



CRISE DE FOI ET NAUFRAGE DU MOI AU TOURNANT DES LUMIÈRES

ÉLIZABETH DUROT-BOUCE

Université du Havre

Du latin médiéval *crisis* (manifestation grave d'une maladie), issu du grec *krisis* (décision / jugement / contestation), la crise désigne un moment périlleux et décisif, en particulier un moment de trouble dans le fonctionnement normal de l'activité économique ou d'un régime politique. Chez l'individu, une crise existentielle peut se produire au cours de sa vie, induisant un changement de sa perception des événements et de sa conception des choses. Cette crise où se révèle la fragilité de la condition humaine, son isolement et sa vulnérabilité, est la situation qui fascine les artistes et les écrivains depuis la fin du XVIII^e siècle. Au tournant des Lumières, ce moment de crise s'illustre dramatiquement avec les bouleversements du monde politique et de la société, en Europe et en Amérique. Le vertige et le doute succèdent à la sérénité : les événements qui jalonnent le règne de Georges III, la perte des colonies américaines, la Révolution française, puis la Terreur, suivies par les guerres napoléoniennes inquiètent la population et assombrissent l'atmosphère déjà troublée de la fin du siècle. Les années 1780 sont hantées par un sentiment de bouleversement social et métaphysique, terrain propice à l'éclosion et au développement de la nostalgie. On assiste effectivement à une évolution du goût au fil du siècle et à l'émergence ou plutôt au développement d'une nouvelle sensibilité. Le fantastique s'accorde avec le climat d'inquiétude ressenti par toute une génération

Crise des valeurs, crise politique, cette époque se veut en rupture avec ce qui précède, notamment les traditions. Les cadres de pensée traditionnels concernant la nature humaine sont frappés de nullité, on établit l'autonomisation du sujet de droit. C'est l'individu qui est au centre de la philosophie des Lumières, dont la vision générale du monde est humaniste : l'homme est le but de l'homme. L'individu devient son propre fondement et sa propre fin, indépendamment de toute référence à une transcendance. L'humanisme des Lumières réhabilite la nature et la primauté des

sentiments sur les idées. Il se fait un changement radical dans la manière dont l'homme va se représenter le monde. La révolution galiléenne et la découverte du calcul infinitésimal par Leibniz et par Newton ont profondément modifié la conscience que l'homme a de lui-même et de sa place dans l'univers. La représentation héliocentrique constitue ainsi une révolution spirituelle autant que scientifique. Et bientôt les certitudes de l'homme sont plus ébranlées encore par la réalisation qu'il n'est pas maître en sa demeure : l'homme se croit un, or il est toujours deux. Dans le mode gothique, le dédoublement, la fragmentation constituent l'essence du moi, en opposition aux théories de Locke.

Cette situation de crise crée un monde nouveau pour ceux qui la vivent, qui se retrouvent dans une situation nouvelle, dans une vie nouvelle. Le code culturel subit un changement qui répond au besoin éprouvé par l'homme de cette époque de se représenter l'univers nouveau dans lequel il se trouve plongé. Cette situation naît d'un sentiment de crise, du sentiment que l'on voit disparaître les anciennes valeurs, les anciens guides. À l'instar des Européens de la fin du XVIII^e siècle, les héros des romans—notamment gothiques—du XVIII^e siècle sont brutalement coupés de leur passé et jetés dans une nouvelle existence terrifiante voire sur une terre nouvelle, dans le cas du naufragé. Ces situations de crise extrême et ces cataclysmes qui attisent l'imagination des artistes peuvent adopter des variations diverses, paradigmes d'une structure fondamentale. Le naufrage était une menace si présente pour les marins qu'il offre une illustration parfaite du moment de crise. Les représentations artistiques et littéraires du naufrage et d'autres catastrophes sont toutes fondées sur le même schéma de base où l'homme est assailli par des forces extérieures. Le *topos* du voyage de la vie subit ainsi des variantes significatives et le naufrage se fait métaphore lorsqu'on le replace dans le contexte historique des dernières années du XVIII^e siècle. Révélant un contraste entre un monde paisible, statique, et un monde de crise et de bouleversement, ces paradigmes, ces analogies et ces métaphores traduisent l'esprit d'une époque.

Il est intéressant de voir comment ces images traditionnelles du naufrage subissent une transformation et constituent la métamorphose d'un paradigme culturel. Le désastre vécu en mer par les personnages prend une dimension particulière : c'est le naufrage du monde de l'Ancien régime. Ces images fonctionnent comme des analogies de la condition des personnages et transcrivent leur monde intérieur. Il est loisible aussi de voir dans ces épreuves le voyage intérieur qu'accomplissent les protagonistes, ce cheminement difficile qui est exploration des profondeurs de la psyché.

