les lieux les plus irréels de la fin du siècle des Lumières, ou bien les plus étrangers à la conscience générale, participeraient alors de cette inquiétante étrangeté freudienne, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier », parce que ses éléments-types font souvent appel au refoulement d'une pulsion, d'un fantasme, renvoyé dans l'inconscient afin d'en atténuer les effets. Les incessants renvois à l'obscurité, à l'impuissance et à la solitude des ruines représentent autant de réminiscences d'expériences ou de convictions longtemps oubliées, qu'elles soient tirées d'un inconscient individuel ou collectif.

En s'acharnant à démontrer le malaise anglais de la fin de leur siècle, des écrivains connus comme Walpole (*Le château d'Otrante*), Lewis (*Le moine*), Radcliffe (*L'italien, ou le confessionnal des pénitents noirs*), et Maturin (*Maturin, l'homme errant*) mais aussi les curiosités de Reveroni Saint-Cyr (*Pauliska ou*

la perversité moderne), Francis Lathom (*La cloche de minuit*) et Charles Brocken Brown (*La famille Wieland, ou les prodiges*)¹⁶ font, pas à pas, l'expérience des six lieux de prédilection gothique. Dans *Le moine* de Lewis, c'est derrière cette construction littéraire que se cache la forêt. Ces lieux esthétiques gothiques que sont la maison isolée, la forêt, l'abbaye en ruines, le couvent, le château laïque et la nature paysagère, organisent la fuite définitive hors du monde dit civilisé. Enveloppés dans le silence des ténèbres, les hommes (et la nature) se révèlent totalement différents de ce qu'on avait écrit jusqu'alors. Tous les éléments d'un récit apocalyptique sont réunis, même la mort ne pourra survivre à l'exiguïté du réel.

Le moine

Dans *Le moine*, Lewis dit la peur, le sexe, la nuit dans des labyrinthes qu'il rend difficile d'accès : les passages sont infranchissables, les pièges sont périlleux, les embuscades traduisent les astuces du désir. Lewis met en jeu tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur. Où sont les sentiments de la fin? Dans le lecteur. En quelle année sommes-nous? Sur aucun calendrier. La vie est dans la proximité de la mort et Lewis nous dit la mort avec beaucoup de politesses.

Le moine Ambrosio est né de l'insupportable tension entre passion et raison, sujet et objet, nature et artifice, conscience et rêve, qui habite le roman noir en retrouvant le mal comme ligne de fracture. Le répertoire des variantes de la soumission et de la domination que Lewis s'emploie à inventorier permet au non-dit de filtrer.

Du point de vue de la structure, la narration est souvent contrainte à une conscience unique, monologique. Souvent occupée à poursuivre le brouillage des genres (espace/temps, « novel » et « romance »), la fiction de Lewis fait usage de cette forme régressive qui nous ramène à une période où les distinctions entre les deux genres étaient toujours fluides. Ni tout à fait roman médiéval de l'époque arthurienne, ni tout à fait roman du XVIII^e siècle qui

¹⁶ Ces trois derniers romans ont été réédités chez Arno Press en 1975.

amène la diversité du point de vue de la narration, la fiction de Lewis est caractérisée par la manière brutale avec laquelle le lecteur est confronté à la mort. Sans truchements pour les esprits raisonnables, le temps et l'espace sont étirés jusqu'au point de rupture. Tout au long du récit, la positivité est du côté de l'invisible et des ténèbres, des éléments des légendes redoutables sont entremêlés aux histoires principales chères aux romantiques : le Juif errant, Faust et le pacte avec le diable ainsi que des légendes moins connues comme la Nonne sanglante, que Lewis connaît par le folklore germanique. Ces éléments merveilleux, qui paraîtraient peu plausibles ailleurs, donnent au récit de Lewis une densité textuelle terrifiante : la souffrance acquiert une violence irrésistible lorsqu'elle est contextualisée dans un monde légendaire.

Dans *Le moine*, la dialectique du désir prend les formes d'une finalité monstrueuse qui use du viol, du meurtre et du sacrilège pour affirmer non pas son unicité mais son auto-dissolution compulsive, une mort répétée à l'infini, le désir devient une fonction de l'inquiétante étrangeté. Lewis rend tout désir mortifère et cette mortification entraîne, dans le temporel et dans l'intemporel, l'union charnelle dans les abîmes : le corps innocent devient le lieu d'échange de l'infini et de la finitude.

