



**Pauline d'Alexandre Dumas : un exemple
d'appropriation du genre gothique par un écrivain
romantique français**

Lysiane Pouille-Vidal

► **To cite this version:**

Lysiane Pouille-Vidal. Pauline d'Alexandre Dumas : un exemple d'appropriation du genre gothique par un écrivain romantique français. Littératures. 2021. dumas-03940977

HAL Id: dumas-03940977

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03940977>

Submitted on 16 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Master arts, lettres et civilisations – Poétique et histoire littéraire

Pauline d'Alexandre Dumas, un exemple d'appropriation du genre
gothique par un écrivain romantique français



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lysiane POUILLE-VIDAL

Sous la direction de Madame Hélène LAPLACE-CLAVERIE

Mémoire de Master 1

Année universitaire 2020-2021



MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Master arts, lettres et civilisations – Poétique et histoire littéraire

Pauline d'Alexandre Dumas, un exemple d'appropriation du genre
gothique par un écrivain romantique français

Lysiane POUILLE-VIDAL

Sous la direction de Madame Hélène LAPLACE-CLAVERIE

Mémoire de Master 1

Année universitaire 2020-2021

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Madame Hélène Laplace-Claverie, pour son aide précieuse lors de cette année. Ses conseils ont grandement facilité mon travail et ses encouragements m'ont permis de travailler sur mon sujet avec l'esprit plus léger.

Mes remerciements vont également à ma famille et mes amis qui ont su me rassurer et m'ont accompagné dans cette aventure.

Je remercie avec beaucoup de chaleur Emma Frayer, ma copine de galère. Les sessions de travail que nous avons faites ensemble lors de la phase de rédaction ont été une grosse source de motivation pour moi.

Sommaire

Introduction.....	6
1 Contextualisation.....	10
1.1 Le roman gothique anglais.....	10
1.1.1 À l'origine du roman gothique : le <i>gothic revival</i>	10
1.1.2 Le sublime et le plaisir de la terreur : Edmund Burke et John Aikin.....	12
1.1.3 Les auteurs fondateurs et majeurs du roman gothique : Horace Walpole, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis.....	14
1.1.4 La réception du roman gothique en Angleterre puis son arrivée en France.....	16
1.2 La littérature terrifiante en France.....	18
1.2.1 Histoire de la littérature terrifiante du xvi ^e siècle jusqu'au xix ^e siècle.....	18
1.2.2 Le genre noir en France durant la première moitié du xix ^e siècle : le romantisme et le roman frénétique.....	20
1.3 Les débuts d'Alexandre Dumas dans le genre sombre.....	22
1.3.1 Alexandre Dumas : le dramaturge et le romancier.....	22
1.3.2 La genèse de <i>Pauline</i>	23
2 Étude du trio de personnages gothiques dans <i>Pauline</i>	26
2.1 Le <i>gothic villain</i> , le comte Horace de Beuzeval.....	26
2.1.1 La physiognomonie.....	27
2.1.2 Le double jeu : entre aristocrate et brigand.....	30
2.1.3 Le charme du surhomme damné.....	34
2.2 La victime, Pauline de Meulien.....	38
2.2.1 Une femme persécutée.....	39
2.2.2 Une héroïne morte-vivante.....	42
2.2.3 Une héroïne révoltée.....	47
2.3 Le justicier, Alfred de Nerval.....	49
2.3.1 Le sauveur.....	49
2.3.2 Figure chevaleresque, symbole du bien.....	52
3 Morphologie du récit gothique dans <i>Pauline</i>	58
3.1 Ressorts narratifs gothiques dans <i>Pauline</i>	58
3.1.1 L'intrigue amoureuse : le triangle toxique.....	58
3.1.2 Aspect labyrinthique dans le fond et la forme de l'œuvre.....	62
3.1.3 Tenir le lecteur en émoi : l'importance du suspense et du mystère.....	66
3.2 Ambiance gothique.....	69
3.2.1 Étude des décors gothiques.....	70
3.2.2 La place de la terreur et de l'horreur dans <i>Pauline</i>	76
Conclusion.....	83
Bibliographie	85
Résumé.....	92

Introduction

« Take –An old castle, half of it ruinous,
A long gallery with a great many doors, some secret ones.
Three murdered bodies, quite fresh.
As many skeletons, un chests and presses.
An old woman hanging by the neck ; with her throat cut.
Assassins and desperadoes, ‘quant. Suff.’
Noises, whispers, and groans, threescore at least.
Mix them together in the form of three volumes,
to be taken at any of the watering places before going to bed. »
– « Terrorist Novel Writing, » *The Spirit of the Public Journals for 1797*¹

Qu’est-ce que le genre gothique ? Le définir comme une œuvre dans laquelle une héroïne innocente est persécutée par un scélérat tyrannique, dans un château dont les souterrains sont peuplés de spectres et de cadavres, comme le résume l’auteur anonyme de l’article « Terrorist Novel Writing » dans un court poème satirique, permet effectivement d’en cerner les principaux éléments. Mais l’article, dénigrant et moqueur, réduit le roman gothique à un nombre limité d’ingrédients, utilisés sans grande réflexion et dénué de tout symbolisme. Le genre gothique a souffert de sa popularité, les critiques les plus négatives ne voyant les lieux communs qui le composent que comme preuves suffisantes d’un manque d’originalité et d’une pauvreté littéraire certaine. Il est pourtant bien plus difficile à cerner. La mort, la dynamique entre les personnages, la construction du récit, le suspense, le mystère, la terreur et l’horreur, sont autant d’éléments utilisés par l’auteur pour construire une intrigue profonde et riche en analyses, loin des clichés que les détracteurs du genre lui reprochent.

Lors d’une conférence portant sur la magie au sein du genre gothique², l’auteur David Punter, éminent théoricien du genre gothique explique que la littérature de l’épouvante a été pendant longtemps considérée comme de la « basse littérature ». Ainsi, le genre gothique, apparu dans l’Angleterre du XVIII^e siècle, a été dès ses origines vilipendé par la critique, et cela, malgré et à cause de sa popularité. La recherche universitaire a également dénigré pendant longtemps cette partie de la littérature, les spécialistes, les ouvrages critiques et la recherche sur ce domaine étant éparés et rares ; mais un regain d’intérêt s’observe au cours des dernières décennies. Entre autres, théories féministes et théories freudiennes permettent

-
- 1 « Terrorist Novel Writing », dans *The Spirit of the Public Journals: Being an Impartial Selection of the Most Exquisite Essays and Jeux d’Esprit, Principally Prose That Appear in the Newspaper and Other Publications* [en ligne], Londres : Printed for James Rigway, 1802, p. 229, [consulté le 05/06/21], disponible sur : <<https://archive.org/details/spiritpublicjou01westgoog/page/n246/mode/2up>>.
 - 2 Arthur Conan Doyle Centre. Tuesday Talks: 'Magic and the Gothic' by Professor David Punter | The Sir Arthur Conan Doyle Centre, [vidéo en ligne], le 10 décembre 2020. [<https://www.youtube.com/watch?v=6fN6LBWr1sU>]. Consulté le 5 juin 2021.

d'étudier et analyser cette littérature sous un angle nouveau, qui élève le genre gothique au rang de « haute littérature ».

L'auteur Alexandre Dumas a subi un traitement similaire au sein de la recherche littéraire française. Longtemps dénigré par les universitaires et la critique, il est depuis quelques années l'objet d'étude de thèses et d'ouvrages critiques. L'œuvre que nous allons étudier dans ce mémoire est l'un de ses premiers romans : il s'agit de *Pauline*, publié en 1838. Le roman se compose de trois récits enchâssés et débute sur celui d'Alexandre Dumas, qui se met en scène comme narrateur de son propre roman, technique dont il est très friand. Alexandre Dumas rencontre l'un de ses vieux amis, Alfred de Nerval, qui va lui raconter l'histoire de la mystérieuse femme qu'Alexandre Dumas avait aperçu en Suisse : Pauline. Ainsi débute le deuxième récit, raconté du point de vue d'Alfred. Alors en Normandie pour profiter de quelques vacances, il se trouve pris dans un orage alors qu'il pêchait. Revenu sur la terre ferme, il trouve refuge dans la chapelle d'une abbaye en ruines, où il est témoin dans la nuit d'un événement étrange : un homme grimé en paysan semble mener quelques affaires étranges dans ses lieux. Le lendemain, il rejoint la ville dans laquelle il séjourne et apprend alors que Pauline de Meulien, la femme qu'il aime, a été assassinée dans la nuit. En allant voir le corps de la défunte, il découvre qu'il ne s'agit pas de Pauline et que son mari, Horace de Beuzeval, est l'homme qu'il a aperçu la veille dans la chapelle. Décidé à élucider ce mystère, Alfred retourne dans la journée sur les lieux et trouve Pauline enfermée dans les caveaux de la chapelle. Après l'avoir libérée, ils partent s'exiler en Angleterre. Le troisième récit est celui de Pauline, qui relate à Alfred les raisons derrière son emprisonnement. Dès sa première rencontre avec Horace, lors d'un épisode de chasse, Pauline a été terrifiée et fascinée par cet homme mystérieux. Après leur mariage, plusieurs détails étranges continuent d'attirer la suspicion de Pauline, jusqu'au jour où son mari part avec deux amis pour la saison de chasse dans son château, situé en Normandie. Pauline, après avoir appris qu'une bande de brigand sévit dans la région, décide d'aller à l'encontre des recommandations d'Horace et le rejoint en Normandie. Dans la journée qui suit, Horace et ses amis partent à la chasse et Pauline explore le château, découvrant ainsi un passage secret dans la bibliothèque. Une fois la nuit venue, elle se retrouve seule dans le château et est prise d'une terreur inexplicable. Lorsque minuit sonne, elle aperçoit dans la cour du château trois hommes, qui enlèvent une femme. Terrifiée, elle se réfugie dans son lit et feint le sommeil lorsque Horace vient la visiter. Au matin, lorsqu'elle s'enquiert du sort de son mari, on lui apprend qu'il n'est pas revenu. L'ayant vu la veille, elle comprend qu'on lui ment et se convainc que son mari a une amante, la femme enlevée la veille, et qu'il veut la lui cacher. Déterminée à le confronter, elle s'engage dans le passage

secret de la bibliothèque et découvre alors la terrible vérité : Horace et ses amis sont les brigands qui sèment la terreur en Normandie. Lorsque Horace tue la femme enlevée, Pauline succombe à ses émotions et s'évanouit. Lorsqu'elle se réveille, elle se trouve dans les caveaux de la chapelle, destinés à être sa tombe. Son histoire se termine sur l'arrivée d'Alfred, qui reprend la suite de son récit. Dans sa prison, Pauline a ingéré un poison, laissé par Horace pour abréger ses souffrances, et est désormais atteinte d'une maladie mortelle, qui recule pendant un temps. Alfred et Pauline sont épanouis, jusqu'au jour où Alfred apprend qu'Horace veut épouser sa jeune sœur. Sans expliquer les raisons de son départ, Alfred part pour la France, où il provoque Horace en duel, dont il sort victorieux. Une fois de retour en Angleterre, Pauline apprend dans les journaux la mort d'Horace : cette nouvelle va provoquer une crise qui va aggraver sa maladie. Ses jours sont désormais comptés et ils décident de les passer en Suisse et en Italie, lieu de sa mort et où repose sa tombe.

Pauline est un roman français qui s'inscrit dans le romantisme noir, héritier du genre gothique. L'œuvre contient ainsi de nombreuses caractéristiques gothiques : le personnage noir du scélérat, la victime persécutée, le justicier vertueux, le château médiéval, l'abbaye carcérale, les souterrains et les passages secrets tortueux, la présence du suspense et du mystère, l'utilisation de la terreur et de l'horreur etc. *Pauline* est donc un roman fortement influencé par les romans gothiques. Mais au-delà des éléments qui rappellent la liste de l'article « Terrorist Novel Writing », nous cherchons à montrer comment Alexandre Dumas s'est approprié avec une certaine originalité les codes gothiques, tout en restant dans la lignée de ses prédécesseurs les plus connus, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis, respectivement maîtres de la terreur et de l'horreur.

Dans une première partie, nous retracerons les origines du genre gothique en Angleterre, apparu avec un renouveau d'intérêt pour l'esthétique gothique avec le *gothic revival*, tout d'abord architectural, puis littéraire, avec notamment les poètes dits du « *Graveyard* ». Nous nous arrêterons également sur les auteurs majeurs du roman gothique, Horace Walpole, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis. Puis, nous expliquerons comment le genre gothique s'est exporté en France, tout d'abord par le biais de traductions des œuvres anglaises, puis par l'assimilation au marché littéraire français sous la forme d'imitations par des auteurs français. Nous retracerons ensuite l'histoire de la littérature d'épouvante en France, apparue bien avant l'arrivée du roman gothique. Nous parlerons alors du romantisme et de l'apparition du terme « frénétique » sous la plume de Charles Nodier. Nous concluons cette partie sur l'état de la carrière littéraire d'Alexandre Dumas au moment où il publie

Pauline et sur la genèse de cette dernière. Notre deuxième partie se concentrera sur l'étude du trio de personnage gothique, en commençant par le scélérat, Horace de Beuzeval. Nous analyserons sa physionomie, puis la dualité de son identité, mi-aristocrate mi-brigand, et sa nature surhumaine. Ensuite, nous nous pencherons sur l'analyse de Pauline en tant que victime persécutée et tyrannisée, ainsi que sur son statut de mort-vivant et la part de révolte qui fait partie de son personnage. Nous terminerons cette partie de notre étude avec le justicier, Alfred de Nerval, chevalier servant de Pauline qui incarne la lutte entre le Bien et le Mal. Notre dernière partie traitera quant à elle de la morphologie gothique de *Pauline*, en parlant tout d'abord des ressorts et des mécanismes narratifs gothiques, notamment de l'intrigue amoureuse viciée, de l'aspect labyrinthique et de la place du mystère et du suspense au sein de l'œuvre. Enfin, analyserons l'atmosphère et l'ambiance de Pauline, en parlant de son utilisation des décors gothiques et de la manière dont le roman incorpore et crée la terreur et l'horreur.

1 Contextualisation

1.1 Le roman gothique anglais

1.1.1 À l'origine du roman gothique : le *gothic revival*

Le mot gothique est un mot primordial pour notre étude. Il évoque dans l'esprit de n'importe qui des images très spécifiques. Mais le terme gothique appartient avant tout au domaine de l'architecture, notamment celle des églises. Ce rappel n'est pas innocent, puisqu'il aura son importance pour la dénomination du genre littéraire que nous allons étudier. Si l'on peut penser, à juste raison, que le roman gothique tient son nom du fait que la demeure noire par excellence, le château gothique, est l'une de ses caractéristiques principales, le lien qui unit l'architecture gothique et le roman gothique est plus profond : la première a facilité, a même été à l'origine, de l'émergence du second.

Durant l'ère classique, le style gothique avait une connotation péjorative, car il renvoyait au Moyen-Age, une période alors considérée comme arriérée et barbare. Les églises gothiques étaient critiquées, considérées trop chaotiques et trop excessives, et on leur préférait alors les églises romanes, respectueuses, elles, des convenances classiques qu'étaient la clarté et l'humilité. Mais la deuxième partie du XVIII^e siècle voit renaître un intérêt pour le style gothique : c'est le *gothic revival*. Le phénomène est tout d'abord architectural. On redécouvre la beauté des églises gothiques, on les loue dans des essais, la mode est aux ruines dans les jardins et certains, comme Horace Walpole avec *Strawberry Hill*, vont même jusqu'à construire des châteaux gothiques. Sans ce renouveau, les romans gothiques n'auraient pas vu le jour, ou du moins, pas de la même manière.

Mais le *gothic revival* est également littéraire. Comme l'explique Fred Botting, on se libère des normes classiques et on retrouve dans les œuvres médiévales, notamment les romans de chevalerie, des valeurs oubliées et passées de mode :

Old castles, knights and malevolent aristocrats seem to fit into an enlightenment pattern identifying all things Gothic with the tyranny and barbarity of feudal times. Rational distancing and disavowal of past forms of power, however, is belied by the continued fascination with the architecture, customs and values of the Middle Ages: Gothic novels seem to sustain a nostalgic relish for a lost era of romance and adventure, for a world that, if barbaric, was, from the perspective of the late eighteenth century, also ordered. In this respect Gothic fiction preserves older traditions rather than attacking the aristocratic legacy of feudalism. Yet narratives are dominated by values of family,

domesticity and virtuous sentimentalism, values more appropriate to the middle-class readership that composed the increasingly large portion of the literary market in the eighteenth century. Aristocratic trappings of chivalry and romance are subsumed by bourgeois values of virtue, merit, propriety and, within reason, individualism. The anxieties about the past and its forms of power are projected on to malevolent and villainous aristocrats in order to consolidate the ascendancy of middle-class values³.

Les règles et les codes des Lumières, dirigés par la Raison, se heurtent à la résistance de certains, qui voient dans le *gothic revival*, architectural comme littéraire, une façon de renouer avec la tradition. Le médiéval, ses valeurs et son esthétique, n'est plus seulement support du féodalisme et de la tyrannie, perçus alors comme barbares et archaïques, mais est désormais également associé au chevaleresque et à la vertu. C'est de tout cela que les romans gothiques s'emparent. Ainsi, on y retrouvera des traces du roman de chevalerie sous la forme du personnage archétype du justicier, qui incarne les valeurs chevaleresques des œuvres médiévales : un « chevalier sans peur et sans reproche, protecteur des dames en détresse⁴ ». Mais ces romans ne sont pas les seules œuvres littéraires du passé qui trouvent un regain de popularité aux XVIII^e siècle. Ici, ce n'est plus le Moyen-Age qui intéresse les auteurs, mais l'époque du théâtre élisabéthain et plus particulièrement, les pièces de Shakespeare. Dans son article « Shakespeare et le roman "gothique"⁵ », Maurice Levy propose d'étudier les possibles influences des œuvres du dramaturge anglais sur les romans gothiques, choisissant de chercher les inspirations et les origines du courant gothique dans le patrimoine britannique plutôt que dans des œuvres et des phénomènes politico-culturels étrangers. Cette thèse est d'autant plus probable que Horace Walpole, à qui l'on attribue la création du premier roman gothique, ne cachait pas son admiration pour le dramaturge. John Aikin, l'« un des premiers

3 Fred BOTTING, *Gothic*, London New York: Routledge, 1996, p. 5–6.

« Les vieux châteaux, les chevaliers et les aristocrates malveillants semblent s'inscrire dans un schéma des Lumières identifiant tout ce qui est gothique à la tyrannie et à la barbarie de l'époque féodale. La distanciation rationnelle et le désaveu des anciennes formes de pouvoir sont toutefois démentis par la fascination persistante pour l'architecture, les coutumes et les valeurs du Moyen-Âge : les romans gothiques semblent entretenir la nostalgie d'une époque perdue, peuplée de *romance* et d'aventures ; d'un monde qui, même s'il était barbare, était également perçu à la fin du XVIII^e siècle comme ordonné. À cet égard, la fiction gothique respecte les anciennes traditions plutôt que de s'attaquer à l'héritage aristocratique du féodalisme. Pourtant, les récits sont dominés par les valeurs de la famille, de la domesticité et du sentimentalisme vertueux, valeurs plus appropriées pour le lectorat de la classe moyenne, qui représente une catégorie de plus en plus importante dans le marché littéraire du XVIII^e siècle. Les ornements aristocratiques de la chevalerie et de la *romance* sont remplacés par les valeurs bourgeoises de la vertu, du mérite, de la bienséance et, dans la limite du raisonnable, de l'individualisme. Les angoisses concernant le passé et ses formes de pouvoir sont projetées sur des aristocrates malveillants et méchants afin de consolider la supériorité des valeurs de la classe moyenne. » [traduction libre]

4 Alice Mary KILLEN, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris: Librairie H. Champion, 1967, p. 4.

5 Maurice LÉVY. « Shakespeare et le roman "gothique" », [en ligne], dans *Caliban*, n°2, 1965, p. 47-63, [consulté le 11/02/21]. Disponible sur <www.persee.fr/doc/calib_0575-2124_1965_num_2_1_904>.

continuateurs du genre créé par Walpole⁶», loue également le génie de Shakespeare et ses scènes terrifiantes dans son célèbre *Fragment*. Enfin, comment ne pas reconnaître les traces des spectres, de la vengeance et de l'usurpation d'Hamlet, ou celles des sorcières de MacBeth, dans les romans gothiques ? L'influence des pièces de Shakespeare sur le genre gothique est indéniable. Mais il est un courant littéraire, poétique cette fois, que nous ne pouvons passer sous silence, tant son rôle est primordial : celui des *Graveyard Poets*. Macabres, ces poèmes offraient une vision contemplative sur la mort à venir, avec des thèmes qui seront ensuite récurrents dans les romans gothiques : la mort, la nuit et ses ténèbres, ainsi que des lieux sombres tels que les cimetières. Le sublime et l'*uncanny*, deux éléments fondamentaux du roman gothique, ont également fait partie des caractéristiques des poèmes de cette école. C'est pourquoi ils sont considérés comme des textes précurseurs aux romans noirs, participant à la création de l'atmosphère sombre et mystérieuse qui y règne.

Le phénomène du *gothic revival* fut le point de départ du roman gothique. Tout d'abord architectural, avec la redécouverte des églises et des cathédrales gothiques, il prend ensuite un sens plus littéraire, se manifestant par un regain d'intérêt pour les romans de chevaleries et les valeurs qu'ils transmettent, ainsi que pour le théâtre élisabéthain de Shakespeare. Les poètes dits du « *Graveyard* » sont les premières conséquences littéraires de cette résurgence et seront suivis en 1764 par le roman gothique avec le *Château d'Otrante* de Horace Walpole. Mais ces éléments ne sont pas suffisants pour expliquer la popularité du roman gothique. Il reste encore à parler de la place du sublime et de la terreur dans l'esthétique gothique.

1.1.2 Le sublime et le plaisir de la terreur : Edmund Burke et John Aikin

La notion du sublime date de l'antiquité et a été remise au goût du jour par Nicolas Boileau en 1674 avec la traduction du texte grec du *Traité du Sublime* (*Peri hypsous*), attribué à cette époque à l'auteur Longin. L'esthétique sublime se propage alors dans toute l'Europe et est l'objet de nombreux essais critiques. Du point de vue du goût, le beau et le sublime se dissocient au cours du XVIII^e siècle. Leur opposition est alors certaine, tant sur la forme que sur le fond. Là où le beau respecte les normes classiques, le sublime apparaît dans l'excès et se détache de toutes limites humaines : il est inatteignable et incommensurable. Et c'est cette immensité qui pousse à une contemplation qui submerge le sujet. Le sublime est grand et

6 LÉVY Maurice, « Shakespeare et le roman "gothique" », *op. cit.*, p. 50.

majestueux : c'est pour cela qu'il est associé à tout objet qui inspire ces impressions, tant ceux venant de la nature que ceux ayant trait avec le surnaturel, comme le rappelle Fred Botting :

Graggy, mountainous landscapes, the Alps in particular, stimulated powerful emotions of terror and wonder in the viewer. Their immense scale offered a glimpse of infinity and awful power, intimations of a metaphysical force beyond rational knowledge and human comprehension. In the expansive domain opened up by the sublime all sorts of imaginative objects and fears situated in or beyond nature could proliferate in a marvellous profusion of the supernatural and the ridiculous, the magical and the nighmarish, the fantastic and the absurd⁷.

Le sublime qui prend source dans les objets de la nature est appelé sublime de la nature. On le retrouve principalement dans les Alpes, avec leurs grandeurs magnifiques, et dans les tempêtes, avec le tonnerre et l'éclair. Ce type de sublime est grandement utilisé dans les romans gothiques, afin de créer une atmosphère inquiétante et étouffante.

Parmi tous les auteurs qui ont théorisé la notion de sublime, il en est un qui a eu une influence sur le roman gothique : Edmund Burke, avec son ouvrage *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* publié en 1756, est le premier à dissocier le beau et le sublime, expliquant que les objets beaux sont petits, lisses, légers et délicats, alors que les objets sublimes sont immenses, irréguliers, majestueux et sombres. Le beau crée chez le sujet l'amour et la tendresse, tandis que le sublime crée l'émerveillement et la peur face au danger qu'il représente : le plaisir ressenti face à un objet sublime ne vient pas d'émotions positives, mais de l'instinct de survie. Pour reprendre l'expression de Max Duperray : «[...] le système de Burke est fondé sur l'antithèse de la douleur et du plaisir, du sublime et du beau⁸. » C'est le rôle que Edmond Burke va donner à l'obscurité, source d'inquiétude, qui va jouer un rôle important dans les romans gothiques. La peur du noir est universelle et ne l'est pas dans raison, puisque la vision est amoindrie, voire nulle, ce qui fait qu'on ne perçoit pas le danger qui approche ou qui est déjà là ; un procédé qui sera la norme dans les romans gothique par la suite.

La terreur et le plaisir qu'en tire le lecteur, est sans doute l'une des caractéristiques principales du genre gothique. John Aikin a écrit un conte en 1773, Sir Bertrand, préfacé du texte *From the Pleasure Derived from Objects of Terror* dans lequel il étudie les causes du

7 BOTTING Fred, *Gothic*, op. cit., p. 3.

« Les paysages montagneux, notamment les Alpes, suscitaient chez l'observateur de puissantes émotions d'émerveillement et de terreur. Leur taille immense laissait entrevoir l'infinité et une puissance terrible, elles-mêmes signes d'une force métaphysique dépassant la raison et l'entendement humain. Dans le vaste domaine ouvert par le sublime, toutes sortes d'objets imaginatifs et de peurs situés dans ou au-delà de la nature pouvaient proliférer dans une merveilleuse profusion où se mêlaient le surnaturel et le ridicule, la magie et le cauchemar, le fantastique et l'absurde. » [traduction libre]

8 Max DUPERRAY, *Le roman noir anglais dit "gothique."*, Paris: Ellipses, 2000, p. 18.

plaisir que l'on ressent face à la douleur et la terreur dans des écrits, notamment les romans modernes de son époque, à savoir, les romans gothiques. Il établit une hiérarchie entre deux sources littéraires de terreur, l'une est « haute » et concerne entre autres la tragédie, tandis que l'autre est « basse », artificielle, et comprend les romans modernes. Il explique, pour ce qui est de la littérature de terreur « haute », qu'il est facile de comprendre comment l'être humain est capable de ressentir du plaisir « from a scene of misery⁹ » si son empathie, et donc son sens moral, est mis à l'épreuve : en ayant de la sympathie pour la douleur du personnage, le lecteur adopte l'attitude vertueuse, attendue par la société, et c'est ce sentiment d'approbation envers lui-même qui crée un plaisir supérieur aux horreurs dont il est témoin. Il est plus difficile, cependant, de trouver la raison pour laquelle on prend du plaisir à la terreur et l'horreur lorsqu'on n'en tire aucun gain moral, c'est-à-dire, venant de littérature de terreur « basse ». La solution à ce problème se trouve, pour John Aikin, dans la tension et le suspense créés par l'auteur. La curiosité, ou du moins le désir de la satisfaire, à savoir ce qui va arriver, nous pousse à continuer notre lecture, aussi désagréable soit-elle, car la peur de l'insatisfaction, de ne pas savoir, est le plus grand des inforts.

Edmund Burke, avec *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, offre au roman gothique une de ses parties théoriques les plus importantes. Le sublime, l'obscurité et l'informe, deviennent sources de terreur et de plaisir. Ce dernier est pour Edmund Burke issu de sentiments négatifs, mais John Aikin vient s'opposer à cette idée avec son *Fragment*, où il propose une source de terreur et de plaisir venant de sentiments positifs : l'empathie. Dans *Sir Bertrand*, John Aikin parvient à mêler la terreur « haute » et la terreur « basse », ouvrant ainsi la voie au roman gothique de son époque.

1.1.3 Les auteurs fondateurs et majeurs du roman gothique : Horace Walpole, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis

En parlant de roman gothique, l'on pense automatiquement au *Moine* de Matthew Gregory Lewis ou aux romans d'Ann Radcliffe. Ce lien entre courant et œuvres n'est pas innocent : il révèle l'importance de ces auteurs dans la popularité du genre. Ils ont participé à

9 John AIKIN, From the Pleasure Derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, a Fragment, dans *The Evil image : two centuries of Gothic short fiction and poetry* [en ligne], New York : New American Library, 1981, p. 11, [consulté le 01/01/21]. Disponible sur : <<https://archive.org/details/evilimagetwocent00skar/page/10/mode/2up>>

sa création, son développement, et lui ont donné ses caractéristiques principales, qui seront reprises tout le long du XIX^e siècle jusqu'à nos jours – la demeure noire, le personnage du scélérat, l'héroïne persécutée, la terreur et l'horreur, le surnaturel sombre etc. C'est pourquoi il nous semblait nécessaire de parler brièvement de ces auteurs et de leurs œuvres, en commençant par celui qu'on considère comme son créateur : Horace Walpole. Le lien entre architecture gothique et roman gothique est d'autant plus pertinent en ce qui le concerne. En effet, Horace Walpole était un grand passionné de l'esthétique gothique, ce qui l'a poussé à la défendre dans nombre d'essais critiques. Sa passion s'est ensuite concrétisée avec la construction en 1749 de *Strawberry Hill*, son château gothique. La parution du *Château d'Otrante* en 1764, sous-titrée par l'indication « une histoire gothique », n'est pas à dissocier de cette passion : si, au début, Horace Walpole présente son ouvrage comme la traduction d'un manuscrit médiéval publié en 1529, il va finalement avouer dans la deuxième édition qu'il en est l'auteur et que l'intrigue de son roman lui est venue en rêve alors qu'il séjournait dans *Strawberry Hill*. Il n'est alors pas absurde de supposer que son obsession pour l'esthétique gothique lui a inspiré son rêve et donc, le *Château d'Otrante*. Malgré leur nombreuses similarités, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis, quant à eux, s'opposent dans leur écriture du roman gothique. La première fonde ses œuvres autour de la notion de terreur et présente un surnaturel expliqué, accompagnées d'héroïne persécutées, alors que son homologue masculin se concentre sur la notion d'horreur et assume un surnaturel satanique, peuplé de moines et de nonnes maléfiques. L'immense succès d'Ann Radcliffe se répète (*Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, *Julia*, *La Forêt*, *Les Mystères d'Udolphe*, *L'Italien* et *Gaston de Blondville*), alors que celui de Matthew Gregory Lewis est isolé. Les deux auteurs ont cependant un point commun : tout comme pour Matthew Gregory Lewis dans son *Moine*, « [...] c'est au catholicisme que la romancière emprunte ses types les plus effrayants de "villains", comme ses situations les plus angoissantes¹⁰. »

Les auteurs anglais qui se sont essayés à écrire du gothique furent nombreux. Montague Summers a tenté d'en regrouper une grande partie dans *A Gothic Bibliography*, pour remettre au goût du jour des œuvres oubliées, mais aussi afin de rappeler que le mouvement gothique anglais ne se limite pas à Horace Walpole, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis. Ces trois auteurs restent malgré tout les figures de proue et les modèles du roman gothique.