Inquiétude et bouleversements : crise d'identité

Loin de la carte postale idéologique habituelle, le XVIII^e siècle n'est pas (pas seulement) l'ère du triomphe de la raison et de la clarté. Rationalisme et sentimentalisme, toute l'histoire du XVIII^e siècle a entrelacé ces deux mots. C'est une époque de contrastes et de contradictions, de bouillonnement scientifique et révolutionnaire, une époque d'ombres aussi, le règne du secret. La caractéristique de cette époque de changements est bien le désir d'affranchissement, la soif de libération, l'exaltation des possibilités de l'homme, l'impatience devant les entraves. Ce siècle se veut—et se déclare¹—libre pour la recherche du bonheur et pour la quête de la vérité. Cette ère de révolution intellectuelle où se célèbre la victoire de l'homme sur son environnement et sur son avenir, cherche du nouveau. Grâce à Newton, le monde clos s'ouvre à l'infini, la science se mathématise, la vieille physique aristotélicienne vole en éclats. La fièvre de changements, la révolte contre la tyrannie de la raison, procèdent d'une insoumission de principe, sans laquelle aucune réflexion sérieuse n'aurait pu se développer.

La révolution copernicienne a substitué un univers infini et homogène au cosmos fini et hiérarchiquement ordonné de la pensée antique et médiévale et a entraîné une refonte des principes premiers de la raison philosophique et scientifique. La raison, au cours de son histoire, s'est progressivement vidée de sa capacité de déterminer des buts universalisables. Elle devient muette et incapable de dire aux hommes comment vivre. Ses succès n'ont lieu que dans le champ des sciences naturelles et de la technique, pas dans celui de la morale ou de la politique. La matière est vue comme en agitation incessante, les hommes doivent donc être aussi en révolution permanente. À l'énergie de la matière répond l'énergie du républicain. Au dualisme qui sépare le mouvement et la matière succède un monde animé de forces ; à l'homme rationnel succède un être de passions et de désir. L'on assiste à l'épanouissement de la notion d'individu. Et dans tous les domaines—pensée, action, individu, société—l'énergie est avant tout résistance.

¹ La formule figure dans la Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique (1776): «We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and *the pursuit of Happiness*. That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and *Happiness* » (mes italiques).

Vivre « libertinement » sinon librement est une manière de s'affranchir, de braver les règles de la bienséance, les convenances, les codes établis ; de transgresser les règles de conduite, les lois humaines et divines. Le libertin refuse les limites qu'imposent les règles sociales, familiales, morales et religieuses.

Il est facile d'interpréter le libertinage littéraire comme un prodrome de la Révolution. [...] il y a du libertaire en tout libertin ; et à trop rêver, à rêver trop complètement, sur le mode romanesque, la contestation des valeurs fondamentales qui lui servent de garanties, une société de privilégiés risque de travailler à sa propre ruine.
[CAZENOBÉ : 11]

Le comportement des libertins indique le malaise d'une société vouée à la disparition dès lors que ceux qui en bénéficient s'emploient à ruiner ses fondements moraux. Et le roman libertin accomplit un travail de sape à travers l'ironie, la raillerie, l'exhibition du sexuel. La fiction gothique se trouve avoir certains points communs avec la littérature érotique: un livre comme *The Monk* de Lewis est au centre de trois préoccupations : l'érotisme, qui est la découverte du corps ; la philosophie, qui est une vue jetée sur le monde ; la critique, qui est le jugement porté sur les mœurs sociales.

Libertinage et libération : la crise de l'autorité

La relégation de la femme à la sphère domestique est caractéristique de cette époque. Celles qui aspirent à un rôle plus substantiel que celui d'objet décoratif sont bien souvent frustrées dans leurs attentes. La marquise de Merteuil le rappelle au vicomte de Valmont : « entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction » [CHODERLOS DE LACLOS : 175]. L'idéal féminin demeure au XVIII^e siècle la subordination et la timidité alors que l'individualisme est prôné pour les hommes. Rejetant la soumission et l'obéissance à la tradition, roman libertin et roman gothique manifestent un sursaut de révolte. Les romancières gothiques ressentent une intense frustration à l'idée que les femmes n'ont d'autre but possible que l'abnégation, la maîtrise de soi et la patience. On peut lire les romans d'Ann Radcliffe notamment comme des tentatives de défier les structures patriarcales et de subvertir l'idéologie qui veut que la femme soit docile et délicate. Le roman gothique célèbre l'autonomie féminine en représentant des scènes de résistance aux restrictions patriarcales. Les femmes se révoltent contre les entraves sociales et se font principe de changement et de bouleversement.

