



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** L'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XXe siècle

**Author:** Aleksandra Bogusławska

**Citation style:** Bogusławska Aleksandra. (2020). L'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XXe siècle. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**UNIVERSITÉ DE SILÉSIE  
FACULTÉ DES LETTRES**

**ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA**

7682

Thèse de doctorat

**L'espace dans le roman néogothique  
d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle**

**Directrice de recherche :**

**Katarzyna Gadomska**

**Docteure habilitée à diriger des recherches,**

**Professeure des universités**

**KATOWICE, 2020**

**UNIWERSYTET ŚLĄSKI**  
**WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY**

**ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA**

7682

Praca doktorska

**Przestrzeń w neogotyckiej powieści**  
**obszaru francuskojęzycznego drugiej połowy XX wieku**

**Promotor:**  
**dr hab. Katarzyna Gadomska Prof. UŚ**

**KATOWICE, 2020**

## **Remerciements**

Je tiens à remercier Katarzyna Gadomska, ma directrice de recherche pour son précieux soutien, ses conseils et l'attention qu'elle m'a apportée dans le cadre de l'élaboration de la présente thèse de doctorat.

## Table des matières

<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
1. La motivation et les critères du choix du sujet.....	7
2. La mise au point terminologique.....	11
3. La problématique et les considérations méthodologiques.....	13
4. Le parcours historique du genre gothique.....	18
4.1. Les origines du genre gothique.....	18
4.2. La filiation gothique en Angleterre dans la période qui suit l’extinction du gothique proprement dit jusqu’à l’arrivée du gothique décadent.....	25
4.3. La France et le gothique à la charnière du XVIII <sup>e</sup> et du XIX <sup>e</sup> siècle.....	28
4.4. L’inspiration gothique dans le Romantisme — phénomènes choisis.....	34
4.5. La deuxième vague gothique.....	37
5. Le choix du corpus textuel.....	42
6. La présentation des profils des auteurs des romans inclus dans le corpus textuel.....	48
<b>Chapitre I : L’espace néogothique et le passé.....</b>	<b>53</b>
1.1. Introduction — l’importance du passé dans les textes parus dans les prémisses du gothique.....	53
1.2. L’archétype du château.....	55
1.3. L’archétype du musée.....	59
1.4. L’archétype des ruines.....	63
1.5. Conclusion.....	69
<b>Chapitre II : L’espace néogothique et la mort.....</b>	<b>71</b>
2.1. Introduction à la problématique de la mort : ses aspects philosophiques et culturels, quelques remarques liminaires concernant le traitement de la	

thématique de la mort et de la vie post-mortem dans la littérature en général et dans le genre (néo)gothique.....	71
2.2. Le cimetière ou l'endroit de l'enterrement situé en dehors du cimetière.....	75
2.3. Le lieu du meurtre.....	81
2.4. Conclusion.....	87
<b>Chapitre III : La nature néogothique.....</b>	<b>89</b>
3.1. Introduction — la vision (pré)romantique de la nature et ses traces dans les textes parus au seuil du gothique.....	89
3.2. L'archétype de la forêt.....	99
3.2.1. La forêt néogothique en tant qu'espace inconnu.....	99
3.2.2. La forêt néogothique en tant qu'espace sauvage.....	102
3.2.3. La forêt néogothique en tant que lieu de la rencontre des contrastes....	110
3.2.4. La forêt néogothique en tant qu'espace lié au surnaturel.....	118
3.2.5. La forêt néogothique en tant qu'espace sacré.....	122
3.2.6. Conclusion.....	129
3.3. L'archétype de la campagne.....	130
3.3.1. La campagne néogothique et le mythe de l'Arcadie.....	130
3.3.2. La campagne néogothique et le surnaturel.....	137
3.3.3. Conclusion.....	139
3.4. L'archétype de la montagne.....	140
3.4.1. La montagne néogothique en tant qu'incarnation de la grandeur.....	140
3.4.2. La montagne néogothique en tant qu'espace de l'initiation et de la confrontation de l'homme avec Dieu et sa loi.....	145
3.4.3. Conclusion.....	148
3.5. Conclusion — quelques remarques synthétiques sur la présentation de la nature dans le néogothique.....	149

<b>Chapitre IV : La ville néogothique.....</b>	<b>154</b>
4.1. Introduction — des châteaux et couvents gothiques à la ville gothique.....	154
4.2. La ville néogothique en tant que mise en scène moderne des anciens modèles.....	157
4.3. La ville néogothique en tant que lieu de la dégénérescence morale.....	162
4.4. La ville néogothique en tant qu'antithèse du progrès civilisationnel.....	169
4.5. La couleur locale au service de la création de l'effet anxiogène.....	173
4.6. La ville néogothique en tant que lieu qui inspire l'expérience de la solitude.....	179
4.7. Conclusion.....	183
<b>Chapitre V : La dynamique de l'espace. L'espace-personnage.....</b>	<b>186</b>
5.1. La dynamique de l'espace et l'espace-personnage – introduction et mise au point terminologique.....	186
5.2. La dynamique de l'espace néogothique.....	188
5.3. L'espace néogothique en tant que personnage.....	206
<b>Conclusions.....</b>	<b>216</b>
<b>Bibliographie des textes cités et consultés.....</b>	<b>228</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>241</b>
<b>Summary.....</b>	<b>244</b>
<b>Streszczenie.....</b>	<b>247</b>

## Introduction

### 1. La motivation et les critères du choix du sujet

Notre choix d'aborder la problématique de l'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est principalement motivé par l'existence d'une lacune dans les recherches concernant le domaine du gothique contemporain d'expression française. Si la thématique du roman gothique d'expression anglaise est assez largement étudiée par la critique, il existe moins de travaux qui abordent la problématique du roman gothique dans le cadre de la littérature d'expression française. Pour le gothique d'expression anglaise tout comme pour le gothique d'expression française, il est vrai que l'état actuel des recherches trahit la prédominance d'ouvrages consacrés à la littérature de la première vague gothique, c'est-à-dire aux textes écrits depuis la parution du *Château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole jusqu'aux années trente du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le cas du gothique d'expression anglaise, cette thématique est étudiée entre autres dans les des ouvrages tels que : *The Gothic Quest, a History of the Gothic Novel* de Montague SUMMERS (1938), *Le roman gothique anglais 1764–1824* (1968) de Maurice LÉVY, *The History of gothic fiction* (2000) d'Ellis MARKMAN, *The tale of Terror. A Study of the Gothic Romance* (1921) d'Edith Birkhead, *Le lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais 1764–1824* (2004) d'Elizabeth DUROT-BOUCÉ. Parmi les critiques qui se penchent sur le gothique ancien pratiqué dans le cadre français, évoquons par exemple : Maurice LÉVY, l'auteur du travail *Le roman gothique anglais 1764–1824* (1968) déjà mentionné ; Alice KILLEN, l'auteure de l'ouvrage *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884* ; Catriona SETH, l'auteure de l'étude *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français* (2010). La problématique du gothique ancien français et anglais est traitée aussi dans des études consacrées aux répercussions de la Révolution française sur la production littéraire européenne des années directement marquées par les événements révolutionnaires. À titre d'exemple, évoquons *Écrire la Révolution 1789–1799* (1989) de Béatrice DIDIER ou *Rewriting the political* (2000) de Daniel HALL et Ben MCCANN. Quant au gothique contemporain d'expression anglaise,



parmi les études qui y sont consacrées, nous pouvons citer à titre d'exemple *The literature of Terror: The history of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (1980) de David PUNTER ou l'ouvrage collectif *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002) qui est édité sous la direction de Jerrold E. Hogle (Cambridge University Press).<sup>1</sup> Les ouvrages évoqués s'attardent sur les textes gothiques anciens et modernes. Dans le cadre du gothique d'expression française, les recherches qui portent sur la pratique du gothique dans la période postérieure aux premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle sont assez rares. À ce groupe de travaux appartient notamment l'étude monographique de Joëlle PRUNGNAUD intitulée *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et en France* (1997). Outre l'analyse du problème de la pratique du gothique par la décadence, le travail de Joëlle Prungnaud contient une caractérisation assez détaillée de la filiation gothique à partir de 1830 jusqu'à l'émergence de la deuxième vague gothique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (cette caractérisation introduit le sujet principal de la recherche). Le travail d'Alice Killen *Le roman terrifiant...* déjà évoqué s'inscrit aussi dans ce domaine d'études. Enfin, pour ce qui est du roman gothique contemporain d'expression française, à notre connaissance, aucune étude monographique n'y est consacrée. Il n'existe que quelques articles critiques qui abordent ce sujet. Ceux-ci traitent généralement de l'œuvre d'un auteur contemporain ou bien d'un texte choisi. À titre d'exemple, évoquons : *Du fantastique et du gothique dans les thrillers de Serge Brussolo* de Daniel FONDANÈCHE (2005) et *Les Frankenstein de Jean-Claude Carrière : entre le roman de Mary Shelley et le cinéma de James Whale* de Katarzyna GADOMSKA (2008). Dans cette optique, notre étude comble, dans une certaine mesure, cette lacune.

Il nous semble ensuite approprié d'expliquer pourquoi nous avons choisi l'espace parmi toute une gamme de problèmes liés au roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

À notre connaissance, dans le domaine de la critique du genre (néo)gothique, il n'existe pas d'ouvrage monographique qui porterait entièrement sur l'espace. Cependant, il est vrai que les chercheurs y consacrent généralement beaucoup de place dans leurs analyses.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> L'ouvrage évoqué est consacré non seulement au gothique anglais, mais aussi au gothique pratiqué par les auteurs d'autres nationalités. Il contient des études parmi lesquelles : *French and German Gothic* produite par Terry Hale ou *The Rise of American Gothic* d'Eric Savoy.