Pour l'imaginaire de la fin, ce récit de Lewis, comme beaucoup d'autres fictions romantiques, donne à réfléchir sur la relation complexe qui existe entre la solitude, le rapport à l'autre et l'imagination et entre le sentiment de liberté intérieure que procure la représentation des mondes imaginaires et l'asservissement relationnel aux conventions sociales et à la répression. Dans ces conditions, le récit du moine devient une fable de l'obsession où l'individu s'efface devant ses propres fantasmes. La fable vient alors forcément questionner les frontières sur lesquelles l'individualité s'est construite pour découvrir à chaque fois, au-delà de la jouissance, une machinerie noire qui anéantit l'image de l'homme normal. Parce que dans la fiction gothique, l'altération des perceptions engendrée par une sensibilité excessive est dans un rapport dialectique à l'aggravation de la perception amenée par l'isolation sociale.

Les personnages vulnérables se retrouvent ainsi coupés du monde, à l'instar des personnages sadiens, impuissants à trouver secours (au sens littéral et au sens figuré). Cet isolement les emporte au point limite de la dislocation de l'esprit, là où la folie extrême devient l'imaginaire de la fin¹⁷. Pour ce faire, la fiction de Lewis s'écarte absolument des sciences incertaines, des problèmes moraux déjà traités par la loi en cherchant à rapprocher tous les extrêmes qui ne se touchent que dans les individus romantiques ou pas : l'antagonisme du bien et du mal semble antérieur à toute conscience humaine, il est ici le résultat des fatalités qui l'exaltent.

Ici, la sensibilité et l'altération de la perception semblent être intimement liées dans une recherche à penser l'impensable qui renvoie religion et idéologie dos à dos. Le scandale qui arrive par Lewis ne vise à rien de moins qu'à retirer d'un acte criminel toute motivation politique, sentimentale, religieuse ou idéologique : à la recherche de l'imaginaire de la fin du mal, il n'y aurait pas d'essence ou de fatalité du mal, seulement un mécanisme qui aurait pour fin de réduire l'homme à un objet.

Dans *Le moine*, l'auteur met en forme la relation métonymique qui existe entre « l'appareil gothique » littéraire et son public lecteur : objets imaginaires, objets d'envoûtement et de contre-envoûtement, fétiches, poésie rêvée et poésie vécue. L'élaboration structurelle du récit de Lewis requiert toujours de son lecteur un effort d'imagination qui vient compléter le texte, animer la ruine. Le criminel, le violeur et la fin du monde (et la fin d'Un monde) se lisent moins dans le récit que chez le lecteur :

La perpétuelle question posée par l'énigme gothique est bien où en est-on avec le Temps, les Temps anciens, avec les Modernes, avec

¹⁷ Tout comme chez les scélérats de Sade, le moine Ambrosio parle très peu, il se déplace plutôt en faisant sensation et il est d'une certaine manière contraint de laisser à ses victimes les appareils gratifiants de la philosophie du jour. Tout comme chez Sade, la proximité et l'éloignement perdent leurs vertus spatio-temporelles : l'emprisonnement dans les entrailles des châteaux et des demeures se trouve banalisé par la difficulté, voire l'impossibilité d'en ressortir.

la Fin, sans parler de l'Augure, entre ses quatre colonnes. La métaphore gothique tente de faire coïncider la sensation brute de l'impuissance humaine et ce paradis qui n'est jamais perdu, mais enténébré, enseveli dans l'oubli, la distraction, la peur de vivre. Comme si, prenant soudain conscience du rôle créateur et d'abord réflexif, méditatif, de la perception visuelle, le roman gothique nous disait : Attention, le réel n'est pas du tout ce qu'on croit, il peut à chaque instant vider les lieux, disparaître dans tous les sens, sauvons-le de la catastrophe chaque fois qu'on peut¹⁸.

Le brouillage du temps et de l'espace ne s'arrête pas là. Cette angoissante certitude menace et déroute parce qu'elle se révèle être la rupture de la logique. Une image, un symbole peuvent être chargés tour à tour de sens différents et cela en même temps ou successivement. Le problème de la représentation est lié au puissant modèle psychique institué par les rationalistes. Le raisonnement de Lewis oppose à la connaissance rationnelle et sensible (là où le sujet est actif) une connaissance toute subjective, une connaissance par l'esprit (passive), où connaître signifie l'identification intérieure à la chose que l'on connaît, pour la devenir et la posséder. Ainsi, la mort se trouve médiatisée par un état contemplatif, l'idéalisme est réduit à l'insignifiance humaine, le désir devient une chose en soi fondé sur le manque et, puisque le principe de réalité n'intervient jamais, vivre devient un combat inégal contre le désir refoulé de la mort. Et c'est de cette incongruité qu'il nous faut considérer les signes de la fin dans la fiction de Lewis. Tous les paysages rêvés, tous les âges d'or de la paix augustéenne relayée par Pope au début du XVIII^e siècle, nourrissent l'imaginaire du siècle et tournent autour du même axe obscur, autour de l'irréversible séparation de l'homme et de la nature. Telle est la fracture qui va fonder l'abîme gothique du moine Ambrosio où cette séparation sera transgressée, rejouée, excédée et finalisée. De la totalité, du lieu réconciliateur, Lewis fait progressivement disparaître les traces, les empreintes, les signes d'une nature qui échappe dorénavant à la maîtrise humaine. Les sources de la terreur sont effacées au profit du vague souvenir d'une angoisse archaïque indépassable qui rappelle la compulsion