Indifférence aux règles sociales et aux conventions morales, goût du travestissement, le libertinage qui donne son style à la Régence participe d'une remise en cause des certitudes : « du politique au religieux, de l'économie à l'esthétique, la vieille hiérarchie des valeurs se défait, dans l'euphorie ou l'inquiétude » [DELON : 115]. Le libertinage est un moyen d'échapper aux contraintes sociales et religieuses, d'échapper au mensonge social. Les libertins refusent les règles, faisant preuve d'indépendance d'esprit. Ils dénoncent les préjugés sociaux, les conventions sentimentales et l'insincérité des relations humaines. Revendication de la liberté de pensée, liberté de mœurs, contestation des interdits sexuels, recherche du plaisir des sens, refus du conformisme et d'un ordre théocratique, la notion de libertinage s'associe à celle de désobéissance à l'autorité (familiale, paternelle, morale), de refus d'assujettissement aux lois et aux règles de la vie en société. La marquise de Merteuil, si l'on en croit la lettre 81 envoyée à Valmont, a fait de son libertinage tout autre chose que la conquête du plaisir : « Elle a choisi de s'élever au-dessus de la condition ordinaire des femmes par sa puissance de dissimulation, fondée sur le libre exercice de sa volonté » [CAZENOVE : 383]. Le libertinage mondain ne se limite pas au domaine des mœurs mais il s'élève à la prétention philosophique : il accueille la réflexion matérialiste et la contestation sociale (il suffit de voir notamment les titres de certains romans tels *Thérèse philosophe*² ou encore *La Philosophie dans le boudoir*³). Le libertinage récuse les codes traditionnels de la morale sociale et religieuse.

L'objectif des auteurs libertins comme des auteurs gothiques est l'établissement d'une morale naturelle fondée sur l'épanouissement des instincts vitaux de l'homme et non sur leur oppression. Refusant le rôle traditionnel dévolu aux femmes, l'héroïne du roman libertin revendique un droit au plaisir égal à celui de l'homme tandis que l'héroïne gothique affirme son autonomie et la valorisation du mariage entre égaux. La représentation dans le roman gothique de femmes rebelles à la domination masculine, d'héroïnes qui tentent d'usurper les pouvoirs des hommes, constitue une menace, temporaire mais réelle, envers les structures patriarcales, par la subversion des relations traditionnelles entre les sexes. Au tournant des Lumières se manifeste une réaction d'effroi devant ces formes d'énergie féminine. Les passions féminines sont redoutées par les hommes comme étant source potentielle de catastrophe car la femme « est

² Roman de 1748 attribué à Jean-Baptiste Boyer d'Argens.

³ Donatien Alphonse François de Sade, *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, 1794.

bien sûr l'archétype de l'autre dans une société phallocrate ». ⁴ Le désir féminin est craint comme forme de désordre. Le désir subversif d'importance éprouvé par les femmes constitue une menace pour l'ordre social établi. C'est pourquoi on a pu qualifier le gothique de révolutionnaire : il accorde une voix à celles qui sont culturellement réduites au silence.

Le roman gothique, expression d'un moment de crise au tournant des Lumières

Tous les romans gothiques mettent en contraste un monde paisible essentiellement statique et un moment de crise. La stase initiale, Éden bucolique et pastoral, est interrompue brutalement par l'intrusion d'un élément fantastique qui crée la dynamique du déplacement. L'existence toute de simplicité champêtre de l'*incipit* se voit brutalement transformée par le déchaînement de forces sublimes en une existence périlleuse errante, le naufrage représentant métaphoriquement l'effondrement dramatique de la vie du protagoniste.

Le voyage gothique, parcours initiatique et crise d'identité

Tous les grands prosateurs du XVIII^e siècle, Addison, Swift, Defoe, Fielding, Boswell, Johnson, Sterne et Smollett, ont sacrifié à la muse péripatétique, rédigeant des récits de voyage, à l'exception de Richardson qui, dans ses romans, relate cependant des voyages. Le voyage se déroule du point de départ au lieu d'arrivée et peut se lire comme une transformation du voyageur. On croit partir faire un voyage et c'est le voyage qui nous fait ou qui nous défait.

From the *Mayflower* to *Pilgrim's Progress* but also to *Tom Jones*, travelling is, literally as well as metaphorically, a central motif in Christian humanistic values and art, and is traditionally thought to give man the occasion for a journey of self-improvement and moral growth. [OGEE : 33]

Le voyage de la vie est l'une des métaphores les plus banales. Au cours de leurs voyages, les personnages vivent une véritable crise morale, ponctuée par plusieurs rites initiatiques.

⁴ Jean-Jacques Lecercle, « *Dracula* et la politique, » *Miranda* 1 (2010) : Variations sur Darwin / Variations on Darwin, mis en ligne le 23/03/10. URL : http://www.miranda-journal.fr/1/miranda/article.xsp?numero=1&id_article=article_21-248. Consulté le 05/04/2010.