<sup>2</sup> Il existe des articles centrés exclusivement sur ce sujet, tels que : *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej* (2002) [fr. « La géométrie de la peur. L'emploi de

En ce qui concerne le gothique ancien, la plupart des chercheurs insistent sur le rôle fondamental de l'espace dans le genre. À ce propos, citons Joëlle PRUNGNAUD qui remarque : « Le terme de décor romanesque pour désigner le château ou l'abbaye gothiques paraît peu approprié si on le conçoit comme une toile de fond, destinée à préciser l'endroit où se passe l'action, au même titre que les didascalies du texte dramatique, qui apportent des indications sur les costumes et les accessoires. Ce serait accorder au lieu gothique un statut secondaire, une fonction de décoration, en marge du récit, alors qu'il occupe une position centrale » (1990 : 305). Qui plus est, dans la plupart des textes (néo)gothiques, c'est justement l'espace qui constitue la matière principale de l'histoire racontée. De sa part, Agnieszka IZDEBSKA note : « [...] ce ne sont pas les événements dans un espace qui constituent la matière de l'histoire gothique, mais l'espace lui-même<sup>3</sup> » (2002 : 33). Il est intéressant de remarquer qu'il existe des textes où une référence à l'espace se trouve déjà dans le titre.<sup>4</sup> Le recours de l'écrivain à un tel procédé paratextuel constitue généralement un moyen de mettre en relief la place privilégiée de l'espace dans le contenu<sup>5</sup>. Cette situation est notamment observée dans les premiers textes gothiques — nous pensons par exemple au *Château d'Otrante* d'Horace Walpole ou aux *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe.<sup>6</sup>

Le déclin de la première vague gothique est marqué par la montée de l'importance du personnage du vilain gothique (humain ou surnaturel) qui est présenté

---

l'espace dans la littérature gothique »] de Manuel AGUIRRE ou *Gotyckie Labirynty* (2002) [fr. « Les labyrinthes gothiques »] d'Agnieszka IZDEBSKA). C'est nous qui traduisons les titres des articles mentionnés.

<sup>3</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>4</sup> Toutefois, la situation dont nous parlons n'est pas une règle générale.

<sup>5</sup> Cette constatation est vraie en référence aux titres thématiques, c'est-à-dire ceux qui désignent le contenu du texte. Nous nous référons à l'analyse des fonctions remplies par les titres des ouvrages littéraires faite par Gérard GENETTE (1987 : 80). Les titres évoqués ci-dessus renvoient directement à l'élément – le lieu de l'univers diégétique du texte, ce qui est l'une des démarches caractéristiques observées dans le domaine des titres thématiques.

<sup>6</sup> Dans certains textes contemporains, tout comme c'était le cas des textes d'Horace Walpole et d'Ann Radcliffe mentionnés ci-dessus, le principal rôle joué par l'espace trouve leur illustration dans le titre qui contient une référence à l'endroit où se déroule l'action. *Cauchemar à louer* (1990) de Serge Brussolo peut en servir d'exemple. Précisons que « cauchemar » se réfère à une maison. Celle-ci est louée par une famille au commencement de l'action. L'installation dans la maison qui est suivie d'événements autant extraordinaires que terrifiants transforme en cauchemar la vie des héros. L'absence d'indication explicite qui informerait sur la nature du « cauchemar » trahit sans doute la volonté de l'auteur d'éveiller la curiosité chez le lecteur et, par cela, l'inciter à la lecture du contenu du récit. Pour préciser, il s'agit de la fonction séductive, qui est l'une des fonctions remplies par le titre si l'on prend pour référence l'étude de Gérard GENETTE (1987 : 93). Une situation analogue à celle qui survient dans le cas du texte de Serge Brussolo est à observer dans *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe. Vu qu'Udolphe est un nom commun inventé par l'auteur, le lecteur qui n'est pas informé sur le contenu de l'ouvrage ne sait pas à quoi ou bien à qui il renvoie. C'est la lecture du contenu qui permettra de résoudre l'énigme en dévoilant le fait qu'il s'agit d'un château, le château d'Udolphe, endroit où se déroulent la plupart des événements du texte.

d'une manière de plus en plus complexe. Cet état de choses donne comme résultat le repoussement de l'espace au second plan<sup>7</sup>. En ce qui concerne le néogothique, le statut de l'espace varie d'un texte à l'autre ; néanmoins, l'espace reste le plus souvent un élément de grande importance. Pour le néogothique, il reste exact que l'espace assume la fonction de source d'éléments génériques. Par cela, nous entendons le fait que c'est à travers la façon de la représentation de l'espace que les composants génériques fondamentaux du genre sont introduits, comme c'était également le cas dans le gothique proprement dit. Nous pensons notamment à la dimension surnaturelle, à la peur (la réalisation de la visée anxiogène du genre), au lien avec le mal, aux schémas d'action stables et répétitifs (HAS-TOKARZ, 2010 : 190).<sup>8</sup> Évoquons enfin l'opinion d'Anita HAS-TOKARZ qui est d'avis que dans la littérature et le cinéma d'épouvante contemporains dont les sous-genres sont la littérature et le cinéma (néo)gothiques, l'espace tient un rôle décisif dans la formation du sens et devient de cette manière la catégorie centrale de la description et de l'interprétation des productions qui y appartiennent (2010 : 189). La constatation citée d'Anita Has-Tokarz et d'autres remarques que nous venons de présenter ont guidé notre choix de consacrer notre dissertation justement à l'espace. Nous sommes convaincue que l'étude de l'espace est la clé de l'analyse dans le domaine du genre gothique et cela concerne non seulement le gothique ancien, mais aussi le gothique contemporain.

---

<sup>7</sup> Cela s'explique, entre autres, par une description psychologique plus approfondie du personnage. Une telle situation est à observer par exemple dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis. Même si l'espace y occupe une place considérable, c'est sur le personnage éponyme du moine capucin que le récit est centré.

<sup>8</sup> Le problème mentionné sera traité d'une manière plus détaillée dans la partie analytique de notre dissertation, c'est pourquoi maintenant nous nous restreignons à signaler cette question sans la développer.

## 2. La mise au point terminologique

Nous tenons à préciser la signification de quelques termes dont nous nous servons dans notre dissertation. Nous utilisons le terme « néogothique »<sup>9</sup> pour désigner le gothique contemporain. Cette démarche a pour but de distinguer le gothique contemporain du gothique de la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle qui est à son tour appelé « gothique proprement dit », « gothique ancien » ou « première vague gothique ». Nous ressentons le besoin de faire cette distinction par le fait qu'il existe des différences au niveau de nombreux traits emblématiques entre le genre gothique pratiqué dans ses prémisses et le gothique contemporain, celles-ci étant plus ou moins manifestes selon les cas de textes particuliers.<sup>10</sup> Quant au « néogothique », précisons encore qu'il ne s'agit pas d'un terme commun dans la critique littéraire. Cet état de choses résulte en grande partie du fait que les études consacrées à cette problématique sont peu nombreuses, comme nous l'avons déjà observé ci-dessus. Parmi les critiques qui recourent à ce terme, se trouve entre autres : Barbara Frey Waxman, Heinz Antor, Janet Pérez, Susane Becker. Tous les chercheurs évoqués se servent de l'équivalent anglais du terme, c'est-à-dire « *neo-gothic* », voir : *Postexistentialism in the Neo-Gothic Mode: Anne Rice*<sup>11</sup>'s „*Interview with the Vampire*”<sup>12</sup> de Barbara FREY WAXMAN (1992), *Unreliable narration and (Dis-)orientation in the postmodern neo-gothic novel reflections on Patrick McGrath*<sup>13</sup>'s “*The Grottesque*” (1989) de Heinz ANTOR (2001), *Contemporary Spanish Woman Writers and the Feminine Neo-gothic* (2004) de Janet PÉREZ, *The neo-gothic experience in Gothic Forms of Feminine Fictions* de Susane BECKER (2017). En ce qui concerne le terme français « néogothique », il est mentionné par Katarzyna GADOMSKA dans l'article *Aux confins du fantastique et de la science-fiction : le vampire dans le récit d'Alain Dorémieux* (2018).

---

<sup>9</sup> Nous nous référons également à la forme adjectivale du terme signifiant propre au néogothique, elle apparaît notamment dans les constructions suivantes : le roman néogothique, l'espace néogothique, la ville néogothique, la nature néogothique, le personnage néogothique.

<sup>10</sup> Ces différences sont exposées au cours de notre analyse, évidemment avec la mise de l'accent sur les aspects concernant l'espace. Pour cette raison, ici nous ne nous attardons pas sur cette question, en nous restreignant à signaler le fait.

<sup>11</sup> Anne Rice est un écrivain américain né en 1941. Une grande partie de son œuvre s'inscrit dans les genres néofantastique et néogothique. Le thème le plus souvent choisi par l'auteur est le vampirisme.

<sup>12</sup> Fr. *Entretien avec un vampire*, roman (1976).

<sup>13</sup> Patrick McGrath est un écrivain d'origine britannique né en 1950. Dans sa fiction, celle-ci s'inscrivant dans le genre néogothique, l'auteur explore notamment des troubles psychiques de types divers.

Le terme dont nous parlons est créé par analogie au terme « néofantastique » utilisé par certains critiques du fantastique moderne pour distinguer l'objet de leurs études du fantastique classique du XIX<sup>e</sup> siècle, voir par exemple : Lise MORIN, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité* (1996)<sup>14</sup>, Valérie TRITTER, *Encyclopédie du fantastique* (2010) et Katarzyna GADOMSKA, *La prose néofantastique d'expression française aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles* (2012). Le terme « néofantastique » est interchangeable avec le terme « nouveau fantastique », celui-ci étant utilisée entre autres par Jean-Pierre ANDREVON, écrivain et critique dans la préface de l'anthologie *L'oreille contre les murs* (1980), par Jean-Baptiste BARONIAN dans l'étude intitulée *Un nouveau fantastique* (1977) ou par Jacques GOIMARD dans *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite* (2003).