10 Maurice LÉVY, *Le Roman « gothique » anglais (1764-1824)*, Paris : Albin Michel, 1995, p. 277–278.

1.1.4 La réception du roman gothique en Angleterre puis son arrivée en France

Le roman gothique eut un fort succès en Angleterre jusqu'au début du XIX^e siècle. Le phénomène était pourtant décrié et critiqué, voir moqué. Les parodies de romans gothiques prouvent néanmoins la popularité du genre. Ce contraste au niveau de la réception du genre noir a toujours été présent. Lorsque le roman d'Horace Walpole est publié en 1764, les critiques sont mitigées. Certaines le louent et d'autres le tournent en ridicule. Dans l'Angleterre des Lumières, le surnaturel de l'œuvre dénote et est dénigré par ses détracteurs. Ils jugent qu'il est trop extravagant et qu'il vient briser l'ambiance de l'œuvre. La critique gagne en violence une fois qu'Horace Walpole révèle qu'il est l'auteur de l'œuvre et que l'ouvrage n'est pas médiéval. Le roman a cependant un certain succès auprès d'une partie de ses lecteurs, parmi les promoteurs du renouveau gothique. C'est ce succès qui le sauve et qui lui permet d'être réédité à plusieurs reprises dans les années qui suivent. Les romans d'Ann Radcliffe, quant à eux, sont les *best-sellers* de la fin du XVIII^e. Le surnaturel que l'on a critiqué chez Walpole est atténué dans l'œuvre de l'autrice : il est expliqué, donc désamorcé. Ce choix est jugé plus judicieux par ceux qui sont encore récalcitrants aux romans gothiques. Avec les livres d'Ann Radcliffe, le genre gagne encore en popularité et les imitations ne tardent pas à se multiplier. C'est l'âge d'or du roman gothique en Angleterre. *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis est également très populaire, mais est fustigé de critiques et censuré : les thèmes abordés – viol, inceste, pacte avec le diable, magie noire etc – sont jugés trop scandaleux et la critique à peine voilée du monde religieux est quant à elle vue comme un sacrilège. Mais cela n'empêche pas le succès de l'œuvre : l'horrible, à cette époque, plaît. Une hypothèse sur le lien entre la Révolution française et la popularité des romans gothiques à la fin du XVIII^e a été proposée par le Marquis de Sade, comme l'explique Anthony Glinier dans son ouvrage sur la littérature frénétique :

Dans son *Idée sur les romans* (1800), Sade soutient l'idée que le *gothic novel* (...) serait « le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se [ressent] ». À l'appui de sa thèse, Sade fait usage d'un argument souvent repris ensuite : dans le bain de sang où gît l'Europe en cette fin de siècle, le roman serait devenu « aussi difficile à faire que monotone à lire » parce qu'il ne peut plus prétendre à surprendre, à émouvoir ou à choquer des lecteurs blasés par le spectacle des atrocités du monde réel¹¹.

11 Anthony GLINIER, *La littérature frénétique*, [en ligne], Presses Universitaires de France, « Les littéraires », 2009, p. 32, [consulté le 01/12/20]. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/la-litterature-frenetique--9782130577492.htm>>

Si aujourd'hui, cette théorie est mise à mal et ne suffirait pas à expliquer le succès du genre noir, elle atteste la popularité du goût pour l'horreur et la terreur. Ce phénomène n'est pas propre qu'à l'Angleterre : il fut exporté dans les pays européens, notamment la France. Le genre y rencontra un très fort succès, comme le prouve les nombreuses traductions, imitations et adaptations en mélodrames. L'étude des traductions de ces ouvrages au tournant du XVIII^e réalisée par Joëlle Prunghaud est riche en informations sur la manière dont a été reçue ces ouvrages en France. Elle explique ainsi que « (...) le roman gothique anglais a fait l'objet d'une entreprise de traduction systématique, pendant toute la période révolutionnaire (soit de 1790 à 1800), et même au-delà¹². » L'étude graphique qu'elle nous offre nous permet d'évaluer l'ampleur du phénomène : l'année 1797 compte à elle seule neuf publications, pour une vingtaines sur la décennie de 1790 à 1800. Cette arrivée massive d'œuvres gothiques en France a une influence importante sur la littérature française du XIX^e. Face au succès des œuvres anglaises, les auteurs français sont contraints de s'adapter au nouveau marché : c'est ainsi que sont nés les nombreuses imitations de romans gothiques qui inondent les librairies de France. On imite le style d'Ann Radcliffe, au point qu'on lui attribue des livres alors qu'ils ne sont pas d'elle. Le travail de traductions des romans gothiques anglais est également très intéressant à étudier : les traducteurs ont pris des libertés avec le texte d'origine, le censurant et créant alors parfois des œuvres très différentes.

Le roman gothique divise la critique et son lectorat : très populaire, comme le prouve l'état du marché littéraire de l'époque et les nombreuses rééditions des *best-sellers*, il subit pourtant les railleries sous la forme d'œuvres parodiques. Victime de son succès, la qualité du roman gothique a décliné avec les imitations des œuvres des plus grands auteurs, notamment celles d'Ann Radcliffe, amenant ses détracteurs à réduire le genre gothique à une liste d'ingrédients superficiels. Le phénomène gothique prend une tournure similaire en France et les auteurs français s'inspirent de leurs homologues anglais. Mais la littérature terrifiante et noire n'a pas attendu l'arrivée du roman gothique pour trouver sa place en France : ses origines sont bien antérieures.

12 Joëlle PRUNGHAUD, « La traduction du roman gothique en France au tournant du XVIII^e siècle » [en ligne], *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1994, vol. 7, n°1, p.11–46, p. 12, [consulté le 17/02/21]. Disponible sur : <<https://id.erudit.org/iderudit/037167ar>>

1.2 La littérature terrifiante en France

1.2.1 Histoire de la littérature terrifiante du XVI^e siècle jusqu'au XIX^e siècle

Malgré les dires du Marquis de Sade et ceux de ses contemporains qui s'interrogeaient sur l'origine du goût des lecteurs pour l'horreur et la peur, force est de constater qu'il n'est pas nouveau et que ce type d'œuvre a toujours su fasciner son lectorat. *La Littérature Frénétique* d'Anthony Glinoeur nous offre un panorama très complet de la tradition des histoires terrifiantes en France et nous permet de voir jusqu'à quand remonte un tel intérêt pour le morbide, qui s'est réellement concrétisé au XVII^e siècle en France avec l'arrivée du roman gothique anglais et, plus localement, avec les romans noirs français du XVIII^e siècle, dont ceux du Marquis de Sade. Nous suivrons ici cette « préhistoire » réalisée par Anthony Glinoeur, qui commence son étude au XVI^e siècle, avec ce qui sera connu plus tard comme les « canards sanglants », qu'il présente comme l'ancêtre du fait-divers. Il écrit ainsi :

À la fois articles journalistiques, chroniques judiciaires et nouvelles de fiction, les canards défient les classifications et ce statut mixte leur offrira un double héritage, du côté du journalisme à sensation d'une part et du côté de la littérature frénétique de l'autre. En effet, d'abord cantonnés dans la narration des événements politiques, religieux ou diplomatiques récents, les canards s'orientent rapidement vers une veine plus sombre, habitée de « crimes, viols et incestes, actes de démence ou de sorcellerie, fantômes, sacrilèges et diableries en tous genres, visions célestes, copulations contre nature, naissances monstrueuses [...], tout ce qui frappe l'esprit, tout ce qui excite l'imaginaire, tout ce qui ébranle les nerfs¹³ ».

Ce sont-là des thèmes transgressifs que l'on retrouvera au XVIII^e siècle dans les romans gothiques puis dans les genres sombres du XIX^e siècle. Les canards entrent dans la littérature grâce à la vogue des histoires tragiques, elles-mêmes rendues populaires grâce au *Novelle* de Matteo Bandello publiée en 1554 et traduite en français en 1559. D'après Anthony Glinoeur, les histoires tragiques « ne devaient narrer que des événements authentiques, mais toujours funestes, raison pour laquelle on leur accola les épithètes de « véridiques » et de « pitoyables¹⁴ ». De nombreux auteurs se sont essayés à ce type d'écrit, mais celui que l'on retiendra est François de Rosset, qui les a popularisés en adaptant les canards sanglants à la littérature avec son œuvre *best-seller* publiée en 1614 et rééditée 34 fois au cours du siècle de sa parution : *Histoires tragiques de notre temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes arrivées par leurs ambitions, vols, rapines et autres*

13 GLINOEUR Anthony, *op. cit.*, p. 34.

14 *Ibid.*, p. 35.

accidens divers et mémorables, dont le tire raccourci est *Histoires tragiques*. Cette œuvre est d'autant plus importante d'après Anthony Glinoe qu'elle aurait été source d'inspiration pour bon nombre d'auteurs d'écrits noirs lors du XIX^e siècle, dont « Dumas, Nodier, Stendhal et Barbey d'Aurevilly¹⁵ ». L'Évêque Camus a joué un rôle important dans la légitimation des canards sanglants sur le plan littéraire. Si François de Rosset a permis de les populariser et de les faire entrer sur le plan littéraire, ils seront restés controversés et très critiqués par les hautes sphères de la littérature. L'Évêque Camus, avec la publication en 1630 de deux recueils de nouvelles (*Les spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effects de nostre siècle* et *L'amphithéâtre sanglant, où sont représentées plusieurs histoires tragiques de notre temps*) inscrits dans la lignée des *Histoires Tragiques*, continue le travail entamé par François de Rosset.

La popularité de ces histoires au XVI^e puis au XVII^e atteste de l'attrait déjà présent pour l'affreux, l'horrible et le terrible. Ces goûts ne seront qu'exacerbés par la suite, notamment au XVIII^e avec les romans noirs, dont la définition est encore obscure de nos jours. Si le terme « roman noir » a longtemps été, et est encore aujourd'hui, utilisée comme synonyme du roman gothique ou de leurs imitations suite à leur explosion en popularité en France, il faut avoir conscience que l'appellation « roman gothique » est purement anglaise, là où « roman noir » s'applique aux romans français. De plus, durant le XVIII^e, le roman noir a inspiré les auteurs anglais et vice-versa : les deux genres partagent de grandes similarités et il est difficile de voir qui a inspiré qui pour les différents thèmes principaux. Les romans noirs du XVIII^e siècle comprennent les auteurs suivants : l'abée Prévost, le marquis de Sade, Baculard d'Arnaud, Mme de Genlis et Révéroni Saint-Cyr. Les scènes sanglantes sont nombreuses dans certains ouvrages et l'usage du macabre n'y est plus surprenant. L'outrancier et la transgression sont également des thèmes récurrents, devenant même, pour le Marquis de Sade, l'élément principal de son œuvre passé à la postérité. Il existe donc bien une tradition des histoires horribles et terrifiantes antérieures à l'importation des romans gothiques et cette tendance, déjà bien imbriquée en France, explique peut-être le succès qu'y aura remporté les œuvres noires venues d'Angleterre. Cette tendance à l'horreur et à la terreur continuera de se développer au XIX^e siècle avec l'arrivée du romantisme et des écrivains frénétiques.

15 *Ibid.*, p. 36.

1.2.2 Le genre noir en France durant la première moitié du XIX^e siècle : le romantisme et le roman frénétique

En France, il est deux termes littéraires que l'on peut rapprocher du gothique : le roman noir, propre aux ouvrages du XVIII^e siècle, et le roman frénétique, qui s'applique quant à lui à des œuvres du XIX^e siècle. Dans *The Gothic Handbook of Literature*, nous pouvons trouver une entrée pour « roman noir » et une pour « frénétique school », signe qu'il y a bien un lien, voir une filiation, entre le genre gothique et ces deux types de romans français. Nous avons parlé peu avant du roman noir. Il nous intéresse à présent de discuter du roman frénétique.

Le courant romantique aura une influence majeure sur l'apparition du roman frénétique. On peut retrouver dans l'opposition du courant romantique au courant classique qui anima la période romantique, le spectre de la bataille entre les Anciens et les Modernes du XVII^e siècle : l'école romantique se veut porteuse de nouveaux idéaux littéraires, tant dans la forme que dans le fond, et veut montrer qu'il est possible d'égaliser, si ce n'est parfois dépasser, les œuvres classiques les plus acclamées. Or, comme le dit Émilie Pézard dans son article « La vogue romantique de l'horreur », dans les années 1820 et 1830, « la mode est au noir¹⁶ », c'est-à-dire que l'horrible, le terrifiant et le macabre sont omniprésents, notamment dans les romans que l'on rattache alors à l'école romantique. Ce « déferlement de l'horreur¹⁷ » est source des critiques les plus virulentes contre les romantiques, qui essaient tant bien que mal de prouver leur légitimité auprès des classiques. C'est de ce désir de légitimation que le terme « frénétique » va naître, de la plume de Charles Nodier dans un article en 1821 sur le *Petit Pierre* de Spieß, qu'il va réutiliser dans un second article en 1822:

Mais il était juste de mettre à leur place les ouvrages et les hommes, et de ne pas confondre dans une catégorie commune ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d'imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l'absence de certaines règles, ou l'oubli de certaines convenances ; et ces extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu'au délire. On comprend très bien qu'après cette longue fatigue des peuples, exercés pendant le tiers d'un siècle aux impressions les plus variées, les plus profondes et les plus tragiques, la littérature ait senti le besoin de se renouveler, par des secousses fortes et rapides, dans les générations blasées, les organes émoussés de la pitié et de la terreur. C'est là le secret d'un siècle funeste, mais il n'explique pas l'audace trop facile du poète et du romancier qui promène l'athéisme, la rage et le désespoir à travers les tombeaux ; qui exhume les morts pour éprouver les vivants, et qui tourmente l'imagination de scènes horribles, dont il faut demander le

16 Émilie PÉZARD, « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique » [en ligne], *Romantisme*, 2013/2 (n° 160), pp. 41–51, p. 41, [consulté le 23/10/20]. Disponible sur: <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-41.htm>>

17 *Ibid.*, p. 3.

modèle aux rêves effrayants des malades. Ici, je dois le dire, je ne blâme absolument, quoique fort blâmable en soi, ni le spéculateur inconsidéré qui a cru devoir payer ce tribut aux infirmités d'un siècle, ni l'homme de génie qui s'est joué de ce siècle en égarant *Manfred* à travers les glaces des Alpes, ou l'Enfant du châtelain sous les ombrages séducteurs du *Roi des Aulnes*. Sans attenter à la délicatesse de leurs sentiments moraux, et même à la justesse de leurs autres idées littéraires, il me semble seulement qu'on doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d'un monde fantastique, odieux, ridicule, et qu'il est de l'honneur national de faire tomber, sous le poids de la réprobation, ces malheureux essais d'une école extravagante, moyennant qu'on s'entende sur les mots ; car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique dont j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée... que j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école *frénétique*¹⁸.

Cette « école extravagante » prend ici la charge de toutes les critiques faites au romantisme : c'est le bouc émissaire parfait. Charles Nodier espère ainsi protéger le romantisme des critiques qui lui sont faites, se gardant tout de même de mettre les modèles, Byron et Goethe, au même niveau, pour les dissocier complètement de toute possible comparaison. Il est également ironique de noter que Charles Nodier a contribué lui-même à cette école « frénétique » avec son roman *Jean Sbogar* publié en 1818. L'appellation « frénétique » est donc ambiguë et il est clair qu'il ne s'agissait-là que d'une tentative de diversion afin « d'innocenter » le romantisme et rejeter la faute sur les indésirables.

Dans *Littérature Frénétique*, Anthony Glinoer fait une distinction entre ce qu'il appelle les romans frénétiques classiques et les romans frénétiques romantisant :

Les premiers, directement inspirés de Radcliffe, respectent le canevas du *gothic novel* (décors gothiques, surnaturel expliqué, multiplication des péripéties, opposition entre un justicier et un *villain*, intervention de la Providence, final édifiant). Les seconds, dont les sources d'influence sont plus diversifiées, tout en respectant à peu près les préceptes de leurs homologues, s'en éloignent parce qu'ils font advenir un personnage monstrueux et surhumain, doté d'une énergie extraordinaire et qui bouscule le cadre moral préétabli¹⁹.

Les romans frénétiques partagent de nombreux thèmes avec le roman gothique, comme celui de la persécution, la mort et la bataille entre le bien et le mal. Les personnages du scélérat, de la victime et du justicier sont également le trio protagoniste. On retrouve un schéma narratif similaire : la victime est en proie aux persécutions du scélérat, soit à cause d'une haine irraisonnable ou d'un amour pervers, et sera sauvée par le justicier, avec lequel elle forme le duo porteur de valeurs vertueuses. La fin du roman marque toujours la défaite du scélérat, où il y trouve la mort. Si les romans frénétiques classiques sont très proches du roman gothique, le roman frénétique romantisant s'écarte de son homologue dans la manière dont est écrit son

18 GLINOER Anthony, *op. cit.*, p. 67.

19 Ibid., p. 24.

antagoniste. Dans « Du monstre au surhomme », Anthony Glinoer explique en détail cette différence. Là où dans le roman frénétique classique le scélérat se contentait d'être la figure malveillante par excellence, le « monstre », il est plus ambiguë dans les romans frénétiques romantiques, devenant un personnage qui attire la sympathie de la victime et du lecteur, porteur d'idéaux et dotés de facultés presque surnaturelles : un « surhomme » .

Si aujourd'hui les auteurs frénétiques, que l'on peut également retrouver sous l'épithète « petit romantiques », sont les oubliés du romantisme, il faut garder à l'esprit que certains grands noms de la littérature ont fait leurs armes avec ce type d'ouvrage. Parmi eux, nous retrouvons, Charles Nodier avec *Jean Sbogar*, Victor Hugo avec *Han d'Islande*, Honoré de Balzac avec *La Grande Bretèche* et, ce qui nous intéresse tout particulièrement, Alexandre Dumas avec, entre autres, *Pauline*.

1.3 Les débuts d'Alexandre Dumas dans le genre sombre

1.3.1 Alexandre Dumas : le dramaturge et le romancier

Alexandre Dumas est sans doute la figure littéraire la plus prolifique du XIX^e siècle : il aurait ainsi écrit des centaines d'ouvrages. Cependant, la paternité de ses œuvres est remise en question, car il aurait fait appel à des « nègres littéraires » pour arriver à écrire tous ces livres. Cette mauvaise réputation continue de le suivre de nos jours et explique peut-être le désintérêt qu'il inspire à la plupart des universitaires. De toutes les œuvres qu'il a écrites, ou aurait écrites, on ne retient guère de lui que les aventures des trois mousquetaires et le *Comte de Monte-Cristo*. Si la postérité se souvient d'Alexandre Dumas grâce à ses romans, il faut garder à l'esprit qu'il était avant tout un homme de théâtre et que c'est sur la scène qu'il a trouvé ses premiers succès. Ainsi, en 1828, il écrit *Henri IV et sa cour*, qui sortira en 1829 et qui le fait connaître au grand public de son époque. Il offre une nouvelle pièce en 1830, *Christine*, puis un drame en 1831, *Anthony*, et une autre en 1832, *La Tour de Nesle*.

Avant la sortie de *Pauline* en 1838, Alexandre Dumas est un débutant sur le plan romanesque et n'a pas encore rencontré un aussi gros succès qu'avec ses pièces de théâtre. Il écrit des nouvelles, un recueil sorti en 1826 intitulé *Nouvelles contemporaines* qui contient trois histoires. En 1832, il reprend dans *Le Cocher de cabriolet* la dernière nouvelle, *Marie*, en changeant la narration et en développant un peu plus l'intrigue. Le schéma narratif qui va devenir l'un de ses ressorts préférés et que l'on retrouve dans *Pauline*, fait sa première

apparition : Alexandre Dumas se met en scène dans le récit pour apprendre de la bouche d'un cocher de cabriolet l'histoire qui va s'y dérouler. En plus de son travail de dramaturge et de romancier, il a écrit *Gaule et France*, un essai historique sur la France du Moyen Âge. Il se fait également connaître du grand public par la publication de ses récits de voyages et ce seront dans ses derniers que ces lecteurs entendront parler pour la première fois du personnage Pauline. La réception de *Pauline* à sa sortie est mitigée. L'œuvre est quelque peu éclipsée par des publications d'auteurs plus connus, comme *La Chute d'un ange* d'Alphonse de Lamartine et un extrait des mémoires de François-René de Chateaubriand, *Le Congrès de Vérone*. Anne-Marie Callet-Bianco résume ainsi les quelques critiques qui ont été écrites à la sortie du roman :

De manière générale, les critiques louent l'intérêt du roman qu'ils qualifient tous de « divertissant » ; c'est « un roman qui n'ennuie pas » (Le Commerce). Ils rendent hommage à l'art du récit de Dumas ainsi qu'à son style. Mais ils s'accordent tout autant pour insister sur son manque d'originalité, qu'il s'agisse des caractères ou des situations²⁰.

Le roman paraît être une réussite dans sa catégorie et s'inscrit dans la lignée d'Ann Radcliffe. Mais cette force est également décriée et rendrait l'œuvre banale, opinion compréhensible lorsque l'on sait le nombre de romans gothiques ou inspirés de ce genre qui sont traduits ou écrits à cette époque. Malgré ces quelques critiques négatives, *Pauline* rencontre le succès auprès de ses lecteurs :

Toujours est-il que Pauline connaît un grand succès : Le Siècle du 9 juin 1838 le signale, et précise qu'une réimpression est en cours, un mois après la mise en vente. Les rééditions se succèdent : en 1840, chez Dumont, en 1848 chez Michel Lévy, dans les années 1850 au bureau du Siècle, 1861 chez Gaittet (sous le titre Pauline de Meulien)... Le livre a trouvé son lectorat²¹.

En 1850, Pauline connaît « une seconde vie²² » : le roman est adaptée au théâtre. Du fait de sa construction non-linéaire, le récit est remanié et débute par l'épisode de la chasse au tigre en Inde. Cette adaptation moins réussie que le roman, est un échec auprès de la presse littéraire, qui la fustige.

1.3.2 La genèse de *Pauline*

Pauline, originellement *La Salle d'arme*, est publiée en 1838 aux côtés de deux autres récits, *Murat* et *Pascal Brunot*. Dans ses *Mémoires*, l'auteur raconte comment il a rencontré une jeune femme à la fin de septembre 1830, dans une auberge dans le sud de la Bretagne. Intrigué par son air attristé, il écoute leur conversation et apprend alors qu'elle s'apprête à quitter la France avec son mari pour la Guadeloupe, raison pour laquelle « elle pleurait les

20 Alexandre DUMAS, *Pauline*, notice, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, Paris : Gallimard, 2004, p. 223.

21 *Ibid.*, p. 224.

22 *Loc. cit.*

amis et les parents qu'elle laissait sur cette vieille terre d'Europe, et peut-être aussi cette vieille terre d'Europe elle-même²³. » Attendri par sa peine, l'auteur va demander au capitaine du navire qui les amènera en Guadeloupe s'il peut monter à bord jusqu'au moment du départ. Là-bas il retrouve les deux époux et en faisant connaissance, il apprend que la jeune femme porte le même nom que celui du navire : Pauline. Le mari, Léopold, essaie de rassurer sa femme en lui promettant qu'ils reviendront en France d'ici trois ans, mais Pauline reste inconsolable. C'est Alexandre Dumas qui parvient finalement à la rassurer et par ce geste, il donne les preuves suffisantes de sa bonne foi : elle lui demande de passer chez les siens s'il s'arrête à Tour, pour leur dire que son mari lui a promis de la ramener d'ici trois ans. Alexandre Dumas ne quitte pas le navire après son départ du port et reste avec les deux époux pour déjeuner. Enfin, lorsqu'il part, il quitte Pauline avec une dernière embrassade, ces pensées et ces paroles :

Chose étrange! Cette femme et moi ne nous étions jamais vus la veille au soir ; le matin, nous étions encore des étrangers l'un pour l'autre ; au moment du départ, nous étions des connaissances ; le déjeuner nous avait fait amis ; la séparation nous faisait presque frère et sœur. O mystère du cœur, incompris de la foule, et qui font de ceux à qui Dieu les a révélés des êtres privilégiés pour la souffrance. J'avais plus de peine à quitter ces amis d'un jour que je ne me promettais de plaisir à revoir des amis de vingt ans !

– Vous vous souviendrez également de mon nom, n'est-ce pas, monsieur ? me dit la jeune femme.

– Tâchez de lire les prochains livres que je ferai, madame, et je vous promets que vous retrouverez ce nom dans l'un de mes premiers romans²⁴.

Malgré la brièveté de leur rencontre, Alexandre Dumas a ressenti un vif attachement pour les deux époux, notamment Pauline, dont la peine l'a ému. La promesse qu'il lui a faite à leurs adieux va être tenue huit ans après. Cette rencontre d'apparence anecdotique a pourtant été l'une des plus importantes dans la genèse de l'œuvre, puisqu'elle aura donné à l'auteur le nom de son héroïne. Il est également possible de voir dans le départ des deux jeunes gens pour la Guadeloupe le spectre lointain de ce qui donnera à Dumas l'idée de l'exil d'Alfred et de Pauline pour l'Angleterre.

Le dossier de l'édition de *Pauline* de Flammarion nous offre de nombreuses informations sur la genèse du roman. Ainsi, son voyage en Suisse de 1832 est également une étape primordiale dans l'écriture de *Pauline*. Les récits de voyage sont à cette époque populaires et ceux en Alpes d'autant plus, étant donné l'esthétique sublime qui leur est attaché. L'atmosphère poétique et majestueuse des scènes de *Pauline* se déroulant dans les

23 Alexandre DUMAS, *Mes mémoires*, CLXIX, tome IV, éd : Pierre JOSSELAND, Paris : Gallimard, 1967, p.81.

24 Alexandre DUMAS, *op. cit.*, CLXIX, p. 87– 88.

Alpes et en Italie du Nord est l'héritière de cette excursion. Ses voyages en Bretagne, notamment celui où il a rencontré la Pauline d'origine, lui ont aussi permis de puiser l'inspiration afin d'écrire les scènes correspondantes qui s'y déroulent dans les cinq premiers chapitres. Le séjour d'Alexandre Dumas en Suisse est raconté dans *Impressions de voyage en Suisse*. Il regroupe des épisodes parus alors dans les journaux, avec quelques ajouts, dont des allusions à Alfred de Nerval et à une mystérieuse femme prénommée Pauline. En 1837, le Figaro donne à ses lecteurs un nouvel extrait, « Pauline », dans lequel l'auteur pose le décor du premier chapitre du livre. Avec les allusions à Alfred de Nerval et Pauline, puis avec ce nouvel extrait, Alexandre Dumas teste l'intérêt du lecteur pour son futur roman et crée un effet d'attente pour sa sortie.

2 Étude du trio de personnages gothiques dans *Pauline*

Le schéma narratif du roman gothique tourne autour d'une même trame et autour du même trio de personnages : le protagoniste, la victime, la plupart du temps une femme, est sous l'emprise et sous le joug de l'antagoniste, le scélérat monstrueux qui incarne le Mal, obsédé par la victime pour des raisons perverses ou par avarice. Le personnage du justicier, qui peut également être le protagoniste à la place de la victime, joue alors le rôle du héraut du Bien et s'oppose au scélérat, sauvant, à l'issue du roman, la victime, avec laquelle il partage un amour pur. Les personnages du roman gothique en sont donc une facette primordiale, puisqu'ils façonnent l'intrigue. Ainsi, ils sont devenus très stéréotypés et leur caractère répond à un code qui facilite leur interprétation.

Dans cette partie nous nous interrogerons sur la manière dont les trois personnages principaux de *Pauline* (Horace, Alfred et Pauline) répondent aux critères de l'esthétique gothique.

2.1 Le *gothic villain*, le comte Horace de Beuzeval

La figure du scélérat, le *gothic villain*, est sans doute l'un des éléments qui, avec la demeure noire, a permis au roman gothique d'être aussi reconnaissable. L'un comme l'autre sont indispensables à l'esthétique gothique et permettent de créer l'atmosphère si particulière de ce genre. Le personnage du monstre est souvent ce qui donne sa notoriété à l'œuvre (Frankenstein pour le roman de Mary Shelley, Manfred pour le *Château d'Otrante* d'Horace Walpole, Ambrosio pour *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis et encore bien d'autres) et tient alors à juste titre un rôle principal dans l'œuvre, du fait qu'il est celui qui déclenche toute l'action : sans *gothic villain*, la victime n'est pas persécutée et le justicier n'a aucune raison de s'opposer à lui. *Pauline* ne déroge pas à cette règle : le comte Horace de Beuzeval est le scélérat du roman et joue avec brio le rôle du monstre malfaisant. Être double, à la fois aristocrate et brigand, – ce dernier ayant été rendu populaire par la pièce emblématique de Friedrich von Schiller *Les Brigands* –, Horace est un criminel sans foi ni loi qui trompe son monde avec succès, jusqu'au jour où il épouse Pauline, qui parvient immédiatement à saisir la

noirceur de son âme. Le scélérat d'Alexandre Dumas semble donc remplir tous les critères pour faire de lui un parfait *gothic villain*.

2.1.1 La physiognomonie

L'un des premiers éléments qui a attiré notre attention est la physionomie du personnage. La physiognomonie est une pseudo-science qui consiste à allier physionomie et psychologie : le physique d'une personne, en l'occurrence ici un personnage, est le reflet de son caractère et de sa moralité. Cette pseudo-science, mise en avant par les théories de Franz Joseph Gall, Johann Caspar Lavater et le criminologue Cesare Lombroso, rencontre un grand succès au XIX^e siècle et a été très appréciée par les écrivains, comme par exemple Honoré de Balzac avec sa *Comédie Humaine*, permettant ainsi d'interpréter l'apparence et le caractère des personnages. Elle est d'autant plus pertinente ici qu'elle a été utilisée pour analyser les profils de véritables criminels et s'applique donc particulièrement bien aux romans gothiques et frénétiques, notamment pour le personnage du scélérat.