¹⁸ Marie-Madeleine Martinet, « Le motif gothique : ruine et synecdoque », dans *Caliban* XXXIII, « Le gothique et ses métamorphoses », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 17-19.

de répétition freudienne (c'est le choix du noir qui voue le moine à se cantonner au niveau du monde apparent et à vivre à la surface de lui-même et des choses). Ainsi Lewis rendait-il actuel le lyrisme primitif des ballades d'autrefois qui unissaient amour et mort physique.

D'une façon métaphorique, Lewis met en rapport la séduction dangereuse de la fausse modestie qu'Ambrosio nourrit pour Antonia (rassasié des charmes pourtant toujours offerts de Mathilde), le moine satisfait un désir plus pervers à la contemplation du corps innocent de la jeune Antonia – le corps « gothique » participe beaucoup plus d'une histoire que d'une grammaire –, et la lassitude que l'on éprouve à la vue d'une nature rieuse quand on n'a de cesse de trouver une autre nature (ce que l'on appelait la Grande Nature), c'est-à-dire ces tempêtes, ces précipices, ces déserts, ces éruptions volcaniques (l'Etna en 1771 et en 1779) et ces tremblements de terre (Lisbonne en 1756). Ces bouleversements naturels infirment l'expression de la raison réconciliée avec le monde et « le sentiment de catastrophe [...] fait surgir la question du sens dont les répercussions infinies appellent, pour y répondre, l'excès de l'imaginaire¹⁹ ». C'est dans ce creuset historique, les fissures de la croûte terrestre et la fracture autour d'une idée de la Providence, que s'organise la révolte de la passion de Sade et le mal de vivre gothique. Les seuls drames mesurables à l'homme deviennent ceux de l'esprit. Alors, les caveaux ténébreux, les tempêtes, les forêts sombres ne servent qu'à dire et redire l'envahissante obscurité religieuse avec la couleur noire de la nuit intérieure, de la mort et de la fin. À la recherche d'un infini, le moine devra s'affranchir des limites que l'imagination s'est donnée historiquement pour survivre à la mort. À ce propos, Artaud a bien saisi l'essence de cet obscur objet quand il écrit dans la préface au récit de Lewis,

Barrière du lieu, à la fois désert et plein de recoins susceptibles de dissimuler n'importe quel voyeur gênant; barrière du froid, des bandelettes 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

¹⁹ Annie Le Brun, *Perspective dépravée*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1991, p. 26.

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 ailleurs²⁰.

Dans *Le moine*, l'affirmation totale de l'affranchissement des contraintes, plus que toute autre stratégie narrative, tient lieu du rêve du dépassement de la fin et Lewis prend la liberté de bousculer « à plein bras la réalité, qui n'est qu'un résidu habituel et un excrément de l'esprit²¹ », pour créer le lien mortel qui unit l'homme à la nature (comme si tout l'investissement jusqu'alors versé au maintien d'une verticalité divine se libérait de ses entraves historiques pour revenir hanter le lien infini qui relie l'homme à la nature). La fiction de Lewis s'entend comme la voix dans la crypte qui interroge la toute-puissance de la raison pour venir décontenancer la sacro-sainte centralité de l'égo; cette voix entendue aux abords indéterminables d'un abîme où le sujet se dit qu'il est son propre gouffre alors qu'il est confronté à la terreur de l'indétermination de sa totalité. Si le biais romantique réintroduit la totalité du sujet en lui conférant la toute-sécurité de la raison, le sujet gothique de Lewis ne fait jamais partie du schéma totalisant de l'Histoire. La fiction de Lewis serait plutôt la mise en abyme du gouffre qui sépare l'idée et sa représentation lorsque le sublime fait violence à l'imagination. C'est peut-être par l'exploration de cet obscur objet du désir que Lewis rend compte des premiers reculs de la raison et de la finitude de son imaginaire :