Dans les cas où notre référent est représenté par tous les textes gothiques quelle que soit la date de leurs parutions, nous utilisons l'abréviation suivante : « (néo)gothique »<sup>15</sup> comme nous l'avons déjà fait en présentant la motivation et les critères du choix du sujet de notre analyse. Cette démarche est inspirée par une approche analogue utilisée par Katarzyna GADOMSKA. Lorsque la constatation qu'elle formule est valable pour le fantastique classique et le néofantastique à la fois, la critique recourt à l'abréviation « (néo)fantastique » (2012 : 9).

Nous aimerions compléter notre précision terminologique en signalant qu'il existe un terme, à savoir « roman noir » admis également par la critique pour désigner le « roman gothique ». Il est intéressant de voir cependant que l'appellation « roman noir » est utilisée plutôt dans le contexte des romans français qui imitent le style des auteurs anglais parus jusqu'aux années 1820 pour les distinguer des textes gothiques anglais<sup>16</sup>, voir à titre d'exemple : LÉVY, 1968 ; PRUNGNAUD, 1994 ; SETH, 2010. Nous avons décidé de ne pas nous servir de ce terme dans le présent travail. Notre décision découle du fait que dans la partie analytique de notre dissertation, nous ne concentrons pas nos analyses sur le problème de la pratique du genre gothique (noir) en France lors de la première vague gothique (les remarques qui portent sur ce domaine thématique sont

---

<sup>14</sup> La critique constate : « Si la date d'émergence souffre la discussion, du moins est-il certain que le néofantastique a fait son apparition bien après le fantastique canonique [l'appellation « fantastique canonique » est le synonyme des appellations « fantastique classique » et « fantastique traditionnel » — A.B.] » (MORIN, 1996 : 75).

<sup>15</sup> L'abréviation fonctionnera aussi en tant qu'adjectif.

<sup>16</sup> Pour désigner les textes qui s'inscrivent dans cette esthétique parus dans les années qui suivent directement 1820 (les textes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), la critique préfère l'appellation « romans frénétiques ».

faites seulement dans l'introduction de notre recherche). Lorsque nous présentons des remarques sur le gothique ancien, ce que nous faisons assez fréquemment dans un but comparatif, nous fixons notre attention sur la continuation par les auteurs français contemporains des modèles anciens, le pays de provenance des textes que nous citons à ces occasions n'est pas envisagé en tant que facteur important. Nous ne jugeons donc pas nécessaire d'introduire ce terme qui a une valeur distinctive. Notons encore que même si dans le contexte de la littérature contemporaine, les termes évoqués paraissent interchangeable, le terme « roman noir » peut être à l'origine de malentendus, puisqu'il renvoie aussi à un autre phénomène littéraire, à savoir à un sous-genre du roman policier pratiqué entre autres par Dashiell Hammett (écrivain américain, 1894–1961), Raymond Chandler (écrivain américain, 1888–1959), James Hadley Chase (écrivain anglais, 1906–1985) ou dans le domaine francophone par Georges Simenon (écrivain belge, 1903–1989). Le risque de confusion entre ces deux genres évoqués constitue une raison de plus pour nous abstenir de l'utiliser.

### **3. La problématique et les considérations méthodologiques**

Dans notre recherche, nous adoptons une approche méthodologique éclectique. Notre choix est dicté premièrement par la volonté d'envisager le problème de l'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle d'une manière complexe. Le soin que nous prenons à tenir compte de la complexité de notre analyse, nous entraîne à étudier le problème en prenant en considération de différentes perspectives théoriques. Deuxièmement, l'application d'une telle approche est déterminée par la pauvreté qui caractérise le domaine critique du (néo)gothique. De cet état de choses découle le besoin de nous servir de travaux consacrés non seulement au (néo)gothique, mais aussi de ceux consacrés à d'autres genres de la littérature d'épouvante, essentiellement des ouvrages qui portent sur le (néo)fantastique avec lequel le néogothique partage de nombreux traits caractéristiques.

La manière d'aborder les sources textuelles étudiées dans notre recherche répond, entre autres, à la méthode philologique. Nous avons recours à l'analyse interprétative des textes. Notre étude contient des éléments du close reading (lecture attentive) dans un cadre spatial. Nous étudions aussi les composantes de la poétique des textes et, à cette fin, nous nous appuyons sur la méthode structurelle. Pour analyser

l'influence des peurs, désirs et besoins humains (in)conscients ainsi que des représentations archétypales ancrées notamment dans le cercle culturel européen sur la construction de l'espace dans les romans néogothiques, nous recourons aux éléments de la méthode psychanalytique (l'approche freudienne et jungienne).

Le (néo)gothique est un genre de littérature populaire ordonnée par des structures fixes et répétitives. Comme toutes les composantes de la diégèse des textes (néo)gothiques, l'espace est construit sur la base de règles schématiques.

Lors de notre analyse, nous nous concentrons sur l'identification des conventions qui régissent la construction de l'espace dans le néogothique. Nous procédons par l'étude des lieux archétypaux, endroits qui constituent le plus fréquemment le cadre spatial des romans. Dans leurs mises en scène, nous identifions les procédés récurrents auxquels les auteurs ont recours pour créer l'effet anxiogène qui constitue la principale visée du genre.

Souvent, les questions relatives à la construction de l'espace sont liées à celles qui touchent d'autres éléments constitutifs des textes. C'est pourquoi nos observations sur l'espace s'étendent fréquemment au cadre temporel, aux personnages, à l'action, à la narration, au niveau thématique des textes, etc.

Comme chaque genre littéraire, le gothique est soumis à l'évolution qui survient au cours de l'histoire de son existence. C'est entre autres, Mikhaïl BAKHTINE qui souligne la nécessité d'envisager les genres littéraires comme des créations structurelles et historiques à la fois (1970 : 164). Le processus évolutif donne comme fruit des innovations, des modifications de type divers, des écarts par rapport à la norme. Cependant, les changements ne provoquent pas l'extinction absolue des anciens traits emblématiques. Quant à l'évolution à l'intérieur des genres littéraires, Alicja Helman explique son mécanisme d'une manière très illustrative. D'après la critique, le genre connaît l'évolution, mais son essence réside dans un niveau élevé de stabilité et de répétitivité qui, quant à elle, contient un élément de différence, « ce qui permet d'éviter [« protège contre » — si l'on traduit littéralement l'original — A.B.] le caractère mécanique de répétition, mais n'aboutit pas à la perte d'identité ni même à l'estompement de son contour net »<sup>17</sup> (HELMAN, 1991 : 9). La même critique compare encore le genre

---

<sup>17</sup> C'est nous qui traduisons du polonais.

au label qui selon elle remplit la fonction de « protéger l'identité du produit »<sup>18</sup>, référé justement à une création concrète<sup>19</sup> (HELMAN, 1991 : 24).

Consciente qu'en tant que genre populaire, le gothique contemporain est une combinaison de l'ancien et du nouveau, nous cherchons à signaler les parallèles et les différences entre la construction de l'espace dans la convention source et la construction de l'espace dans le genre pratiqué dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À cette fin, nous nous servons de la méthode comparative.

Nous recourons à des textes anciens : d'auteurs anglais, nous nous référons notamment à l'œuvre d'Horace Walpole, d'Ann Radcliffe et de Mary Shelley ainsi que français, comme Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr, Victor Hugo, le Marquis de Sade<sup>20</sup>. Il faut préciser que les textes anglais de la première vague gothique sont cités plus souvent que les textes français provenant de cette période. Ceci est dû à leur caractère plus représentatif du point de vue de traits emblématiques du genre.

Outre le gothique ancien, nous nous référons aussi à des textes appartenant aux autres sous-genres distingués à l'intérieur du genre d'épouvante du cercle culturel occidental. Nous signalons aussi certaines relations intertextuelles entre le (néo)gothique et la littérature mainstream européenne. L'objectif de cette démarche est notamment celui de donner une idée sur la question d'une convergence au niveau de motifs représentés entre le (néo)gothique et d'autres genres, branches, courants de la littérature. Nous recourons également aux productions cinématographiques<sup>21</sup>. Le but en est le même, et nous voulons ainsi envisager le (néo)gothique d'un point de vue plus vaste qui est cette fois-ci celui de l'art du mot et de l'image, sous l'angle transmédiatique si emblématique de la culture populaire contemporaine.

Nous ne passons pas non plus sous silence l'influence des circonstances socioculturelles ainsi que des phénomènes qui s'inscrivent dans le domaine des idées, convictions et croyances sur la mise en scène de l'espace dans le néogothique.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> C'est nous qui traduisons du polonais.

<sup>19</sup> La critique formule cette constatation en étudiant le genre non seulement dans le contexte de la littérature, mais aussi dans celui du cinéma qui constitue la problématique majeure de son étude.

<sup>20</sup> Les textes de ce dernier révèlent une parenté avec le gothique, mais ne peuvent pas être qualifiés en tant que « gothique pur », nous nous y référons assez souvent parce que le lien entre l'univers sadien et celui mis en scène dans le gothique contemporain est assez étroit.

<sup>21</sup> Celles-ci représentent toujours le genre de l'horreur.

<sup>22</sup> Précisons ici qu'il s'agit d'un groupe d'influences et de dépendances en littérature distingué et défini par Waclaw BOROWY dans *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1921) [fr. « Sur les influences et les dépendances en littérature » (c'est nous qui traduisons le titre de l'ouvrage)]. Les influences et les dépendances peuvent être envisagées sur le cas d'un texte donné, de l'œuvre d'un écrivain particulier ou bien dans le cadre d'un courant littéraire dans son entité.