L'apparence d'Horace de Beuzeval se prête ainsi très bien à ce type d'analyse, puisqu'elle vient renforcer sa monstruosité : un lecteur bien informé est parfaitement capable d'interpréter son caractère à la première description qui est faite de lui, sans être influencé par les soupçons du narrateur. Ainsi, lorsque le comte apparaît pour la première fois au début du récit alors que Alfred a trouvé refuge dans les ruines, il nous est décrit dans ces termes :

[...] j'avais pu distinguer un jeune homme de vingt-huit à trente ans, aux cheveux blonds et de moyenne taille.. Il était vêtu d'un simple pantalon à toile bleue, pareil à celui que portent habituellement les paysans les jours de fête ; mais ce qui indiquait qu'il appartenait à une autre classe que celle que l'apparence première lui assignait, c'était un couteau de chasse pendu à sa ceinture, et dont je vis briller aux rayons de la lune la garde et l'extrémité²⁵.

Si ses vêtements et son couteau sont mis en avant par le narrateur et attirent ses soupçons et donc les nôtres, montrant déjà l'anomalie que son apparence représente, nous pouvons également dès la première phrase relever un détail trompeur : la teinte de ses cheveux, blonds. Dans le mémoire de Marie-Cécile Echegut, qui s'intéresse aux personnages d'Alexandre Dumas, elle explique que l'on peut identifier un schéma entre les personnages jouant le rôle de protagonistes vertueux et ceux jouant celui d'antagonistes malfaisants : les premiers ont les cheveux bruns alors que les seconds ont les cheveux blonds. La blondeur comme caractère physique des personnages malfaisants pourrait, de premier abord, paraître paradoxale,

25 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, III, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 50.

puisque'elle est associée aux anges. Mais il faut surtout y voir là la blondeur de l'ange déchu Lucifer, figure emblématique et absolue du Mal. Les personnages maléfiques blonds ne le sont donc pas par innocence : il s'agit de faire d'eux l'avatar du Diable.

Si la première description du comte qui nous est offerte paraît superficielle et partielle, c'est sans doute dû à l'obscurité qui cache la vue d'Alfred. C'est dans le récit de Pauline, dans le chapitre 7, qu'un portrait consistant est brossé par l'héroïne :

C'était un jeune homme pâle, et plutôt petit que grand, avec des yeux noirs et des cheveux blonds. Au premier aspect, il paraissait à peine avoir vingt ans ; puis en regardant plus attentivement on voyait quelques légères rides partir du coin de la paupière en s'élargissant vers les tempes, tandis qu'un plis imperceptible lui traversait le front, indiquant, au fond de son esprit ou de son cœur, la présence habituelle d'une pensée sombre ; des lèvres pâles et minces, des belles dents et des mains de femme complétaient cet ensemble qui au premier abord, m'inspira plutôt un sentiment de répulsion que de sympathie²⁶ [...].

Ce qui dérange Pauline se concentre sur des points communs à beaucoup d'autres scélérats dans la littérature terrifiante : le regard, les mains « de femme » et sa pâleur. Le regard n'est pas un élément anodin puisqu'il est censé être la fenêtre sur l'âme et donc le reflet des sentiments, des pensées et de l'être intérieur. Les yeux de notre scélérat sont « noirs²⁷ » et son regard est « fixe et profond²⁸ », signe de sa noirceur morale et de sa perversité. C'est son regard qui trouble tant Pauline lors de leur première et deuxième rencontre, durant la scène du bal du chapitre 8 : c'est celui d'un chasseur qui ne quitte plus sa proie. Un autre élément physique qui met en avant la monstruosité du monstre est son côté féminin. Dans le chapitre 8 Pauline l'explicite : « [...] une voix douce, qui comme ses mains et ses pieds paraissait bien plus appartenir à une femme qu'à un homme²⁹ [...] ». En mettant ainsi en avant l'androgynie du comte, qui vient souligner son altérité et renforcer son étrangeté, l'auteur crée chez le lecteur un sentiment d'inquiétude et d'appréhension qui fait écho à celui de l'héroïne. Cette apparence féminine est trompeuse, puisqu'elle pousse à sous-estimer sa puissance et sa virilité, comme le font les officiers anglais dans l'anecdote de Goa du chapitre 7 : « [...] sa taille élégante, son teint pâle, la blancheur des ses mains, lui donnaient l'apparence d'une femme déguisée en homme. Aussi, au premier coup d'œil, les officiers anglais mesurèrent-ils le courage de leur convive à son apparence. » Sa féminité le différencie des autres hommes et l'exclue de la société. Elle fait également écho à sa double identité d'aristocrate et de brigand. Il est courant de voir le côté androgyne du scélérat être érotisé dans les romans gothiques, notamment lorsqu'il s'agit d'un vampire, créature au caractère sexuel très présent. Il n'en est

26 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 91–92.

27 *Ibid.*, VII, p. 91.

28 *Ibid.*, VIII, p. 103.

29 *Loc. cit.*

rien ici, ce qui permet de renforcer l'étrangeté du personnage. D'autres caractéristiques physiques viennent éclairer sa malice aux yeux de celui qui sait les interpréter, comme l'explique Jean-Claude Rioux dans son article sur « Crime, nature et société dans le roman de la Restauration » :

Lorsqu'au lieu de se limiter à une appréciation globale, le romancier opte pour l'analyse et le détail, le fonctionnement du portrait n'en demeure pas moins réglé par la même sémiologie de l'excès et du défaut, du trop et du trop peu. Ainsi en va-t-il de ces visages trop pâles, trop ridés ou trop maigres qui signalent un organisme usé par le contact du vice, détruit par le branle intérieur des passions ou rongé — littéralement — par le remords ; ou, au contraire, de ces têtes trop grosses, parfois énormes, trop rouges ou encore trop hâlées qui indiquent, les unes, un tempérament bestial, les autres, les vices de l'ivrogne et du libertin, et les dernières une vie exposée aux intempéries des grands chemins ou du grand large hanté par les pirates. Plus généralement, tout excès ou tout défaut par rapport à la norme et à la moyenne statistique est susceptible de fonctionner comme un signe de déséquilibre physique et, au-delà, de désordre intérieur³⁰ [...].

Cette « sémiologie de l'excès et du défaut » se retrouve dans le portrait d'Horace avec les quelques rides présentes sur son visage qui indiquent « au fond de son esprit ou de son cœur, la présence habituelle d'une pensée sombre³¹ ». Ces rides « légères » et ce « plis imperceptible », s'ils étaient très visibles et marqués, pourraient être le signe d'inquiétudes, de remords et de culpabilité, alors que le contraire indique l'opposé. À la lumière des crimes d'Horace, cela montre, encore une fois, la noirceur de son âme. Un trouble physique — maladie, pâleur excessive, maigreur etc — est automatiquement la preuve d'un dérèglement intérieur, ainsi Horace « avait l'apparence faible et languissante d'un homme atteint d'une maladie organique³² » et « une toux sèche qui lui était habituelle³³ ». Enfin, sa pâleur est souvent soulignée, notamment lorsqu'il est mis en position de faiblesse, poussé dans ses derniers retranchements et forcé de faire face à sa culpabilité.

Le scélérat, Horace de Beuzeval a l'apparence du monstre. Elle n'est certes pas aussi spectaculaire que celle de Frankenstein, mais elle remplit néanmoins son rôle : elle annonce la nature réelle du personnage et inquiète, puis terrifie, l'héroïne et le lecteur. Comme le rappelle si bien Jean-Claude Rioux : « Le criminel a beau se masquer, au propre comme au figuré, ses efforts sont vains ; son masque est désespérément transparent et le mal est lisible et visible sur son visage, dans ses manières, dans ses attitudes ou ses paroles. » Horace de Beuzeval porte le masque de l'aristocrate, mais ses crimes marquent son âme et donc son corps, première preuve de sa culpabilité et de sa véritable identité de brigand.

30 Jean-Claude RIOUX. « *Crime, nature et société dans le roman de la Restauration* », [en ligne], *Romantisme*, 1986 (n°52), Vertiges, pp. 3–18, p. 7, [consulté le 09/12/20]. Disponible sur: < www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_52_4826 >

31 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 91.

32 *Ibid.*, VII, p. 93.

33 *Loc. cit.*

2.1.2 Le double jeu : entre aristocrate et brigand

Pour cacher ses crimes et ne pas attirer les suspicions, le scélérat joue un rôle qui est souvent l'antithèse de ce qu'il est réellement. Ce masque, cache sa nature maléfique, qui peut également avoir un autre rôle, comme l'explique Élisabeth Durot-Boucé : « Et l'on constate l'ambiguïté du masque qui révèle nos désirs les plus cachés (nos identifications fantasmatiques), qui montre notre visage « noir » le plus secret, que dissimule notre moi dans notre figure quotidienne³⁴. » Ainsi, tout un jouant un rôle de barrière, le masque peut également trahir, à la manière des théories de Freud, contre la volonté de celui qui le porte, ce qu'il désire incarner le plus. Le *gothic villain* est alors double et doit être étudié sous deux angles : celui de sa véritable nature sombre et celui du masque du personnage qu'il incarne pour la dissimuler.

Jouer le rôle que représente le masque n'est pas un acte naturel et est nécessaire pour survivre, et cela, malgré toutes les contraintes qu'il peut entraîner :

Il est prisonnier du personnage qu'il s'est laissé imposé et qu'il s'est imposé à lui-même. Le masque est collé à l'usage, il ne peut plus l'arracher. La dissimulation, les machinations, finissent par se retourner contre leur auteur et dans le roman gothique anglais, le scélérat trouve à la fin de l'histoire son juste châtement³⁵ [...]

Cette obligation peut donc devenir la plus horrible des prisons et la protection qu'elle offre est temporaire ; pire, elle est souvent ce qui mène à sa perte : le scélérat finit irrévocablement par se trahir et la fêlure dans le masque ainsi révélée laisse entrevoir, à la victime ou à un autre personnage, le véritable visage du monstre et avec lui, l'étendue de ses crimes et de sa noirceur. Horace de Beuzeval correspond parfaitement à ce type de scélérat, incarnant à la fois le jeune aristocrate aux multiples talents ayant vécu de nombreuses aventures et le brigand sans morale et sanguinaire qui sème la terreur sur les routes de Normandie. Nous allons ici nous intéresser à ces deux facettes de son identité, toutes deux nécessaires afin de comprendre sa complexité et essentielles à l'interprétation du personnage du scélérat qu'il incarne dans *Pauline*.

Le masque que porte Horace de Beuzeval est celui d'un jeune aristocrate, un comte, qui s'est illustré par ses actes valeureux. Il est de famille noble, et tient sa fortune « de la succession d'un oncle de sa mère, qui était resté quinze ans en Inde³⁶. » Il possède le château

34 Élisabeth DUROT-BOUCÉ, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson : mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*, Paris: Publibook, 2008, p. 174.

35 *Loc. cit.*

36 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 94.

de Burcy en Normandie, signe de sa richesse. Sa mère était anglaise, ce qui explique sa maîtrise de la langue dans le chapitre 12. Il évolue dans la haute société française et côtoie les grands noms, il est d'après Pauline, « fort répandu³⁷ » : il fréquente le monde. Ainsi, il s'est lié d'amitié avec la famille de Luciennes, par laquelle il a rencontré Pauline, et compte le fils Paul parmi ses amis, qu'il a sauvé d'un sanglier lors d'une chasse dans le chapitre 7. Mme de Luciennes, la mère de la famille, semble également une proche du comte, puisqu'elle joue le rôle d'entremetteuse et d'intermédiaire entre lui et Pauline. Elle convainc ainsi cette dernière d'accepter de lui donner sa main après lui avoir vanté ses qualités (« Le comte Horace est jeune, beau, riche [...]. Le comte Horace est libre, vous avez dix-huit ans, ce serait une union convenable sous tous les rapports³⁸. ») et demande sa main pour lui à Mme de Meulien, la mère de Pauline. Il est aussi convié aux soirées mondaines de la comtesse de M..., une femme de prestige dont les soirées réunissent les invités les plus fameux.

Horace se livre également à des activités de son statut, comme la chasse à gros gibier tel que dans le chapitre 7, lors de sa première rencontre avec Pauline, ou encore à « des courses à cheval et des assauts d'armes et de pistolet³⁹ » avec ses amis. Lors des soirées, il s'intéresse aux jeux d'argent, à la danse et au chant comme lors de la soirée mondaine de la comtesse de M... dans le chapitre 8, dans laquelle il invite Pauline à danser quelques contredanses et avec qui il partage un duo de chant, celui du premier acte de *Don Juan*, scène hautement dramatique sur laquelle nous nous attarderons plus tard.

Le masque d'Horace s'étend jusqu'à son langage et son comportement, caractérisés par sa retenue, notamment dans les émotions qu'il laisse paraître. Ce sont ces dernières qui le trahissent et qui permettent d'entrevoir sa véritable nature, notamment lorsqu'il pâlit d'horreur ou d'effroi, comme dans le chapitre 14, lorsque Alfred, après avoir rejoint sa mère et sa sœur, annonce au comte qu'il le connaît, sous-entendant qu'il sait tout de lui, et donc, connaît ses pires secrets, déclenchant la réaction suivante chez-lui : « le comte Horace devint affreusement pâle⁴⁰ », avant d'ajouter qu'« aucun autre signe que cette pâleur ne trahit son émotion⁴¹. » Ce contrôle lui fait pourtant défaut, comme lorsque Pauline lui désobéit et le rejoint au château de Burcy à la fin du chapitre 10 : « [...] faisant un effort sur lui-même, il reprit immédiatement cette apparence calme qui parfois m'effrayait davantage que n'eût pu le faire le visage le plus irrité⁴². » Ainsi, ce calme olympien, façade qui devrait le protéger de

37 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, X, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 126.

38 *Ibid.*, IX, p. 122.

39 *Ibid.*, X, p. 127.

40 *Ibid.*, XIV, p. 181.

41 *Ibid.*, XIV, p. 181.

42 *Ibid.*, X, p. 133.

tout soupçon, entraîne l'effet contraire. Ce manque d'émotions et de réactions, même les plus négatives, paraît inhumain et attire l'attention sur ce qu'il a à cacher : son identité de brigand.

Horace est un brigand, ce qui est courant pour le scélérat d'un roman gothique, mais encore plus pour celui d'un roman frénétique, notamment romantisant. En effet, la figure du brigand s'est popularisée au XVIII^e avec *Les Brigands* de Schiller et Karl Moore, le protagoniste, n'est pas un brigand sans foi ni loi, mais ressemble plus à un Robin des Bois qui protège les faibles, répare les injustices : « il incarne le brigand au grand coeur, le hors-la-loi généreux⁴³ », devenant un grand héros romantique, source d'inspiration pour de nombreuses œuvres à venir, dont certains romans frénétiques, comme le *Jean Sbogar* en 1818 écrit par Charles Nodier, l'une des sources d'inspiration d'Alexandre Dumas. Le personnage éponyme de Charles Nodier possède également une double personnalité, celle d'un jeune noble vénitien et celle d'un chef d'une bande de brigand, très similaire à celle d'Horace. Ces ressemblances sont naturelles et compréhensibles compte tenu de l'importance de la figure du brigand dans la littérature romantique de l'époque. Vertueuse dans *Les Brigands*, elle devient plus pernicieuse dans les romans gothiques, puis avec *Jean Sbogar*, jusqu'à arriver à la figure présente dans *Pauline*.

À l'instar de Jean Sbogar, Horace n'est pas seul et est à la tête de sa bande : nous savons qu'il est aidé de deux complices, appelés Max et Henri par Pauline pour préserver leur véritable identité. Nous apprenons, lors de leur présentation dans le chapitre 10, qu'ils se connaissent depuis six ans, qu'il étaient originellement quatre, mais que l'un d'entre eux est mort – la manière n'est pas précisée. Nous entendons parler d'activité criminelles dans le roman pour la première fois dans le chapitre 2, durant la première partie du récit d'Alfred :

« [...] j'écoutais le récit d'aventures assez étranges, dont, depuis trois mois, les départements du Calvados, du Loiret et de la Manche étaient le théâtre. Il s'agissait de vols commis avec une adresse ou une audace merveilleuse : des voyageurs avaient disparu entre le village du Buisson et celui de Sallenelles. On avait retrouvé le postillon les yeux bandés et attaché à un arbre, la chaise de poste sur la grande route et les chevaux paissant tranquillement dans la prairie voisine. Un soir que le récepteur général de Caen donnait un souper à un jeune homme de Paris nommé Horace de Beuzeval et à deux de ses amis qui étaient venus passer avec lui la saison des chasses dans le château de Burcy, [...] on avait forcé sa caisse et enlevé une somme de 70 000 francs. Enfin le précepteur de Pont-l'Évêque, qui allait faire un versement de 12 000 francs à Lisieux, avait été assassiné, et son corps, jeté dans la Touques et repoussé par ce petit fleuve sur son rivage, avait seul révélé le meurtre⁴⁴ [...] »

43 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, notes, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 240.

44 *Ibid.*, II, p. 40.

En résumé, nous avons donc des enlèvements, des vols, et au moins un meurtre, peut-être plus si l'on considère que les personnes portées disparues sont également mortes. À ce moment du récit, le nom Horace de Beuzeval ne nous dit rien. Mais à la lueur de ses activités criminelles, il apparaît clair que tous ces crimes sont de ses faits. La révélation sur Horace est progressive : dans le chapitre 11, alors qu'elle ne trouve pas le sommeil, Pauline aperçoit trois hommes qui portent une femme qui se débat, enroulée dans un manteau. Sous le choc, elle nie l'évidence, jusqu'à la scène de la révélation du chapitre 12, lorsqu'elle les surprend dans les souterrains, découvrant alors que son mari et ses deux amis sont les responsables des crimes qui terrorisent la Normandie, en les voyant discuter du sort d'une Anglaise, la femme qu'elle avait vue la veille, et dont le mari a été tué par Horace. Il finit par tuer l'Anglaise, allongeant ainsi la liste de ses victimes. Certains éléments dans le livre nous laissent deviner que Horace et ses amis n'en sont pas à leur premier essai :

Chacun d'eux possédait une maison de campagne, l'un dans la Vendée, l'autre entre Toulon et Nice ; celui qui avait été tué possédait la sienne dans les Pyrénées, et le comte Horace en Normandie, de sorte que chaque année ils recevaient successivement pendant la saison des chasses, et passaient trois mois les uns chez les autres⁴⁵.

Ce que chasse Horace et ses amis ne sont pas des animaux, mais des riches. Lorsque Max parle de chasser « avec des anglais⁴⁶ », il s'exprime en code, de manière assez ironique, pour indiquer qu'en réalité, les anglais sont la proie. Nous pouvons alors deviner qu'ils se livrent à un manège similaire à chaque fois qu'ils se rendent chez l'un ou l'autre pour « chasser » et nous pouvons même émettre l'hypothèse que leur ami perdu leur a été arraché lors d'une « chasse » qui aurait mal tourné.

Avant la révélation du chapitre 12, des signes trahissent la véritable nature d'Horace et sont perçus par Pauline. Ainsi, Horace a constamment un pistolet près de lui, pendant qu'il dort comme pendant qu'il mange, et a toujours un cheval sellé et prêt à partir. Lorsque Max et Henri les visitent, Horace ordonne que ce soit trois chevaux qui soient tenus prêts et Pauline apprend grâce à ses domestiques qu'ils dorment également avec une arme sur le chevet. La présence du pistolet est un indice, dont le lecteur peut deviner la signification grâce aux paroles du maître d'armes Grisier dans le chapitre 1 : « Le pistolet est l'arme du brigand ; c'est le pistolet sous la gorge qu'on fait signer de fausses lettres de change ; c'est le pistolet à la main qu'on arrête une diligence au coin d'un bois⁴⁷ [...] » Quant au cheval, il s'agit

45 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, X, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 127.

46 *Ibid.*, XI, p. 137.

47 *Ibid.*, I, p. 37.

sûrement d'un moyen de fuite au cas où il viendrait à être découvert. Pauline a bien saisi le caractère anormal de ces éléments, tout comme le lecteur, qui apprend à se méfier d'Horace.

Le comte de Beuzeval, jeune aristocrate valeureux qui côtoie le beau monde de la société parisienne, est le personnage que Horace incarne afin de dissimuler ses activités criminelles de brigand. Tel le héros de Docteur *Jeckyll et Mister Hyde*, il possède une double identité : aristocrate le jour et brigand la nuit. Sa véritable nature est viciée et remplie de crimes, mais nous pouvons arguer qu'il est peut-être tout autant le comte de Beuzeval que le brigand Horace. Ces deux identités sont indissociables, au point qu'il devient impossible de deviner quelle est la véritable et celle d'origine. En tant que scélérat, Horace incarne parfaitement la dualité qu'il est censé représenter dans le roman : celle d'un homme sombre et vil qui se cache derrière le masque d'un être plus innocent. Mais des fêlures laissent transparaître l'identité maléfique qu'il veut dissimuler au plus grand nombre. À cette caractéristique déjà complexe, s'ajoute ce qui fait de lui un scélérat de roman frénétique romantisant : ses idéaux et ses capacités presque surhumaines.

2.1.3 Le charme du surhomme damné

Horace incarne le nouveau type de monstre littéraire qui a commencé à surgir avec la Restauration, à partir de 1818. Ainsi, comme l'explique Anthony Glinoer dans *La Littérature frénétique* :

Dans cette nouvelle race de monstres – le terme sera pris ici dans une acception générique – il est possible de distinguer entre deux groupes : soit le protagoniste est foncièrement mauvais et le reste jusqu'à l'heure du châtement, soit il est dévoré par un conflit intérieur qui le fait hésiter à servir le Bien ou le Mal. (...) Mais à la différence des criminels ou des scélérats du mélodrame et du roman radcliffien, inspirés par de vils instincts de domination ou de cupidité, ces êtres monstrueux échappent pour ainsi dire au jugement moral traditionnel parce qu'ils s'apparentent moins à des humains malfaisants qu'à des bêtes infernales à l'apparence humaine. La bestialité ne leur a pas retiré toute humanité, mais en a fait des êtres contre-nature⁴⁸ (...).

Horace appartient au premier groupe, celui qui est « foncièrement mauvais et le reste jusqu'à l'heure du châtement ». Horace est noble de naissance, donc riche : pourquoi, alors, mène-t-il une vie de banditisme, semée de vols et de meurtres ? Il pourrait remplir la fonction romantique du brigand, celle qui fait de lui une figure de rébellion qui se révolte contre l'injustice de l'ordre social, comme semble l'indiquer un passage du chapitre 8, lors de sa deuxième rencontre avec Pauline, où il compare la liberté dont il jouissait en Inde à son désenchantement lors de son retour en France :

48 GLINOER Anthony, *La Littérature frénétique*, p. 85.

[...] il retomba d'un seul bond au milieu de notre société usée, où tout est mesquin, crimes et vertus, où tout est factice, visage et âme où, esclaves emprisonnés dans les lois, captifs garrottés dans les convenances, il y a pour chaque heure du jour de petits devoirs à accomplir, pour chaque partie de la matinée des formes d'habits et des couleurs de gants à adopter, et cela, sous peine de ridicule, c'est-à-dire de mort ; car le ridicule en France tache un nom plus cruellement que ne le fait la boue et le sang⁴⁹.

Il critique la société française et son artificialité, sa soumission au paraître et au factice, où l'apparence fait loi, sous peine d'être ridiculisé et donc, renié. Nous pouvons nous demander s'il n'est pas devenu brigand pour s'opposer à cette société qui le dégoûte tant, mais il ne faut pas s'y tromper : si la figure d'Horace est plus ambiguë et complexe que celle d'un monstre habité du Mal, ses raisons n'en sont pas pour autant vertueuses et le terme, dans sa bouche lors de son discours fait à l'Anglaise dans le chapitre 12, est ironique. C'est par pur égoïsme et avarice qu'il sème la terreur sur les routes :

[...] voici deux brigands de mes amis, tous deux de bonne famille [...], qui, élevés dans les principes de la secte platonique, c'est à dire du partage des biens, ont commencé à mangé les leurs ; puis, trouvant alors que tout était mal arrangé dans la société, ont eu la vertueuse idée de s'embusquer sur les grandes routes où elle passe, pour corriger ses injustices, rectifier ses erreurs et équilibrer ses inégalités. Depuis cinq ans, à la plus grande gloire de la philosophie et de la police, ils s'occupent religieusement de cette mission, qui leur donne de quoi figurer de la manière la plus honorable dans les salons de Paris, et qui les conduira, comme cela est arrivé pour moi, à quelques bons mariages qui les dispensera de continuer de faire les Karl Moore et les Jean Sbogar⁵⁰. »

Il a donc décidé de se faire brigand car il a dilapidé sa fortune et voulait continuer de vivre dans le même luxe qu'avant. Son idéologie d'une société injuste, régie par le souci de l'apparence et du paraître, sonne creux, d'autant qu'il continue de profiter des privilèges qu'elle lui offre. Pire, en jouant le rôle factice de l'aristocrate mondain, il incarne cette société qu'il semble tant détester. Au contraire de Karl Moore et Jean Sbogar, ses crimes ne sont pas motivés par des raisons altruistes.

Le scélérat de *Pauline* n'est pas l'incarnation du Mal comme certains scélérats de romans gothiques, mais il « se colore de teintes diaboliques⁵¹ ». Le personnage possède une part sombre qui ressemble à celle du damné. Ainsi, il fait référence à une malédiction qui n'est jamais dévoilée, dans la lettre qu'il laisse à Pauline après l'avoir enfermée dans le caveau : « Je ne vous demande ni oubli, ni miséricorde : il y a longtemps que je suis maudit, et votre pardon ne me sauverait pas⁵². » Il ne sera plus fait référence à une quelconque malédiction par la suite et nous ignorons s'il parle de manière figurée ou littéraire, venant

49 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VIII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 104.

50 *Ibid.*, XII, p. 157.

51 Alexandre DUMAS, *Pauline*, présentation, éd : Sylvain LEDDA, Paris : Flammarion, 2016, p. 29.

52 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XIII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 161.

ainsi épaissir l'aura mystérieuse qui entoure le personnage. Un passage pourrait cependant renforcer cette idée :

Parfois aussi, des rêves terribles agitaient son sommeil, et alors, cet homme si calme et si brave le jour, avait, s'il se réveillait au milieu de pareils songes, des instants d'effroi où il frissonnait comme un enfant. Il en attribuait la cause à un accident qui était arrivé à sa mère pendant sa grossesse : arrêtée dans la Sierra par des voleurs, elle avait été attachée à un arbre, et avait vu égorger un voyageur qui faisait la même route qu'elle ; il en résultait que c'étaient habituellement des scènes de vols et de brigandages qui s'offraient ainsi à lui pendant son sommeil⁵³.

Deux hypothèses pour interpréter cette scène s'offrent à nous. La première consiste à considérer l'histoire de sa mère comme un mensonge, là pour justifier les cauchemars qui perturbent son sommeil, alors qu'ils pourraient tout simplement être en réalité les fantômes de ses crimes de brigand qui viennent le hanter, et donc, une preuve de ses remords et de sa culpabilité. La seconde explication consiste à admettre qu'il dit la vérité. Dans ce cas, Horace pourrait bien être la victime d'un destin maudit, qui lui fut infligé ce jour-là, alors qu'il était dans le ventre de sa mère, et sa nature de brigand pourrait être le résultat de ce funeste événement. Il incarnerait alors parfaitement le personnage du scélérat damné avant sa naissance, esclave d'une destinée maudite.

Selon Anthony Glinoe, le scélérat du roman frénétique romantisant est marqué par ses capacités surhumaines, qui le placent en dehors de la société humaine :

Et surtout, à un degré ou à un autre, tous ces personnages sont dotés d'une puissance, d'une énergie qui dépasse l'entendement. L'idée d'énergie a été persistante et déterminante dans l'histoire des idées à l'époque préromantique. (...) Qu'ils soient bénéfiques ou maléfiques, humains ou inhumains dans leur nature, les monstres frénétiques ne sont qu'un paroxysme, une exception, des êtres hors de toute loi, si ce n'est divine. Leur puissance fait des égaux de ces justiciers et de ces scélérats⁵⁴.

Horace correspond parfaitement à ces critères. Sylvain Ledda écrit ainsi que « Horace est de la race des surhommes et des monstres⁵⁵. » Pauline en a bien conscience : « Horace, chose étrange ! restait donc pour moi, malgré l'intimité, un être supérieur et en dehors des autres hommes⁵⁶. » Les deux épisodes de chasse du chapitre 7 viennent illustrer ces capacités qui font de lui un surhomme. Dans la première scène, Paul, le fils de la famille de Luciennes, est menacé de mort, renversé par un sanglier qui se refuse à le laisser. La situation est critique car tirer sur la bête reviendrait à prendre le risque de tuer le fils, tant c'est un coup délicat qui demande du talent. La situation est critique et tous les témoins de cet horrible spectacle sont

53 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 125.

54 GLINOER Anthony, *op. cit.*, p. 89-90

55 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, présentation, éd : Sylvain LEDDA, p. 29.

56 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, X, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 125.

pris par la panique. Horace arrive dans ces circonstances et se différencie déjà des autres hommes en gardant un sang froid et un calme olympien :

[...] quant à lui, il était ferme et calme, comme s'il eut sous les yeux une simple cible. La canon de la carabine se leva lentement de terre ; puis, arrivé à une certaine hauteur, le chasseur et le fusil devinrent immobiles comme s'ils étaient de pierre ; le coup partit et le sanglier blessé à mort roula à deux ou trois pas de Paul⁵⁷ [...]

Horace semble réussir avec une facilité extraordinaire un acte qui paraissait impossible. Le contraste saisissant entre le contrôle de fer qu'il garde sur ses émotions et la panique de ceux qui l'entourent permet de le situer au-dessus du commun des mortels. L'épisode de la tigresse qui suit peu après est encore plus impressionnant. Après avoir été sauvé par Horace, Paul, lors du dîner, raconte quelques anecdotes sur lui, dont celle de la chasse à la tigresse à Goa, quatre ans auparavant. Horace s'est rendu à Goa pour recevoir l'héritage de son oncle et logea chez ses deux cousins anglais. Avant son départ, ses deux cousins organisent un dîner d'adieux auquel ils invitent des camarades, officiers du régiment dans lequel ils servent alors. Les officiers ne sont pas impressionnés par l'apparence d'Horace, qu'ils sous-estiment, ce qu'Horace remarque immédiatement. La chasse au tigre est une activité à laquelle ils se livrent et lorsque le sujet vient sur la table, Horace s'y intéresse. Ils lui proposent donc de l'amener à une chasse avant son départ, celle d'une tigresse et de ses deux petits. Horace leur lance alors un défi : celui d'affronter la tigresse seul, à pied et avec un poignard, sachant qu'en temps normal, la chasse se fait à dos d'éléphants et accompagnée d'esclaves qui acculent le tigre avec des fourches, tandis que les autres chargent les fusils. Voyant que personne ne se décide à le relever, Horace se porte volontaire, sourd aux protestations qui essaient de le dissuader de cette folie. Le lendemain, le comte affronte la tigresse et se jette sur elle le premier. Le combat n'est pas décrit davantage, contrairement à son dénouement :

[...] ils arrivèrent à la clairière et trouvèrent les deux adversaires couchés l'un sur l'autre : la tigresse était morte, et le comte évanoui. [...] La tigresse avait reçu dix-sept coups de poignard, le comte un coup de dents qui lui avait brisé le bras, et un coup de griffe qui lui avait déchiré la poitrine⁵⁸.