Topos de la littérature du XVIII^e siècle, le récit de voyage, impliquant le passage d'une frontière et la représentation d'un ailleurs, est amené à faire entendre la voix de l'autre, et de l'Autre. Car ce voyage, d'abord réel, se fait imaginaire et onirique. Le voyage réel est le tremplin du voyage de l'être pour les personnages gothiques. Loin d'être un trajet direct, ce cheminement tortueux se transforme en un parcours initiatique qui entraîne personnage et lecteur au cœur des ténèbres, dans les profondeurs angoissantes des souterrains, dans l'épaisseur des forêts ancestrales, dans le paysage hostile de la *wilderness*, à la recherche de leur identité, de leur intériorité. Le voyage d'abord ordinaire et banal vers des lieux connus devient progression labyrinthique menant vers l'exploration intérieure du moi. Les héros et les héroïnes du roman gothique, par leurs périples divers, par leurs pérégrinations multiples, vivent symboliquement une évolution mentale et psychologique. Le voyage gothique symbolise un rite initiatique de maturation, la quête d'une origine perdue ou cachée, le désir d'un retour à l'origine, pulsion de rétrospection.

La première étape de ce voyage se matérialise par une perte des repères du protagoniste.   la fois expérience extrême de la perte d'orientation, mais aussi somme de tous les débordements et de tous les excès, l'égarement est l'une des marques de fabrique du gothique et du fantastique. « Que d'égarés peuplent le roman gothique ! » s'émerveille Maurice Lévy [LEVY : 12-13]. Il n'est pas anodin que ce soit le terme « *rambling* » qui revienne le plus souvent sous la plume des auteurs gothiques pour désigner les diverses excursions de leurs personnages. Ce terme ambigu désigne à la fois des promenades, des vagabondages et des divagations mentales. C'est ce vocable qu'utilise Beckford dans son roman parodique *Azemias* lorsqu'il donne la liste des ingrédients nécessaires à la composition d'un roman gothique: « a little *rambling* in the woods, my dear Sir! » [BECKFORD : 64 (mes italiques)].

En réalité, le voyage gothique feint de conduire protagoniste et lecteur en des pays réels pour mieux explorer l'imaginaire, condamner avec horreur l'étranger, pour révéler en fait les fantasmes d'une société apeur e. Les décors gothiques ne sont pas réels mais créent l'illusion du réel. Et s'ils semblent si authentiques, c'est que s'y ajoutent la dimension picturale et l'intention onirique. Dans le décor du roman gothique, la mer occupe une place privilégiée : la mer est, au même titre que le château ou que la forêt, un personnage, un acteur. Tout voyage en mer contient une promesse d'épreuve et le risque du naufrage est bien présent, surtout à l'époque où le naufrage est « la forme la plus banale de l'accident » [CORBIN : 265].

Le naufrage, paradigme du moment de crise

Le naufrage est un moment de crise où les passagers du vaisseau, secoués par les forces naturelles, prennent cruellement conscience de l'impuissance et de l'isolement de la condition humaine. Cette crise amène un monde nouveau pour les protagonistes et pour les naufragés. À bord du navire se produit une sorte d'initiation, par une série d'épreuves. La première, c'est le largage des amarres, qui représente la rupture symbolique du cordon ombilical ; la deuxième épreuve—le mal de mer—ne tarde pas à survenir, bientôt suivie par la première tempête. Ainsi, par exemple dans *A Sicilian Romance* (1790), Julia et son frère Ferdinand, fuyant le château de leur père, subissent cette épreuve:

Julia lay fainting with terror and sickness in the cabin, and Ferdinand, though almost hopeless himself, was endeavouring to support her, when a loud and dreadful crash was heard from above. It seemed as if the whole vessel had parted. [RADCLIFFE, *A Sicilian Romance* : 152-153]

Le naufrage est la suite logique et extrême de la tempête, nécessaire à la régression. Le troisième rite initiatique est effectivement la tempête, qui peut s'interpréter comme la punition infligée après la désobéissance au père. « The usual subject of Gothic fiction can be defined as the transgression of the paternal metaphor » [BOTTING : 282]. Julia et Ferdinand se sont révoltés contre la volonté et l'autorité de leur père et ils manquent de périr noyés. Emily St. Aubert, se rebellant contre la volonté de son tuteur Montoni, est tout logiquement victime d'épreuves et de châtiments de toutes sortes, culminant par un naufrage où elle échappe de peu à la noyade [RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho* : 485]. Le naufrage représente un moment de crise où le vaisseau et ses occupants sont la proie des forces naturelles. Le moment de crise est cet instant où se révèle la vulnérabilité de la condition humaine, son isolement et sa fragilité.