Par exemple, pour étudier l'influence des croyances primitives qui resurgissent dans la société moderne sur la construction de l'espace néogothique, nous avons recours au travail *Les frontières du fantastique. Approche de l'impensable en littérature* (2004) de Roger BOZZETTO et Arnaud HUFTIER<sup>23</sup> ; afin d'approcher le problème de l'impact des préoccupations écologiques contemporaines sur la façon de peindre l'espace, nous nous référons à l'ouvrage *Espace du fantastique urbain et espaces du sacré. Le cas de Mircea Eliade, Jean Ray et Howard Phillips Lovecraft* (2009) de Carmen R.R. BARBOS.<sup>24</sup>

Nous aimerions organiser la présente dissertation de façon suivante : outre la présentation de la motivation et des critères du choix du sujet, la mise au point terminologique et la présente partie, c'est-à-dire la précision de la problématique et la caractéristique de la méthodologie adoptée ; l'introduction contient encore un bref parcours de l'histoire du genre gothique, la présentation du corpus textuel ainsi que la présentation des profils des auteurs des romans analysés.

L'analyse proprement dite est divisée en cinq chapitres. Chaque chapitre est consacré à la caractéristique d'un trait emblématique ou d'une figure anxigène typique pour l'espace néogothique.

Dans le premier chapitre (« L'espace néogothique et le passé »), nous nous penchons sur le lien de l'espace néogothique avec le passé. Nous étudions les lieux archétypaux qui permettent l'introduction du passé dans le récit (néo)gothique : le château, le musée, les ruines. Dans nos analyses, nous essayons de saisir le caractère unique du lien avec le passé manifesté par chacune des figures évoquées.

Le second chapitre (« L'espace néogothique et la mort ») porte sur le lien de l'espace néogothique avec la mort. Ce trait est caractérisé à travers l'analyse des lieux archétypaux que les écrivains mettent en scène pour introduire dans les textes la thématique de la mort. Il s'agit des figures suivantes : le cimetière, l'endroit de l'enterrement situé en dehors du cimetière, le lieu du meurtre. Les endroits évoqués représentent des espaces qui privilégient dans le (néo)gothique le contact de deux réalités, celle des morts et celle des vivants étant constamment en communication.

---

<sup>23</sup> Les critiques étudient ce phénomène sur *La Meute* et *Cauchemar à louer* (1990). Les textes évoqués de Serge Brussolo sont qualifiés par eux comme représentatifs du gothique urbain. Nous analysons ces textes dans notre dissertation.

<sup>24</sup> Bien que le dernier ouvrage évoqué soit entièrement consacré au fantastique, il contient des remarques valables en grande partie pour le néogothique.

Dans le troisième chapitre, nous analysons l'image de la nature véhiculée par le gothique contemporain. Nous le faisons à travers l'analyse de trois figures archétypales : celle de la forêt, dotée très souvent d'une mise en scène tropicale, celle de la campagne ainsi que celle de la montagne. Nous fixons notre attention en particulier sur la mise en relief par les auteurs des textes néogothiques du côté ténébreux et terrifiant de la nature. Nous nous penchons avant tout sur l'hostilité mutuelle qui caractérise les relations entre la nature et l'humanité. Nous mettons en valeur le caractère maléfique de la nature qui se montre violente envers les hommes. Nous traiterons également d'autres questions qui concernent la nature néogothique, tel que principalement son lien avec le sacré ; nous nous intéresserons aussi à la projection des traits de la nature sur les personnages. Un accent spécial dans notre analyse est mis sur le caractère du rapport entre la vision néogothique de la nature et les anciens stéréotypes forgés dans les origines du genre, tel qu'entre autres le mythe de l'Arcadie.

Le quatrième chapitre contient une étude de l'archétype de la ville. Ce type d'espace, absent dans les textes des prémisses du gothique est abondamment exploité par le néogothique. Même si la ville n'est pas une figure directement puisée aux origines du gothique, nous essayons de prouver que, dans sa mise en scène dans le néogothique, il est possible d'observer les recours aux anciennes techniques utilisées lors de la description des châteaux et des couvents. De plus, nous cherchons à rendre la spécificité de la ville néogothique qui se dégage des images trouvées dans les textes néogothiques analysés. Ainsi, nous accentuons le caractère repoussant et l'atmosphère hostile de la ville. Nous le faisons en mettant en valeur la laideur du paysage urbain, mais avant tout nous nous concentrons sur la mauvaise condition morale des citoyens. Nous examinons le côté barbare de la ville néogothique. À savoir, le milieu urbain se montre dans les textes néogothiques comme l'antithèse du progrès civilisationnel, lieu où l'homme est confronté à une violence folle, démesurée, souvent d'ordre rituel. Nous approfondissons notre analyse de la figure de la ville par étudier le recours à la couleur locale comme technique qui permet aux écrivains de renforcer l'effet anxiogène. À cette fin, nous nous servons de l'exemple de la ville de Londres. Enfin, pour compléter l'image de la ville néogothique en tant que lieu peu accueillant, désagréable à vivre, nous démontrons comment la ville, en dépit d'être un espace surpeuplé favorise l'expérience d'une solitude profonde, trouble et déstabilisante.

Dans le dernier chapitre (« La dynamique de l'espace. L'espace-personnage. »), nous traitons deux problèmes voisins, concernant l'espace néogothique, ce sont la

dynamique et le statut de personnage, très souvent attribués aux lieux présentés dans les textes. Dans la première partie du chapitre, nous identifions les procédés descriptifs utilisés par les écrivains pour rendre l'espace dynamique. Nous étudions aussi l'impact de la dynamisation de l'espace sur les personnages ainsi que le rôle de cette caractéristique de l'espace dans le maintien de l'intérêt du lecteur au cours de la lecture. Dans la seconde partie, nous nous penchons avant tout sur la personnification de l'espace. Lors de notre analyse, nous essayons de mettre en évidence la contribution de la personnification à l'acquisition par l'espace du statut du personnage à part entière, nous signalons également l'apport de la dynamique à cet état de choses.

## **4. Le parcours historique du genre gothique**

### **4.1. Les origines du genre gothique**

Les débuts du gothique en tant que genre fictionnel remontent à la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le nouveau genre littéraire émerge dans un contexte culturel et idéologique particulier dont l'influence sur sa constitution est indéniable. À ce titre, citons Elizabeth DUROT-BOUCÉ qui remarque : « L'évolution du genre romanesque [c-t-d du genre gothique – A.B.] est [...] bien liée aux [...] transformations de mentalité » (2004 : 20). Dans la période de la naissance du gothique en littérature s'amorce en Europe une transformation sur le plan des représentations artistiques et postures intellectuelles. Les changements qui s'effectuent dans la conscience collective au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et se poursuivent jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans le préromantisme, mouvement qui prépare le romantisme proprement dit du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les évolutions qui surviennent lors de la période mentionnée se trouve celle qui touche la perception de la tradition médiévale.

C'est l'Angleterre qui est la première à réestimer le patrimoine du Moyen Âge. La réhabilitation de cette époque jusqu'ici dédaignée par les élites du mainstream culturel mène à l'éclosion d'une vraie fascination. Celle-ci se reflète beaucoup dans le domaine de l'esthétique. Joëlle PRUNGNAUD constate à ce propos : « Un changement profond de la sensibilité ainsi que de mentalités se manifeste par l'évolution du goût qui substitue à l'idéal fourni par le modèle antique un nouveau système de références » (1997 : 25). Le mouvement de réappréciation de l'art gothique qui s'émerge lors de

cette période porte en anglais le nom de *Gothic Revival*, ses équivalents français sont les suivants : « Renaissance » ou « Renouveau gothique », ou encore « Retour au gothique » (PRUNGNAUD, 1997 : 25).<sup>25</sup>

Notons au passage que la Renaissance Gothique apporte la réhabilitation du mot « gothique » qui jusqu'alors était doté d'une connotation péjorative. Pour préciser, le mot apparaît au XV<sup>e</sup> siècle et vient du bas latin où *gothicus* signifie « relatif aux Goths », ce qui l'associe à son tour à « barbare ». Le mot n'est pas réservé à l'architecture, mais désigne tout le patrimoine médiéval. Denis LABBÉ et Gilbert MILLET notent : « Avant de désigner un style architectural, il [c-t-d le mot « gothique » — A.B.] est une manière péjorative de qualifier ce qui vient du Moyen Âge »<sup>26</sup> (2003 : 212).<sup>27</sup>

Envisager le gothique littéraire sans prendre en considération l'importance exercée par le Renouveau gothique en architecture serait sans doute une entreprise réductrice puisque ce genre littéraire naît et évolue en relation avec le mouvement architectural évoqué.

Esquissons les circonstances de la création du texte considéré comme fondateur du genre gothique, à savoir d'un roman intitulé *Le Château d'Otrante, histoire gothique* (ang. *The Castle of Otranto, a Gothic Story*) paru en 1764. Son auteur, Horace Walpole, est un grand passionné de l'art gothique. Cette passion trouve son expression dans son activité littéraire. Alice KILLEN remarque : « L'initiative d'Horace Walpole en littérature se rattache très étroitement à son initiative en architecture. L'une explique l'autre » (2000 : 1). En 1747, l'auteur du premier roman gothique achète une villa à Strawberry Hill pour la transformer ensuite en une imitation de petit château gothique bourré de « toutes les curiosités les plus “gothiques” [...] » (KILLEN, 2000 : 2). La création du *Château d'Otrante* révèle un lien direct avec l'ambiance qui remplit la villa de Strawberry Hill. Citons toujours Alice KILLEN qui le commente ainsi : « Lorsqu'il [c-t-d Horace Walpole — A.B.] eut fini ses travaux pratiques [c-t-d les travaux de l'aménagement de la villa — A.B.], il eut le temps de rêver dans son faux petit château gothique ; et c'est à un de ses rêves que nous devons *Le Château d'Otrante* » (2000 : 2).