L'entreprise du comte prouve sa valeur et son courage, immenses. La force dont il a fait preuve durant ce combat, qui lui a permis de porter dix-sept coups de poignard et de survivre à des attaques aussi violentes, est presque surnaturelle. Sa puissance surhumaine place Horace de Beuzeval au-dessus du commun des mortels, ce qui fait de lui un scélérat redoutable.

57 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 90–91.

58 *Ibid.*, VII, p. 101.

Le scélérat de Pauline remplit tous les critères du *gothic villain*. L'étude physiognomonique renforce sa monstruosité, qu'il tente vainement de cacher derrière le masque d'un aristocrate. Horace mène une double vie : comte de jour et brigand de nuit. Pourtant le costume qu'il enfle afin de cacher sa véritable nature ne suffit pas. Ses émotions, qu'il tente de maîtriser avec une poigne de fer, le trahissent et mettent en avant les failles de son masque. Enfin, ses talents de chasse et sa force extraordinaire font de lui un surhomme. Horace de Beuzeval est un personnage terrible et mystérieux, qui est au coeur du roman, dont il est une force motrice. Pour autant, un *gothic villain* n'est rien sans sa victime et Horace n'y fait pas exception.

2.2 La victime, Pauline de Meulien

La victime est le deuxième personnage majeur du roman gothique et du roman frénétique, puisque c'est elle qui subit les actions du scélérat. Innocente, fragile et vertueuse, elle incarne le pathétique et attire la sympathie du lecteur. Anthony Glinoe la présente ainsi dans son article sur le roman frénétique de la Restauration :

Sa perfection candide est à la mesure des sévices qu'elle subira au cours du roman : elle n'est qu'un objet passif, dont la mort dépend du savoir-faire du scélérat, et le salut du savoir-aimer du justicier. La faiblesse de son tempérament la contraint à fuir indéfiniment ou à tâcher, en vain, d'amadouer son bourreau⁵⁹.

Elle est donc à la merci du scélérat et son sort dépend de lui ou de son sauveur, le justicier. L'héroïne éponyme de *Pauline* est décrite comme « une femme charmante, pleine de talents, de charmes et d'esprit⁶⁰ » qui a de « magnifiques cheveux noirs, avec des yeux doux et fiers⁶¹ ». L'expression « un ange de beauté, de grâce et de douceur⁶² » est également utilisée, soulignant son innocence, sa beauté et ses vertus. Son apparence et son caractère correspondent donc bien à la codification du personnage de la victime. Son rôle dans l'intrigue, la persécution et les souffrances qu'elle subit, l'ombre de la mort qui plane sur elle jusqu'à ce qu'elle vienne la faucher à la fin du roman, sont d'autres facettes du personnage qui méritent d'être étudiées plus en détail dans ce chapitre.

59 Anthony GLINOER, « Du Monstre Au Surhomme. Le Roman Frénétique De La Restauration » [en ligne], *Nineteenth-Century French Studies*, 34, no. 3/4, 2006, pp. 223–34, p. 225, [consulté le 22/10/20]. Disponible sur : < <http://www.jstor.org/stable/23537648> >

60 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, III, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 52.

61 *Loc. cit.*

62 *Loc. cit.*

2.2.1 Une femme persécutée

L'héroïne gothique subit les actions du scélérat. Sa vie dépend de lui : elle est à sa merci. Elle incarne l'innocence et la vertu, là où le scélérat incarne la violence et le vice. D'après Anthony Glinier, « la victime n'est que sa souffrance, ouvrant les vannes du pathétique, et surtout renforçant par opposition l'image odieuse du criminel et donc le conflit manichéen entre le Bien et le Mal⁶³. » Dans le roman d'Alexandre Dumas, Pauline est bien la victime d'Horace : il est source de terreur et de souffrance, ainsi que la cause de sa mort.

Dès leur première rencontre dans le chapitre 8, après l'épisode de chasse où il sauve Paul du sanglier, Pauline est troublée par Horace et ressent à son égard des sentiments négatifs, notamment de la « répulsion⁶⁴ ». La présence et la prestance du comte l'intimident, notamment son regard, qui lui fait baisser les yeux⁶⁵, un acte de soumission. Le second épisode de chasse avec la tigresse lui fait également forte impression. Mais cette dernière est mitigée. Pauline est partagée entre l'admiration face au courage dont il a fait preuve, qui « est l'une des plus grandes séductions de l'homme sur la femme⁶⁶ », et la peur :

Cependant ce n'était pas sans terreur que je pensais à ce sang-froid terrible auquel Pauline devait la vie. Combien de combats terribles s'étaient passés dans ce cœur avant que la volonté fût arrivée à comprimer à ce point ses pulsations, et un bien long incendie avait dû dévorer cette âme avant que sa flamme ne devînt toute cendre et que sa lave ne se changeât en glace⁶⁷.

Pauline a déjà saisi le côté sinistre et dangereux d'Horace. Les deux épisodes de chasse ont révélé sa vraie nature de chasseur, de prédateur, et c'est l'instinct de Pauline qui la pousse à fuir, à adopter une attitude de proie. Leur deuxième rencontre scelle son sort. Elle a capturé l'intérêt du chasseur et n'est dès lors plus qu'une proie à ses yeux : « lorsque je levai les yeux, ceux du comte étaient fixés sur moi avec une expression étrange et que je n'oublierai jamais⁶⁸ ». La chasse débute réellement lors du bal de la comtesse de M... Pauline est comme prise au piège lorsque Horace lui demande de danser avec elle : elle ne peut pas s'échapper, d'autant que le comte, qui jouait à un jeu d'argent quand il a vu Pauline arriver, a sacrifié 8 000 francs afin de se libérer pour pouvoir la rejoindre. Pauline en a bien conscience puisque la comtesse de M... l'informe qu'il « aura aperçu une femme avec laquelle il a eu envie de danser, et voilà le prix dont il paie ce plaisir⁶⁹. » et les règles de bienséances l'obligent donc à

63 Glinier Anthony, *op. cit.*, p. 226.

64 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 92.

65 *Ibid.*, VII, p. 93. « Le comte le promet en jetant un regard rapide qui me fit baisser les yeux comme un éclair [...] »

66 *Ibid.*, VIII, p. 102.

67 *Loc. cit.*

68 *Ibid.*, VIII, p. 103.

69 *Ibid.*, VIII, p. 109.

accepter son invitation. D'une certaine manière, Horace lui a forcé la main. La scène de chant qui suit est pleine de symbolisme. Horace et Pauline partagent un duo, celui du premier acte de Don Juan, qui est une scène de séduction qui fait écho à la situation que traverse Pauline. Durant leur prestation, son trouble est si grand, ses émotions si fortes, qu'elle finit par s'évanouir sur le dernier mot du chant, *amor*⁷⁰. Horace y voit-là la preuve de l'amour de Pauline, comme il l'écrit dans un billet qu'il lui laisse : « Vous m'aimez !...merci, merci⁷¹ ! ». La nuit qui suit est horrible pour Pauline, qui ne trouve pas le sommeil et pleure toutes les larmes de son corps. Elle attribue alors la terreur qu'elle ressent à l'amour, mais au moment où elle raconte son récit, elle émet des doutes sur cette première pensée : « Je me répétais tout bas et incessamment : je l'aime, je l'aime ! et cela avec une terreur si profonde qu'aujourd'hui encore je ne sais si je n'étais pas en proie à un sentiment tout à fait contraire à celui que je croyais ressentir⁷². » La traque d'Horace commence au matin : il envoie une carte pour s'enquérir de son état. Terrorisée, Pauline fuit à Paris. Mais le comte Horace la poursuit et l'y rejoint, pour lui laisser un nouveau billet, très riches en informations. Il voit en sa fuite une nouvelle preuve de son amour, comme l'indique la première phrase de son message : « Vous m'aimez, Pauline, car vous me fuyez⁷³. » Il l'interprète comme un signe positif qui l'encourage à la demander en mariage, mais il l'accompagne par des paroles plus inquiétantes :

Si au contraire de ce que j'espère, Pauline, un motif que ne prévois pas, mais qui cependant peut exister vous faisait continuer à me fuir comme vous avez tenté de le faire jusqu'à présent, sachez bien que tout serait inutile : partout, je vous suivrais comme je vous ai suivie ; rien ne m'attache à un lieu plutôt qu'à un autre, tout m'entraîne au contraire où vous êtes ; aller au devant de vous ou marcher derrière vous sera désormais mon seul but⁷⁴.

Horace veut peut-être prouver sa dévotion dans ces mots, mais ils ressemblent davantage à un avertissement menaçant, ce dont il devait avoir conscience, puisqu'il tente de la rassurer dans la fin de sa lettre, qui contient un « je ne vous menace pas⁷⁵ » ; en vain. La description que fait Pauline de ce qu'elle ressent après la lecture de cette lettre est très éloquente :

[...] il me semblait être en proie à un de ces songes terribles où, menacé d'un danger, on tente de fuir ; mais les pieds s'attachent à la terre, l'haleine manque à la poitrine ; on veut crier, la voix n'a pas de son. Alors l'excès de la peur brise le sommeil, et l'on se réveille le coeur bondissant et le front mouillé de sueur.

70 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VIII, éd : CALLET-BIANCO, p. 113.

71 *Ibid.*, VIII, p. 114.

72 *Ibid.*, IX, p. 115.

73 *Ibid.*, IX, p. 118.

74 *Ibid.*, IX, p. 119.

75 *Ibid.*, IX, p. 120.

Mais là, il n'y avait pas à me réveiller ; ce n'était point un rêve que je faisais, c'était une vérité terrible qui me saisissait de sa main puissante et qui m'entraînait avec elle⁷⁶ [...].

Elle compare ce qu'elle ressent aux sensations que provoque un cauchemar. Cela ressemblerait presque à une terreur nocturne, où l'on est dans l'incapacité d'agir et où l'on ne peut que subir ce qui nous arrive. Le cauchemar, comme la terreur nocturne, sont des symboles qui incarnent la terreur et les réactions qu'elle peut provoquer sur le corps humain : la paralysie, le souffle qui manque, la voix muette, le coeur qui bat la chamade et la sueur froide. L'on pourrait également reconnaître dans la description de Pauline les traits d'une crise de panique, épitomé de l'angoisse et de la panique. Pauline finit par accepter d'épouser Horace après son entrevue avec Mme de Luciennes. La terreur qu'il lui inspire ne disparaît par pour autant et son mariage ne met pas un terme à ses souffrances, au contraire. Ainsi, c'est lorsqu'ils sont mariés que Pauline subit les pires supplices, notamment lors du chapitre 13.

Dans le chapitre 12, Pauline a découvert que son mari et ses deux amis sont les brigands qui terrorisent la Normandie. Elle est témoin du meurtre d'une Anglaise et trahit sa présence en poussant un cri à cette vue, avant de s'évanouir. Le chapitre 13 débute avec son réveil : le comte l'a enfermée dans un caveau, censé devenir sa tombe. Il la laisse avec une bougie, un verre et une lettre. Dans cette dernière, il lui apprend que personne n'est descendu dans le caveau depuis vingt ans et que, sans doute, personne n'y descendra plus avant vingt ans encore⁷⁷. Il ajoute ensuite que le verre qui se trouve à ses côtés contient du poison, dans le but de lui « offrir une mort prompte et douce au lieu d'une agonie lente et douloureuse⁷⁸ ». Ironie du sort, ce sera ce poison, présent pour abrégé ses souffrances, qui rendra sa mort « lente et douloureuse ». Mais Pauline ne va pas ingérer immédiatement le poison ; avant cela, elle va souffrir pendant deux longs jours. Sa douleur, tout comme les sources de celle-ci, seront multiples. Sa souffrance est d'abord psychologique : elle se trouve enfermée dans une tombe et est en premier lieu sous état de choc ; elle a du mal à admettre la réalité de la situation et se dit : « Je dors, je vais m'éveiller⁷⁹. » Puis, elle réalise en voyant vaciller la flamme de sa bougie, sa seule source de lumière à ce moment, qu'elle va se retrouver dans l'obscurité totale une fois éteinte. La terreur que lui inspire cette certitude est terrible. Le symbolisme entre la flamme de la bougie, qui s'éteint pour laisser place aux ténèbres, et Pauline, qui se prépare à mourir, est frappant. Lorsque cette bougie s'éteint, ce sont la flamme de la vie et la flamme de l'espoir, qui disparaissent. La lumière est le dernier bastion contre le

76 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, IX, éd : CALLET-BIANCO, p. 120.

77 *Ibid.*, XIII, p. 161.

78 *Loc. Cit.*

79 *Ibid.*, XIII, p. 162.

désespoir et la terreur de l'obscurité, de la mort. L'espoir reparait pourtant avec la lumière du jour, lui permettant par la même occasion de retrouver le fil du temps :

Un temps que je ne pus calculer s'écoula, pendant lequel probablement le jour s'était éteint et la nuit était venue; car, lorsque le soleil reparut, un rayon, qui pénétrait par quelque gerçure du sol, vint éclairer la base d'un pilier. Je jetai un cri de joie, comme si ce rayon m'apportait un espoir⁸⁰.

Grâce à ce rayon de lumière, elle parvient à voir tout ce qui se trouve dans la pièce. l'obscurité n'est plus totale et sa terreur est amoindrie. Mais ce rayon n'est qu'une accalmie : lorsque la nuit tombe, il disparaît et la plonge de nouveau dans les ténèbres les plus complets et dans une terreur absolue. Le noir est d'autant plus terrible qu'il mimique l'atmosphère de la mort : Pauline, enfermée dans son caveau sombre et sous-terre, est comme une morte enterrée dans son cercueil, ce qui explique l'usage de mots tels que « funèbre⁸¹ » et « mortuaire⁸² » pour décrire l'ambiance qui règne dans sa prison.

À cette douleur psychologique se joint une souffrance physique. Celle de la faim et de la soif tout d'abord : un « je commençais à souffrir de la faim⁸³ », qui devient ensuite « une douleur aiguë à l'estomac⁸⁴ » ; quant à sa soif, elle est « ardente⁸⁵ » et « dévorante⁸⁶ ». Ces maux ont des conséquences néfastes sur son corps et son esprit. Ainsi, Pauline a des troubles de vision (« des nuages sanglants passaient devant mes yeux⁸⁷ »), des « hallucinations »⁸⁸ et sa faim est telle qu'elle ressent le besoin de mordre une tresse de ses cheveux pour la broyer entre ses dents, sans doute pour tromper son appétit.

Toutes ces souffrances la poussent à boire, le deuxième jour de sa captivité, le poison que lui avait laissé Horace. Pauline a accepté son sort : la mort. Elle trouve dans son suicide un moyen d'apaiser ses douleurs atroces. Auparavant désespérée et impuissante, elle peut désormais, de façon très funeste, agir sur sa destinée.

2.2.2 Une héroïne morte-vivante

La mort est l'un des thèmes les plus communs au genre gothique et frénétique. Souvent utilisée pour choquer et horrifier, en montrant des cadavres en décomposition par

80 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XIII, éd : CALLET-BIANCO, p. 163.

81 *Loc. cit.*

82 *Loc. cit.*

83 *Loc. cit.*

84 *Ibid.*, XIII, p. 164.

85 *Loc. cit.*

86 *Loc. cit.*

87 *Loc. cit.*

88 *Ibid.*, XIII, p. 165.

exemple, c'est un ressort dramatique puissant qui ne manque pas d'arracher les réactions escomptées au lecteur. La mort, ici, prend une forme différente. Certes, nous retrouvons des scènes de descriptions de cadavres, de meurtre ou de décès, mais elle joue également dans ce roman un rôle majeur dans la trame narrative, notamment pour le personnage de Pauline.

Pauline a le destin d'une héroïne tragique, gouverné par la fatalité : son mariage s'organise sans réelle prise de décision de sa part, son mari la persécute et l'emprisonne, cette dernière action la poussant à ingérer un poison mortel à la fin du chapitre 13, qui finit par causer sa mort à l'issue du roman. Pauline boit le poison que lui a donné son mari afin d'abrégier ses souffrances. À ce moment, elle a perdu tout espoir d'être un jour secourue et s'est préparée à mourir selon ses conditions :

En ce moment, mes douleurs mêmes étaient comprimées par l'exaltation religieuse ; je marchai vers la pierre où était posé le poison, comme si je voyais au milieu des ténèbres ; je pris le verre, j'écoutais si je n'entendais aucun bruit, je regardais si je ne voyais aucune lumière ; je relu en souvenir cette lettre qui me disait que depuis vingt ans personne n'était descendu dans ce souterrain, et qu'avant vingt ans peut-être personne n'y descendrait encore ; je me convainquis bien dans mon âme de l'impossibilité où j'étais d'échapper aux souffrances qui me restaient à endurer⁸⁹ [...]

L'« exaltation religieuse », l'idée de rejoindre Dieu, peut sembler entrer en contradiction avec le suicide qu'elle s'apprête à commettre : cela illustre la force du désespoir qui anime Pauline, puisque le suicide lui ferme les portes du paradis. Mais même si elle a accepté son sort, elle vérifie une dernière fois que l'aide ne vient pas avant de se donner la mort. Summum de l'ironie tragique, c'est lorsqu'elle abandonne l'espoir d'être secourue, après avoir bu le poison, que son sauveur, Alfred, arrive. Lors du récit d'Alfred, nous apprenons qu'elle l'a bu une heure ou deux avant son arrivée⁹⁰. L'échange qui suit entre les deux personnages offre un réconfort et une lueur d'espoir : Pauline ne souffre pas, ou du moins, « pas encore⁹¹ », et elle l'informe que le poison est dans ce verre depuis « deux jours et deux nuits à peu près⁹² ». Toutes ces informations et les observations qu'il fait de ce qui reste du poison, rassurent Alfred :

Je regardai de nouveau le verre, le détrit qui en couvrait le fond me rassura un peu : pendant ces deux jours et ces deux nuits, le poison avait eu le temps de se précipiter. Pauline n'avait bu que de l'eau, empoisonnée il est vrai, mais peut-être pas à un degré assez intense pour donner la mort⁹³.

Pauline n'est pas pour autant tirée d'affaire et Alfred ne sous-estime pas le danger, ce pourquoi il veut trouver au plus vite du secours. À cet instant, la situation empire pour

89 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XIII, éd : CALLET-BIANCO, p. 166.

90 *Ibid.*, IV, p. 63.

91 *Loc. cit.*

92 *Loc. cit.*

93 *Loc. cit.*

Pauline, qui commence à souffrir et à s'affaiblir grandement, au point qu'elle ne peut plus marcher et doit être portée comme « un enfant⁹⁴ ». Arrivés à la barque qui avait amenée Alfred, il a l'idée de lui faire boire de l'eau de mer pour la faire vomir, ce qui va la sauver pour un temps.

À ce stade du roman, Pauline semble sauvée. Il n'en est rien. La mort a reculé, certes, mais pas pour longtemps. À partir du moment où Pauline a ingéré le poison, elle a mis un pied dans la tombe, faisant d'elle une morte-vivante, statut qu'elle va garder le reste du récit. Son trépas est certain, son temps est compté et les moments qu'elle partage avec Alfred sont marqués par sa fragilité physique et mentale, signes de son agonie. Ce qui aurait dû être une mort foudroyante se transforme en une maladie longue et pénible. Dès le chapitre 4, nous pouvons deviner la présence de la mort chez elle, sous la forme de « son visage pâle⁹⁵ ». Cette pâleur revient dans le chapitre 14 et inquiète Alfred, notamment à cause d'un de leurs amis à Londres, un jeune médecin qui a « une grande réputation pour ses études profondes des maladies organiques⁹⁶ ». L'« attention sérieuse⁹⁷ » qu'il apporte à Pauline à chacune de ses visites alerte Alfred sur l'état qui se dégrade de sa compagne :

[...] ces belles et fraîches couleurs de la jeunesse dont j'avais vu autrefois son teint si riche, et dont j'avais d'abord attribué l'absence à la douleur et à la fatigue, n'avaient point reparu depuis la nuit où je l'avais trouvée mourante dans ce caveau ; ou, si quelque teinte revenait colorer momentanément ses joues, c'était pour leur donner, tant qu'elle y demeurerait, un aspect fébrile plus inquiétant que la pâleur elle-même⁹⁸.

Pauline est malade et d'autres symptômes viennent appuyer ce constat :

Il arrivait aussi parfois que tout à coup, sans cause comme sans régularité, elle éprouvait des spasmes qui la conduisaient à des évanouissements, et que, pendant les jours qui suivaient ces accidents, une mélancolie plus profonde s'emparait d'elle⁹⁹.

Inquiet en voyant que l'état de Pauline ne s'améliore pas et qu'il empire, Alfred se tourne vers leur ami, le docteur Servey, qui confirme ses craintes : Pauline est atteinte d'une maladie chronique de l'estomac. Le médecin lui recommande un régime alimentaire strict et de la distraire par des voyages. Une fois leur ami parti, Alfred et Pauline ont une discussion, durant laquelle Pauline avoue avoir conscience de la gravité de son état. Elle se sait mourante, mais ne se « refuse pas à espérer¹⁰⁰ » et est prête à lutter pour la vie. Ils décident alors de partir quelques jours en Écosse, choix qui se révèle fructueux puisque son état s'améliore enfin :

94 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, IV, éd : CALLET-BIANCO, p. 64.

95 *Ibid.*, IV, p. 62.

96 *Ibid.*, XIV, p. 170.

97 *Loc. cit.*

98 *Loc. cit.*

99 *Loc. cit.*

100 *Ibid.*, XIV, p. 172.

Quant à la santé de Pauline, les prévisions du docteur s'étaient réalisées en partie ; cette activité que le changement des lieux et les souvenirs qu'ils rappelaient dans son esprit détournait sa pensée des souvenirs tristes qui l'attristaient aussitôt qu'aucun objet important ne venait l'en distraire. Elle-même commençait presque à oublier, et à mesure que les abîmes du passé se perdaient dans l'ombre, les sommets de l'avenir se coloraient d'un jour nouveau. Sa vie, qu'elle avait crue bornée aux limites d'un tombeau, commençait à reculer ses horizons moins sombres, et un air de plus en plus respirable venait se mêler à l'atmosphère étouffante au milieu de laquelle elle s'était sentie précipitée¹⁰¹.

Son moral semble aller mieux grâce aux dispositions prises par Alfred. C'est pourquoi il est d'autant plus ironique qu'Alfred, son sauveur, participe à l'événement qui va accélérer sa mort. En effet, lors du chapitre 15, il quitte l'Angleterre sans expliquer les raisons de son départ à Pauline. Il a appris dans une lettre de sa mère que sa sœur, Gabrielle, est courtisée par Horace de Beuzeval. Décidé à empêcher ce mariage, il provoque en duel Horace et le tue. Lorsque Pauline apprend la mort d'Horace dans les journaux huit jours après, elle s'effondre¹⁰². Son état est tel qu'elle doit être saignée. Le médecin explique alors qu'Alfred doit éviter de lui rendre visite, car sa vue provoquerait en elle une si grande émotion qu'elle pourrait lui être fatal. Alfred va lui désobéir en entendant que Pauline est prise d'une nouvelle crise :

Cette fois, je n'y pus pas tenir, je me précipitai dans sa chambre, je me jetai à genoux et je pris sa main qui pendait hors du lit ; elle ne parut pas s'apercevoir de ma présence ; sa respiration était entrecoupée et haletante, elle avait les yeux fermés et quelques mots sans suite et sans raison s'échappaient fiévreusement de sa bouche¹⁰³.

Pauline semble à l'agonie et cette respiration difficile pourrait être son dernier souffle. Une seconde saignée est alors nécessaire. Elle est vaine, son état s'aggrave ; une fièvre cérébrale est déclarée¹⁰⁴. Les huit prochains jours et les huit prochaines nuits sont affreuses car Pauline est en proie à une fièvre délirante : elle ne reconnaît plus personne, est prise de panique, se croit menacée et pousse des appels à l'aide. Pauline est ici sous son jour le plus pathétique : sa vulnérabilité et sa fragilité attirent la sympathie et inspirent la pitié pour son âme tourmentée, dont on voudrait voir les souffrances cesser. Elle se remet enfin de sa fièvre le neuvième jour, au prix d'une faiblesse et d'une fatigue écrasante. Les conséquences de cette crise sont immenses et funestes pour Pauline car « [...] la maladie chronique dont elle avait été menacée un an auparavant avait fait des progrès¹⁰⁵. » Le répit que leur avait offert leur voyage en Écosse est terminé et la mort, qui semblait s'être éloignée, est désormais plus présente que jamais. Alfred décide alors de partir avec elle en Suisse. Durant ce voyage, il est témoin de

101 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XIV, éd : CALLET-BIANCO, p. 174.

102 *Ibid.*, XVI, p. 197.

103 *Ibid.*, XVI, p. 200.

104 *Loc. cit.*

105 *Loc. cit.*

son état qui continue de se dégrader et vit dans la crainte de la voir partir du jour au lendemain. Ils finissent par arriver en Italie, qui sera le lieu des derniers instants de Pauline. Le caractère éthéré de Pauline à ce moment du récit, tel qu'il est raconté du point de vue d'Alexandre Dumas dans le chapitre 1, fait d'elle une figure fantomatique, déjà passée dans l'au-delà : « Je racontai alors la singulière impression que me fit cette femme blanche et légère comme une ombre, marchant au bord de l'abîme sans plus paraître s'en inquiéter que si elle appartenait déjà à un autre monde¹⁰⁶. » Pauline est telle un spectre, une revenante déjà morte hantant le monde des vivants. Un peu plus loin, en Italie, le narrateur la décrit comme « si pâle, si mourante, que ce n'était plus qu'une ombre¹⁰⁷ ». Sa fin est proche, et elle même doit la sentir, car à la vue des paysages fleuris et boisés de l'Italie, elle explique à Alfred qu'elle pense « qu'il serait moins douloureux d'y mourir¹⁰⁸ », puis lui parle des soins qu'elle voudrait qu'on offre à sa tombe. Cet échange fonctionne comme un présage pour le lecteur, qui comprend qu'elle annonce son trépas, qui arrive dans les pages qui suivent. Sa fin est terrible : elle décède le jour-même, dans la souffrance, et ses derniers instants sont marqués par la révélation qu'Alfred est celui qui a tué Horace.

La vie de Pauline est tragique et finit dans des tons sombres et funèbres. Elle est d'autant plus tragique que son trépas est provoqué par les deux hommes de sa vie, Horace et Alfred. Horace, d'une part, parce qu'il lui donne le poison qui sera la cause principale de son mal. Alfred, d'autre part, car, en tuant Horace sans informer Pauline de son dessein, il déclenche la crise qui va achever Pauline. Par ailleurs, il est intéressant de noter la dichotomie du poison d'Horace, qui devait à l'origine abrégé ses souffrances, mais qui finit par les prolonger, allant à l'encontre du projet de son créateur. De plus, tous les efforts d'Alfred pour tenter de sauver Pauline sont vains, faisant d'elle une héroïne profondément tragique, qui lutte inutilement contre la fatalité de son destin. Les deux hommes, dans leur rôle dans la mort de Pauline, sont liés par leur échec. La mort est la compagne de Pauline pendant une grande partie du roman et lui offre un double statut : mourante mais vivante, elle est également morte, auprès d'Horace pendant quelques temps, puis auprès de sa mère. Pauline a deux tombes, une en France, dans laquelle est enterrée l'anglaise qu'on a faite passer pour elle, et une en Italie, où repose son vrai corps. Pauline est donc une morte vivante de deux façons : la première, car elle est considérée comme morte par Horace et sa mère alors qu'elle est encore en vie, et la seconde, parce qu'elle est entre la vie et la mort pendant tout le reste du récit.

106 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, I, éd : CALLET-BIANCO, p. 30.

107 *Ibid.*, I, p. 33.

108 *Ibid.*, XVI, p. 204.

2.2.3 Une héroïne révoltée

À l'origine un genre masculin, le gothique devient vite la tribune des femmes, qui s'empare du genre pour critiquer leur société par le biais d'héroïnes qui s'émancipent et se libèrent de l'emprise tyrannique du scélérat, un homme. De nombreux essais et articles se sont penchés sur l'interprétation féministe des romans gothiques et nous ne nous attarderons pas davantage sur la question ici, par peur de nous éloigner de notre sujet. Cependant, l'émancipation de l'héroïne et sa révolte sont un aspect de la victime gothique qui mérite d'être étudié dans l'ouvrage d'Alexandre Dumas.

Pauline est une femme soumise à son mari, Horace. Cette soumission est régie par la société de la période dans lequel s'inscrit l'intrigue, celle des années 1830. Le dossier de l'édition de *Pauline* de Flammarion est particulièrement riche en informations et en analyses, ce pourquoi nous nous appuierons sur elles pour développer notre étude :

[...] la place des jeunes filles dans la société est subordonnée au Code civil, promulgué par l'empereur Napoléon en 1804. Ce texte fait de la femme une mineure aux yeux de la loi. Le terme « mineur » ne désigne pas ici un âge mais un statut. Soumise à un père, à un frère ou à un mari, elle n'a de liberté financière et juridique que dans le cas où elle devient veuve¹⁰⁹.