Au tournant des Lumières, se produit un changement du code culturel : le naufrage fonctionne à la manière d'un paradigme. Les passagers d'un navire secoué par la tempête sont comme les prisonniers perdus dans le labyrinthe ou les captifs enfermés dans une cellule : ils sont contenus par des forces qui entravent leur liberté d'action. Le naufrage figure un moment de crise. En transformant la métaphore chrétienne du voyage de la vie, ces images de naufrage donnent une idée juste de la façon dont ces hommes et ces femmes vivent la transformation de leur univers. Le naufrage réel, vécu littéralement, devient métaphorique et représente l'engloutissement du monde de l'Ancien régime. Ces scènes de naufrage vont bien au-delà d'une simple recreation de la réalité: elles peuvent être perçues comme des paradigmes, des analogies et des métaphores. Le naufrage sert alors de code

culturel et permet au lecteur du XXI^e siècle de pénétrer dans l'esprit d'une autre époque, dans son *Zeitgeist*. Le naufrage se présente comme une transformation—dans ce cas comme l'inversion—de la métaphore chrétienne du voyage de la vie. Les passagers du voyage de la vie périssent parce qu'ils pêchent. La perte des repères peut être vue comme un paradigme du voyage sans guide. Le XVIII^e siècle, dit Carlyle, est un monde où « already there was no *fixed* polestar any longer visible » [CARLYLE : 104], écho de Burke dans ses *Reflections on the Revolution in France*, « when ancient opinions and rules of life are taken away, the loss cannot possibly be estimated. From that moment we have no compass to govern us; nor can we know distinctly to what port we steer » [BURKE : 86].

La pérégrination gothique s'avère parcours initiatique qui « se fait en dehors de soi et aussi en soi-même. Surtout en soi-même » [BERESNIAK : 19]. Les lieux et les instruments de passage sont une constante de la littérature fantastique. Le labyrinthe—*topos* du roman gothique—est la traduction du voyage psychique et spirituel que l'homme doit accomplir à l'intérieur de lui-même, à travers les épreuves et tous les pièges qui l'égareront, afin de trouver le centre, l'image de son moi.

Rupture et passage : vers un autre monde

L'intrigue de nombreux romans gothiques reproduit la structure du voyage archétypal du héros : séparation, initiation, retour.⁵ Le schéma de base représente le franchissement d'un seuil qui fait passer du monde ordinaire de la lumière à un monde inconnu où, après maintes épreuves, le héros parvient à trouver ce qu'il cherche, avant de franchir à nouveau le seuil. Ainsi par exemple, au début de *A Sicilian Romance*, les héroïnes sont symboliquement sur le seuil de la demeure paternelle :

[The marchioness] employed all her influence over the marquis to detain them in retirement; and, though Emilia was now twenty, and her sister eighteen, they had never passed the *boundaries of their father's domains* » [RADCLIFFE, *A Sicilian Romance* : 6 (mes italiques)].

Edgar, le héros du troisième roman de Charles Brockden Brown, utilise lui aussi l'image du seuil : « I seemed as if I were on the eve of being ushered into a world, whose scenes were tremendous, but sublime » [BROWN, *Edgar Huntly* : 33]. Le passage du seuil, c'est encore le franchissement des grilles et de la herse du château d'Udolpho, immédiatement assimilé par Emily à une prison : « Emily's heart sunk and she seemed, as if she was going into *her* prison » [RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho* : 227 (mes italiques)]. Le passage du seuil magique symbolise une transition vers une sphère de

⁵ Voir Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1949).

renaissance. Le héros est englouti dans l'inconnu et semble disparaître, être annihilé. Dans *Edgar Huntly* (1799), le seuil magique est l'entrée de la grotte et la récurrence du verbe *plunge* n'a rien de gratuit [BROWN, *Edgar Huntly* : 19]. Une lecture anthropologique du récit de Brown met en évidence l'expérimentation de rites de passage. La caverne—image de l'inconscient— est le lieu de l'origine et de la renaissance, ainsi que de l'initiation, qui constitue une nouvelle naissance. Au cours de ses pérégrinations, Edgar subit plusieurs morts symboliques (il meurt deux fois et ressuscite deux fois). Le décor architectural est la projection de ses perplexités et de ses angoisses intérieures, la descente dans les précipices vertigineux figurant la plongée dans les méandres de la psyché. La transgression de l'espace et du temps vise à la révélation d'un autre monde, voire d'un autre moi.