---

<sup>25</sup> L'admiration des édifices gothiques médiévaux qui constitue la première étape de l'engouement dont il est question aboutit par l'imitation du style dans lequel ils ont été construits, c'est alors que survient la deuxième étape, c'est-à-dire celle des constructions néogothiques.

<sup>26</sup> Pour en savoir plus, consultez : PRUNGNAUD, 1997 : 38–43; DUROT-BOUCÉ, 11–14 (préface de Maurice Lévy).

<sup>27</sup> À titre d'exemple, évoquons quelques écrits des penseurs du mainstream des Lumières qui jugent négativement l'art gothique : *Le vite de'più eccelenti pittori scultori e architettori* (1550–1568) de Giorgio Vasari (1511–1574), *Accounts of Architects and Architecture* (1668) de John Evelyn (1620–1706).

Pour préciser, l'écrivain prétend que l'ouvrage est le fruit d'un rêve qu'il a eu pendant une nuit passée dans le domaine récemment acquis. L'action du *Château d'Otrante* se déroule dans un vieux château situé dans le Salento (sud de l'Italie) au temps des croisades. Alors que les personnages humains représentés en particulier par la famille du descendant de l'usurpateur d'Otrante ne comptent pas beaucoup, ils sont réduits à des pantins qui jouent leur rôle, le récit est centré sur le château auquel Horace Walpole accorde le statut du véritable héros de l'histoire. Il constitue, pour emprunter le terme utilisé par Alice KILLEN : « le pivot autour duquel tout gravite » (2000 : 5).

Le château est en proie à une série de manifestations surnaturelles — une statue géante de chevalier tombe du ciel par fragments<sup>28</sup>. L'introduction du surnaturel dans l'univers textuel constitue une nouveauté par rapport à la convention qui domine dans le roman (ang. *novel*) pratiqué à l'époque en Angleterre.<sup>29</sup> Contrairement à ce que l'on pourrait espérer (vu qu'il s'agit des Lumières), *Le Château d'Otrante* est accueilli très positivement par les lecteurs, ce qui étonne même son auteur<sup>30</sup>. Ceci suggère que l'écrivain répond parfaitement à « l'horizon d'attente » (pour reprendre le terme de Hans Robert JAUSS, 1990 : 49) du lecteur qui s'avère assoiffé d'extraordinaire et de surnaturel, absents dans les textes d'auteurs qui respectent la convention alors en vigueur. Walpole trouve de nombreux imitateurs (suiveurs) qui assurent la continuité du nouveau genre. Alice KILLEN note : « Walpole est le premier d'une lignée de romanciers qui ont pris, pour ressort principal d'intérêt, la terreur surnaturelle [...] » (200 : 10). Parmi ces auteurs, certains ont joué un rôle considérable dans l'histoire du genre. Il s'agit des romanciers qui ne se sont pas limités à copier le modèle de leur

---

<sup>28</sup> À savoir, il s'agit d'une punition pour l'acquisition illégitime du domaine.

<sup>29</sup> L'écart du récit raconté par Horace Walpole par rapport aux tendances en vogue à l'époque de sa parution est souligné par la critique, voir par exemple : HALL, 2005 : 50, KILLEN, 2000 : 18. À savoir, *novel* pratiqué en Angleterre dans la période de la création du *Château d'Otrante* est un genre de prose réaliste (les *novels* décrivent la vie quotidienne et les mœurs de l'époque contemporaine de leurs auteurs), pendant que le roman gothique initié par Walpole qui s'éloigne du quotidien et renvoie à l'imagination renoue avec la tradition chevaleresque, ce qui, à son tour l'approche génériquement à la *romance*, récits d'aventures étranges de chevalerie et d'amour (KILLEN, 2000 : 18, KOKOT, 2013 : 5 — préface). Nous tenons à préciser qu'à vrai dire, le roman gothique marque une transition entre les deux catégories mentionnées et jusqu'ici opposées. Pour trouver plus d'informations sur ce sujet, consultez : KILLEN, 2000 : 18.

<sup>30</sup> C'est en craignant une réception négative de l'ouvrage qu'Horace Walpole ne signe pas la première publication du texte, elle est réduite de plus à un nombre très restreint d'exemplaires. Vu que le tirage s'épuise en quelques jours, paraît la seconde édition ; cette fois-ci, Walpole se présente comme traducteur d'un manuscrit trouvé à Naples en 1529, pendant que l'histoire qu'il raconte est présentée comme relatée par Onuphri Muralto (personnage fictif). Ce n'est qu'à la troisième publication que le véritable nom de l'auteur est révélé. Le roman est édité à six reprises au XVIII<sup>e</sup> siècle (dont quatre avant 1770) et environ une vingtaine de fois au XIX<sup>e</sup> siècle.

maître, mais qui ont introduit dans leurs textes gothiques des éléments nouveaux tout en modifiant quelques principes observés chez le fondateur de l'école.

À ceux-ci, appartient sans doute Ann Radcliffe (1764–1823). Comme Horace Walpole, Ann Radcliffe accorde dans ses textes une place importante au lieu gothique représenté toujours par un vieux bâtiment<sup>31</sup>, château ou couvent, endroit de manifestations surnaturelles ; elle en fait chaque fois : « un des facteurs les plus importants du roman » (KILLEN, 2004 : 31). Les phénomènes extraordinaires qui surviennent en abondance entre les murs des forteresses décrites par l'écrivain trouvent toujours des explications qui n'ont rien à voir avec le surnaturel dans la clôture de l'action. Précisons que la démarche mentionnée et qualifiée comme surnaturel expliqué<sup>32</sup> est devenue un trait emblématique de l'œuvre d'Ann Radcliffe. Il paraît que la plus grande innovation observée dans les textes d'Ann Radcliffe est constituée par le nouvel emploi du « gothique ». Le « gothique » radcliffien est : « beaucoup moins marqué » (KILLEN, 2004 : 31) que c'est le cas chez Horace Walpole. La romancière ne se donne pas comme tâche de faire revivre le passé, mais se sert du gothique plutôt pour donner l'expression de son amour pour les mises en scène romanesques. Alice KILLEN y voit une attitude plus proche des aspirations du Romantisme (KILLEN, 2004 : 31). À ce propos, nous tenons à noter qu'Ann Radcliffe n'ancre pas l'action de ses romans au Moyen Âge, ce qui serait la continuation de la tendance inaugurée par Horace Walpole. À savoir, les intrigues qu'elle met en scène sont placées dans un temps moins éloigné dans l'histoire — l'action des *Mystères d'Udolphé* (ang. *The Mysteries of Udolpho*) (1794) se déroule au XVI<sup>e</sup> siècle, quant aux intrigues de *L'Italien, ou Le confessionnal des pénitents noirs* (ang. *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*) (1797), la romancière choisit comme cadre un temps encore plus récent, c'est-à-dire le XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>33</sup>

Le gothique d'Ann Radcliffe doit son originalité également aux descriptions de paysages où le côté doux de la nature, exposé notamment dans les peintures de la campagne s'entremêle avec le côté majestueux et inquiétant accentué principalement

---

<sup>31</sup> Cf. LÉVY, 1995 : 266.

<sup>32</sup> Cette démarche n'est pas une invention d'Ann Radcliffe. On la trouve déjà dans des textes parus précédemment, tels que *Les aventures de Ferdinand Comte Fathom* (ang. *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*) (1753) de Tobias George Smollett (1721–1771) ou le *Spectre* (1789), un roman gothique paru à l'époque où Radcliffe commence à écrire. Il faut souligner cependant que les prédécesseurs de l'auteur des *Mystères d'Udolphé* ne s'en servent que modérément, ce qui nous incite à dire que c'est Ann Radcliffe qui est la vraie créatrice du genre. Cf. LÉVY, 1995 : 266.

<sup>33</sup> Les deux romans mentionnés constituent les textes les plus célèbres de l'auteur.

dans les mises en scène de la montagne. Cette dernière face de la nature constitue une source importante de la terreur dans les textes de l'écrivain (LANS 2016 : 9, 49–52)<sup>34</sup>.

Dans ces écrits, Ann Radcliffe consacre beaucoup de place à l'exploration de la sensibilité de la jeune fille, ou pour dire plus largement de la sensibilité féminine. Ses héroïnes, dont les plus célèbres sont Adeline<sup>35</sup>, Émilie<sup>36</sup> et Ellena<sup>37</sup> sont dotées de nombreuses qualités qui constituent le sujet de fervents éloges du narrateur. Ceci paraît représenter un trait emprunté aux *conduct books* (fr. livres/manuels de conduite) qui connaissent leur épanouissement en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'un type d'écrit qui vise à instruire sur les règles de la vie en société (MARKMAN, 2000 : 52).

Les terreurs d'Ann Radcliffe, beaucoup plus modérées que c'est le cas de ceux d'Horace Walpole rapprochent l'œuvre de cet auteur de celles d'autres femmes qui pratiquent le genre gothique, notamment à Clara Reeve (1729–1807) qu'on peut considérer comme son prédécesseur.

Du point de vue de l'intensité de la terreur inspirée par les scènes présentées, l'œuvre d'Ann Radcliffe contraste avec celle de Matthew Gregory Lewis (1775 : 1818), romancier, dramaturge et traducteur dont le texte le plus célèbre est le roman *Le Moine* (ang. *The Monk*) paru en 1796. L'intrigue du *Moine* se déroule dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle, le récit raconte l'histoire d'un moine, Ambrosio, qui pactise avec les puissances infernales pour assouvir sa passion interdite pour Antonia, une jeune fille très belle et vertueuse. En raison de la présence dans le texte de scènes très subversives du point de vue de la morale, telles que le viol, l'inceste, le parricide, la convocation du diable, *Le Moine* fait scandale à l'époque de sa parution.