Ainsi, Pauline avant son mariage, est censée être régie par son père. Mais il n'est jamais fait référence à lui dans le roman, seulement à sa mère, ce qui nous pousse à le considérer comme mort. Après son mariage, elle est soumise à son mari, Horace. Puis, lorsqu'elle se fait passer pour morte et qu'elle quitte la France pour l'Angleterre, elle prend comme identité Pauline de Nerval, se plaçant alors sous l'autorité d'Alfred : « Je serai Mme de Nerval, une fille de votre père si vous voulez, une orpheline qui vous a été confiée¹¹⁰. » Pauline n'a jamais été libre dans le roman et a toujours été sous la tutelle d'un autre personnage. Mais, comme nombre d'héroïnes gothiques avant elle, ce n'est pas pour autant qu'elle reste complètement soumise. Le récit est ainsi ponctué d'actes de révolte. Si Pauline n'est pas libre, elle est, lors de passages décisifs, maîtresse de sa destinée. Ainsi, lorsqu'elle rend visite à Horace au château de Burcy, elle lui désobéit : il lui avait déconseillé de venir. En suivant son instinct, qui lui chuchotait que quelque chose n'allait pas, elle s'oppose à l'autorité de son mari, car elle transgresse ses directives. Pauline prend également un air impérieux avec son mari, qui devrait être son supérieur, lorsqu'elle exige qu'il parte à la chasse avec ses amis le jour de son arrivée¹¹¹. En lui donnant cet ordre, elle s'impose en égal. Plus tard, en fuyant son mariage

109 DUMAS Alexandre, *Pauline*, dossier, éd : Sylvain LEDDA, p. 208.

110 DUMAS Alexandre, *Pauline*, V, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 69.

111 *Ibid.*, XI, p. 138.

avec un jeune homme qui n'est pas son mari, elle réfute de nouveau l'autorité de son mari sur elle et s'oppose dès lors à la société de son temps, qui la plaçait comme une mineure. D'après Sylvain Ledda, « elle devient une héroïne romantique en transgressant les interdits : elle accepte les services d'un jeune homme hors normes et fuit un mariage qui a fait d'elle une victime, acquérant ainsi une liberté que la société de lui offre pas¹¹². » D'une certaine manière, Pauline reprend également une partie de sa liberté lorsqu'elle décide de boire le poison d'Horace. L'on peut interpréter cette action comme une nouvelle soumission de Pauline face à son mari, puisqu'elle se plie à ses conditions, et rejeter le poison pour mourir lentement et naturellement aurait fait passer un message de rébellion puissant. Mais en choisissant de le boire, elle choisit la liberté dans la mort et quitte ce monde sous ses propres conditions: Horace lui a procuré le poison, certes, mais il ne l'oblige en rien à le boire ; la décision lui revient et en ayant un choix dans sa façon de mourir, Pauline recouvre une partie de sa liberté. Son acte de révolte le plus important reste cependant celui qui mènera à sa perte, lorsqu'elle va dans les souterrains dans lesquels elle découvre la véritable nature d'Horace. La veille de sa découverte, Pauline a aperçu trois hommes, enlevant une femme inconnue vers un pavillon. Au matin, elle identifie les trois hommes comme étant Horace, Max et Henri, et elle se persuade que cette mystérieuse femme est l'amante de son mari. Déterminée à révéler au grand jour les machinations d'Horace, elle décide d'emprunter le passage secret découvert la veille dans la bibliothèque. Or, cette dernière est fermée. Mais Pauline n'est pas pour autant déterrée :

On m'y avait vue le matin, on craignait que je ne découvrisse l'escalier : on m'en avait clos l'issue. Heureusement que le comte avait pris la peine de m'en indiquer une autre. Je passai derrière mon lit, je pressai la moulure mobile, la boiserie glissa, et je me trouvai dans la bibliothèque¹¹³.

La suite, nous la connaissons. La vérité est pire que ce qu'elle imagine : la femme enlevée par Horace et ses amis n'est pas son amante, mais une victime de ses brigandages. En voulant découvrir la vérité, Pauline déjoue toutes les précautions prises par son mari et va à l'encontre de sa volonté. Cet acte de révolte est le plus important de tous et déclenchera sa descente en enfer. Ignorante, elle était en sécurité. Avertie, elle représente un risque majeur pour Horace et ses amis. Sa soif de vérité et sa révolte aura signé sa perte. Cette fin est commune à beaucoup d'héroïnes gothiques.

112 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, dossier, éd : Sylvain LEDDA, p. 209.

113 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 154.

Pauline est une héroïne gothique traditionnelle. Persécutée par un scélérat, sa vie est marquée par la souffrance et le malheur. La scène de captivité du chapitre 13 est le point culminant de la persécution dont elle est victime. La mort, l'un des thèmes les plus commun du genre, est incarné par son personnage, qui balance entre la vie et le trépas pendant la majorité de l'œuvre. Pauline semble soumise à son destin, mais est en réalité une femme révoltée qui s'oppose à la société de son temps en désobéissant à son mari. Le personnage du scélérat est fondamental pour comprendre le personnage de Pauline ; il en va de même pour la figure du justicier.

2.3 Le justicier, Alfred de Nerval

Le *gothic villain* joue le rôle de l'antagoniste, principal obstacle au bonheur de l'héroïne, victime innocente sous son emprise. S'il arrive parfois que l'héroïne parvienne à se libérer par elle-même de cette emprise tyrannique, elle est, le plus souvent, aidée et sauvée par un autre personnage, qui prend alors le rôle du justicier aux vertus chevaleresque. Cette figure est généralement l'objet de l'affection de l'héroïne, son âme soeur. La dynamique liant les deux personnages ne s'arrête donc pas à une simple relation de sauveur et de victime, mais comprend également une romance, qui permet d'approfondir la dimension dramatique de l'œuvre. Il est aussi le pendant du scélérat. Si ce dernier incarne le Mal, le justicier incarne le Bien et leur lutte au sein du roman représente cette dualité. Le personnage d'Alfred semble remplir ce rôle dans *Pauline* et nous tenterons de vérifier ces premières impressions dans cette partie de notre étude.

2.3.1 Le sauveur

Alfred apparaît comme la figure salvatrice du roman, plus particulièrement auprès de Pauline, qu'il sauve de différentes manières. Physiquement, tout d'abord, en l'arrachant à la mort à laquelle l'a condamnée Horace, mais également mentalement plus tard dans le roman. La scène du sauvetage de la jeune femme est racontée deux fois, la première lors du point de vue d'Alfred et la seconde, avec celui de Pauline. Ce dernier est beaucoup moins détaillé que le précédent, sans doute pour aider l'économie du roman et éviter de répéter des événements et des éléments relatés lors du premier récit, car, comme le dit si bien Pauline à Alfred à la fin

du sien: « Vous savez le reste¹¹⁴. » Pour autant, ce qui est raconté du sauvetage suffit à en souligner la force narrative. Comme nous l'avons vu précédemment dans notre étude sur le personnage de Pauline, lors de sa captivité, la jeune femme attache une grande importance à la lumière, qui la défend de la terreur des ténèbres menaçant d'engloutir sa raison. Cette attachement à la lumière et à son symbolisme, qui représente l'espoir et la vie, se retrouve avec l'arrivée d'Alfred : « Tout à coup, j'entendis mon nom ; je rouvris les yeux et je vis de la lumière : vous étiez là, debout à la grille de ma tombe !...vous, c'est-à-dire le jour, la vie, la liberté¹¹⁵... » Alfred, à cet instant, incarne « le jour, la vie, la liberté » ; l'espoir et le secours. Le silence, qui est également une source de souffrance pour Pauline, puisqu'il lui rappelle sa solitude, est brisé. L'arrivée d'Alfred au moment où Pauline a perdu tout espoir et a ingéré le poison pour se donner la mort ressemble à un message de la providence, à l'opposé de la fatalité qu'elle paraissait avoir acceptée. Il faut s'imaginer l'impact de la scène : Pauline, qui nous est décrite au moment de sa libération dans le récit du point de vue d'Alfred comme « une femme assise, les bras tordus, les yeux fermés et mordant une mèche de ses cheveux¹¹⁶. », à l'agonie, prisonnière des ténèbres et ayant pour seul compagne le silence ; quand soudain, alors que tout était perdu, Alfred apparaît, un miracle semblant envoyé des cieux, auréolé par la lumière du jour, de l'extérieur. La scène est profondément dramatique et empreinte d'un symbolisme puissant.

Le récit d'Alfred, quant à lui, nous offre les circonstances qui entourent ce sauvetage et nous décrit plus en détails les réactions de Pauline. Forcé de prendre refuge sur terre après avoir été pris dans une tempête alors qu'il pêchait, Alfred se met à couvert dans les ruines d'une chapelle et surprend, caché derrière une colonne de pierre, un homme suspect quittant les souterrains de la chapelle. Le jour qui suit, après avoir rejoint Trouville, là où il séjourne, il apprend la mort de Pauline. Affligé par sa mort, il demande à voir son corps. Or, le cadavre qu'il va voir n'est pas celui de Pauline. Déjà suspicieux, Alfred est certain qu'il se trame des événements douteux lorsqu'il reconnaît l'homme qu'il avait vu la veille, désigné comme étant le mari de Pauline. Il décide alors de repartir à la chapelle pour enquêter. Ainsi, à l'origine, Alfred n'avait pour but de libérer Pauline : il ne savait même pas qu'elle se trouvait là-bas. Il voulait simplement éclaircir cette affaire mystérieuse qu'il trouvait douteuse et, sans doute, découvrir de ce qu'il était advenu de Pauline.

114 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XIII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 166.

115 *Loc. cit.*

116 *Ibid.*, IV, p. 61.

Lorsqu'il trouve Pauline, Alfred craint de n'être pas arrivé à temps (« Étais-je arrivé trop tard, était-elle morte¹¹⁷ ? ») car elle semble sans vie, mais il est vite rassuré lorsqu'elle s'anime en prenant conscience qu'elle n'est pas seule. Pauline apparaît alors comme une jeune femme frêle au bord du gouffre: celui de la démence, à cause des événements terribles qu'elle a traversés. À cause des ténèbres, elle ne reconnaît pas immédiatement Alfred et croit d'abord qu'il s'agit d'Horace qui revient, comme le prouve ses premières paroles : « Oh ! s'écria-t-elle avec l'accent de la plus affreuse agonie, tirez-moi d'ici. Je n'ai rien vu, je ne dirai rien, je le jure par ma mère¹¹⁸. » Elle refuse également de croire qu'elle est sauvée avant d'avoir été libérée : « Oh ! Dit-elle en se relevant, me sauver, me sauver... oui, me sauver. Ouvrez cette porte, ouvrez-la à l'instant ; tant qu'elle ne sera pas ouverte, je ne croirais rien de ce que vous me direz¹¹⁹. » Pauline est soit si désespérée qu'elle refuse de croire à son salut, soit elle ne fait pas confiance à celui qu'elle pense alors être un inconnu. Mais son discours change lorsque Alfred révèle son identité, en éclairant son visage avec une torche, la lumière jouant ainsi de nouveau un rôle réconfortant auprès d'elle. Une fois Pauline apaisée, Alfred s'attelle à la libérer, tâche qui montre son zèle : « La serrure en était tellement solide que je vis qu'il fallait me tourner du côté des gonds : je me mis donc à attaquer la pierre. Pauline m'éclairait ; au bout de dix minutes les deux attaches de l'un des battants étaient descellées¹²⁰. »

Pauline n'est pas pour autant tirée d'affaire après sa libération puisqu'elle a ingéré le poison. Et c'est encore une fois, Alfred qui la sauve, ou du moins, temporairement. L'équilibre entre santé mentale et santé physique est une notion importante au XIX^e siècle. Ainsi, les tempéraments de l'âme peuvent avoir des conséquences néfastes sur le corps, ce qui est le cas pour Pauline. Fragilisée par le poison, ses tourments aggravent son état. Alfred vole de nouveau à son secours en jouant auprès d'elle le rôle de soutien et de confident afin de l'aider à se soulager du secret qui la ronge, ce qui encourage Pauline à lui narrer son récit. En apprenant quelle est la maladie qui consume Pauline, c'est encore une fois Alfred qui organise le voyage en Écosse qui va atténuer pendant un temps son mal. Il en va de même lorsque l'état de Pauline empire et que ses jours sont comptés : c'est lui qui orchestre leur voyage en Suisse, puis en Italie.

Alfred ne cesse de soulager Pauline de ses peines et nous pouvons dire qu'il la sauve de la souffrance. Cependant, il joue un rôle ambivalent dans sa mort et est responsable en

117 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, IV, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 61.

118 *Loc. cit.*

119 *Loc. cit.*

120 *Loc. cit.*

partie de la crise qui la met à l'agonie. Nous pourrions penser que le réconfort qu'il lui apporte surpasse la peine indirecte qu'il lui a causée. En effet, l'amour qu'il lui porte réussit à la rendre heureuse, état inatteignable pour elle depuis son mariage avec Horace : [...] je t'aime !...je suis bien...je suis heureuse !...¹²¹ » Cependant, dans ses derniers instants, Pauline est tourmentée par « un doute terrible¹²² » qui concerne Alfred. Ce doute, c'est celui de son rôle dans la mort d'Horace, qu'il lui a caché. Il est levé au moment de sa mort et connaître la vérité est sa dernière volonté :

Je me précipitai vers elle , voulant la prendre dans mes bras, mais elle me fit signe qu'elle avait quelque chose à me demander... Puis, ne pouvant parler et sentant qu'elle allait mourir, elle saisit la manche de ma chemise, l'arracha avec ses mains, mit à découvert la blessure à peine refermée, que trois mois auparavant m'avait faite la balle du comte Horace, et, me montrant du doigt la cicatrice, elle poussa un cri, se renversa en arrière et ferma les yeux¹²³.

Cette scène tragique montre l'ambiguïté et la complexité du rôle d'Alfred dans le roman. Au départ sauveur vertueux et source de réconfort pour Pauline, il devient à l'issue du récit, celui qui a causé sa mort et une source de tourments. Le trépas de Pauline, qui aurait pu se dérouler dans la paix et l'amour, est finalement bien différent: Pauline meurt dans la tristesse et, sans doute, le coeur meurtri par une nouvelle trahison, peut-être bien plus douloureuse que celle d'Horace, puisque celle-ci vient d'Alfred, son confident et son sauveur. Là où le justicier du roman gothique garde un rôle vertueux tout le long de l'œuvre, Alfred s'éloigne quant à lui du schéma traditionnel. Cette originalité donne de la profondeur au personnage et le rend plus intéressant aux yeux du lecteur.

2.3.2 Figure chevaleresque, symbole du bien

La figure d'Alfred, le justicier, rappelle le chevalier des romans médiévaux, qui sert sa dame. En effet, là où Alfred aurait pu se contenter de libérer Pauline et de la remettre aux autorités, il lui offre un lieu de refuge et il se met à son service :

[...] ces maisons que vous voyez devant vous appartiennent à un pauvre village, ; ceux qui l'habitent sont trop occupés pour être curieux ; vous y resterez inconnue aussi longtemps que vous voudrez. D'ailleurs, si vous décidez partir, dites-moi seulement où vous aller, et demain, cette nuit, à l'instant, je pars avec vous , je vous conduis, je suis votre guide.

– Même hors de France ?

– Partout¹²⁴ !

121 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XVI, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 206.

122 *Loc. cit.*

123 *Ibid.*, XVI, p. 206–207.

124 *Ibid.*, IV, p. 66.

Il dépasse son rôle de sauveur et fait preuve d'une dévotion chevaleresque. Le serment qu'il lui fait peu après vient renforcer cet aspect de son caractère et met en avant leur relation de chevalier servant et de dame :

Mais, soit que vous restiez en France, soit que vous la quittiez, disposez de moi madame, à titre d'ami ou de frère ; ordonnez que je vous accompagne de près, ou que je vous suive de loin, faites-vous de moi un défenseur avoué, ou exigez que j'aie l'air de ne pas vous connaître, et j'obéirai à l'instant ; et cela, madame, croyez-le bien, sans arrière pensée, sans espoir égoïste, sans intention mauvaise¹²⁵.

La dévotion et la loyauté présentes dans ce serment, qui paraît tout droit sorti d'un roman de chevalerie, est typique du personnage du justicier dans les roman gothiques et frénétiques. Désormais, la vie d'Alfred est en suspend et ne dépend plus que de celle de Pauline : il ne vit que pour la servir. Suivant ses souhaits, il part avec elle en Angleterre et la fait passer pour sa sœur.

Alfred présente également un autre trait chevaleresque : la bravoure. Les scènes de confrontation entre lui et Horace sont les passages les plus éloquents de son courage et les raisons derrière ces interactions prouvent d'autant plus son héroïsme. En effet, Alfred repart en France afin d'empêcher Horace d'épouser sa sœur. Conscient du danger qu'il représente, il refuse de voir sa jeune sœur Gabrielle tomber entre ses mains pour subir le même sort que Pauline. Lui faire face revient à défendre sa sœur, mais également sa bien-aimée. La première altercation entre les deux hommes est remportée par Alfred, qui connaît la véritable nature d'Horace alors que ce dernier ne sait rien de lui. Mais les premières paroles d'Alfred à son égard sont éloquentes : « Je connais monsieur, répondis-je avec un accent dans lequel j'avais essayé de mettre toutes les insultes¹²⁶. » Cette phrase et le ton avec lequel elle est prononcée suffit à révéler à Horace qu'Alfred sait ce qu'il est. Le langage est codé d'une telle façon qu'eux seuls comprennent la portée de cet échange. Cela permet à Alfred de ne pas trahir la promesse faite à Pauline de ne pas révéler la vérité avant sa mort et celle de sa mère. Cette première confrontation se solde sur la défaite d'Horace, qui se retire sans plus tarder. Leur deuxième échange se fait de manière indirecte, par le biais de lettres. Celle d'Horace propose de rencontrer Alfred afin de s'expliquer. Une phrase attire notre attention : « La nature de l'affaire exige, je crois, qu'elle soit secrète et qu'elle n'ait d'autres témoins que les personnes intéressées ; cependant, si vous le désirez, je conduirai deux amis¹²⁷. » Les deux amis auxquels il fait référence sont Henri et Max. Accepter ces deux témoins reviendrait à se jeter dans un guet-apens, ce qu'Alfred sait parfaitement. C'est pourquoi il refuse la présence de

125 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, V, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 69.

126 *Ibid.*, XIV, p. 181.

127 *Ibid.*, XV, p. 185.

témoins dans sa réponse. L'heure et le lieu du rendez-vous pour la rencontre est fixée. Elle se fera à cheval, peut-être pour s'assurer un moyen de fuir au cas où la situation prendrait un tour dramatique. La prudence le pousse également à s'armer : « [...] j'y plaçai d'excellents pistolets de duel tout chargés ; je n'avais pas oublié qu'on m'avait prévenu que le comte Horace ne sortait jamais sans armes¹²⁸. » Connaissant la nature d'Horace, Alfred prend ainsi toutes les précautions nécessaires pour garantir sa sécurité car il sait que cette entrevue est périlleuse. Très vite, la rencontre prend des allures de joute verbale, qui s'ouvre sur une insulte de la part d'Alfred : « D'abord, permettez-moi, répondis-je, monsieur le comte, de rectifier votre jugement sur l'opinion que j'ai de vous : ce n'est point une antipathie aveugle, mais un mépris raisonné¹²⁹. » Pour ce qui est d'Horace, il reste attaché à son masque d'aristocrate et ce n'est qu'après avoir appris qu'Alfred l'a rencontré pour la première fois la nuit du 27 au 28 septembre dans les ruines de l'abbaye, soit la nuit où il a enfermé Pauline, qu'il se trahit par un geste menaçant, récompensant ainsi la prudence d'Alfred : « Le comte tressaillit et porta la main à ses fontes : je fis le même mouvement ; il s'en aperçut¹³⁰. » L'atmosphère, à ce moment, est chargée d'une lourde tension. Les deux hommes ont la main sur leurs pistolets et l'affrontement alors verbal pourrait prendre un tour plus sanglant à tout instant. Le conflit dégénère pour atteindre son apogée lorsque Alfred annonce que Pauline est en vie. Il apparaît alors très clair que seule la mort pourra régler cette sombre affaire : « C'est que j'ai fait un serment sacré, monsieur, et que je suis obligée de vous tuer en duel comme si vous étiez un honnête homme. Ainsi, laissez là vos pistolets ; car en m'assassinant vous pourriez gêner votre affaire¹³¹. » Avec cette réplique, Alfred jette le gant et Horace n'a pas d'autres choix que d'accepter le duel. Le scélérat tente cependant de faire pencher la balance en sa faveur :

- Très bien. A neuf heures je vous attendrai à la pièce d'eau des Suisses avec mes témoins.
- MM. Max et Henri, n'est-ce pas ?...
- Avec-vous quelque chose contre eux ?
- J'ai que je veux bien me battre avec un assassin, mais que je ne veux pas qu'il prenne pour seconds ses deux complices¹³².

De nouveau, Alfred voit clair dans son jeu et pose les conditions du duel afin de garantir qu'il soit juste. Ainsi, il décide qu'ils choisiront leurs témoins parmi les officiers de la garnison de Versailles, qui ne connaîtront ni leur identité, ni les raisons de leur duel. Les armes choisies sont les pistolets, une décision qui paraît donner un avantage à Horace puisqu'il s'agit de son

128 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XV, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 187.

129 *Ibid.*, XV, p. 188.

130 *Ibid.*, XV, p. 189.

131 *Ibid.*, XV, p. 190.

132 *Loc. cit.*

arme de prédilection. En se battant avec le pistolet, Alfred semble s'abaisser au niveau d'Horace. Alfred explique que l'épée ne serait pas pratique car une petite blessure infligée par la lame pourrait les empêcher de combattre¹³³. On peut également interpréter ce choix comme une façon pour lui de refuser à Horace l'honneur de se battre à l'épée :

Thèse générale : l'épée est l'arme du brave et du gentilhomme ; l'épée est la relique la plus précieuse, que l'histoire conserve des grands hommes qui ont illustré la patrie : on dit l'épée de Charlemagne, l'épée de Bayard, l'épée de Napoléon, qui est-ce qui a jamais parlé de leur pistolet ? [...] L'épée, à la bonne heure ! c'est la compagne, c'est la confidente, c'est l'amie de l'homme ; elle garde son honneur ou elle le venge¹³⁴.

Lors du duel, sans doute pour préserver son masque d'aristocrate à l'âme noble, Horace tente de céder tous les avantages à Alfred : « le comte alors ne démentit point sa réputation de bravoure et de courtoisie ; il voulut me céder tous les avantages, mais je refusai¹³⁵. » Ce duel marque un tournant dans l'œuvre. Horace, qui est censé représenter le Mal affronte enfin de manière concrète Alfred, figure du Bien. Leur combat symbolise ici la lutte entre le Bien et le Mal, que l'on retrouve dans de nombreux romans gothiques, très manichéens. *Pauline* ne fait pas exception à la règle et c'est le Bien qui triomphe : Alfred tue Horace à l'issue de leur duel. Alfred s'est distingué par sa force et sa bravoure durant leur affrontement, puisqu'il a été touché par une balle, qui lui a traversé l'épaule¹³⁶. Cette blessure ne l'a pas pour autant empêché de continuer le duel, qu'il a fini par remporter.

Enfin, il est intéressant de voir que malgré tout, Alfred n'est pas une figure aussi pure et vertueuse qu'il n'y paraît. Dans son travail de fin d'étude, Isabel Clara Giménez Escribano fait référence à E.O Wilson :

According to E. O. Wilson, who also deals with evolutionist literature, humanity follows two kind of tendencies; altruistic and selfish, linked, respectively, to group selection and to individual selection, the two interacting dynamics of Darwinian evolution which have given risen to mankind. The former are the tendencies that make humans worry about their neighbours, and act consequently with their needs and feelings; this is the kind of tendency that religions highlight in order to be good. The latter represents the tendencies which make us worry more about ourselves. This is could be either called selfishness or instinct of survival. It could be suggested that Gothic villains might represent the "selfish" tendencies of the self, however, as humans, both heroes and villains have these two tendencies¹³⁷.

133 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XV, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 190–191.

134 *Ibid.*, I, p 37.

135 *Ibid.*, XIII, p. 193.

136 *Ibid.*, XV, p. 194.

137 Isabel Clara GIMENEZ ESCRIBANO, *The Gothic villain and his role as hero or anti-hero in Gothic Fiction* [en ligne], Mémoire de Master : Département de philosophie et lettres, Saragosse, 2015, p. 2–3[consulté le 19/02/2021]. Disponible sur : <<https://zaguan.unizar.es/record/31912?ln=fr>>

« Selon E.O Wilson, qui s'intéresse également à la littérature évolutionniste, l'humanité suit deux types de tendances : l'altruisme et l'égoïsme. Toutes deux sont respectivement liées à la sélection de groupe et à la sélection individuelle, les deux dynamiques interactives de l'évolution darwinienne qui ont donné naissance à l'humanité. Les premières sont les tendances qui poussent l'être humain à se préoccuper de ses voisins et à

Dans *Pauline*, Alfred fait également preuve d'égoïsme, notamment vis-à-vis de ses sentiments pour Pauline. Ce n'est pas une sur-interprétation de notre part car c'est le personnage lui-même qui se qualifie comme tel : « Voyez comme je suis égoïste¹³⁸ », lui dit-il en la voyant pleurer la perte de sa mère, qu'elle quitte et qui la croit morte. Alors qu'elle vient de traverser une situation traumatisante, il se préoccupe des sentiments qu'elle aurait ou non pour lui et ressent de la jalousie à l'idée qu'elle aurait été enfermée par Horace parce qu'elle aurait eu des sentiments pour un autre homme. À ce moment du récit, alors qu'il ignore la vérité, c'est là la seule explication possible et crédible pour lui. Il tient ainsi des propos qui le rapprochent de la monstruosité d'Horace : « D'ailleurs, si elle était coupable, la vengeance du comte était juste...A sa place...je ne l'eusse pas fait mourir...mais certes...je l'eusse tuée...elle et l'homme qu'elle aimait¹³⁹... » C'est sa jalousie qui s'exprime, certes, mais il reste qu'Alfred n'est pas aussi vertueux que sa fonction narrative dans un roman gothique le voudrait.

À l'issue de notre étude sur les trois personnages principaux de *Pauline*, nous pouvons affirmer qu'ils correspondent aux critères du trio de personnages du roman gothique, qui façonnent l'intrigue. Le *gothic villain* incarné par Horace de Beuzeval est un scélérat classique qui correspond à la tradition gothique, représentant une figure vile et damnée, même si ce dernier point ne repose que sur des hypothèses. Il tient également du romantisme avec son identité de brigand et correspond aux critères du scélérat du roman frénétique, appartenant ainsi davantage aux « surhommes » de la Restauration qu'aux monstres du siècle dernier. Pauline de Meulien joue le rôle de la victime traditionnelle. Son destin est tragique : sa vie est ponctuée de souffrances et la mort est sa compagne la plus fidèle. Néanmoins, c'est un personnage révoltée, qui rappelle les héroïnes radclifiennes. Quant à Alfred de Nerval, le justicier, même s'il sauve Pauline et qu'il rappelle les chevaliers des romans médiévaux, il n'est pas pour autant dénué de défauts. Ce n'est pas un parangon de vertu : c'est l'une des forces du personnage et cela permet de le rendre plus intéressant et original, là où Horace et Pauline respectent parfaitement les archétypes qu'ils incarnent. Les personnages du scélérat, de la victime et du justicier ont grandement participé à créer l'identité du genre gothique. Pour autant, ce ne sont pas les seuls éléments constituant ce genre. L'intrigue du roman gothique

agir en fonction de ses besoins et de ses sentiments ; c'est le type de tendance que les religions soulignent pour qu'une personne soit considérée comme bonne. Les secondes représentent les tendances qui nous poussent à nous préoccuper davantage de nous-mêmes. On pourrait l'appeler égoïsme ou instinct de survie. On pourrait suggérer que les méchants gothiques représentent les tendances « égoïstes » du moi, cependant, en tant qu'êtres humains, les héros comme les méchants présentent ces deux tendances. » [traduction libre]

138 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, VI, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 78.

139 *Ibid.*, V, p. 73.

est certes dirigée par ses personnages, mais elle est loin se limiter à eux. Dans la dernière partie de l'analyse de *Pauline*, nous allons nous intéresser aux autres aspects de l'œuvre.

3 Morphologie du récit gothique dans *Pauline*

Dans la partie précédente, nous avons étudié le trio de personnages gothique, l'une des caractéristiques principales du genre gothique. Mais un roman gothique ne se définit pas comme tel uniquement par ses personnages : la construction du récit, la mise en scène, l'atmosphère et les émotions qu'il transmet, sont également des éléments récurrents et codifiés, héritiers de la tradition et devenus essentiels au genre gothique. Dans cette dernière partie de notre étude, nous nous pencherons sur la construction du récit et analyserons comment est créée l'atmosphère gothique de *Pauline*.

3.1 Ressorts narratifs gothiques dans *Pauline*

La construction du récit a une influence considérable sur l'intérêt que le lecteur va apporter à un roman. Le roman gothique s'est ainsi approprié des techniques et des ressorts narratifs forts afin de capter l'attention du lecteur. Les possibles sous-intrigues, le rythme, les récits imbriqués, l'aspect labyrinthique, la création et le maintien du mystère, le suspense, sont autant d'éléments que nous pouvons retrouver dans *Pauline* et qui méritent d'être analysés pour en comprendre toute la profondeur.

3.1.1 L'intrigue amoureuse : le triangle toxique

L'intrigue amoureuse est dans la littérature l'un des éléments les plus récurrents, tout genre et tout format confondu. Nous la retrouvons au cœur des pièces de théâtre, tragédie comme comédie, dans la poésie et, bien évidemment, dans les romans. Cette intrigue amoureuse repose souvent sur un triangle amoureux et met en scène un amour contrarié. C'est donc loin d'être une caractéristique propre aux romans gothiques. Cependant, l'intrigue amoureuse reste l'un des lieux communs du genre, sans doute à cause de la dynamique entre le personnage du justicier et celui de la victime, souvent lié par un amour pur, au contraire de la romance qui peut exister entre le scélérat et la victime, qui est quant à elle viciée et toxique. Là encore, nous avons bien conscience du fait qu'il est tout à fait possible de trouver de telles dynamiques dans des œuvres qui ne sont pas gothiques, le premier exemple nous venant à l'esprit étant la comédie de Molière *L'École des femmes*, dans laquelle Arnolphe, tuteur d'Agnès, envoie la jeune fille dans un couvent pour l'épouser plus facilement, alors qu'elle

est aimée par Horace. Ce dernier incarne l'amour pur là où Arnolphe incarne l'amour viciée. Mais la récurrence de ce thème et l'importance qu'il joue dans le récit gothique nous obligent à l'étudier.