Le moment de crise dans le roman gothique intervient généralement dès les premiers chapitres : presque tous ces romans s'ouvrent dans un monde d'avant la crise, univers pr lapsarien de stase, où les protagonistes jouissent d'un bonheur sans mélange, à l'écart de la société. Le cadre de *Wieland* par exemple met l'accent sur l'atemporalité de l'existence de Clara et de son frère. Et ce monde édénique de la stase initiale est brutalement bouleversé par l'irruption d'un élément discordant, souvent la mort de l'un des parents—voire des deux—de l'héroïne, ou encore l'arrivée d'un étranger. C'est cet élément qui va jouer le rôle de catalyseur, entraînant protagonistes et lecteurs vers une quête identitaire. Ainsi par exemple dans *The Mysteries of Udolpho*, Emily bientôt orpheline devient victime du pouvoir d'un tuteur tyrannique. Ainsi aussi l'utopie pastorale des *Wieland* est remise en cause par l'intrusion de l'étranger, Carwin (incarnation de ce qui aurait d  rester secret et caché) qui vient semer la confusion et le chaos au sein de la famille *Wieland*. L'univers paisible et bucolique de Clara et de son frère se voit remis en question par l'intervention inexplicable de voix étranges, qui plongent Theodore dans la folie meurtrière. « The storm that tore up our happiness, and changed into dreariness and desert the blooming scene of our existence, is lulled into grim repose » [BROWN, *Wieland* : 5]. La narratrice, Clara, insiste sur l'atmosphère idyllique de bonheur sans nuages que rien ne vient bouleverser, pas même les troubles de la vie extérieure : « Six years of uninterrupted happiness had rolled away, since my brother's marriage. The sound of war had been heard, but it was at such a distance as to enhance our enjoyment by affording objects of comparison » [24]. De même, l'univers d'*Edgar Huntly* est bouleversé par la vision de Clithero, l'étranger, d'abord pris pour un Indien puis identifié comme Irlandais, en pleine nuit ; et lexique et syntaxe sont révélateurs de l'étrangeté de cette apparition : « The trunk was not the only thing which appeared in view. Somewhat else, which made itself distinguishable by its motions, was likewise noted [...] This

apparition was human » [BROWN, *Edgar Huntly* : 10 (mes italiques)]. La deuxième fois qu'Edgar voit Clithero, ce dernier semble se matérialiser par magie: « He seemed like one, whom an effort of will, without the exercise of locomotion, had transported hither, or made visible » [17-18]. Car bien souvent cet élément énigmatique est présenté comme surnaturel, et ce mystère fait ressurgir du passé un élément enfoui profondément dont les protagonistes ne peuvent fuir l'influence inexorable. La démarche essentielle du fantastique est l'ingérence brutale du mystère dans la banalité du quotidien. Cette apparition exprime l'intervention de la mort et de l'au-delà, et surtout leur irruption dramatique dans un univers domestiqué qui les exclut.⁶ Le gothique, comme le fantastique, est un genre caractérisé, selon Pierre-Georges Castex, par l'intrusion brutale du mystère dans la vie réelle [CASTEX : 8], ce que reprend Caillois comme « l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » [CAILLOIS : 161]. Le moment de crise dans le gothique comme dans le fantastique, c'est l'apparition de cet élément de mystère, inexplicable par les lois de la réalité. C'est, dans le premier roman gothique, *The Castle of Otranto* (1764), la vision du corps mutilé de Conrad, écrasé sous un gigantesque heaume. C'est aussi, dans *Frankenstein* (1818), l'instant funeste au cours d'une lugubre nuit de novembre, où la créature de Victor Frankenstein ouvre des yeux d'un jaune terne [SHELLEY : 38]. C'est encore, dans *Melmoth the Wanderer* (1820), l'apparition de l'original du portrait devant le jeune Melmoth qui fait surgir le passé dans le présent [MATURIN : 19]. Dans *Wieland*, ce sont les voix mystérieuses qui sèment le doute puis la folie.

De la sérénité à l'inquiétude et à l'angoisse, de la stase d'un univers édénique à la dynamique de la divagation, dans le roman gothique, le déchirement liminaire constitue un rite de passage. Après des épreuves cauchemardesques, le protagoniste parvient à déchiffrer le mystère, bien souvent un secret lié à son passé, qui lui donne la clé de son identité.

Le naufrage du moi et la crise de l'ipséité

La quête du héros gothique est avant tout une expérience existentielle. La transformation de l'être s'opère au cours d'un voyage initiatique qui octroie alors sa pleine signification à la quête ontologique. Le héros, sans en avoir toujours conscience, entreprend une quête, mène une recherche intérieure et

⁶ « Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. » [TODOROV : 29]

spirituelle. Ainsi, notamment, chez Charles Brockden Brown, les personnages sont en quête de leur identité et leur recherche aboutit à la désintégration du moi⁷ et à l'abolition de la distinction entre le moi et l'Autre. En fait l'Étranger, l'autre, n'est que le double du moi, la part obscure d'une personnalité fragmentée. Révision radicale du concept lockien de conscience et d'identité, le moi brownien se définit par la relation dialogique entre l'être conscient et l'être inconscient. Le dédoublement de la psyché est suggéré par la ventriloquie de Carwin dans *Wieland* (1798) et par le somnambulisme d'Edgar dans *Edgar Huntly* (1799). Dans le mode gothique, le dédoublement constitue l'essence du moi, le double offre un moyen explicite d'exprimer le clivage du moi. Le gothique, c'est la rencontre avec l'Autre, la transgression violente des limites et le paroxysme de peur qu'engendrent de telles rencontres et semblables transgressions. La quête identitaire mène à la fragmentation de la personnalité, à la division du moi, au retour à la surface de pulsions refoulées. Qui suis-je ? Qu'est-ce qu'être moi ? L'on n'aurait garde d'oublier que le mot « personne » vient de *persona*, qui désigne en latin le masque de théâtre (ce à travers quoi l'acteur parle : *per, sonare*) avant de représenter la personnalité, la personne. En tant que personne, je suis donc un masque, un double. L'homme n'est pas un, mais il est deux. Le masque est la révélation et la libération d'une seconde nature.