²⁰ Artaud, Antonin, préface au *Moine*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

La musique se tut, mais la chaleur embaumée de tout à l'heure régna, sembla-t-il, de plus belle sur toute l'étendue du souterrain. Mathilde s'adressa à l'esprit; elle lui parlait une langue inintelligible pour le moine, et l'esprit lui répondit dans le même idiome inconnu. Elle paraissait revenir sans cesse sur un point que le démon se refusait à accorder; son œil furieux brûlait par intervalles le moine, et chaque fois, celui-ci se sentait prêt à se renverser. À la fin, Mathilde s'énerma, son diapason augmenta de violence; ses gestes semblaient envelopper l'esprit d'un réseau de charmes au milieu duquel celui-ci se démenait frénétiquement. Il fallait à tout prix que l'un ou l'autre cédât, et comme, dans un dernier mouvement, Mathilde semblait menacer l'esprit d'on ne sait quelle formidable et surnaturelle vengeance, celui-ci tomba à genoux et, d'un air humble et soumis, il lui présenta la branche de myrte. À peine Mathilde l'eut-elle reçue que la musique à nouveau se déchaîna mais cette fois en sons d'une mélodie sauvage, comme pressés de s'évaporer. Un nuage épais tomba sur l'apparition, les flammes blanches et légères se dissipèrent, et de nouveau l'obscurité régna²².

Par cette invocation au diable, non pas celui de l'allégorie biblique du reste peu inquiétant, mais un être immonde qui pèse de tout son poids au point où l'homme est particulièrement vulnérable, c'est-à-dire le domaine de ses désirs, Lewis restitue au mystère sa force jusque-là travestie par le rationalisme moralisateur. Comme pour les réalistes du Moyen Âge, aucune différence fondamentale n'existe, pour Lewis, entre les éléments de la pensée et les phénomènes du monde, entre le visible et le compréhensible, et entre le perceptible et l'imaginable. L'élargissement des mœurs propre à l'avènement des Lumières, obéissant plus aux lois du capital qu'à un mouvement émancipateur, demeure le champ de bataille inconscient où le banal a toujours partie liée avec le pouvoir. La fiction que Lewis nous donne à lire est à ce point une lecture fantastique, voire parodique, des fictions romantiques de l'utopie qu'elle n'émerge de l'obscurité que pour devenir un grand texte de l'apocalypse. Sa lucidité dans l'emploi des concepts de transfert et des doubles à la lumière de l'insolite (Mathilde/Madonne se transforme en Ambrosio/Elvira qui sont frère et sœur, Ambrosio/Elvira,

²² Matthew Lewis, *Le moine*, Paris, Gallimard, 1966 [1796], p. 234-235. Désormais noté comme suit : (M, folio)

la mère et le fils, etc.), ne peut trouver sa résolution que dans l'expérience de la mort. *Le moine* utilise le mécanisme typiquement gothique du cadrage pour nous donner à voir un monde de plénitude tout orienté vers la fin.

Il fallait une certaine témérité pour proposer aux lecteurs anglais de 1796 un roman où le surnaturel ne relevait plus du domaine sacré. Dans *Le moine*, les architectures sont là, menaçantes, la nuit, les forêts sombres sont dotées d'une dimension psychologique mais, ce qui constitue l'originalité profonde du récit et le rend aussi intéressant du point de vue de l'imaginaire de la fin, c'est, d'une part, la manière directe et brutale dont le lecteur est confronté avec la mort et, d'autre part, en rendant au sublime gothique la compulsion de répétition des refoulés, Lewis attribue au sublime la nécessité de déchirer le voile de la sexualité réprimée. Alors, voilà que le surnaturel s'impose sans ménagements, ni égards pour la raison, les lois de la nécessité sont tordues, la communication s'établit entre le visible et l'invisible :

Un formidable coup de tonnerre ébranla l'air. La prison fut secouée jusque dans ses assises; les éclairs illuminèrent la cellule, et dans le moment suivant, apporté par le tourbillon d'une tornade sulfureuse, Lucifer se montra à lui pour la seconde fois. Mais il ne vint pas de la même façon que lorsque Mathilde l'appela, et qu'il avait emprunté la forme d'un séraphin pour tromper Ambrosio. Il apparut dans toute la laideur qui, depuis sa chute du ciel, lui est échue en partage. Ses membres ravinés par la foudre de l'Éternel en portaient encore la trace. Sa forme démesurée flottait dans une ombre opaque; ses mains et ses pieds étaient armés d'énormes griffes. La colère jaillissait de ses yeux et aurait frappé de terreur le cœur le plus endurci. Sur ses épaules monumentales flottaient deux immenses ailes noires et, à la place des cheveux, il portait des serpents vivants qui se tordaient sur son front avec d'horribles sifflements. [...] Terrifié d'une apparition si différente de celle à laquelle il s'attendait, Ambrosio fut tout à coup privé de l'usage de la parole [...] -Pourquoi suis-je appelé ici? dit le démon. (*M*, 382.)