L'intrigue de *Pauline* repose sur la relation entre le trio de personnage principaux. Dans la deuxième partie de notre étude, nous nous sommes contentés de l'analyser selon leur rôle de scélérat, victime et justicier, le scélérat persécutant la victime, qui lui est soumise, et le justicier jouant le rôle du sauveur qui affronte le scélérat. Ici, nous allons nous pencher sur leur rôle et la relation qui les relie dans l'intrigue amoureuse. *Pauline* présente un triangle amoureux, figure d'autant plus intéressante dans ce cas qu'il s'agit d'un ressort narratif très utilisé dans les tragédies. En épousant Pauline, Horace est celui qui vient contrarier l'amour entre Pauline et Alfred. Ce dernier aimait Pauline avant son mariage, comme il l'explique à Alexandre Dumas dans le chapitre 3 :

[...] mais ce que tu ne sais pas, c'est que je l'aimais alors de toute mon âme, que j'eusse certes tenté d'être son époux, si à cette époque, j'avais eu la fortune que je possède aujourd'hui, et que je me suis tu, parce que j'étais pauvre comparativement à elle. Je compris donc que, si je continuais de la voir, je jouais tout mon bonheur à venir contre un regard dédaigneux ou un refus humiliant. Je partis pour l'Espagne ; et pendant que j'étais à Madrid, j'appris que mademoiselle Pauline de Meulien avait écouté le comte Horace de Beuzeval¹⁴⁰.

La pauvreté d'Alfred est alors le principal obstacle à l'épanouissement de son amour, ce qu'il regrette profondément. Mais il disparaît à la mort de son oncle, qui laisse à sa sœur et lui 30 000 livres chacun¹⁴¹, une somme considérable. Cependant, entre temps, Pauline a épousé Horace, faisant alors de lui l'obstacle principal à leur bonheur. À son retour à Trouville, après la nuit dans la chapelle, où il a été témoin d'événements étranges, il apprend que Pauline, la femme qu'il a « aimée, celle dont le souvenir réveillé dans [s]on cœur, y vivait tout entier¹⁴² », a été assassinée. La nouvelle l'ébranle. C'est son amour pour celle qu'il croit alors être une défunte, et la détresse à l'idée qu'elle soit morte si près de lui sans qu'il n'en sache rien, qui le pousse à aller voir la morte avant qu'on ne l'enferme dans son cercueil. Il va alors découvrir que la femme assassinée n'est pas Pauline et cette révélation va entraîner la suite du récit. L'amour d'Alfred, l'intrigue amoureuse, est en quelque sorte l'élément déclencheur de l'histoire, phénomène très récurrent dans les romans gothiques. En effet, c'est l'amour qu'il ressent pour la victime qui le pousse à jouer auprès d'elle le chevalier servant avec une telle dévotion. Qui sait à quel point le roman aurait été différent si Pauline avait été une simple

140 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, III, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 53.

141 *Ibid.*, II, p. 39.

142 *Ibid.*, III, p. 54.

inconnue pour Alfred. L'universalité du thème de l'amour permet de capturer l'intérêt du lecteur et de l'aider à se plonger dans l'intrigue.

La représentation de l'amour dans les romans gothiques est manichéenne : pure dans le cas de la romance entre le justicier et la victime, elle est toxique en ce qui concerne le scélérat et la victime. Ainsi, les sentiments de Pauline envers Horace sont ambigus. Un passage en particulier, situé après la scène du duo de chant à la soirée de Mme de M..., nous semble très éloquent :

Je me répétais tout bas et incessamment : – Je l'aime ! je l'aime ! et cela avec une terreur si profonde qu'aujourd'hui encore je ne sais si je n'étais pas en proie à un sentiment tout à fait contraire à celui que je croyais ressentir. Cependant, il était probable que toutes ces émotions que j'avais éprouvées étaient des preuves d'amour, puisque le comte, à qui aucune d'elle n'avait échappé, les interprétait ainsi. Quant à moi, c'étaient les premières sensations de ce genre que je ressentais. On m'avait dit qu'on ne devait craindre ou haïr que ceux qui vous ont fait du mal ; je ne pouvais alors ni haïr ou craindre le comte, et si le sentiment que j'éprouvais pour lui n'était ni de la haine, ni de la crainte, ce devait être de l'amour.

Elle-même ne sait pas si ce qu'elle a ressenti pour lui était de l'amour. La terreur qu'il lui a inspirée, et cela dès leur première rencontre, paraît bien loin de l'euphorie et de l'extase amoureuse traditionnelle.

Quant à Horace, l'amour qu'il dit ressentir pour Pauline est douteux. Il l'exprime seulement par des paroles écrites. La première déclaration d'amour qu'il lui fait se trouve dans le billet du chapitre 9 : « Vous êtes la première femme que j'aie aimée ; car je vous aime, Pauline¹⁴³. » La seconde se trouve dans la lettre qu'il lui laisse après l'avoir enfermée dans le caveau : « J'ai eu un instant l'idée de vous tuer pendant que vous étiez évanouie ; mais je n'en ai pas eu le courage, car vous êtes la seule femme que j'aie aimée, Pauline¹⁴⁴ [...]. » Ces deux déclarations peuvent donner l'impression que cet amour est pur et extraordinaire. Cependant, rien ne garantit qu'Horace dise la vérité et aucune partie de son récit n'est racontée de son point de vue, de sorte que nous sommes incapables de savoir avec exactitude la teneur de ses sentiments. Le mensonge est dans sa nature et il pourrait tout à fait avoir menti afin de tromper et manipuler Pauline, innocente et naïve en ce qui concerne l'amour, pour qu'elle accepte de l'épouser. Certains éléments dans le roman viennent d'ailleurs corroborer cette version des faits, montrant qu'il s'agit plus d'un amour intéressé que d'un amour sincère, telles les paroles suivantes de Pauline : « Mon père [...] laissa en mourant quarante mille livres de rentes à peu près. Comme je suis fille unique, c'était une fortune. Je me présentai donc dans le monde avec la réputation d'une riche héritière¹⁴⁵. » Pauline est donc

143 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, IX, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 119.

144 Ibid., XIII, p. 161.

145 Ibid., VII, p. 102.

un très bon parti. Or, Horace, dans le discours qu'il tient à l'Anglaise dans le chapitre 12 avant de l'exécuter, explique ses besoins d'argent et comment il les a comblés par « quelque bon mariage¹⁴⁶ », sans faire référence à des raisons d'amour. Certes, à l'époque où se déroule le récit, les unions n'étaient pas des mariages d'amour, mais de convenance, dans lesquels la richesse des deux partis comptait pour beaucoup. Cependant, l'amour n'était pas exclu. Horace, dans son billet du chapitre 9, tient un discours d'amoureux transi qui a conscience de ses défauts mais qui pense pouvoir être rendu meilleur par l'amour. L'argent paraît secondaire dans sa lettre : cela semble être un moyen facilitant leur union plutôt qu'une condition à remplir pour qu'elle se fasse. Son opinion semble pourtant bien différente dans son discours tenu à l'Anglaise. Pour autant, ses réactions peuvent être analysées et interprétées des deux façons. Horace peut très bien avoir épousé Pauline par amour et s'est retrouvé confronté à un dilemme cornélien lorsqu'elle a appris la vérité : risquer la vie de ses deux complices, de fidèles amis, ou éliminer Pauline, la femme qu'il aime ? La lettre qu'il lui laisse dans le chapitre 13 paraît le prouver : « Si le secret que vous aviez surpris était à moi seul, si nulle autre vie que la mienne n'était en jeu, je la risquerais plutôt que de faire tomber un seul cheveux de votre tête. Je vous le jure, Pauline¹⁴⁷. » Il explique également qu'il a pensé à la tuer pendant qu'elle était évanouie, mais qu'il n'a pas pu s'y résoudre car elle est la seule femme qu'il a aimé¹⁴⁸. Horace n'a aucune raison de mentir à cet instant, puisqu'il n'a plus rien à cacher. Ainsi, les doutes subsistent et à l'issue du roman, nous ne saurons pas si l'amour qu'il dit éprouver pour Pauline est sincère ou non. Il reste que l'amour d'Horace, qu'il soit corrompu par l'avarice ou non, n'est pas pur et a été la source de tourments et de souffrance pour Pauline. Cette représentation de l'amour est l'une des caractéristiques de l'intrigue amoureuse des romans gothiques. L'originalité du roman d'Alexandre Dumas repose dans le personnage d'Alfred, censé incarner l'amour pur, qui s'oppose en tout point à la figure du scélérat. Pourtant, l'amour d'Alfred, qui paraît au premier abord désintéressé et vertueux, est en réalité perverti par la jalousie et l'égoïsme. Nous ne reviendrons pas non plus en détail sur la responsabilité d'Alfred dans la mort de Pauline, mais la conclusion néfaste et négative de leur amour donne un ton plus sombre à leur idylle.

L'universalité du thème de l'amour dans les œuvres littéraires prouve l'intérêt qu'il suscite chez les lecteurs. Dans les œuvres gothiques, et ici dans *Pauline*, il joue un rôle important dans le récit. La représentation d'un amour vicié opposée à celle d'un amour pur est

146 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 157.

147 *Ibid.*, XIII, p. 160.

148 *Ibid.*, XIII, p. 161.

ainsi devenue l'un des lieux communs du genre gothique, qui trouve dans Pauline une certaine originalité par le biais d'Alfred et d'Horace.

3.1.2 Aspect labyrinthique dans le fond et la forme de l'œuvre

Dans cette partie de notre étude, nous allons nous pencher sur l'aspect labyrinthique de *Pauline* en nous aidant de l'ouvrage *Spectres des Lumières* de Élisabeth Durot-Boucé. Le labyrinthe est une figure récurrente du genre gothique, dotée d'un symbolisme important et incarnant parfaitement le thème carcéral, fondamental dans les romans gothiques. Ainsi,

Comme le dit George Poulet à propos de la prison piranésienne, « courir partout, faire résonner ses pas précipités dans une série de salles vides, gravir ou descendre sans trêve des escaliers, emprunter des passages qui à chaque instant s'interrompent, tout cela c'est l'équivalent physique du mouvement affolé de l'esprit engagé dans son dédale intérieur. » Les couloirs sombres et tortueux, les sentiers étroits et compliqués qu'empruntent héros et héroïnes, les rochers infranchissables auxquels ils se heurtent, sont la projection de leurs perplexités et de leurs angoisses intérieures, la transposition, sur le mode architectural, d'une inquiétude et d'un malaise¹⁴⁹.

La labyrinthe dans *Pauline* est présent de façon formelle et thématique. Mais avant de nous lancer dans notre analyse, il est nécessaire de définir la notion de labyrinthe :

Par « labyrinthe », il faut entendre une figure de labyrinthe en tant que tel, c'est-à-dire pour reprendre la définition qu'en donne Paolo Santarcangeli, « un parcours tortueux, ou parfois, il est facile, sans guide, de perdre son chemin, » mais aussi la « mentalité labyrinthique », à savoir tout le complexe de la prison et de la libération difficile, traduit par le dédale de chemins et d'escaliers vertigineux¹⁵⁰ [...].

La demeure qui incarne à la fois le « parcours tortueux » et la « mentalité labyrinthique » dans le roman d'Alexandre Dumas est le château de Burcy et ses alentours. À première vue, le château, comme son propriétaire, ne montre pas sa véritable nature et ne semble pas coller à l'image du labyrinthe que nous avons décrite :

[...] la chambre que j'occupais donnait d'un côté dans un salon, de l'autre dans la bibliothèque ; un corridor régnait d'un bout à l'autre du bâtiment et le partageait en deux. Mon appartement était le plus complet ; le reste du château était divisé en une douzaine de petits logements séparés, composés d'une antichambre, d'une chambre et d'un cabinet de toilette¹⁵¹ [...].

Une immense salle à manger vient compléter ce tableau d'une demeure facilement explorée. Certes, le nombre élevé de pièces augmente les chances de s'y perdre, mais Pauline n'a pas rencontré, ni soulevé, ce problème lors de son exploration. L'aspect labyrinthique de la demeure est caché, faisant écho à la double identité d'Horace. Il faut voir au-delà de la façade qui est montrée, le masque de l'aristocrate pour Horace et le château bien entretenu pour la

149 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *Spectres des Lumières*, p. 101–102.

150 *Ibid.*, p. 102.

151 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XI, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 140.

demeure noire. Ainsi, le labyrinthe du château de Burcy se trouve dans ses passages secrets et ses souterrains. Deux passages secrets nous sont présentés dans *Pauline*. Le premier passage qu'elle découvre se trouve dans la bibliothèque : « [...] derrière la tablette, je vis briller un bouton de cuivre pareil à ceux que l'on met aux serrures, et que cachaient aux yeux les livres rangés sur le devant du panneau¹⁵². » Pauline n'est tout d'abord pas surprise par cette découverte, qui semble plutôt banale à ses yeux. Cependant, certains détails anormaux vont vite attirer son attention et attiser ses craintes : la porte semble donner sur l'extérieur du château. Par curiosité, elle enclenche donc le mécanisme, qui révèle le passage : « [...] une porte s'échappa avec bruit, renvoyée vers moi par un ressort. Cette porte donnait sur un petit escalier tournant, pratiqué dans l'épaisseur de la muraille¹⁵³. » Le caractère étrange et effrayant de ce passage repose dans le fait qu'il s'enfonce et mène vers des souterrains. Le second passage secret mentionné dans l'œuvre est celui qu'emprunte Horace à la fin du chapitre 11 pour pénétrer dans la chambre de Pauline, reliée à la bibliothèque par un panneau coulissant. En l'utilisant alors qu'il croit Pauline endormie, Horace lui indique la voie à suivre pour pénétrer dans la bibliothèque une fois qu'il en aura verrouillé l'issue principale. Ces passages cachés au plus grand nombre représentent les secrets d'Horace et correspondent à la définition de « parcours tortueux » de Paolo Santarcangeli.

Le labyrinthe a une portée symbolique forte dans les romans gothiques car il illustre les angoisses intérieures de la victime. Pour Élisabeth Durot-Boucé,

Il incite à considérer les tours et détours de la vie comme autant d'occasions de prendre un nouveau départ. Symbole du doute, des tergiversations, le labyrinthe répond à un besoin de médiation et de régénérescence de la part des hommes. Le symbolisme du labyrinthe est celui du pèlerinage, du vrai voyage au centre, qui est un voyage intérieur, à la recherche du moi. Les protagonistes du roman gothique, par leur pérégrinations multiples dans les dédales des architectures de pierre ou végétales, vivent symboliquement une évolution mentale et psychologique. Ce motif qui existe depuis des siècles, sous des formes diverses, mais avec toujours la même signification symbolique, représente le long et difficile chemin de l'initiation, permettant à l'homme d'accéder à une autre réalité. Le labyrinthe 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'égarent, afin de trouver le centre, c'est-à-dire l'image de son moi profond¹⁵⁴.

Nous pouvons nous interroger sur la pertinence de cette vision du labyrinthe dans *Pauline*. Pour cela, il nous faut revenir aux raisons qui ont poussé Pauline à rejoindre Horace au château de Burcy alors qu'il le lui avait déconseillé. La terreur et autres angoisses que lui inspirent son mari, en plus de certaines actions suspectes, ont créé le doute et la méfiance chez Pauline. Malgré les avertissements d'Horace, Pauline choisit de se fier à son pressentiment,

152 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XI, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 143.

153 *Loc. cit.*

154 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *op. cit.*, p. 119.

qui lui souffle que quelque chose ne va pas : « Cependant, les premiers jours de notre séparation furent affreux ; et pourtant, je vous le répète, ce n'était point une douleur d'amour : c'était le sentiment vague, mais continu, d'un grand malheur¹⁵⁵. » Ce pressentiment grossit de jour en jour et s'aggrave au moment où elle prend connaissance des crimes qui secouent la Normandie, ce qui la pousse à braver l'interdit de son mari pour le rejoindre. Cette première décision marque le début de sa quête de vérité, qui a originellement pour but d'apaiser ses inquiétudes. Une fois arrivée au château de Burcy, nous avons vu que la figure du labyrinthe apparaît sous la forme de passages secrets. La première fois qu'elle les rencontre, Pauline ne les emprunte pas car elle est retenue par ses angoisses. Elle manque de courage pour descendre l'escalier descendant qui lui est dévoilé dans la bibliothèque et est paralysée par la terreur lorsque Horace trahit la présence d'un panneau coulissant dans sa chambre. Pauline n'était alors pas prête à affronter ses peurs. C'est la colère de se croire trompée et trahie qui la pousse, le lendemain, à découvrir la vérité, quel qu'en soit le prix. Ses réflexions quant à ses craintes de la veille reflètent son évolution : « [...] je me jetai dans cette bergère où la nuit précédente j'avais passé de si cruelles, et je m'étonnai de mon effroi !...C'était l'ombre, c'étaient les ténèbres, ou plutôt, c'était l'absence d'une passion violente, qui avait ainsi affaibli mon coeur¹⁵⁶. » À cet instant du récit, Pauline semble changée, bien différente de la jeune femme qu'elle était jusqu'à présent, soumise à la peur. La bibliothèque lui est fermée : cette impasse l'oblige à trouver un autre chemin, celui présent dans sa chambre, pour atteindre le coeur du labyrinthe, où réside la vérité. Ce qui nous amène à un dernier point soulevé par Élisabeth Durot-Boucé :

Le labyrinthe, comme tout grand symbole, est double, réceptacle des opposés les plus extrêmes : si ses sinuosités évoquent les supplices infernaux, elles mènent néanmoins vers le lieu de l'illumination. Le conte du labyrinthe et du Minotaure est mêlé d'angoisse et d'espoir : le labyrinthe est l'image d'un couloir tortueux, semé d'embûches et de dangers, au fond duquel gît quelque chose, monstre ou trésor, voire les deux à la fois. La rencontre avec le monstre est un topos fantastique. Le monstre existe par et pour le labyrinthe : la demeure gothique est elle aussi associée à son propriétaire¹⁵⁷. »

Pauline, en s'engageant dans les passages secrets alors seulement empruntés par Horace, s'aventure enfin dans le labyrinthe qui l'avait pourtant tant effrayé dans le chapitre 11, preuve de son développement. Les souterrains qu'elle découvre alors illustrent parfaitement la vision du « couloir tortueux ». Tout d'abord, l'escalier paraît étouffant puisqu'il est tout juste large pour une personne. Il descend sur trois étages, en bas desquels se trouve une porte, qui mène sur une longue voûte, qui conduit, après cinq minutes de marche, sur une nouvelle porte. Cette

155 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, X, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 129.

156 *Ibid.*, XII, p. 152.

157 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *op. cit.*, p. 121.

dernière donne sur un autre escalier, similaire au premier, si ce n'est qu'il ne descend que sur deux étages. Pauline est alors face à un panneau de fer qui sort sur « une espèce de laboratoire de chimiste¹⁵⁸ ». Ce dédale de passages étroits a conduit Pauline vers le centre du labyrinthe, qui se situe juste à côté, dans la chambre attenante. C'est dans cette pièce que se trouve Horace, Max, Henri, et leur victime, l'Anglaise. Les « sinuosités » du labyrinthe l'ont menée vers « l'illumination » de la vérité, la véritable nature d'Horace, qui n'est rien d'autre qu'un brigand, un monstre : le Minotaure. Cette image sied comme un gant à Horace. Ils partagent ainsi une dualité : le Minotaure est mi-homme, mi-bête, là où Horace est mi-aristocrate, mi-brigand. Ainsi, tel le monstre antique, il rôde dans le labyrinthe du château, comme l'illustre la scène glaçante et profondément gothique de la fin du chapitre 11. Dans ce passage, alors que Pauline est terrorisée dans son lit, où elle feint le sommeil, le monstre quitte son labyrinthe par un panneau caché et se dévoile à l'héroïne d'une manière terrifiante : « Alors je vis remuer mes rideaux, une main les écarta lentement ; puis, encadrée dans leur draperie rouge, une tête pâle s'avança : en ce moment la dernière lueur du foyer, tremblante au fond de l'alcôve, éclaira cette apparition. Je reconnus le comte Horace et je fermai les yeux¹⁵⁹ !... »

Suivant toutes ces analyses, il apparaît juste de dire que *Pauline* illustre le thème du labyrinthe tel qu'il a pu être théorisé dans les romans gothiques. De plus, il est intéressant de voir que le roman d'Alexandre Dumas n'est pas seulement labyrinthique thématiquement, mais également d'un point de vue formel. L'œuvre est construite autour de trois récits imbriqués. Le premier, qui correspond au temps présent, a pour narrateur Alexandre Dumas, qui se met ici en scène pour aider l'intrigue ; le deuxième, qui vient prendre le relais du premier, est raconté du point de vue d'Alfred, et le troisième, conté cette fois par Pauline, vient interrompre le deuxième. Une fois le troisième récit terminé, Alfred reprend le relais jusqu'à la conclusion du roman, qui se fait du point de vue d'Alexandre Dumas, sous la forme d'une réplique. Tous ces récits sont ponctués d'énoncés coupés de la situation d'énonciation. Les récits sont tels des dédales dans lesquels s'engouffrent les différents narrateurs, accompagnés du lecteur. La non-linéarité du récit illustre les obstacles qui se mettent sur le chemin du personnage-narrateur Alexandre Dumas et du lecteur. Ces derniers, comme Pauline, s'aventurent dans le labyrinthe pour découvrir la vérité. La construction du roman imite ainsi la forme du labyrinthe et place au cœur de son récit, au cœur du labyrinthe, le secret d'Horace. Nous nous trouvons donc face à un récit labyrinthique d'un point de vue formel qui met en scène un labyrinthe d'un point de vue thématique, lui donnant ainsi un

158 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XII, éd Anne-Marie CALLET-BIANCO, p.164.

159 *Ibid.*, XI, p. 149.

impact littéraire beaucoup plus important. Le Minotaure, Horace, rôde également à travers les pages du roman. Enfin, les énoncés coupés de la situation d'énonciation viennent interrompre le récit et rappellent alors les impasses auxquelles vont se confronter les héros du roman. Ces interruptions fonctionnent comme des attentes qui vont suspendre l'intrigue pendant un temps, venant ainsi épaissir le mystère et ajouter du suspense.

3.1.3 Tenir le lecteur en émoi : l'importance du suspense et du mystère

Il y a dans le genre gothique une tension littéraire, qui réside dans l'usage du suspense et du mystère. Ces deux éléments font partie intégrante du roman gothique, comme le montre John Aikin dans *On The Pleasure Derived From Objects of Terror* en parlant de la littérature terrifiante : « The pain of suspense, and the irresistible desire of satisfying curiosity, when once raised, will account for our eagerness to go quite through an adventure, though we suffer actual pain during the whole course of it¹⁶⁰. »

Si nous nous référons au dictionnaire du CNRTL, l'on peut trouver ces deux définitions du mystère : « Ce qui donne l'impression du mystérieux, c'est-à-dire ce qui, par son aspect inattendu, menaçant, étrange, irréel ou fantastique exerce un attrait, une répulsion ou un charme¹⁶¹. » et « Ensemble de précautions prises pour cacher quelque chose sur quoi on veut que le secret soit gardé¹⁶². » Quant au suspense, il s'agit d'un « Sentiment d'attente angoissée que peut éprouver un lecteur, un spectateur ou un auditeur parvenu à un moment décisif de l'action et tenu en haleine sur le dénouement de celle-ci¹⁶³ » ou, plus sommairement, d'un « Vif sentiment d'appréhension ou d'attente impatiente¹⁶⁴ ». Dans cette partie de notre étude, nous nous pencherons sur l'utilisation du mystère et du suspense dans *Pauline*.

De prime abord, l'on pourrait penser que le suspense de Pauline est désamorcé à cause de sa construction en récit enchâssé. En effet, nous connaissons dès le début l'issue du roman : la mort de Pauline. Dans la partie narrée par le narrateur qui se présente comme Alexandre Dumas, il parle d'une femme étrange qu'il a aperçue aux côtés de son amie Alfred

160 AIKIN John, From the Pleasure Derived from Objects of Terror, dans *The Evil image : two centuries of Gothic short fiction and poetry*, p. 12,

« La douleur du suspense et le désir irrésistible de satisfaire la curiosité, une fois éveillés, expliquent notre empressement à aller jusqu'au bout d'une aventure, même si nous sommes en proie à une douleur bien réelle tout au long de celle-ci. » [traduction libre]

161 CentreNational de Ressources Textuelles et Lexicales (C N R T L), [consulté le 23/05/21]. Disponible sur : <<https://www.cnrtl.fr/definition/mystere>>.

162 Loc. cit.

163 CentreNational de Ressources Textuelles et Lexicales (C N R T L), [consulté le 23/05/21]. Disponible sur : <<https://www.cnrtl.fr/definition/Suspense>>

164 Loc. cit.

de Nerval à en Suisse. Il finit par apprendre son nom, Pauline, et qu'elle « paraissait fort souffrante¹⁶⁵ ». Ce sont les seules informations qu'il parvient à obtenir sur elle à ce stade du roman. Quelques mois plus tard, il la rencontre de nouveau en Italie et quelques jours après, il trouve sa tombe à Sesto Calende. Nous savons donc, en tant que lecteur, le sort qui attend Pauline avant même de lire ses aventures. Cela supprime une partie de la tension narrative. Lorsque Alfred décrit l'état de Pauline dans son récit, nous savons déjà qu'elle va mourir : tout le suspense est supprimé à cause de la construction du roman. Il en va de même pour Alfred. Lors de son duel avec Horace, nous pourrions nous inquiéter pour sa vie et avoir des doutes sur sa survie. Mais étant donné que c'est lui qui raconte l'histoire à Alexandre Dumas, nous savons qu'il va survivre.

Pour autant, le roman n'est pas dénué de tout suspense. Contrairement à ce qui se produit dans certaines œuvres, il ne repose pas sur l'incertitude quant au sort des personnages, mais sur la manière dont ils sont arrivés au stade où ils sont au début du récit. « Pourquoi ? » et « Comment ? » sont les questions qui vont captiver le lecteur pendant tout le long du roman. Ainsi, la construction du roman, qui désamorce une partie de la tension narrative liée au dénouement de l'action, permet néanmoins de créer un nouveau type de suspense, concernant cette fois le mystère de l'œuvre, comme l'explique Anne-Marie Callet-Bianco :

Chaque partie du roman soulève une énigme qui sera résolue dans une autre : qui est cette femme aperçue en Suisse, puis en Italie ? Comment est-elle morte à Sesto Calende ? Alfred de Nerval, promu narrateur, répond à ces questions en deux temps, au début et à la fin du roman. De même son aventure suscite de nombreuses interrogations : qui sont ces brigands qui dévastent la région du Havre ? Quel sombre drame se joue au château de Burcy ? Qui est cette femme dans son cercueil présentée faussement comme Pauline ? Que se passe-t-il dans les souterrains de Grand-Pré ? C'est à Pauline qu'il revient de faire la lumière sur tout cela en relatant sa rencontre avec le mystérieux Horace, son mariage et les terribles péripéties qui lui font suite¹⁶⁶.

Chaque partie du récit répond à une énigme soulevée dans la précédente. Le secret est de ce fait l'un des thèmes principaux du récit, notamment celui concernant la véritable nature d'Horace. La première fois que nous entendons parler des brigands et de leurs crimes est dans le chapitre 2¹⁶⁷, soit le premier chapitre du récit d'Alfred. Même si son nom apparaît dans le même paragraphe, il est alors trop tôt pour réussir à faire le lien entre Horace de Beuzeval et ces actes. Lorsque Alfred aperçoit l'homme mystérieux dans la chapelle, c'est encore une fois le mystère qui prévaut puisque cet individu, habillé comme « les paysans les jours de fête¹⁶⁸ », n'est pas ce qu'il paraît être, comme le devine Alfred grâce au couteau de chasse porté à sa

165 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, I, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 30.

166 *Ibid.*, préface, p. 10–11.

167 *Ibid.*, II, p. 40.

168 *Ibid.*, III, p. 50.

ceinture, de plus noble origine que le costume de paysan qu'il a enfilé. Ce détail suffit à attirer l'attention d'Alfred et celle du lecteur. Cette intuition est confirmée par la suite, lorsque Alfred, après avoir réalisé que le corps dans le cercueil n'est pas celui de Pauline, reconnaît dans le mari de Pauline l'homme de la veille. Une fois Pauline libérée, le lien entre son enfermement et son mari est évident. Mais comme Alfred, nous ignorons encore les causes de son emprisonnement. Durant le récit, un élément est mis en avant lors de sa libération : une lettre, qu'elle cache « dans son sein¹⁶⁹ ». Ce geste suspect attire de nouveau notre attention et souligne l'importance de cette lettre, dont le contenu nous est révélé bien plus tard, avec le récit de Pauline. Quant à Alfred, il s'interroge comme le lecteur sur ce qui a causé l'emprisonnement de sa bien aimée et émet l'hypothèse selon laquelle Pauline aurait trompé son mari avec un autre homme. Cette piste plausible est pourtant vite écartée par Pauline, venant ainsi épaissir le mystère qui règne autour de cette affaire. Le lecteur partage alors la même peine qu'Alfred : la frustration de ne pas savoir. L'état de Pauline et sa détresse en Angleterre, nous éclairent sur la lourdeur de ce secret et vient ajouter à notre frustration de ne pas connaître la vérité. Celle-ci nous est révélée à partir du chapitre 7, au prix d'un serment de la part d'Alfred :

- Jurez-moi, sur ce que vous avez de plus sacré, que vous ne révélez à qui que ce soit au monde ce que je vais vous dire, à moins que je ne sois morte, que ma mère ne soit morte, que le comte ne soit mort.
- Je le jure sur l'honneur, répondis-je.

Cette promesse ajoute à la tension créée par le secret et suggère sa lourdeur : tant de précautions pour garantir sa sûreté prouvent son importance. Mais le suspense et l'attente sont alors terminés pour Alfred comme pour le lecteur. Le récit de Pauline explique les causes de l'emprisonnement et révèle la double nature d'Horace. Ce secret est la deuxième trame narrative du roman, ce qui le place au cœur du récit, phénomène très courant dans le genre gothique.

Le mystère est également présent dans l'œuvre sous la forme de son « aspect inattendu, menaçant, étrange, irréel ou fantastique exerce un attrait, une répulsion ou un charme ». Horace incarne parfaitement cette définition du mystère, par son apparence inquiétante et perturbante, mais également par la fascination qu'il exerce sur Pauline : malgré la terreur qu'il lui inspire, Pauline est incapable de lui échapper et est happée par sa présence.