Matthew Gregory Lewis relie dans son œuvre l'influence d'Horace Walpole et celle d'Ann Radcliffe. Alice KILLEN note : « Il puisa beaucoup de leçons à l'école de Walpole et d'Ann Radcliffe. Les aventures incroyables et le surnaturel inexplicable du *Moine* proviennent plutôt du *Château d'Otrante* que des romans de Mrs Radcliffe. L'influence de celle-ci fut cependant plus grande que celle de Walpole. Sa méthode plus

---

<sup>34</sup> LANS, Eveline, 2016, van der : *Ann Radcliffe's The Mysteries of Udolpho and the Function of Landscapes in Gothic Fiction*. accessible sur : <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/45784/MA%20Thesis%20Eveline%20van%20der%20Lans%20s1146947%20final.pdf?sequence=1>, consulté le 18 novembre.

<sup>35</sup> L'héroïne de *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*, également connu comme *Les Mystères de la forêt* ou *L'Idylle de la forêt* (ang. *The Romance of the Forest*) (1791).

<sup>36</sup> L'héroïne des *Mystères d'Udolpho*.

<sup>37</sup> L'héroïne de *L'Italien, ou Le confessionnal des pénitents noirs*.

subtile d'inspirer la terreur, son emploi de sous-entendus rendirent plus de service que les horreurs extravagantes de Walpole » (2004 : 49).<sup>38 39</sup>

Sur la liste des écrivains dont l'œuvre a laissé une forte empreinte sur le genre gothique, nous trouvons juste de placer également Mary Shelley (1797–1851), l'auteur de *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (ang. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*) (1818). L'œuvre de Mary Shelley s'inscrit dans la dernière étape de la première vague gothique.<sup>40</sup> Précisons que *Frankenstein* est un texte qui se situe à la charnière de trois genres littéraires, à savoir qu'à côté de caractéristiques gothiques, il contient des traits qui permettent de le considérer comme un ouvrage précurseur de la science-fiction et de l'horreur. Cet état de choses est souligné par plusieurs critiques. Jean MARIGNY constate à ce propos : « Il faut bien admettre que *Frankenstein* est un roman difficile à classer » (140–141). Quant aux éléments typiquement gothiques dans l'ouvrage de Mary Shelley, d'après Jean MARIGNY, ce sont notamment : le style d'écriture, l'atmosphère et le cadre géographique (les montagnes).<sup>41</sup> Toutefois, le principal trait qui éloigne le texte shelleyen de la tendance gothique, c'est le manque du surnaturel au sens habituel (MARIGNY, 2005 : 141). Il s'agit d'un roman épistolaire composé de plusieurs couches et récits emboîtés provenant de différents correspondants. Le principal d'entre eux est représenté par Robert Walton qui raconte à sa sœur Margaret Walton Saville les aventures d'un désespéré, Victor Frankenstein, rencontré lors de son expédition vers le pôle Nord. Les malheurs de ce dernier ont pour origine la création d'un monstre meurtrier, ennemi de l'humanité, nommé Frankenstein. La créature a été créée comme fruit de l'union de la science avec l'alchimie et la

---

<sup>38</sup> Cf. aussi MARKMAN, 2000 : 83.

<sup>39</sup> L'œuvre de Matthew Gregory Lewis subit aussi de fortes influences étrangères. L'écrivain puise son inspiration à la littérature allemande de la vague *Sturm und Drang*, une fascination pour les écrits de Goethe qu'il rencontre à Weimar en 1792 y est visible (il lit aussi des textes d'autres écrivains allemands peu connus qui lui procurent également de l'inspiration). La deuxième littérature étrangère de laquelle Lewis s'inspire, c'est la littérature française, et ceci se révèle par la présence dans ses textes d'éléments empruntés au *Diable amoureux* (1772) de Cazotte (1717–1792), à *La Religieuse* (1796, publié à titre posthume) de Diderot (1713–1784) ainsi qu'à la littérature anticléricale de la Révolution française, en particulier au théâtre anticléric (le théâtre « monacal ») (KILLEN, 2004 : 50). Quant à la Révolution, il faut souligner qu'elle marque profondément l'imagination de l'auteur anglais. La critique souligne l'influence de son séjour en France en 1791 où il est témoin oculaire des événements révolutionnaires sur cet état de choses. Il est fort probable que ce sont les horreurs de la Révolution qui inspirent à Lewis l'idée de dépasser les limites du bon goût dans les représentations de la violence (KENNEDY, 1989 : 137 ; PAULSON, 1983 : 220–221 ; MARKMAN, 2000 : 96). Notamment les scènes qui présentent la violence infligée par la foule, tel que l'enlèvement des religieuses par les habitants révoltés de Madrid décrit dans *Le Moine* sont considérées comme provenant de cette source d'inspiration.

<sup>40</sup> À côté de *Frankenstein* de Mary Shelley, c'est le roman *Melmoth ou l'Homme errant* (1820) de Charles Robert Maturin qui est aussi considéré comme texte charnière de la première vague gothique (PRUNGNAUD, 1994 : 11).

<sup>41</sup> Pour en savoir plus, consultez : MARIGNY, 2005 : 141.



nécromancie. Le roman de Shelley illustre parfaitement les angoisses de la société de son temps désorientée par le fleurissement de découvertes diverses qui s'effectuent dans les laboratoires (GEMRA, 2005 : 38).<sup>42</sup> C'est à ce roman que le genre gothique doit deux nouvelles figures anxieuses : celle du monstre et celle du savant. L'histoire de Frankenstein qui véhicule l'idée de méfiance envers les acquis de la science ainsi qu'elle met en valeur la peur envers l'intelligence artificielle est devenue un mythe. Elle continue à inspirer les écrivains et les metteurs en scène à l'époque moderne.<sup>43</sup>

À partir de 1820, une extinction progressive de la première vague gothique est à observer. Elle commence avec la publication du roman de Charles Robert Maturin (1782 –1824), *Melmoth ou l'Homme errant* (1820) (ang. *Melmoth the Wanderer*). À la manière du *Moine* de Lewis, le texte raconte l'histoire d'un homme qui pactise avec le diable. L'auteur puise dans l'arsenal classique du roman gothique. C'est ainsi que qu'il met en scène : des architectures sombres et inquiétantes, des interventions surnaturelles, des parricides, la violence infligée par la foule ; parmi les personnages se trouvent des usurpateurs et des moines sadiques. L'errance du personnage atténue cependant le lien typique entre le personnage et le lieu gothique caractéristique pour le genre dans sa forme pure.

---

<sup>42</sup> Joëlle PRUNGNAUD met en valeur la filiation du docteur Frankenstein avec le docteur Faust de Johann Wolfgang von Goethe puisque dans les deux cas il s'agit d'un désir de savoir qui mène au sacrilège (1997 : 398). Notons qu'après avoir percé le secret de la vie, Victor Frankenstein se sert d'un pouvoir qui n'est propre qu'à Dieu, à savoir celle d'être le créateur d'êtres vivants.

<sup>43</sup> La question de la permanence du mythe de Frankenstein initié par le roman de Mary Shelley au sein de la littérature et du cinéma d'horreur est étudiée entre autres par Anna GEMRA dans « Frankenstein *forever?* Trwałość i zmienność motywów grozy w horrorze » (2005).

#### 4.2. La filiation gothique en Angleterre dans la période qui suit l'extinction du gothique proprement dit jusqu'à l'arrivée du gothique décadent

L'extinction du gothique proprement dit ne met pas fin à l'influence exercée par le genre sur les écrivains qui ne finissent pas de reprendre son atmosphère sombre, la dominance de la terreur et la présence du surnaturel. La continuité de l'inspiration gothique est assurée entre autres par le genre gothico-historique. Le terme évoqué est utilisé par Joëlle PRUNGNAUD pour désigner les textes qui combinent les ressources du roman gothique avec celles du roman historique (1997 : 146). Le courant est représenté en Angleterre essentiellement par George Payne Rainsford James (1799–1860) et William Harrison Ainsworth (1805–1882).<sup>44</sup> Les auteurs évoqués sont des successeurs littéraires de Walter Scott (1771–1832). Leurs écrits dont l'action est saturée par le macabre et le surnaturel terrifiant entretiennent une relation plus étroite avec le gothique que c'est le cas de ceux de leur maître.<sup>45</sup> En tant qu'exemples de textes de George Payne Rainsford James qui s'inscrivent dans la veine gothico-historique, évoquons *Corse de Leon ; or, The Brigand: A Romance* (1841), *The Convict, a Tale* (1843) ou *The Castle of Ehrenstein: Its Lords Spiritual and Temporal ; Its Inhabitants Earthly and Unearthly* (1847). William Harrison Ainsworth à son tour est l'auteur de romans, tels qu'entre autres : *Rookwood* (1834) ou *Jack Sheppard* (1839–1840).

Outre dans les romans gothico-historiques, l'inspiration gothique est à remarquer dans *penny dreadfuls* appelés aussi *penny horrible*, *penny awful*, *penny number* ou *penny blood*, caractéristiques pour l'ère victorienne. Il s'agit de récits macabres courts (d'environ huit pages), imprimés sur doubles colonnes et vendus pour un penny (PRUNGNAUD, 1997 : 199), leur destinataire est avant tout la classe ouvrière. Selon Michel Anglo, le terme désigne également les feuilletons inclus dans des *penny-magazines* qui représentent des périodiques bon marché ainsi que des romans illustrés publiés en livraisons (*penny-parts*).<sup>46</sup> Précisons qu'il ne s'agit pas d'un héritage fidèle de l'école gothique puisque le roman gothique n'est pas la seule inspiration pour les textes de ce type. Ils recueillent plusieurs influences : celles de *criminal chapbooks*

---

<sup>44</sup> À savoir, en France le genre est pratiqué notamment par Théophile Dinocourt (1791–1862).