La fragmentation, la division de la psyché révèlent l'attraction et le dégoût ressentis devant une histoire abominable, le désir de dévoiler ce qui se cache au cœur du sujet et en même temps le désir de fuir semblable connaissance insupportable. Le processus du refoulement a pour objet de protéger le sujet de « ce qui est susceptible de provoquer un déplaisir » [CHEMAMA & VANDERMERSCH : 362]. Au tournant des Lumières, le monde rationnel et rassurant déchiffré par Newton et par Locke se fissure avec le questionnement sur la fiabilité de nos sens, entrouvrant de terrifiants abîmes. Cette machine bien réglée se révèle tout autre, dévoilant l'inquiétante étrangeté qui sommeille en son sein. L'homme est un être divisé dont la personnalité recèle des zones d'ombre. Le désir d'ombre se manifeste au siècle des Lumières, par contraste ou plutôt sans doute par compensation. Réconciliation avec l'ombre, valorisation de l'ombre caractérisent le XVIII^e siècle finissant. À l'opposé de l'image traditionnelle que l'on se fait du XVIII^e siècle comme du triomphe d'une vision rationaliste du réel, il convient plutôt de se représenter cette époque comme celle du triomphe du secret.

⁷ L'illustration la plus frappante de la fragmentation de la personnalité, de son éclatement, est apportée par la description de la mort du père de Clara et de Theodore, victime de combustion spontanée.

Le sujet du gothique, c'est le retour du passé, le retour du refoulé, la réapparition du secret enfoui qui bouleverse le présent, l'inéluctable présence du passé au cœur du présent. L'apparition du spectre suggère que le passé est toujours bien actif, à l'œuvre dans le présent. En fait, les histoires gothiques mettent en scène la confrontation avec les spectres du passé. Ainsi Theodore Wieland est-il enchaîné au passé, hanté par le spectre de l'histoire familiale, celle du destin tragique du père. Dans *Wieland* où le passé pèse si lourdement sur le présent, les fautes du père retombent sur le fils, soumis à l'accomplissement de la malédiction familiale. L'on retrouve ici le présent éternel du mythe, mythe fondateur du christianisme, la faute d'Adam et Ève portée par tous leurs descendants. Les romans gothiques américains en particulier révèlent cette hantise névrotique de quelque crime de famille. C'est dans le passé que se trouve la clé de l'énigme. Le voyage gothique a pour but de retrouver une origine perdue ou cachée, de remonter à la cause première du drame. Dans les thérapies modernes aussi, l'on accorde une importance capitale au retour en arrière. La psychanalyse se sert ainsi du souvenir des événements primordiaux comme moyen de guérison. La théorie freudienne peut être considérée comme un mythe gothique. Elle présente l'individu de façon très semblable à ce que fait le gothique, comme fondamentalement prisonnier de la tyrannie d'un passé omnipotent mais invisible.

Le retour du refoulé—l'émergence de ce qui a été auparavant rejeté par la conscience parce que cela constituait une menace à l'ordre établi—est un élément fondamental des romans gothiques. Le fantôme est cette fraction de soi que la conscience n'est pas parvenue à enfouir totalement, c'est, pour reprendre les mots de Stevenson (à une autre fin de siècle),

le spectre de quelque péché de jeunesse, ou d'une disgrâce inavouable qui le ronge comme un cancer ; et il sent que le châtement approche, *pede claudo*, des années après que la mémoire a oublié la faute et que l'amour de soi l'a pardonnée » [STEVENSON, *L'étrange cas* : 34].

Jekyll se décrit comme étant « étranger dans [sa] propre demeure »,⁸ expression qui sera reprise par Freud et par la psychanalyse pour caractériser les menaces qui pèsent sur le moi, notamment dans la névrose :

Le moi se sent mal à l'aise, il touche aux limites de sa puissance en sa propre maison, l'âme. Des pensées surgissent subitement dont on ne sait d'où elles viennent ; on n'est pas non plus capable de les chasser. Ces hôtes étrangers semblent même être plus forts que ceux qui sont soumis au moi ... [Freud : 144]

⁸ « a stranger in my own house. » [STEVENSON, *The Strange Case* : 105]

L'homme se croit un, en réalité il est deux et il est significatif que la métaphore utilisée d'emblée par le docteur Jekyll pour qualifier sa découverte principale est celle du naufrage : « I have been doomed to such a dreadful shipwreck : that man is not truly one, but truly two » [Stevenson, *The Strange Case* : 101].