Si le roman paraît vouloir élucider toutes les énigmes qui nous sont proposées, certaines restent sans réponse. De ce fait, le mystère autour d'Horace reste entier, notamment sur sa possible damnation ou la grande majorité de son passé, qui nous reste inconnue. La fin

169 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, IV, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 63.

du roman comporte également une énigme irrésolue, lors de la mort de Pauline : ses doutes concernant Alfred et son rôle dans la mort de Horace sont levés lorsqu'elle dévoile sa blessure. Comme l'écrit Jean-Louis Cabanès :

[...] Pauline voit et meurt. Mais si l'évanescence de l'héroïne, sa désincarnation légitiment cette fin prévisible, quel est donc le coup qui la frappe ? Qu'est-ce qui la tue soudain ? Est-ce de mesurer le risque encouru par Alfred qu'elle meurt ? Est-ce de constater, dans la chair même de celui qu'elle aime, que le comte Horace n'est plus, ce qu'elle sait d'ailleurs déjà ? Est-ce de prendre conscience qu'Alfred est devenu, par une sorte de logique fatale, à son tour, un meurtrier ? À ces questions, il ne sera pas répondu.¹⁷⁰

Cette incertitude rend la mort de Pauline d'autant plus tragique. Ces questions qui restent en suspens permettent de stimuler l'imagination du lecteur, seule solution lui permettant d'apaiser sa soif de savoir. Cette frustration de ne pas tout connaître a pourtant des avantages : laisser au lecteur la liberté d'interpréter comme il le souhaite les mystères qui ne sont pas levés permet de garder une partie de son attention, et cela, même si le roman est terminé et loin du regard.

La construction du roman en récit enchâssé paraît désamorcer le suspense de l'œuvre, notamment concernant le sort des personnages. Pourtant, le suspense fait partie intégrante de *Pauline*. Il repose sur la manière dont le récit se déroule et quel chemin les personnages ont emprunté pour arriver là où ils sont. Le mystère qui règne dans l'œuvre est également l'un des éléments principaux de l'intrigue, comme le montre le thème du secret, au cœur de l'histoire. Enfin, chaque partie du roman soulève une énigme, résolue dans la partie qui suit. Quant aux mystères non résolus, ils permettent de stimuler l'imagination du lecteur et de garder son attention une fois le livre terminé. *Pauline* est une réussite dans son traitement du suspense et du mystère, parvenant ainsi à maintenir une tension narrative prenante tout le long du récit. Cette technique, dont les romans gothiques se sont faits les maîtres, n'est pas la seule qui mérite notre attention. Si un bon roman gothique doit parfaitement savoir manier le suspense et le mystère, son intérêt et atout principal repose dans les sensations qu'il doit susciter chez le lecteur et la mise en scène permettant leur création.

3.2 Ambiance gothique

Le roman gothique possède une ambiance qui lui est propre et qui a pour but de créer la terreur et l'horreur. Cette caractéristique est fondamentale à la morphologie d'un roman gothique. La création de cette ambiance si particulière se fait principalement par le biais de

170 Alexandre DUMAS, *Pauline*, éd : Jean-Louis CABANÈS, Paris: Librairie générale française, 2010, p. 31.

décors récurrents, porteurs d'une grande tradition littéraire pour le lecteur, mais aussi par l'atmosphère de la nuit, propice à l'émergence de situations d'épouvante.

3.2.1 Étude des décors gothiques

Dans la partie précédente, nous avons parlé de l'importance du personnage noir, le scélérat, dans la tradition gothique, du fait de son rôle majeur dans la trame narrative du roman gothique. Dans cette sous-partie, nous nous intéresserons à une autre de ces figures : la demeure noire. Il s'agit le plus souvent d'un château, empreint d'un symbolisme fort, comme le rappelle Élisabeth Durot-Boucé :

Ce château est à la fois la représentation du pouvoir de l'ancien régime et le modèle des profondeurs de la psyché. Ce schéma est imité sur le plan de la narration elle-même, qui prend souvent la forme d'un dédale de passages secrets et de panneaux coulissants, histoires insérées, digressions, confessions, bien faites pour captiver le lecteur. Le château médiéval, emblème du pouvoir arbitraire et tyrannique des temps féodaux, et l'abbaye mystérieuse, symbole de pratiques superstitieuses maléfiques, ont pour rôle d'excuser la nature irrationnelle du récit. [...] Le château s'impose par sa masse ténébreuse, le noir envahit l'intrigue, submerge les personnages et domine les prodiges. Les couloirs interminables se multiplient, les escaliers se font piranésiens, les ténèbres s'épaississent. L'architecture oppresse, accable, étouffe. Un château ou une abbaye sont d'abord des lieux où l'on se perd, où l'on s'égare dans le dédale de boyaux humides ou de souterrains ténébreux¹⁷¹.

Ainsi, le château de Burcy dans *Pauline* est une demeure remplie de passages secrets, de dédales, escaliers et autres panneaux coulissants qui se révèlent importants pour la narration. La demeure noire se fait également le reflet de son propriétaire, le personnage noir, ici Horace de Beuzeval. De manière similaire, le château de Burcy n'est pas ce qu'il paraît être. Dans une lettre écrite à Pauline, Horace décrit l'état dans lequel se trouve le château : « un délabrement affreux¹⁷² ». Pourtant, la réalité est toute autre. Lorsque Pauline le rejoint, elle fait un constat bien différent, puisqu'il lui paraît en « assez bon état¹⁷³ », impression qui va se confirmer par la suite. Le château de Burcy illustre donc parfaitement les mensonges d'Horace, d'autant qu'il possède lui aussi une double nature, représentée par son aspect labyrinthique et ses nombreux passages secrets. La partie visible du château fait écho au masque d'aristocrate d'Horace, alors que sa partie souterraine, cachée et viciée, est le lieu dans lequel sa véritable nature peut s'épanouir. Pour Élisabeth Durot-Boucé, « le trait le plus inquiétant et le plus « gothique » de

171 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *Spectres des Lumières*, p.78.

172 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, X, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 129.

173 *Ibid.*, X, p. 132.

cet édifice qu'il s'agisse d'un château, d'un couvent ou d'une abbaye – réside dans sa dimension souterraine¹⁷⁴», importance qu'elle développe par la suite :

Le château ou la demeure gothique n'est pas simplement un vieil édifice sinistre : c'est aussi un lieu de dégénérescence voire de décomposition, un lieu de vie qui se transforme en ce lieu de mort qu'est la tombe. Les escaliers s'enfoncent, les corridors entraînent dans un espace de plus en plus sombre, de plus en plus étouffant, de plus en plus utérin. Et les marches des escaliers en colimaçon que descendent tant de personnages conduisent invariablement aux zones les plus suspectes de l'espace où l'irrationnel peut se donner libre cours. C'est dans les entrailles de la terre que les spectres surgissent et que les pulsions refoulées font retour¹⁷⁵.

Cela s'applique au roman d'Alexandre Dumas. Contrairement à de nombreux romans gothiques, le château de Burcy n'a pas de description détaillée de l'extérieur, nous privant ainsi des tours et des voûtes qui inquiètent tant l'héroïne gothique en temps normal. Vu de dehors, la demeure semble ordinaire aux yeux de Pauline. Ici, l'édifice se différencie de son propriétaire : le château, d'apparence, ne trahit pas sa part lugubre et néfaste. Mais comme Horace, le château cache d'affreux secrets et ces derniers se trouvent dans les « entrailles de la terre », lieu du mal et de la mort par excellence. Le symbolisme et les interprétations dissimulées derrière la dimension souterraine est par ailleurs particulièrement intéressante et sied parfaitement au récit gothique, comme l'explique Jan M. Ziolkowsky dans son article « The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity » :

Within the structure of metaphors that underlies our self-representation as human beings, depression is inherently and explicitly a condition of psychological lowness. The prefix that signals despondency, desolation, and dejection is *de-*, the Latin for “down.” Not for nothing do we speak of “low spirits,” suffering a “decline,” sinking into the “depths of despair,” being in the “pit of despair,” experiences that are “downers,” feeling “down” and “downhearted,” and going “downhill.” When things go badly, they “look down.” We could keep working down the list forever. In the opposite direction, we talk about getting “high” and taking “uppers.” Things “look up.” To improve in social station is to be “upwardly mobile,” and someone advancing in a career is “up-and-coming.” Whereas infernal distress lies downward, heavenly bliss is upward and (the same holds true again in Latin) supernal. Jesus Christ descends to harrow hell, a place that is genuinely harrowing for its denizens, and leads the deserving to mount upward. Dante visits inferno, from the Latin for below or underground¹⁷⁶.

174 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *op. cit.*, p. 79.

175 *Ibid.*, p. 79–80.

176 Jan M. ZIOLKOWSKI, « The Crypt », dans *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity: Volume 4: Picture That: Making a Show of the Jongleur* [en ligne], Open Book Publishers, 2018, pp. 193–228, p. 193, [consulté le 17/02/21]. Disponible sur : <www.jstor.org/stable/j.ctv8d5t5s.7>

« Dans la structure des métaphores qui sous-entendent notre représentation de nous-mêmes en tant qu'êtres humains, la dépression est intrinsèquement et explicitement une condition de bassesse psychologique. Le préfixe qui signale le découragement, la désolation et l'abattement est *de-*, la préposition latine pour « bas ». Ce n'est pas pour rien que l'on parle de « *low spirit* », de « *decline* », de sombrer dans « *the depths of despair* », de « *pit of despair* », d'expériences qualifiées de « *downers* », d'utiliser « *down* » et « *downhearted* » lorsqu'on se sent mal, ou de dire qu'une situation va « *downhill* » lorsqu'elle empire. Quand les choses vont mal, on utilise l'expression « *look down* ». Nous pourrions continuer cette liste pendant longtemps. Dans le sens inverse, on parle de se rendre « *high* » et de prendre des « *uppers* » pour se remonter le moral. Lorsque la situation s'améliore, « *things look up* ». Améliorer son statut social, c'est être « *upwardly mobile* » et quelqu'un qui progresse dans sa carrière est « *up-and-coming* ». Alors que la détresse

Il y a donc dans le sous-sol des connotations négatives, que nous retrouvons jusque dans notre langage. Jan M. Ziolkowsky utilise ici des expressions et du vocabulaire anglais pour développer son explication, mais nous pouvons faire le même constat pour la langue française. Ainsi, l'on parle d'une baisse de moral, l'on sombre dans le désespoir, l'on s'aventure sur une pente dangereuse etc. Il en va de même pour les mots ayant la même racine latine que le désespoir. La mort est également associée aux souterrains. La terre est le tombeau de nos défunts et durant l'antiquité, elle était également leur au-delà, car l'Enfer gréco-romain, le royaume d'Hadès, est un domaine souterrain. Les romans gothiques ont exploité cette idée, donnant ainsi au sous-sol un caractère néfaste et funeste. *Pauline* ne déroge pas à la tradition, puisque son malheur se concrétise dans les souterrains du château de Burcy, où elle apprend la vérité sur son mari dans l'horreur et la violence. Ils sont également un lieu de mort, comme le prouve le meurtre de l'Anglaise ou encore les caveaux de la chapelle dans lesquels elle est séquestrée, qui seraient devenus la tombe de Pauline si Alfred ne l'avait pas secourue. Enfin, l'Église et tous les décors liés à elle (chapelle, crypte, abbaye, couvent etc) font partie intégrante de la panoplie du roman gothique depuis *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis. Avec la chapelle et l'abbaye présentes dans *Pauline*, Alexandre Dumas inscrit son roman dans la tradition gothique. Par son lien avec l'Église, la chapelle nous rappelle diverses traditions chrétiennes, dont certains rites funéraires et le mariage. Or, c'est par son mariage avec Horace que Pauline va trouver la mort. Ce symbolisme met en avant son rôle pivot dans la trame narrative et souligne également la romance entre Alfred et Pauline : le mariage d'Horace et de Pauline est mort pour permettre la naissance d'un nouvel amour.

Le genre gothique s'est approprié de nombreux décors architecturaux comme le château ou les lieux religieux, porteurs de « connotation carcérales et de frayeurs cynégétiques¹⁷⁷ ». Cependant, les romans gothiques sont également peuplés de décors sauvages, qui incarnent le sublime de la nature, expliqué ici par Élisabeth Durot-Boucé :

Grâce à la catégorie du sublime, un paysage de chaos peut plaire car l'on découvre l'horreur comme source de plaisir. Considérée dans le contexte adéquat, même l'émotion de la terreur peut se révéler agréable. En réalité, ce mélange de fascination et de répulsion, de plaisir et de crainte, au spectacle des objets ou phénomènes imposants par leur ampleur, par leur intensité ou par leur aspect

infernale se situe vers le bas, la félicité céleste se situe vers le haut et (c'est encore vrai dans la langue latine) vers le ciel. Jésus-Christ descend en enfer, un lieu véritablement éprouvant pour ses habitants, et amène les méritants à s'élever. Dante visite l'enfer, du latin *inferno* qui signifie en dessous ou sous terre. » [traduction libre]

177 Alain MORVAN et Marc PORÉE, « Notes sur la présente édition », dans *Frankenstein et autres romans gothiques : Horace Walpole, Le Château d'Otrante ; William Beckford, Vathek ; Matthew Gregory Lewis, Le Moine ; Ann Radcliffe, L'Italien ou Le Confessionnal des pénitents noirs ; Mary Shelley, Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. XXXI.

ténébreux a déjà été ressenti et évoqué bien auparavant dans les lettres et dans les récits de voyage, d'Addison à Beckford. C'est le Grand Tour qui contribue à développer l'intérêt pour les paysages de montagnes et pour les aspects sauvages et grandioses de la Nature. Ces idées sont à l'origine d'un symbolisme imaginatif que l'on appellera ensuite le sublime de la nature, c'est-à-dire une esthétique dont les critères essentiels sont l'immensité, la grandeur et la terreur. La nouvelle catégorie du sublime permet d'assumer tout ce qui touche au sombre, à l'inquiétant, au terrible, au gothique et de lui donner une valeur esthétique. Les montagnes, les précipices, les océans déchaînés, ou même des descriptions de souffrance peuvent ainsi plaire autant sinon davantage que des paysages ordonnés et paisibles¹⁷⁸.

Pauline dépeint ce sublime de la nature dans deux décors sauvages : les montagnes alpines, décrites lors du séjour d'Alfred et de Pauline en Suisse et en Italie, et l'orage qui a lieu la nuit où la véritable nature d'Horace est révélée. Ces deux décors ont non seulement un rôle narratif important, mais sont également empreints de symbolisme, dans l'intrigue mais aussi dans l'esthétique gothique. En effet, le décor pittoresque s'est popularisé au XVIII^e siècle et est devenu un composant indispensable au genre gothique avec l'œuvre d'Ann Radcliffe, qui ancre ses récits dans des lieux exotiques, comme l'Italie ou le Sud de la France. L'utilisation des montagnes dans ses romans peut ainsi être soumise à de nombreuses interprétations :

Les précipices vertigineux et les rochers à pic d'Ann Radcliffe doivent aussi être examinés à la lumière des écrits de Burke sur la verticale. Les paysages montagneux permettent à la romancière de placer ses personnages sur des chemins escarpés, suspendus entre le ciel et l'abîme, autre forme de suspens/suspense. Le décor devient par bien des aspects la projection d'une intention spirituelle et de la volonté humaine. Selon Burke, le degré le plus élevé du sublime est atteint par la juxtaposition d'extrêmes. Ce procédé de contraste est central à l'esthétique du roman gothique et les romans d'Ann Radcliffe par exemple en sont saturés : de belles héroïnes et d'affreux scélérats, des vallées pastorales et des montagnes rudes, des lieux élégants et raffinés et des endroits sauvages et horribles¹⁷⁹.

Si le roman d'Alexandre Dumas possède également des scènes se déroulant en montagne, il nous faut être prudents quant à affirmer qu'il s'agit d'un usage gothique traditionnel comme dans les romans d'Ann Radcliffe. Un passage durant le voyage d'Alfred et Pauline en Suisse rappelle la tradition gothique. Il est raconté du point de vue d'Alexandre Dumas, près des bains de Pfeffers. Il rencontre les deux protagonistes sur un pont situé près d'un gouffre vertigineux :

[...] le chemin sur lequel nous marchions ne permettait de s'écarter ni à droite ni à gauche ; c'était une espèce de pont composé de deux planches humides et glissantes, qui, au lieu d'être jetées au travers d'un précipice, au fond duquel grondait la Tamina sur un lit de marbre noir, longeaient une des parois du souterrain, à quarante pieds à peu près au-dessus du torrent, soutenues par des poutres enfoncées dans le rocher. La mystérieuse compagne de mon ami pensa donc que toute fuite était impossible ; alors prenant son parti, elle baissa son voile et continua de s'avancer vers moi. Je racontai alors la singulière impression que me fit cette femme blanche et légère comme une ombre,

178 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, op. cit., p. 74–75.

179 *Ibid.*, p. 76.

marchant au bord de l'abîme sans plus paraître s'en inquiéter que si elle appartenait déjà à un autre monde¹⁸⁰.

La faiblesse de Pauline, alors dans son état le plus vulnérable, est en décalage avec le paysage qui l'entoure. Le chemin qu'elle emprunte paraît périlleux : situé au-dessus du vide, glissant et peu sûr, il paraît aussi fragile que l'héroïne. Le gouffre et la violence du torrent, tout comme le contraste entre l'immensité de l'abîme et la petite taille de Pauline, mettent également en avant cette fragilité. La désinvolture de Pauline peut être interprétée de deux manières. Soit elle n'a pas conscience du danger que représente la situation, soit elle ne s'en préoccupe pas. Cette seconde hypothèse souligne le désespoir de Pauline, qui se sait mourante et ne se soucie peut-être plus de son sort. Cette désinvolture supprime le suspense qui pourrait habiter cette scène : malgré le péril suggéré par le paysage, il n'y a aucune tension quant à une potentielle chute. La montagne dans *Pauline* n'a pas le rôle gothique traditionnel. Le péril qu'elle représente, par le biais de ses falaises escarpées et l'immensité de ses parois rocheuses, n'est pas présent. Il est remplacé par une vision plus poétique, correspondant davantage au lyrisme romantique qu'à la terreur gothique, comme le prouve ce passage en Italie :

J'y fus à peine que la lune, que la lune se leva du côté de Sesto, et que ses rayons commencèrent à glisser aux flancs des montagnes qui bornaient l'horizon et sur l'eau qui dormait à mes pieds, resplendissante et tranquille comme un immense miroir : tout était calme ; aucun bruit ne venait de la terre, du lac ni du ciel, et la nuit commençait sa course dans une majestueuse et mélancolique sérénité¹⁸¹.

L'usage de la lune et de sa lumière, l'image du miroir et le lyrisme présent dans la description de ce paysage empreint d'une « mélancolique sérénité », évoque l'esthétique romantique. Même lors de scène Pfeffers, le sublime du décor n'a pas le même usage narratif que dans les romans gothiques. Cependant, tous les décors naturels de *Pauline* ne s'éloignent pas de la tradition gothique. Ainsi, l'orage dans la première partie du récit d'Alfred est un modèle en description de paysage sublime :

C'est une magnifique chose que la mer vue la nuit à la lueur de la foudre et pendant une tempête : c'est l'image du chaos et de la destruction ; c'est le seul élément à qui Dieu ait donné le pouvoir de se révolter contre lui en croisant ses vagues avec ses éclairs. L'océan semblait une immense chaîne de montagnes mouvantes, aux sommets confondus avec les nuages, et aux vallées profondes comme des abîmes ; à chaque éclat de tonnerre, une lueur blafarde serpentait de ces cimes à ces profondeurs, et allait s'éteindre dans des gouffres aussitôt fermés qu'ouverts, aussitôt ouverts que fermés. Je contemplais avec une terreur pleine de curiosité ce spectacle prodigieux, que Vernet voulut voir et regarda inutilement du mât du vaisseau où il s'était fait attacher ; car jamais pinceau humain n'en pourra rendre l'épouvantable grandiose et la terrible majesté¹⁸².

180 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, I, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 30.

181 *Ibid.*, I, p. 32.

182 *Ibid.*, II, p. 44-45.

L'auteur compare ici le sublime que nous évoque la montagne à celui de l'océan déchaîné. La fascination, la « curiosité », éprouvée face à cette vue terrifiante, correspond au plaisir évoqué chez l'être humain à la vue d'un objet sublime. Ce plaisir, défini par Edmund Burke, entre en opposition avec la terreur créée par le péril que représente ce paysage. La tempête ainsi décrite nous apparaît dangereuse, fait confirmé plus tôt par Alfred, qui a failli être renversé par les vagues plusieurs fois. L'orage n'est pas seulement un lieu commun du roman gothique en termes de décor sublime. Il a également un rôle narratif important, puisqu'il pousse Alfred à regagner la terre, où il s'abrite dans la chapelle, dans laquelle il apercevra Horace. Sans cet orage, Alfred n'aurait sans doute eu aucune piste pour chercher Pauline. Sur cet aspect-là, contrairement aux montagnes, l'orage suit la tradition gothique en ayant un rôle d'élément déclencheur : la tempête éclate, sur terre comme sur mer, et force le héros ou l'héroïne à trouver refuge dans un bâtiment. Là ils sont témoins d'un événement ou d'un phénomène étrange qui va attirer leur attention et leur suspicion. Pour Alfred, il s'agit d'Horace, qu'il surprend dans la chapelle, grîmé en paysan mais trahi par la noblesse du couteau qu'il porte à sa ceinture. Lors du récit de Pauline, la tempête a une autre utilisation :

La nuit était orageuse, j'entendais le tonnerre au loin, et le bruit de la mer qui se brisait sur la plage venait jusqu'à moi. Il y avait dans mon cœur une tempête plus terrible que celle de la nature, et mes pensées se heurtaient dans ma tête plus sombres et plus pressées que les vagues de l'océan.

L'orage fait écho aux tourments de Pauline et permet de souligner l'intensité des émotions qui la secouent, à cet instant plus terribles que la tempête, pourtant décrite dans le récit Alfred comme étant « l'image du chaos et de la destruction ». L'orage se fait également l'allié de Pauline, puisqu'il vient couvrir le bruit de ses pas¹⁸³, lui permettant ainsi la plus grande discrétion. Ce décor sauvage, contrairement aux montagnes, remplit donc parfaitement les critères gothiques, sur le plan du sublime de la nature comme d'un point de vue narratif.

Comme l'explique Alain Morvan : « Lieux et décors, si souvent imprégnés de connotation carcérales et de frayeurs cynégétiques, sont consubstantiels à la frayeur gothique¹⁸⁴. » Ainsi, ces décors participent grandement à la mise en scène d'une atmosphère gothique, car ils sont porteurs d'une ambiance sombre qui s'est inscrite dans la tradition des romans terrifiants, de Horace Walpole jusqu'à Mary Shelley. Mais l'atmosphère gothique ne repose pas seulement sur l'aspect labyrinthique, le maintien du suspense, la création du mystère et les décors gothiques. Tous ces éléments ne sont rien sans les émotions qu'ils sont censés évoquer chez le lecteur : l'horreur et la terreur.

183 DUMAS Alexandre *op. cit.*, XII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 154.

184 MORVAN Alain et Marc PORÉE, « Notes sur la présente édition », dans *Frankenstein et autres romans gothiques*, p. XXXI.

3.2.2 La place de la terreur et de l'horreur dans *Pauline*

Il est vrai que le roman gothique tient son nom de l'architecture, ce pour quoi elle est devenue l'un des composants fondamentaux du genre. Mais le genre gothique appartient avant tout à la littérature terrifiante et horrifiante, du fait des émotions qu'il crée chez son lectorat. Le roman gothique fait frissonner, il inquiète, il fait peur, il choque, il est source de dégoût. Et pourtant, il fascine, il plaît : il capte l'attention du lecteur par le biais d'émotions négatives, qui malgré tout, procurent du plaisir. Il est juste de voir en cette dichotomie les sensations créées par le sublime. Le roman gothique incarne cette esthétique, non seulement par le biais des décors architecturaux et naturels qu'il présente, mais également par la terreur qui peuple ses pages ; terreur qui a pour meilleure compagne l'obscurité. Fred Botting écrit ainsi sur la terreur du sublime des romans gothiques :

Terror, in its sublime manifestations, is associated with subjective elevation, with the pleasures of imaginatively transcending or overcoming fear and thereby renewing and heightening a sense of self and social value: threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror. The subjective elevation in moments of terror is thus exciting and pleasurable, uplifting the self by means of emotional expenditure that simultaneously excludes the object of fear. In the process, fear and its darkly obscure object is externalised and limits are reconstituted between inside and outside¹⁸⁵.

Le plaisir procuré par la terreur, fondamentale à la compréhension du genre gothique, s'explique donc par la théorie du sublime telle qu'elle est décrite par Edmond Burke dans son *Enquiry*. Le dépassement de la peur face au danger crée chez le sujet un sentiment d'épanouissement. Le lecteur retrouve ses sensations dans les romans gothiques, ce qui peut expliquer la popularité du genre ou du moins, le plaisir à être terrifié.

La terreur est ainsi devenue l'adage d'Ann Radcliffe, mais elle a vite trouvé une rivale dans *Le Moine* de Matthew de Gregory Lewis, qui se concentre quant à lui sur l'horreur. Terreur et horreur peuvent de premier abord sembler similaires, mais elles sont pourtant très différentes, comme l'explique ici Fred Botting :

While terror and horror are often used synonymously, distinctions can be made between them as countervailing aspects of Gothic's emotional ambivalence. If terror leads to an imaginative

185 BOTTING Fred, *Gothic*, p. 9.

« La terreur, dans ses manifestations sublimes, est associée à une élévation subjective, au plaisir de transcender ou de surmonter la peur par l'imagination et, par conséquent, de renouveler et de renforcer le sentiment de soi et la valeur sociale : menacé de destruction, le sujet, tout comme les limites sociales qui le définissent, reconstitue son identité contre l'altérité et la perte ressenties dans le moment de terreur. L'élévation subjective dans les moments de terreur est donc excitante et agréable, élevant le sujet au moyen d'une dépense émotionnelle qui exclut simultanément l'objet de la peur. Dans ce processus, la peur et son objet obscur sont externalisés et les limites sont reconstituées entre l'intérieur et l'extérieur. » [traduction libre]

expansion of one's sense of self, horror describes the movement of contraction and recoil. Like the dilation of the pupil in moments of excitement and fear, terror marks the uplifting thrill where horror distinguishes a contraction at the imminence and unavoidability of the threat. Terror expels after horror glimpses invasion, reconstituting the boundaries that horror has seen dissolve¹⁸⁶.

Là où la terreur peut déboucher sur des émotions positives, l'horreur se concentre quant à elle sur des émotions négatives, comme le dégoût, qui, au lieu d'extérioriser, tend plus vers l'intériorité, au refoulement. La terreur dépend du suspense et du mystère ; elle joue sur l'angoisse et l'appréhension que le lecteur et le personnage peuvent ressentir face à une situation, sans nécessairement la concrétiser. Au contraire, l'horreur, quant à elle, ignore le suspense et l'angoisse pour montrer là où la terreur cache, car l'objectif de l'horreur est de choquer, dégoûter et perturber. Ainsi, selon Fred Botting, l'horreur se fait souvent par le biais de la mort :

Horror is most often experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body. Death is presented as the absolute limit, a finitude which denies any possibility of imaginative transcendence into an awesome and infinite space. It is the moment of the negative sublime, a moment of freezing, contraction and horror which signals a temporality that cannot be recuperated by the mortal subject. Horror marks the response to an excess that cannot be transcended¹⁸⁷.

À présent, il reste à savoir dans quelle tradition gothique *Pauline* s'inscrit sur le plan de la terreur et de l'horreur. *Pauline* présente peu de scènes horribles : seulement trois, liées à la mort. La première se déroule lors du récit d'Alfred, à la fin du chapitre 3. Alors qu'il vient de regagner Trouville après la nuit mouvementée passée à la chapelle, il apprend qu'une femme a été assassinée et qu'il s'agirait de Pauline de Meulien. Décidé à lui dire adieu avant que « les planches du cercueil ne se fermassent pour elle¹⁸⁸ », il va voir le corps de la défunte. Alfred, avant de pénétrer dans la chambre où repose le cadavre, parvient, certes avec peine, à

186 *Loc. cit.*

« Si la terreur et l'horreur sont souvent utilisées comme synonymes, on peut les distinguer en tant qu'aspects opposés de l'ambivalence émotionnelle présente dans le genre gothique. Si la terreur conduit à une expansion imaginative du sentiment de soi, l'horreur décrit un mouvement de contraction et de recul. Comme la dilatation de la pupille dans les moments d'excitation et de peur, la terreur marque l'exaltation du frisson alors que l'horreur marque une contraction lorsque la menace est imminente et inévitable. La terreur expulse après que l'horreur a entrevu l'invasion, reconstituant les frontières que l'horreur a vu se dissoudre. » [traduction libre]

187 BOTTING Fred, *op. cit.*, p. 75.

« L'horreur est le plus souvent ressentie dans les caveaux souterrains ou les chambres funéraires. Elle paralyse les facultés humaines, rendant l'esprit passif et immobilisant le corps. Ce qui cause l'horreur est généralement une rencontre directe avec la mortalité physique, le contact avec un cadavre froid, la vue d'un corps en décomposition. La mort est présentée comme la limite absolue, une finitude qui nie toute possibilité de transcendance imaginative dans un espace impressionnant et infini. C'est le moment du sublime négatif, un moment de paralysie, de contraction et d'horreur qui signale une temporalité qui ne peut pas être récupérée par le sujet, qui est mortel. L'horreur illustre la réponse à un excès qui ne peut être transcendé. » [traduction libre]

188 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, III, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 55.

maîtriser ses émotions. Ce n'est que lorsqu'il aperçoit la « forme humaine que trahissait le linceul déjà étendu sur elle¹⁸⁹ » que le courage lui manque, forcé de s'appuyer contre la porte pour ne pas s'écrouler. Avant d'apercevoir le corps, Alfred est sous l'influence de la terreur. L'angoisse et l'appréhension le contrôlent, comme le prouvent la lourdeur de ses pas et sa pâleur, mais il parvient à les dépasser. Comme l'explique Fred Botting, ce n'est que face à la mort que le personnage est frappé par l'horreur, qui, contrairement à la terreur, est insurmontable. Dans ce passage, Alfred est horrifié pour deux raisons : la première, parce qu'il est face à un cadavre, objet au caractère hautement choquant ; la seconde, car ce cadavre est censé être celui de Pauline, la femme qu'il aime. La seconde prévaut sur la première, comme le prouve la suite des événements : la morte n'est pas Pauline et l'horreur d'Alfred disparaît complètement après ce constat. La deuxième scène d'horreur que nous allons étudier se déroule quant à elle dans le récit de Pauline, lorsqu'elle est témoin du meurtre de l'Anglaise. Cet épisode répond parfaitement aux critères établis dans la citation précédente de Fred Botting. En effet, la scène prend place dans les souterrains du château de Burcy, lieu donc particulièrement propice à l'horreur, puisqu'il symbolise la mort. De plus, Pauline est comme paralysée par le choc en surprenant son mari et ses amis dans de telles circonstances. Elle ne remarque d'ailleurs pas immédiatement la présence de l'Anglaise car elle est, d'après ses mots, « tellement absorbée sur un seul point¹⁹⁰ », Horace et ses amis, qu'elle ne l'aperçoit pas tout de suite. Cet élément montre l'état de choc dans lequel elle se trouve : elle peine à réaliser la gravité de la situation. Ce choc est ensuite brisé par l'horreur la plus totale lorsque Horace tue l'Anglaise d'une balle en plein cœur. Comme pour Alfred dans la scène précédente, l'horreur est alors insurmontable et incontrôlable pour Pauline, qui pousse un cri et s'évanouit. La violence et la mort ne sont pas décrites en détails, chose courante à l'époque d'Alexandre Dumas. Il s'agit tout d'abord d'éviter la censure et les critiques, mais également d'illustrer le caractère choquant, au sens de surprenant et vif, de l'horreur, en évitant de s'attarder sur des détails atroces tels que le sang et le cadavre. La vivacité de l'horreur se retrouve également dans une autre scène horrifique, qui a lieu dans le chapitre 11. Pauline, de sa chambre dans le château de Burcy, est témoin d'un événement étrange, trois hommes qui portent un objet qu'elle ne peut pas distinguer en premier lieu. L'horreur surgit lorsqu'elle reconnaît la forme de l'objet : celui d'un « corps enveloppé dans un manteau¹⁹¹ », celui de l'Anglaise, même si elle l'ignore à cet instant du récit. Peut-être est-elle témoin d'un crime. Ce corps pourrait alors être celui d'un cadavre, hypothèse glaçante qui est pourtant vite écartée : le corps bouge, la

189 *Ibid.*, III, p. 55.