<sup>45</sup> Ce qui rapproche l'auteur de *Waverly Novels* (1771–1832) des romanciers gothiques est avant tout le goût du passé et, comme eux, il manifeste une prédilection pour le Moyen Âge. S'il s'agit des éléments surnaturels utilisés au service de l'effet anxigène, omniprésents dans le roman gothique, dans les textes scottiens ils sont également présents avec cette différence qu'ils sont le plus souvent attribués aux légendes populaires et à la superstition (PRUNGNAUD, 1997 : 145). Le surnaturel chez Scott est étudié entre autres aussi par Roger BOZZETTO, voir 2005 : 131–138.

<sup>46</sup> Cf. ANGLO, 1977.

de *Newgate Novel* d'Edward Bulwer-Lytton (1803–1873) et de William Harrison Ainsworth (1805–1882) ainsi que celle du roman historique. D'une foule d'auteurs de *penny dreadfuls* qui représentent des écrivains besogneux, payés à la ligne, peu de noms sont reconnus de nos jours, sauf peut-être Thomas Peckett Prest (1810–1859), auteur d'une centaine de textes dont *The String of Pearls ; or, the Barber of Fleet Street* (1846–1847), publié en 92 livraisons semble le plus connu ; James Malcolm Rymer (1804–1884) qui écrit entre autres le roman *Varney the Vampire ; or, the Feast of Blood* paru en feuilleton en 1847 et enfin George William MacArthur Reynolds (1814–1879), auteur dont l'œuvre contient le fameux feuilleton *The Mysteries of London*<sup>47</sup> publié entre 1844 et 1855.

Le gothique constitue également une source d'inspiration importante pour les auteurs de *Sensation Novels*, comme William Wilkie Collins (1824–1889), l'auteur de *La femme en blanc*<sup>48</sup> (ang. *The Woman in White*) (1859–1860) et de *L'Hôtel hanté* (ang. *The Haunted Hotel: A Mystery of Modern Venice*) (1879)<sup>49</sup> ou Mary Elizabeth Braddon (1837–1915), auteur du *Secret de Lady Audley* (ang. *Lady Audley's Secret*) (1862). Les objectifs des auteurs de *Sensation Novels* sont avant tout les suivants : procurer aux lecteurs des sensations fortes à travers la création d'une atmosphère angoissante et mystérieuse et entretenir une tension jusqu'au dénouement. Ces visées ne diffèrent pas foncièrement de celles des romanciers gothiques. Cependant, le public victorien des années 1860 a des exigences différentes que celui de la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle : « [...] il (c-t-d le public victorien — A.B.) réclame des histoires “vraies”, modernes, au décor résolument anglais car il se montre sceptique, ne se passionne plus pour le Moyen Âge et redoute le dépaysement et l'exotisme » (PRUNGNAUD, 1997 : 208). William Wilkie Collins et Mary Elizabeth Braddon se réfèrent à la tradition gothique, entre autres, en mettant en scène des éléments surnaturels angoissants, ils présentent aussi des scélérats, masculins et féminins qui ont pour modèle ceux issus de l'école gothique. Quant au décor, il se compose de lieux contemporains dotés d'une mise en scène sombre qui fait penser au gothique. À propos de l'œuvre de William Wilkie Collins, Joëlle PRUNGNAUD note encore qu'elle se caractérise par la transposition : les manoirs de l'aristocratie anglaise acquièrent des

---

<sup>47</sup> Nous nous y référons en étudiant les représentations anxiogènes de la ville avant le gothique contemporain dans l'introduction du chapitre IV consacré à la ville néogothique.

<sup>48</sup> Traduit aussi comme *La Dame en blanc*.

<sup>49</sup> Les deux textes évoqués reprennent le surnaturel expliqué qui a été inauguré dans la tradition gothique par les ouvrages d'Ann Radcliffe.

traits anxio-gènes typiques de la traditionnelle demeure noire, les lieux les plus familiers sont entourés d'une atmosphère malsaine comme les landes du Norfolk dans *Armadale* (1866) ou les ruelles de Venise dans *The Haunted Hotel* (1997 : 209). Quant aux décors imaginés par Mrs Braddon, ils ne paraissent pas avoir la sinistre apparence de ceux de l'auteur de *Woman in White*, *The Haunted Hotel* et d'*Armadale* ; cependant, au cours de l'action le décor qui éveille au début des impressions favorables peut s'assombrir jusqu'à devenir lugubre comme c'est le cas du domaine de Sir Michael Audley dans *Lady Audley's Secret*. À ce sujet, Joëlle PRUNGNAUD commente : « Mrs Braddon charge les lieux d'action de refléter l'état d'âme des personnages et leur transformation est toujours l'indice d'une montée de tension narrative (1997 : 210). La parenté de *Sensation Novels* avec le roman gothique se révèle aussi dans la reprise par les premiers des motifs distinctifs de la tradition gothique, telle que l'usurpation ou la vengeance qui dictent la structure du récit, voir par exemple l'intrigue de *La femme en blanc* qui repose entièrement sur l'usurpation ou celle de *Lady Audley's Secret* où le désir de vengeance pousse le héros à démasquer Lady Audley. En ce qui concerne la divergence de ces textes par rapport aux modèles gothiques, elle paraît résider principalement dans la construction de l'intrigue. Dans les romans gothiques, l'intrigue est construite le plus souvent à base d'une histoire de persécution tandis que dans *Sensational Novels*, une autre orientation du récit est à observer. Citons Joëlle PRUNGNAUD qui constate : « le véritable apport de nos deux auteurs (c-t-d William Wilkie Collins et Mary Elizabeth Braddon — A.B.) consiste à mettre l'accent non plus sur l'édification du mystère mais sur sa détection » (1997 : 211). Cette nouvelle orientation au roman de mystère ouvre de larges perspectives, celles du roman criminel ou celles du roman policier (PRUNGNAUD, 1997 : 211).

### 4.3. La France et le gothique à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle

Il est indéniable que le gothique français naît sous l'influence du gothique anglais.<sup>50</sup> Les premiers romans qui s'inscrivent dans la vague gothique paraissent en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. À cette époque, les lecteurs français commencent à éprouver une sorte de fascination pour le roman gothique anglais. Cet engouement atteint son apogée dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et se maintient jusqu'à la Monarchie de Juillet (PRUNGNAUD, 1997 : 86). La fascination dont il est question s'exprime tout d'abord par la prolifération de traductions des textes gothiques des auteurs anglais. À côté de vraies traductions,<sup>51</sup> sur le marché d'éditions français apparaissent de « fausses traductions ». Il s'agit de textes d'auteurs français qui sont présentés en tant que textes d'origine anglaise (1990 : 123).<sup>52</sup> La critique souligne généralement le caractère répétitif des romans gothiques parus en France ainsi que la concentration des auteurs sur la réussite commerciale. Le paroxysme de cette tendance imitative date des années 1820, le courant dans lequel s'inscrivent les textes de cette époque est qualifié par Joëlle PRUNGNAUD comme « post-gothique » (1997 : 132–136).

Avant de retourner à ce côté imitatif du gothique français que nous avons évoqué, nous aimerions nous pencher sur l'œuvre de quelques auteurs dont les écrits manifestent une certaine originalité par rapport à la tendance issue de la littérature anglaise. Ceci nous permettra d'esquisser la spécificité du gothique français de la

---

<sup>50</sup> Il existe cependant des critiques qui mettent également l'accent sur la contribution de la littérature autochtone à l'émergence du gothique en France. En ce qui concerne l'enracinement français du roman gothique français, il est constitué d'après certains critiques par la veine sombre française qui appartient à la tradition baroque. Parmi les titres qui en font partie se trouvent entre autres : *Histoires mémorables et tragiques de notre temps* (1615) de François de Rosset, *Événements singuliers* (1628), *Spectacles d'horreur* (1630), *Amphithéâtre sanglant* (1630) de Pierre Camus, *Les Mémoires du comte de Vordac, général des armées de l'empereur* (1702) d'André Cavard, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728–31) de l'abbé Prévost, *Mémoires du comte de Comminge* (1735) de Claudine-Alexandrine-Sophie Guérin de Tencin. Cf. LÉVY, 1968 : 51, VIROLLE, 1972 : 138–147; LACÔTE, 2018 : 60–68.

<sup>51</sup> Certains critiques notent que les traductions des romans gothiques anglais vers le français étaient souvent des adaptations, ce qui signifie que les textes étaient remaniés selon l'envie du traducteur guidé par la volonté de produire sur le lecteur français un « effet requis ». Cf. KILLEN, 2000 : 74, PRUNGNAUD, 1994 : 11–43. Il est intéressant de voir que la traduction de romans gothiques anglais est aussi liée à un enjeu politique : « Dans la France des années 1790, la dimension culturelle des échanges effectués par l'intermédiaire des traductions est doublée d'une dimension politique » (LACÔTE, 2018 : 41). Effectivement, la traduction est un terrain de la diffusion d'idées politiques, voir : CHAPPEY, 2013 : 225–235.

<sup>52</sup> Parmi les écrivains qui ont recours à cette pratique se trouve par exemple Étienne-Léon de Lamoignon-Langon (le baron de Lamoignon-Langon, 1786–1864), auteur prolifique de romans gothiques et historiques présentés soit comme traductions soit comme textes originaux.

première vague gothique. Celle-ci s'exprime notamment à travers une forte influence de la Révolution française sur l'imagination des auteurs.

C'est en raison d'un ancrage profond dans la réalité révolutionnaire que de nombreux textes gothiques français parus dans cette période sont considérés comme représentatifs du gothique révolutionnaire. Cette appellation paraît convenir particulièrement à l'œuvre de François Guillaume Ducray-Duminil (1761–1819) et à celle de Jacques-Antoine de Révéroni Saint Cyr (1767–1829).<sup>53</sup> Citons Antoine de BAECQUE qui dans la préface de *Pauliska ou La Perversité moderne* (1798)<sup>54</sup> de Jacques-Antoine de Révéroni Saint Cyr constate : « Les événements révolutionnaires ont donné une réelle actualité à cette tradition romanesque (c-t-d le roman gothique français, qualifié par l'auteur de la citation dans la préface de l'ouvrage comme « roman noir » – A.B.) [...] ) » (2001 : 7–8).