La transgression de tous les systèmes raisonnants par l'objectivation du surnaturel (première et dernière limite au désir), constitue une des empreintes de l'imaginaire de la fin dans la fiction gothique de Lewis. Cette fracture brise « l'extraordinaire accord

jamais encore réalisé dans les années 1740-1750 entre philosophes, moralistes, religieux et poètes autour de l'optimisme d'une vision du monde aussi modératrice que rationalisante²³ ». Nous croyons que c'est à ce moment précis qu'est survenue la naissance du refus romantique et l'esprit de démoralisation porté jusqu'au XX^e siècle par Dada et les surréalistes. L'imaginaire de la fin commencerait ainsi par le questionnement de tous ces lendemains qui chantent, au risque d'y perdre nos limites.

* * * * *

Conclusions provisoires pour recommencer

La présence récurrente d'un monde au bord de sa chute (réelle et imaginaire, physique et morale) laisse pressentir les premières traces d'une grammaire primitive de l'imaginaire de la fin. L'imagination gothique s'aviserait-elle de construire, que ce ne serait jamais qu'un décor de plus au milieu de la dévastation²⁴. On pourrait ainsi commencer à discerner à l'échelle collective, une élaboration d'un système de l'éternité où l'idée d'une verticalité divine s'estompe. Ici, nous pensons particulièrement au tremblement de terre de Lisbonne du 1^{er} avril 1755 qui constitue, selon Annie Le Brun dans *Perspective dépravée*, la fin de la conception religieuse d'une fin du monde. C'est peut-être pourquoi, faute d'avoir compris que dans ces conditions toute opposition n'est pas seulement impossible mais impensable, Ambrosio ne peut même pas être un survivant démuné de tout, il est un condamné que tout accable. Car l'imaginaire de la fin amène au plus loin, au non-dit et à l'irreprésentable dans la mesure où la notion d'imaginaire de la fin apparaît dès que l'homme s'interroge sur lui-même.

²³ Annie Le Brun, *op. cit.*, p. 26-27.

²⁴ Des critiques réputés comme David Punter et Ronald Paulson ont pu ainsi proposé que le roman gothique a su théoriser la révolte, les secousses qui ont ébranlé l'Europe à la fin du XVIII^e siècle (les secousses révolutionnaires et les catastrophes naturelles) et c'est en cela qu'il s'est fait critique de l'individualisme et du capitalisme d'État naissant dans une société où les réseaux communautaires ont plié sous l'industrialisation massive (selon l'étude de Fredric Jameson *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991).

Dans le cas qui nous importe, la couleur noire de l'abîme et de l'obscurité religieuse, la couleur noire de la nuit et de la mort, la couleur noire de la criminalité et de la folie²⁵ vient ici s'ajouter au vocabulaire de l'angoisse de la fin que nous avons essayé d'identifier plus haut. Le château comme lieu de la contamination généalogique, l'abbaye comme figure de la démonétisation de la sexualité, les souterrains et les caveaux comme formes de toutes les transgressions temporelles contaminables par la présence du merveilleux, le déchaînement des éléments et maintenant, le noir, ne seraient plus seulement des images-clés chères au XVIII^e siècle, mais également des structures profondes de l'imaginaire conflictuel des Lumières. La demeure gothique, ses souterrains, ses labyrinthes d'obscurité et ses ruines participent de la grammaire de l'angoisse et expriment sous le voile du symbolique la très réelle crainte ancestrale de la fin. La mort (ou la fin) devient l'asile à tous les orages qui grondent²⁶ mais aussi au malheur, à la fin (ou la mise à mort) de l'édifice classique et aux premiers signes de recul de la raison. Pour masquer le risque d'anéantissement qui hypothèque désormais la vie de l'imagination enserrée dans les systèmes raisonnants, voilà paradoxalement que le vide devient le creuset de la prolifération technique se développant dans toutes les sphères de l'activité. Nous avons déjà parlé du roman gothique comme manifestation de la lutte à tout ce qui résiste au rêve. Aussi dans les couches les plus archaïques de l'imagination gothique, la prédilection toute particulière pour les scènes de violence, de tortures et de viols exprime

²⁵ Cf. John Harvey, *Men in Black*, London, Routledge, 1995. Dans son analyse de l'évolution du port du vêtement noir au Moyen Âge et pendant les Lumières, Harvey fait concorder la « démocratisation » du noir avec la fin de la démocratie en Angleterre.