Conclusion

Le roman gothique reflète les sentiments mêlés de nostalgie et de terreur de l'époque qui l'a vu naître. Le vertige, le désarroi et l'anxiété ressentis en Grande-Bretagne au milieu du XVIII^e siècle gagnent aussi les citoyens de la jeune république américaine. Les doutes et les inquiétudes de la toute jeune république américaine se traduisent en politique par les *Alien and Sedition Acts* (1798) et en littérature par le recours au gothique. La demeure ancestrale devient la métaphore du psychisme, l'image d'une identité qui serait menacée de l'intérieur comme de l'extérieur. On a prêté au gothique l'invention d'un discours systématique de l'irrationnel, bien avant les premières découvertes de Freud concernant l'inconscient. Comme la psychanalyse, le gothique a une valeur cognitive. Sa caractéristique essentielle est le conflit entre le quotidien et un univers mystérieux et irrationnel. Il permet d'extérioriser les peurs les plus intimes et de transgresser les tabous primordiaux. Sortir du cadre, passer de l'autre côté du miroir, revient à franchir la frontière entre le rationnel et l'irrationnel, entre le moi et l'Autre. De même que la psychanalyse, le gothique offre des réponses aux questions sur l'identité et sur la peur. Le spectre, le double, surgit, dans les œuvres, à des moments où les problèmes inconscients, refoulés, font retour. Il surgit, cristallisation d'un être virtuel possible, dans des moments crépusculaires, de désarroi, d'incertitude, en un mot, dans des moments de crise.

Le rayonnement du genre gothique tient à ce qu'il présente une réflexion sur l'homme et c'est sans doute pourquoi, dans des époques de crise, l'on éprouve le besoin de revenir à ce genre. Le fantôme a une santé à traverser les siècles, il se perpétue à travers les siècles, à travers les civilisations et s'il reparait plus volontiers à certaines époques qu'à d'autres, c'est sans doute que l'on a alors davantage besoin de lui. Car il sait recueillir et exprimer tout ce qui fait peur. L'on pourrait être tenté de voir dans la prolifération de spectres et de revenants à l'époque des Lumières le miroir des angoisses de l'Europe entière

Bibliographie sélective

BECKFORD, William. *Azemia* (1797). Gainsville: Scholar's Facsimiles and Reprints, 1970.

BERESNIAK, Daniel. *Le Voyage initiatique*. Paris : Montorgueil, 1991.

BOTTING, Fred. « Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes. » *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: University Press, 2002.

BROWN, Charles Brockden. *Edgar Huntly or Memoirs of a Sleep-Walker* (1799). Kent & London: Kent State UP, 1990.

_____. *Wieland, or the Transformation* (1798). Oxford: University Press, 1998.

BURKE, Edmund. *Reflections on the Revolution in France* (1790). *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*. Oxford : University Press, 1934.

CAILLOIS, Roger. *Au c ur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965.

CARLYLE, Thomas. "Boswell's Life of Johnson". *Critical and Miscellaneous Essays*. vol. 4. London: Chapman & Hall, 1888.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier   Maupassant*. Paris : Corti, 1951.

CAZENOBIE, Colette. *Le Système du libertinage de Crébillon   Laclos*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1991.

CHEMAMA, Roland & VANDERMERSCH, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 2007.

CORBIN, Alain. *Le Territoire du vide : l'Occident et le désir du rivage. 1750-1840*. Paris : Champs-Flammarion, 1988.

DELON, Michel. *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII e siècle*. Paris : Albin Michel, 2011.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1971.

LACLOS, Pierre-Ambroise-François Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses* (1782). Paris : Garnier, 1959.

LEVY, Maurice. « Préface ». In Durot-Boucé, Élisabeth. *Le Lierre et la chauve-souris : réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*. Paris : PSN, 2004.

MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer* (1820). Ed. Douglas Grant. Oxford : University Press, 1989.

OGÉE, Frédéric. "Channelling Emotions: Travel and Literary Creation in Smollett and Sterne," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 292 (1991) : 27-42.

RADCLIFFE, Ann *A Sicilian Romance* (1790). Ed. Alison Milbank. Oxford : University Press, 1993.

_____. *The Mysteries of Udolpho* (1794). Ed. Bonamy Dobrée. Oxford : University Press, 1980.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818). Ed. Maurice Hindle. Harmondsworth: Penguin, 1992.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885). London: Longmans, Green & Co, 1914.

STEVENSON, Robert Louis. *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, éd. Jean-Pierre Naugrette. Paris : Gallimard, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.