190 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 156.

191 *Ibid.*, XI, p. 146.

personne se débat et ce corps qui était jusqu'à présent caché à la vue de Pauline se dévoile sous la forme d'un bras « couvert d'une manche de robe¹⁹² », révélant qu'il s'agit d'une femme. Cet objet d'abord informe a pris une identité plus précise à mesure qu'il apparaît aux yeux de Pauline. L'horreur est donc graduelle et se construit au fur et à mesure que la forme du corps se précise, pour frapper pleinement Pauline et le lecteur avec l'apparition du bras, fugace. L'horreur passe donc par la vue : sans elle, l'on reste dans le domaine de la terreur car la vision vient confirmer ce qu'on imaginait par le biais des autres sens.

La terreur est beaucoup plus présente que l'horreur dans *Pauline*. Sa compagne la plus importante est l'obscurité, puisqu'elle favorise la création d'une ambiance angoissante :

L'obscurité est nécessaire car elle est inquiétante : le mystère requiert la pénombre. L'obscurité, dit Burke, semble en général nécessaire pour rendre un objet terrible. Lorsque nous nous rendons compte de l'étendue d'un danger et que nous y habituons nos yeux, poursuit-il, beaucoup de notre angoisse s'évanouit : « Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds, which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings¹⁹³. »

La peur du noir est universelle à toutes les cultures et à toutes les périodes. Pourquoi le mystère requiert-il la pénombre, comme l'écrit Élisabeth Durot-Boucé ? L'obscurité implique une forme de cécité. Dans les ténèbres, il est donc plus facile de cacher des éléments au lecteur en jouant avec les perceptions du personnage, en déformant certains objets qui paraissent alors plus inquiétant par exemple. Une ombre projetée par la lueur d'une bougie peut ainsi créer un sentiment de malaise, car la pénombre empêche le personnage de percevoir immédiatement les éléments qui l'entourent, transformant alors certains objets du quotidien en une menace terrifiante. L'obscurité aveugle également le personnage et donc, le lecteur. Or, c'est principalement par la vue que l'on perçoit le danger et que l'on peut le prévenir : il rend vulnérable. Comme l'explique Pauline : « [...] personne n'ignore par expérience que le danger inconnu est mille fois plus saisissant et plus terrible que le péril visible et matérialisé¹⁹⁴. » La perte d'un sens entraîne le renforcement d'un autre. Ainsi, l'ouïe est exacerbée :

Les ténèbres entraînant la cécité, l'ouïe devient le sens de la nuit. L'ouïe, organe de l'audition mais aussi de l'équilibre, assure à l'homme un premier repérage dans l'espace. L'on n'aurait garde d'oublier qu'« entendre » est aussi parfois synonyme de « comprendre. » Sens premier, l'ouïe lui permet de replonger dans l'origine¹⁹⁵.

Lorsque notre vue est inutilisable pour voir le danger, l'ouïe nous permet de l'entendre. Elle devient un moyen de protection, mais peut également intensifier l'angoisse des ténèbres. C'est

192 *Ibid.*, XI, p. 146.

193 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *Spectres des Lumières*, p. 74–75.

194 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XI, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 144.

195 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *op. cit.*, p. 48.

le cas dans *Pauline*. Enfermée dans un caveau de la chapelle, Pauline est plongée dans une pénombre oppressante, qui illustre son désespoir. Une fois l'obscurité totale, elle se repose sur son ouïe :

Tant que j'avais vu clair, je n'avais point fait attention au silence : dès que la lumière fut éteinte, il pesa sur mon cœur de tout le poids de l'obscurité. Au reste, il y avait quelque chose de si funèbre et de si profond qu'eussé-je eu la chance d'être entendue, j'eusse peut-être hésité à crier. Oh ! C'était bien un de ces silences mortuaires qui viennent s'asseoir pendant l'éternité sur la pierre des tombes¹⁹⁶.

En temps normal, un son dans l'obscurité aurait été le signe d'un possible danger. Or, ici, l'effet est inverse: il aurait été salvateur. Le silence qui pèse sur Pauline lui rappelle sa solitude et que personne ne vient à son secours. Alexandre Dumas y associe également l'image de la mort, avec l'idée de « silences mortuaires » et de « tombes ». Pauline est vivante, mais l'atmosphère funeste qui l'entoure annonce déjà son prochain trépas. Le silence vient ajouter à la tension dramatique de la scène et permet ainsi d'intensifier son côté terrifiant.

L'atmosphère de la nuit se prête particulièrement bien à la violence, la tension, l'horreur et la terreur, comme l'explique Alain Morvan, dans la préface d'une anthologie d'œuvres gothiques :

Pour susciter ses plus vives impressions et pour accroître le nécessaire suspens, le décor gothique a besoin d'un écrin temporel spécifique. Aussi la poétique gothique fait-elle partie des figures imposées par le genre. Sans en faire une règle absolue, les épisodes de grande intensité ou de grande tension – la création du monstre dans *Frankenstein* en offre un exemple superbe – ont une évidente propension à se dérouler après la tombée de la nuit¹⁹⁷.

Cet « écrin temporel spécifique », porteur d'une poétique gothique forte et regroupant les « épisodes de grande intensité ou de grande tension », est effectivement la nuit dans *Pauline*. La nuit s'oppose ainsi directement au jour : « “Sublime maîtresse du meurtrier”, elle abrite et nourrit les desseins malfaisants. Elle contribue à créer l'atmosphère d'angoisse diffuse qui donne aux romans gothiques leur tonalité particulière. Le conflit que se livrent le bien et le mal est symbolisé par l'opposition entre le jour et la nuit¹⁹⁸. » Les scènes qui se déroulent respectivement dans le chapitre 11 et 12 illustrent parfaitement ce constat. Le château de Burcy, demeure qui n'est alors pas familière à Pauline, n'est pas source d'inquiétude pour l'héroïne dans la journée. La scène de la découverte du passage secret dans la bibliothèque est certes imprégnée de suspense et de tension, mais en termes d'intensité, elle n'est pas comparable aux événements qui se déroulent la nuit. Dans une grande demeure qu'elle

196 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, XIII, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 163.

197 MORVAN Alain et Marc PORÉE, « Notes sur la présente édition », dans *Frankenstein et autres romans gothiques*, p. XXXII.

198 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *op. cit.*, p. 83.

connaît à peine avec pour seule compagnie les serviteurs, Pauline est prise d'une angoisse et d'une terreur inexplicable une fois la nuit tombée. L'obscurité semble nourrir sa peur, sans doute parce que « La nuit, à l'instar du sommeil de la raison, libère les créatures monstrueuses et surnaturelles de l'imagination¹⁹⁹. » Cette terreur va se transformer en horreur à minuit, temps qui lui est le plus propice, lorsqu'elle surprend Horace et ses amis en train d'enlever une femme. Le début du chapitre suivant se déroule dans la journée et la peur de Pauline semble s'être envolée, comme si la lumière du jour suffisait à exorciser les terreurs de la veille. Au matin, Pauline, trouve une explication raisonnable au rapt dont elle a été témoin : la femme aperçue est l'amante de son mari et il a tout simplement essayé de la faire pénétrer dans la demeure sans qu'elle ne s'en aperçoive. Les « créatures monstrueuses et surnaturelles de l'imagination » semblent l'avoir quittée. Pourtant, son explication présente des failles : si la femme est bien l'amante de son mari, alors pourquoi s'est-elle débattue ? Pauline ne souligne pas ce détail, pourtant fondamental, comme si le jour éloignait toute idée terrifiante.

L'esthétique nocturne ne comprend pas seulement les ténèbres. La lumière y a également une place majeure et joue un rôle important dans la création d'une atmosphère inquiétante. Alain Morvan rappelle ainsi l'importance de la lune :

Effet des superstitions et souvenirs des terreurs enfantines, l'inquiétante fascination de l'obscurité produit aussi son cortège d'émotions esthétiques. Rien de solaire dans cette littérature, qui privilégie avec insistance le miroitement de la lune. Plus masculin de féminin, l'astre mort rehausse paradoxalement la noirceur de la nuit [...]. Qui plus est, la culture picturale dont la plupart des romanciers gothiques sont imprégnés les conduit à faire usage du clair-obscur, qui donne un relief plus saillant aux situations, aux personnages et aux passions²⁰⁰.

La lune et la luminosité qu'elle peut apporter, notamment en pleine lune, devient alors un instrument de mise en scène très utile pour les romanciers gothiques. Comme un projecteur, elle vient mettre en lumière ou souligner de manière plus discrète les éléments narratifs au caractère dramatique important. La lune joue ce rôle plusieurs fois dans le roman, comme dans le chapitre 3, lorsque Alfred surprend Horace dans la chapelle, déguisé en paysan. C'est grâce « aux rayons de la lune²⁰¹ » qu'il voit le couteau de chasse qui trahit son déguisement, pendant à sa ceinture. Nous retrouvons bien là un « usage du clair-obscur » tel que le définit Alain Morvan, puisque le clair de lune crée un contraste avec l'obscurité de la nuit, venant ainsi donner un « relief plus saillant aux situations, aux personnages et aux passions ». La lune est également un outil de l'horreur, comme lors de la scène de rapt dont Pauline est témoin dans le chapitre 11 : c'est le « clair de la lune » qui lui permet de voir les trois hommes

199 DUROT-BOUCÉ Élisabeth, *op. cit.*, p. 83.

200 MORVAN Alain et Marc PORÉE, *op. cit.*, p. XXXII.

201 DUMAS Alexandre, *op. cit.*, III, éd : Anne-Marie CALLET-BIANCO, p. 50.

et leur victime. La lune a également l'avantage de ne pas être aussi lumineuse que le soleil, évitant ainsi de garder une part du mystère qu'apporte l'obscurité de la nuit. Elle tout juste lumineuse pour aider le personnage à distinguer des formes, sans pour autant les montrer complètement. Ainsi, dans le chapitre 3, Alfred parvient à voir suffisamment les traits d'Horace pour pouvoir le reconnaître s'il devait le croiser, mais il reste vague dans sa description car la pénombre l'empêche de les distinguer clairement.

Pauline emprunte autant à la tradition gothique héritée d'Ann Radcliffe qu'à celle héritée par Matthew Gregory Lewis. En termes de décors, le roman d'Alexandre Dumas paraît davantage suivre Matthew Gregory Lewis, laissant de côté les montagnes d'Ann Radcliffe pour se concentrer sur des décors architecturaux, notamment religieux, qui rappellent *Le Moine*. L'usage du château est sans doute son aspect le plus traditionnel, puisqu'il est l'un des lieux communs les plus courant dans le genre gothique depuis sa création avec *Le Château d'Otrante* de Horace Walpole. Pour ce qui est des émotions ressentis par les personnages et le lecteur, *Pauline* adopte cette fois-ci une approche plus radcliffienne en se concentrant sur la terreur, avec seulement quelques scènes d'horreur.

Conclusion

Il est indéniable que *Pauline* d'Alexandre Dumas s'inscrit dans le genre gothique. Il peut de prime abord paraître étrange de voir une œuvre française appartenir à un genre d'origine anglaise. Mais le roman gothique, né en 1764 avec *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, s'est très vite exporté vers d'autres pays, comme la France. Dans un premier lieu, cette exportation s'est faite par le biais de traductions d'ouvrages gothiques comme ceux d'Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis. Durant la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, le phénomène gothique a gagné en influence en France, comme le montre l'état du marché du livre sur cette période. Les imitations d'Ann Radcliffe et de Matthew Gregory Lewis se sont multipliées et la littérature française de l'époque s'est approprié les codes gothiques, dont les lecteurs de l'époque sont très friands. Le roman d'Alexandre Dumas, *Pauline*, porte les traces de cette assimilation, tout en gardant également des tons romantiques. Ainsi, le personnage noir Horace de Beuzeval est l'héritier de Karl Moor, le héros des *Brigands* de Friedrich von Schiller, devenu une figure majeure du romantisme. Les scènes en Suisse puis en Italie à la fin du roman, porteuses d'un lyrisme mélancolique, s'inscrivent également davantage dans une lignée romantique traditionnelle que dans celle du romantisme noir, le gothique.

Mais *Pauline*, tout en prenant certaines libertés, est fidèle à la tradition gothique, dont le roman tire la majorité de ses éléments. Le trio de personnages principaux, le scélérat, la victime et le justicier, accompagnée des thèmes de la persécution, de la mort et de la lutte entre le Bien et le Mal, est une dynamique que le roman gothique s'est approprié et est illustrée dans *Pauline* avec une fidélité presque parfaite. Cependant la figure du justicier, Alfred de Nerval, est le personnage le plus original du roman d'Alexandre Dumas, puisqu'il s'éloigne de la tradition gothique. Censé représenter le Bien, opposé à Horace qui représente quant à lui le Mal, il devrait être un exemple de vertu, mais il présente pourtant des vices tels que la jalousie et l'égoïsme, le rapprochant ainsi de son Némésis et partageant avec lui la responsabilité de la mort de Pauline. Le justicier n'est ici donc pas seulement la figure du Bien, mais se rapproche aussi du Mal : cette complexification du type du justicier est une force pour le roman, puisqu'elle lui permet de se démarquer des autres romans noirs de l'époque, de dépasser leur manichéisme et de renforcer l'engagement du lecteur dans l'œuvre. Le récit de *Pauline* est ainsi très classique, dans la mesure où il se concentre sur une femme persécutée par un scélérat et sauvée par l'homme qui l'aime. L'intrigue amoureuse y a donc une place importante et s'il

ne s'agit pas là d'une spécificité gothique, la toxicité et l'impureté de la romance qui lient tout d'abord Pauline et Horace, tout comme l'idylle entre Pauline et Alfred qui finit de manière tragique à la fin du roman, expriment une vision de l'amour très courante dans les romans gothiques. L'originalité de *Pauline* repose dans la transformation d'Alfred : l'amour pur de l'héroïne et du justicier, qui s'oppose à celui entre le scélérat et la victime, est ici aussi gangrené par le vice. Le roman illustre également la figure du labyrinthe, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan formel. Comme ses prédécesseurs, il réussit parfaitement à capturer l'intérêt du lecteur par sa gestion du mystère et du suspense. Mais le roman se démarque par le biais de l'énigme que constitue la mort de Pauline, très mystérieuse sur les causes de son décès : est-ce là l'œuvre de la maladie ou bien est-ce parce qu'elle découvre qu'Alfred est celui qui a tué Horace ? La question reste sans réponse et cette ambivalence donne à *Pauline* une originalité que la plupart des romans gothiques n'ont pas. L'atmosphère de l'œuvre, l'usage des décors gothiques, naturels comme architecturaux, l'ambiance de la nuit, sont quant à eux très traditionnels. Le château, l'orage et les Alpes, sont empruntés aux œuvres dans la lignée d'Horace Walpole et d'Ann Radcliffe. Cependant, les décors religieux portent l'influence du Moine de Matthew Gregory Lewis. Cette comparaison entre les deux auteurs peut également être faite sur le plan des émotions ressenties par les personnages et le lecteur : la terreur et l'horreur. Ann Radcliffe est devenue la spécialiste de la première, tandis que Matthew Gregory Lewis est le représentant de la seconde. Nous pouvons conclure à l'issue de notre étude que Pauline tient plus du roman gothique radcliffien que du roman gothique lewisien sur cet aspect-là, les moments de terreur étant en bien plus grand nombre que ceux d'horreur.

Pauline est le premier roman sombre d'Alexandre Dumas, mais il ne sera pas son dernier. *Le Château d'Eppstein*, *La Dame Pâle*, *Les Mille et un fantômes*, portent tous la trace de l'héritage gothique. *Pauline*, à la grande différence des romans dont il s'inspire et contrairement aux prochains romans gothiques d'Alexandre Dumas, ne présente enfin aucun élément surnaturel. C'est sa plus grande originalité, car l'usage du surnaturel, tout en facilitant la création de la terreur et de l'horreur, est sans doute la caractéristique la plus gothique du genre. Le fait qu'Alexandre Dumas ait réussi à se démarquer sur ce point et à créer une atmosphère d'épouvante sans faire usage du surnaturel, prouve la force et la réussite de *Pauline*. L'héroïne éponyme du roman reste la seule figure spectrale de l'œuvre et c'est cette image éthérée d'une femme balançant entre la vie et la mort pendant la majorité du récit qui va hanter l'esprit du lecteur après avoir fini le livre.

Bibliographie

Corpus :

DUMAS, Alexandre. *Pauline*, édition annotée et préfacée par Anne-Marie Callet-Bianco. Paris : Gallimard, 2004.

Éditions secondaires de *Pauline* :

DUMAS, Alexandre. *Pauline*, édition préfacée et annotée par Jean-Louis Cabanès. Paris: Librairie générale française, 2010.

DUMAS, Alexandre. *Pauline*, édition avec dossier et présentée par Sylvain Ledda. Paris : Flammarion, 2016.

Ouvrages critiques sur la littérature gothique

Auteur anonyme. « Terrorist Novel Writing ». Dans *The Spirit of the Public Journals: Being an Impartial Selection of the Most Exquisite Essays and Jeux d'Esprit, Principally Prose That Appear in the Newspaper and Other Publications* [en ligne]. Londres : Printed for James Rigway, 1802 [consulté le 05/06/21]. Disponible sur : <https://archive.org/details/spiritpublicjou01westgoog/page/n8/mode/2up> > dans p. 227–229

AIKIN, John. From the Pleasure Derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, a Fragment. Dans *The Evil image : two centuries of Gothic short fiction and poetry* [en ligne]. New York : New American Library, 1981, [consulté le 01/01/21]. Disponible sur : <https://archive.org/details/evilimagetwocent00skar/mode/2up>

ARNAUD, Pierre. « Le roman gothique et l'avènement de la femme moderne » [en ligne]. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, XVII-XVIII,

N°20, 1985, p. 167-184 [consulté le 22/10/2020]. Disponible sur : <
www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1985_num_20_1_1704>

BOTTING, Fred. *Gothic*. London New York: Routledge, 1996.

DUPERRAY, Max. *Le roman noir anglais dit "gothique."* Paris: Ellipses, 2000.

DUROT-BOUCÉ, Élisabeth. *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson : mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*. Paris: Publibook, 2008.

GIMÉNEZ ESCRIBANO, Isabel Clara. *The Gothic villain and his role as hero or anti-hero in Gothic Fiction* [en ligne]. Mémoire de Master : Département de philosophie et lettres, Saragosse, 2015, [consulté le 19/02/2021]. Disponible sur :
<<https://zaguan.unizar.es/record/31912?In=fr>>

HEINE, Maurice. « Promenade à travers le roman noir » [en ligne]. *Minotaure*, n°5, 1934, p.1-4 [consulté le 08/02/21]. Disponible sur :
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15259759>>

HUME, Robert D. « Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel » [en ligne]. *PMLA*, 1969, vol. 84, no. 2, p. 282-290 [consulté le 11/02/21]. Disponible sur :
<www.jstor.org/stable/1261285>

KILLEN, Alice Mary. *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris: Librairie H. Champion, 1967.

LÉVY, Maurice. *Le Roman « gothique » anglais (1764-1824)*. Paris : Albin Michel, 1995.

------. « Shakespeare et le roman "gothique" » [en ligne]. *Caliban*, n°2, 1965. p. 47-63 [consulté le 11/02/21]. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/calib_0575-2124_1965_num_2_1_904>

LYDENBERG, Robin. « GOTHIC ARCHITECTURE AND FICTION: A SURVEY OF CRITICAL RESPONSES » [en ligne]. *The Centennial Review*, vol. 22, no. 1, 1978, p. 95–109 [consulté le 12/02/21]. Disponible sur : < www.jstor.org/stable/23738420 >

MERCIER, Christophe. « Romans gothiques » [en ligne]. *Commentaire*, 2015/1 (Numéro 149), p. 205–208 [consulté le 12/10/20]. Disponible sur : < <https://www.cairn.info/revue-commentaire-2015-1-page-205a.htm> >

MORVAN, Alain. « Notes sur la présente édition ». Dans *Frankenstein et autres romans gothiques : Horace Walpole, Le Château d'Otrante ; William Beckford, Vathek ; Matthew Gregory Lewis, Le Moine ; Ann Radcliffe, L'Italien ou Le Confessionnal des pénitents noirs ; Mary Shelley, Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, édition établie par Alain Morvan avec la collaboration de Marc Porée. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

NOVAK, Maximillian E. « Gothic Fiction and the Grotesque » [en ligne]. *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 13, no. 1, 1979, p. 50–67 [consulté le 14/02/21]. Disponible sur : <www.jstor.org/stable/1344951>

PRUNGNAUD, Joëlle. *Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : H. Champion, 2015.

-----, « La traduction du roman gothique en France au tournant du XVIII^e siècle » [en ligne]. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1994, vol. 7, n°1, p.11–46 [consulté le 17/02/21]. Disponible sur : <: <https://id.erudit.org/iderudit/037167ar>>

PUNTER, David. *The Literature of Terror : a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day . Volume 1 . The Gothic Tradition*. 2^e édition. London New York: Longman, 1996.

SKIREDJ, Nadia. *The Gothic villain and his context* [en ligne]. Mémoire de Master: Département de littérature anglaise: Université Concordia, 1987, [consulté le 18/02/21]. Disponible sur : <<https://spectrum.library.concordia.ca/5130/>>

SUMMERS, Montague. *The Gothic quest : a history of the Gothic novel*. Londres: The fortune press, 1969.

THOMSON, Douglass H. « Terror High and Low: The Aikins' "On the Pleasure Derived From Objects of Terror; With Sir Bertrand, A Fragment" » [en ligne]. *The Wordsworth Circle*, 1998, vol. 29, no. 1, p.72–75 [consulté le 28/04/21]. Disponible sur : www.jstor.org/stable/24043902

TÓTH, Réka. « The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction » [en ligne]. *Eger Journal of English Studies*, X, 2010, p. 21– 37 [consulté le 14/02/21]. Disponible sur : <[\[PDF\] The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction | Semantic Scholar](#) >

TRACY, Ann B. *The Gothic Novel 1790--1830: Plot Summaries and Index to Motifs* [en ligne]. University Press of Kentucky, 2015 [consulté le 20/04/21]. Disponible sur : www.jstor.org/stable/j.ctt130jqkh >

ZIOLKOWSKI, Jan M. « The Crypt ». Dans *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity: Volume 4: Picture That: Making a Show of the Jongleur* [en ligne]. Open Book Publishers, 2018, p. 193–228 [consulté le 17/02/21]. Disponible sur : www.jstor.org/stable/j.ctv8d5t5s.7 >

Ouvrages critiques sur la littérature frénétique :

FRYČER, Jaroslav. « La prose frénétique dans la littérature française » [en ligne]. *Études romanes de Brno*, 1990, vol. XX, p. 9–22 [consulté le 08/02/21]. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/11222.digilib/113006> >

GLINOER, Anthony. *La littérature frénétique* [en ligne]. Presses Universitaires de France, « Les littéraires », 2009 [consulté le 01/12/20]. Disponible sur: <https://www.cairn.info/la-litterature-frenetique--9782130577492.htm> >

GLINOER, Anthony. « Du Monstre Au Surhomme. Le Roman Frénétique De La Restauration » [en ligne]. *Nineteenth-Century French Studies*, 34, no. 3/4, 2006, p. 223–34 [consulté le 22/10/20]. Disponible sur : < <http://www.jstor.org/stable/23537648> >

PÉZARD, Émilie. « Transformations du roman noir à l'époque romantique : le règne nouveau des admirables scélérats ». *Romanesques*, no 10, 2018, p.249–266.

------. « Un genre fondé sur le « goût de l'atroce ». Le romantisme frénétique » [en ligne]. *Fabula / Les colloques*, Les genres littéraires, les genres cinématographiques et leurs émotions, 2014 [consulté le 23/11/20]. Disponible sur: < <http://www.fabula.org/colloques/document4094.php> >

------. « Les nuances du noir » [en ligne]. *Acta fabula*, vol. 12, n° 5, 2014, Notes de lecture [consulté le 29/10/20]. Disponible sur : < <http://www.fabula.org/revue/document6327.php> >

------. « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique » [en ligne]. *Romantisme*, 2013/2 (n° 160), p. 41–51. [consulté le 23/10/20]. Disponible sur: < <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-41.htm> >

------. « Littérature industrielle ou élitaire ? (II)légitimations de la littérature frénétique » [en ligne]. *Acta fabula*, vol. 11, n° 8, 2010, Essais critiques [consulté le 30/12/20]. Disponible sur : < <http://www.fabula.org/revue/document5880.php> >

PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, traduit par Constance Thompson Pasquali. 2^e édition. Paris : Gallimard, 1998.

RIOUX, Jean-Claude. « *Crime, nature et société dans le roman de la Restauration* » [en ligne]. *Romantisme*, 1986 (n°52), Vertiges. p. 3–18 [consulté le 09/12/20]. Disponible sur: < www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_52_4826 >

Ouvrages sur Alexandre Dumas :

ECHEGUT, Marie-Cécile. *La spécificité du personnage chez Alexandre Dumas*. Mémoire de 1^{er} année de Master : Centre de recherches poétiques et Histoire littéraire : Université de Pau et des pays de l'Adour UFR de Lettres, 2007.

GRIVEL, Charles. *Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

DUMAS, Alexandre. *Mes mémoires*, texte présenté et annoté par Pierre Josserand. Tome IV. Paris: Gallimard, 1967.

-----, « Alexandre Dumas : Le Chasseur noir » [en ligne]. *Romantisme*, 2005, n°129, p. 17– 30. [consulté le 18/02/21]. Disponible sur : < www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2005_num_35_129_6619 >

Articles d'encyclopédie :

CANH-GRUYER, France. « FRÉNÉTIQUES LES ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 25/11/20]. Disponible sur: < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/les-frenetiques/> >

MENEGALDO, Gilles. « GOTHIQUE LITTÉRATURE & CINÉMA ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 25/11/20]. Disponible sur: < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/litterature-et-cinema-gothique/> >

SCHOPP, Claude. « DUMAS ALEXANDRE - (1802-1870) ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 25/11/20]. Disponible sur: < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/alexandre-dumas/> >

Dictionnaire :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], 2012. Disponible sur : <<https://www.cnrtl.fr>>

PAULINE D'ALEXANDRE DUMAS, UN EXEMPLE D'APPROPRIATION DU GENRE
GOTHIQUE PAR UN ÉCRIVAIN ROMANTIQUE FRANÇAIS

Master arts, lettres et civilisations – Poétique et histoire littéraire

Résumé

Le genre gothique est né en Angleterre en 1764 avec le roman *Le Château d'Otrante*, écrit par Horace Walpole. Le roman gothique, phénomène tout d'abord anglais, s'est exporté vers d'autres pays, dont la France, par le biais de traductions et d'imitations. Ann Radcliffe, spécialiste de la terreur, et Matthew Gregory Lewis, maître de l'horreur, sont ainsi devenus de grandes sources d'inspiration pour de nombreux auteurs qui voulaient s'essayer à l'écriture du roman gothique. *Pauline*, publié en 1838, est l'un des premiers romans d'Alexandre Dumas et s'inscrit dans cette tradition gothique. Construit en récits enchâssés, le roman relate l'histoire de Pauline de Meulien, mariée à Horace de Beuzeval, un homme mi-aristocrate mi-brigand. Lorsqu'elle découvre sa véritable nature, il la condamne à mourir dans les caveaux d'une chapelle. Elle est sauvée par Alfred de Nerval, un homme qui l'aime. Mais Pauline, lors de son emprisonnement, a ingéré un poison mortel qui finit par causer sa mort quelques années plus tard. La présente recherche se propose d'étudier comment Alexandre Dumas s'est approprié le genre gothique dans son œuvre, en analysant les lieux communs qui la composent et l'originalité de certains éléments. Avant cela, nous expliquons le contexte de notre étude en résumant les origines du roman gothique, puis en faisant un panorama de la littérature d'épouvante en France avant l'arrivée du genre anglais, pour terminer sur un état de la carrière littéraire d'Alexandre Dumas au moment où il publie *Pauline*. Nous commençons notre analyse de l'œuvre en étudiant le trio de personnages gothiques, le scélérat, Horace, la victime, Pauline, et le justicier, Alfred. Enfin, nous concluons notre recherche sur la morphologie gothique de *Pauline*, en nous intéressant à l'intrigue amoureuse, l'aspect labyrinthique, comment l'œuvre crée le mystère et le suspense, l'usage des décors gothiques et la place de l'horreur et de la terreur au sein du roman.

Mots-clés :

Roman gothique

Frénétique

Alexandre Dumas

Pauline