²⁶ La toile historique sur laquelle s'est construit l'imaginaire de la fin gothique prend-elle en considération les secousses de la Révolution française? Les critiques sont divergentes. Par contre, le calendrier républicain, introduit en septembre 1793, fait concorder la chute de la monarchie à l'équinoxe de l'automne. La réciprocité nature/société est maintenue dans Vendémiaire et dans Fructidor. Ce rapport de régénéscence aura peut-être donné lieu à la fois à un état de béatitude et à une aliénation qui s'est traduit par les excès d'un régime de terreur qui trouve, curieusement, sa correspondance dans l'imaginaire gothique du moment. Cf. Sade, « Idée sur les romans », *Les crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1987.

dans une forme plus ou moins sublimée, une vision particulière de la mort et de l'au-delà, en même temps qu'elle tente d'apporter une solution imaginaire au refoulement de certains désirs sexuels²⁷. La primauté accordée à la généalogie est à ce point prégnante que la quête d'un retour à un équilibre généalogique est constamment menacée par des sources de la terreur, symboles à peine voilés de la présence du surnaturel.

Ces excès et ces transgressions pourraient illustrer l'histoire d'un conflit mythique entre le Père et le Fils, à propos d'un retour « impossible » à la mère²⁸. Cette volonté de transgression du réel dans plusieurs fictions gothiques, en faisant « du surnaturel une réalité comme les autres²⁹ », nous ramène aux travaux de Foucault, qui a maintes fois démontré que

la pensée des Lumières a systématiquement cherché à organiser et à mettre de l'ordre, en mettant sur pied des institutions qui faisaient respecter les distinctions entre la société et son « autre », qu'il s'agisse de la folie, de la maladie, de la criminalité ou de la sexualité³⁰.

Tout comme dans la logique de l'appareil panoptique de Bentham qui reposait sur la nécessité de contenir les aberrations sociales, le détenu, le militant politique et le fou. Car l'expression « Lumières » entraîne nécessairement son corollaire de ténèbres, les célébrations qui les accompagnent, son cortège de mystères. Aussi, dans le déploiement de l'imagination gothique, la stratégie narrative de la combinatoire de six éléments-types rend leur lisibilité symbolique

²⁷ Il peut être intéressant d'ajouter que l'explication démoniaque aboutit à une surdétermination du vampire. Chez les peuples soumis au dogme des Églises orthodoxes, les hérétiques se transforment en incubes qu'on appelait « drakul ».

²⁸ La recherche des paradigmes féminins est une autre forme de l'imaginaire de la fin de l'autorité patriarcale dans la fiction gothique. Ici nous pensons à toutes les oppositions aristotéliennes que nous retrouvons tout au long de ces fictions : père-mère, demeure-chambre secrète, discours-manuscrit, symbolique-sémiotique, horreur-terreur, culture-nature, alliance-sexualité, signifiant-signifié, conscient-inconscient, rêve-cauchemar, etc.

²⁹ Artaud, Antonin, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome 1, « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p. 201.

plus ou moins complexe par les variations et les échanges de leur valeur respective dans le déroulement du récit. Le paradoxe inhérent à la convention supposée de l'écriture gothique, la technique narrative et le déroulement des actions, est précisément la réalisation que le langage met en jeu, à la fois, la matérialité d'un autre et la démonstration de l'impossibilité de cette matérialité. Ainsi, les archétypes littéraires communs à la fiction gothique expriment la tension entre le symbolique et l'altérité irreprésentable. Le discours gothique révèle la fissure dans le système de la conscience constituée, la réalité. Il nous donne à lire les signes d'une révolution à l'intérieur même de ce système en révélant au jour, par le biais d'une fascination pour les paradoxes du langage, les ruptures potentielles de l'ordre naturel. Le renversement de la perspective langagière dans la fiction gothique peut rendre compte de ces gonflements, de ces cassures, de ces prolongements et de ces excroissances qui vont déterminer l'imaginaire de la forme de la fin. D'une certaine manière, elle anticipe mille façons de mal finir. Sa représentation de la fin annonce la littérature fondée sur les suicides, la folie et la décadence du XIX^e et la littérature fondée sur les manques et la dévastation catastrophique du XX^e siècle.

Une dernière caractéristique de la fiction gothique que nous voudrions illustrer est que le mécanisme interne de clôture des récits est inexistant (tout comme dans tous les romans terrifiants par ailleurs). Pour retourner à notre postulat de départ qui proposait que l'imaginaire de la fin dans la fiction gothique participerait d'un discours de l'absolu où le sublime serait la marque de l'infini, une manifestation a-historique, sans lieu ni date, considérons pour un instant la « mécanique » littéraire soutenue dans la fiction et les travaux de Frank Kermode sur le temps linéaire.

Pour emprunter l'expression de Kermode, ces récits sonnent le « Tic » et puis abandonnent le lecteur dans l'intervalle qui précède le « Toc ». En refusant de sonner le « Toc », ces récits forcent le lecteur à compléter l'unité du temps par lui-même. La tentation évidente est de suppléer le « Toc » dans un réflexe intellectuel d'une contenance morale qui s'opposerait au contenu moral

« perçu » dans la terreur exploitée des récits. Les efforts multipliés à trouver une fin, à délimiter la fracture du mal que le lecteur investit, démontrent amplement le pouvoir des récits à engendrer un désir de clôture chez le lecteur. À cet égard, le narrateur dans *Le moine* emprisonne le lecteur dans un rôle de destinataire de la narration en favorisant un récit dont la fin serait ouverte plutôt que fermée. Chaque fin oblige alors le lecteur à aller vérifier la plausibilité, les résolutions, etc., chez le destinataire par une nouvelle quête des clôtures du texte dans sa relecture. Par le refus à fournir la fin (la fin n'est pas lue), ces récits rendent insupportable et obsessionnel (et étrangement inquiétant) le rôle du destinataire. La fin lit le lecteur dans une sorte de chute libre dans le plein. La fin et le lecteur planent, comme en voyage, et ne disposent plus d'aucun point de référence ou de telle sorte de points de référence que l'effet est le même. Nous dégringolons dans le plein...

le vide vidé de son vide c'est le plein
 le vide rempli de son vide c'est le vide
 le vide rempli de son plein c'est le vide
 le plein vidé de son plein c'est le plein
 le plein vidé de son vide c'est le plein³¹.

Dans le fond, est-ce toujours la même histoire? Au début aurait été le vide, le chaos, et puis l'ordre serait venu. L'homme croit qu'il est de son temps et de son pays, de sa société, de sa politique. Il croit que la terre est stable, solide, immuable. Que le passé est derrière lui pour toujours et que c'est différent. La durée de son existence ne lui laisse pas le temps de s'apercevoir que la terre s'effondre de toutes parts, se détruit sans trêve pour renaître plus ou moins. L'imagination gothique procède du séisme : l'utilisation des architectures retranchées de Walpole menacent l'organisation de l'homme, les couvents et les monastères de Lewis ne sont plus autant des lieux de prières que des espaces intemporels clos, retranchés, des mystères. Les souterrains, les caveaux de Radcliffe où l'on va mourir (retranché du monde, sans recours ni secours), sont aussi les ténèbres du corps dont les organes nous menacent de l'intérieur. Les souterrains, les labyrinthes, c'est aussi la descente vers le centre

³¹ Gherasim Luca, *Héros-limite*, Paris, Soleil Noir, 1970, p. 49.

et vers le ventre foetal, inéluctable. La défamiliarisation proposée par l'imagination gothique, dans la peur même qu'elle institue, contribue à augmenter la terreur et le sentiment apocalyptique des récits. Sa mise en stratégie dénie à ses personnages leur identité psychologique, aux mots leur sens.

Nous croyons que le langage gothique peut être interprété comme le signe d'un premier procès collectif intenté au réel. Ce langage ne s'inscrit pas à la frontière du temps linéaire ou du temps cyclique (qui voudrait que la notion d'un présent soit en mouvement perpétuel), mais plutôt dans un espace où l'abolition du temps historique engendre un temps d'éternité. Question de distance, question d'amplitude. L'entreprise ainsi pratiquée accède à la possibilité de s'inscrire comme un discours de l'infini qui ne participe plus ni d'une genèse ou d'une apocalypse, mais qui produit plutôt son propre espace (par le rêve éveillé ou réalité subjective) par une expérience de la défamiliarisation dont Freud s'est réclamé dans l'élaboration du concept d'inquiétante étrangeté. La brèche entrouverte dans le réel par le langage merveilleux puise son énergie à même la fissure opérée entre le signifiant et le signifié.

En résumé, nous dirons que le roman gothique anglais canonique, c'est-à-dire une production historiquement déterminée par la fin du siècle des Lumières, met en forme, dans un théâtre de la cruauté, l'emprisonnement de l'homme dans un empire de signes périmés, la fin de l'histoire, etc., en tant que finalités référentielles. Les représentations de l'excès, de la transgression et du débordement qui caractérisent les contours discursifs de la fiction gothique constituent la pierre angulaire à partir de laquelle le sentiment du sublime s'est articulé. Nous préciserons que le sentiment du sublime (tel que proposé par Burke dans un contexte ethico-politique) que l'on peut dégager des mécanismes de la terreur que l'on retrouve dans la fiction gothique, n'est pas une forme définie mais plutôt une structure symbolique (historiquement déterminée quoique peu soumise à la rigidité du capitalisme naissant) autour de laquelle a gravité une multitude de sentiments de la fin. Si la fiction gothique participe d'un imaginaire de la fin, c'est parce qu'elle est interprétée

comme un trope de l'impensable, de l'innomable et de l'inénarrable en rendant incompatibles l'une avec l'autre ses représentations élémentaires (le rhétorique et le naturel) dans un excès de langage. La fantasmagorie de cette fiction, comme représentation de la terreur psychique, amènerait à la fin l'irreprésentabilité de la mort même.

Bibliographie

- ADORNO, T. W. et Max HORKHEIMER, *Dialectic of Enlightenment*, Oxford, 1973.
- ANDRIANO, Joseph, *Our Ladies of Darkness*, Pennsylvania State University Press, 1993.
- ARMITT, Lucie, *Theorising the Fantastic*, London, St. Martin Press, 1996.
- ATTERBY, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1965.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, Paris, Vrin, 1973.
- Caliban, n° XXXIII, *Le Gothique et ses Métamorphoses, (Mélanges en l'honneur de Maurice Lévy)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Collectif, *Du sublime*, Paris, Belin, 1988.
- Collectif, *The Return of the Uncanny*, Seattle, Para-Doxa, vol. 3, n°s 3-4, 1997.
- DENNIS, John, *The Age of Pope (1700-1744)*, London, G. Belle and Sons LTD., 1938.
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 1, « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976.
- _____, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », n° 92.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », n° 12, 1988.
- GOLDGAR, Bertrand A., *Walpole and the Wits*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1976.
- HAGSTRUM, Jean H., *Eros and Vision: The Restoration to Romanticism*, Evanston, Northwestern University Press, 1989.
- KANT, Emmanuel, *La philosophie de l'histoire*, Genève, Gonthier, 1965.
- KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, Paris, Vrin, 1953.
- KAUL, R. K., *The Augustans*, New-Delhi, Macmillan India Limited, 1981.
- KILGOUR, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966.
- LASOWSKI, Patrick W., *Libertines*, Paris Gallimard, 1980.
- LAWRENCE, David Herbert, *Perspective dépravée*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1991.

_____, *The Rainbow*, London, Penguin, 1965.

LE BRUN, Annie, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982.

Les Cahiers de L'Herne, « Romantisme Noir », Paris, Éditions de L'Herne, 1978.

LÉVY, Maurice, *Le roman gothique anglais*, Paris, Albin Michel.

_____, *Le premier renouveau gothique et la sensibilité anglaise au milieu du XVIII^e siècle*, Actes du Congrès de Caen, Études Anglaises XXIII, 1964.

LEWIS, Matthew, *Le Moine*, Paris, Gallimard, 1966.

LUCA, Gherasim, *Héros-limite*, Paris, Soleil Noir, 1970.

LONGINIUS, *Du sublime*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1952.

LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

MATTHEWS, Richard, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, New York, Twayne Publishers, 1997.

MONK, Samuel, *The Sublime*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1960.

OLSEN, Lance, *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*, New York, Greenwood Press, 1987.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Denoël, 1977.

- PUNTER, David *et al.*, *Romanticism and Ideology: Studies in English Writing 1765-1830*, London, Routledge, 1981.
- STEPHENS, Leslie, *English Literature and Society in the Eighteen Century*, London, Duckworth Co., 1910.
- TILLOTSON, Geoffrey, *Augustan Studies*, London, The Athlone Press, 1961.
- _____, *Augustan Poetic Diction*, London, The Athlone Press, 1964.
- TODD, Dennis, *Imagining Monsters*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.
- SADE, D.A.F., *Les crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1817, 1987.
- WALPOLE, Horace, *Le château d'Otrante*, Paris, José Corti, 1967.
- WORRINGER, Wilhem, *L'art gothique*, Paris, Gallimard, 1983.
- YOURCENAR, Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978.