Quant à François Guillaume Ducray-Duminil, il est possible de remarquer dans son œuvre certains sujets dominants.<sup>55</sup> Ce sont : la représentation de la famille (le père de famille peut être interprété comme la figure du roi) (HALL, MCCANN, 2000 :12), le conflit entendu comme désaccord provoqué par les différences d'opinions concernant les valeurs, les attitudes, etc. (SZKOPIŃSKI, 2013 : 173)<sup>56</sup>. Le cadre de l'action est toujours plus ou moins sombre, les figures typiques du genre gothique en font partie : les souterrains, les caves, la forteresse, la forêt, etc. Les textes gothiques de François Guillaume Ducray-Duminil, parmi lesquels se trouvent par exemple : *Alexis, ou La maisonnette dans les bois* (1789), *Victor, ou L'enfant de la forêt* (1796), *Cælina, ou L'enfant du mystère* (1798-1799) ou *Paul ou La ferme abandonnée* (1802) représentent des écrits politiquement engagés. Le message qu'ils véhiculent est toujours en relation avec la scène politique d'actualité. L'attitude politique de l'auteur qui se dégage de ces récits révèle une flexibilité : l'écrivain est tantôt royaliste tantôt républicain (HALL, MCCANN, 2000 : 11–14 ; SZKOPIŃSKI, 2017 : 272–273).

---

<sup>53</sup> Les rapports entre la Révolution et le gothique français ainsi que le gothique anglais sont analysés entre autres par : Maurice LÉVY dans *Le roman gothique anglais 1764–1824* (1968 : 601–615), Béatrice DIDIER dans *Écrire la Révolution 1789–1799* (1989 : 217–227), Roland PAULSON dans *Representations of Revolution (1789–1820)* (1983 : 217–227), Daniel HALL et Ben MCCANN dans *Rewriting the political* (2000). Nous avons déjà cité ces travaux à l'occasion de parler de l'état des études sur le gothique d'expression française. Cf. Introduction : le paragraphe 1.

<sup>54</sup> Nous consultons l'édition de 2001, publiée par Payot & Rivages.

<sup>55</sup> À côté des textes gothiques François Guillaume Ducray-Duminil est aussi l'auteur des romans pour la jeunesse ainsi que poète.

<sup>56</sup> Ce conflit prend de formes variables selon les ouvrages particuliers. Il peut s'agir des menaces, malédictions, de la violence physique ou psychique. Le conflit exerce toujours une influence négative sur l'action et les personnages (SZKOPIŃSKI, 2013 : 173).

Pour ce qui concerne l'œuvre de Jacques-Antoine de Révéroni Saint Cyr, elle se compose de pièces de théâtre, de romans et d'ouvrages scientifiques. En littérature, c'est grâce au roman gothique *Pauliska ou La Perversité moderne* (1798)<sup>57</sup> que l'auteur est passé à la postériorité. Le roman évoqué représente les mémoires d'une aristocrate d'origine polonaise, personnage fictif présenté comme authentique. Durant l'action du roman, la protagoniste-narratrice est soumise à des tortures de nature diverse qui lui sont infligées par des oppresseurs successifs. La violence dont Pauliska est victime est poussée à l'extrême, ce qui permet d'y voir une référence à la Terreur. L'auteur ne choisit pas l'origine de la protagoniste sans arrière-pensée. La condition de la Pologne au paroxysme de sa crise est une inspiration courante pour les auteurs français au tournant des Lumières (RABSZTYN, 2017 : 119). Dans *Pauliska ou La Perversité moderne*, Antoine de Révéroni Saint Cyr recourt à une représentation novatrice de la science. À savoir, la science est une force dangereuse. Elle est un instrument pour infliger la douleur physique et psychique aux victimes. La science sert parfaitement aux maniaques qui puisent dans les grandes découvertes scientifiques de l'époque pour satisfaire leurs besoins pervers (BAECQUE, 2001 : 14–15).

Outre l'empreinte de la Révolution française, parmi les traits qui distinguent les romans gothiques français parus à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle des modèles anglais se trouve sans doute une différence concernant l'importance accordée à la dimension surnaturelle. C'est ainsi que les démons et les spectres maléfiques occupent en général moins de place dans les romans français que dans ceux produits de l'autre côté de la Manche. En France, paraissent même des textes où le surnaturel n'est pas du tout mentionné.<sup>58</sup>

Le rejet total du surnaturel est un trait emblématique de l'œuvre du Marquis de Sade (1740–1814). Précisons que les écrits sadiens constituent des textes hybrides du point de vue générique ; il est possible cependant d'y trouver grand nombre d'éléments caractéristiques du roman gothique, à savoir : la présence de la trame de l'innocence persécutée, l'omniprésence de la violence (notamment de la violence sexuelle), le message anticlérical, la prédilection pour la représentation des sacrilèges, la mise en scène des cadres gothiques typiques, tels que châteaux, cloîtres, forêts. Ce qui constitue

---

<sup>57</sup> Le titre complet du roman, c'est *Pauliska ou La Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonaise*.

<sup>58</sup> Cette différence par rapport à la tradition anglaise concernant ce domaine est étudiée par exemple par Andrzej RABSZTYN qui l'analyse en se basant sur le cas de *Pauliska ou La Perversité moderne*, voir : 2017 : 120–12.

la spécificité des textes du Marquis de Sade, c'est avant tout la concentration de l'attention sur le personnage du bourreau (SADKOWSKA-FIDALA, 2013 : 150). Le comportement du scélérat résulte d'une attitude philosophique spécifique et complexe qu'il expose volontairement. Il s'agit d'un homme qui croit appartenir à une classe supérieure représentée par les forts, classe qui devrait être servie par les faibles. D'après lui, Dieu n'existe pas et c'est la Nature qui gouverne le monde. L'homme de la Nature est par excellence autorisé à faire tout pour assouvir ses besoins qui sont toujours pervers et demandent d'infliger de la souffrance à des victimes. Les traits physiques du bourreau qui s'écartent de la norme facilitent souvent ses excès de débauche, cf. par exemple : la description des organes génitaux du duc de Blangis dans *120 Journées de Sodome* (écrit en 1785 à la prison de la Bastille) (SADE, 1904 : 15). Voir la victime souffrir constitue pour le bourreau le comble du plaisir : « [...] et pourquoi donc empêcher de souffrir l'objet dont la douleur augmente nos jouissances ? »<sup>59</sup> se demande un des bourreaux de Justine dans *La Nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu* (1797). Le bourreau est le plus souvent incarné par un homme, mais une femme peut aussi le devenir comme c'est le cas d'Eugénie dans *La philosophie dans le boudoir* (1791) ou celui de Juliette dans *L'Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1797) qui après avoir « évolué » dans leurs convictions philosophiques se résolvent à punir leurs mères. La destruction constitue l'essentiel de la vie du bourreau, il s'y livre constamment. Selon Agata SADKOWSKA-FIDALA, le bourreau se comporte comme une machine qui n'en finit pas d'ajouter à sa liste de nouvelles victimes et de nouvelles cruautés, son rêve étant celui d'acquérir la toute-puissance Divine pour pouvoir tout détruire (2013 : 154).

Comme nous l'avons déjà constaté, outre la spécificité observée dans quelques aspects de la pratique du gothique en France, le gothique français trahit dans sa généralité une forte tendance à l'imitation des modèles anglais, ce qui est particulièrement visible dans le gothique des années vingt. Les décors façonnés par l'école gothique anglaise et notamment par Ann Radcliffe sont reproduits, les écrivains utilisent des lieux archétypaux. Ces derniers dans le post-gothique sont présentés selon deux modèles. Le premier consiste à répéter à la lettre les expressions-type, tandis que l'autre se réfère à la mémoire du lecteur : les auteurs se restreignent à nommer des lieux

---

<sup>59</sup> SADE, Donatien-Alphonse-François, de, 1797 : *La Nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu*. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_nouvelle\\_Justine/Chapitre\\_IV](https://fr.wikisource.org/wiki/La_nouvelle_Justine/Chapitre_IV), consulté le 27 décembre 2019.



perçus comme familiers par le lecteur, parce que connus par ses précédentes lectures.<sup>60</sup> Le post-gothique est représenté notamment par les écrits de Victor d'Arincourt (1789–1856)<sup>61</sup>, ceux de Camille Bodin (1792–1851)<sup>62</sup>, d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon, connu comme baron de Lamothe-Langon (1786–1864)<sup>63</sup>; de Marie-Adélaïde Barthélemy-Hadot (1763–1821)<sup>64</sup>, de Louise Marguerite Jeanne Madeleine Brayer de Saint-Léon, nommée « Madame Brayer de Saint-Léon » (1765– ...)<sup>65</sup>; de Marie Joséphine de Comarieu, nommée « la marquise de Montalembert » (1760–1832)<sup>66</sup>. À côté de ces noms aujourd'hui presque oubliés, dans la liste d'auteurs de textes d'inspiration sombre parus dans cette période se trouvent aussi les noms de deux romanciers débutants : celui d'Honoré de Balzac (1799–1850) et celui de Victor Hugo (1802–1885).

En ce qui concerne Victor Hugo, l'inspiration gothique se reflète dans son œuvre entière. Pour emprunter les mots de Joëlle PRUNGNAUD : « La tradition gothique offre [...] à Victor Hugo un modèle producteur puisque ces premières ébauches auront une postériorité dans les œuvres majeures de l'écrivain » (1997 : 132). Deux romans écrits dans sa jeunesse s'inscrivent dans la continuation fidèle de l'esthétique gothique, à savoir *Bug-Jargal* et *Han Islande*. *Bug-Jargal*, constitue le premier roman de Victor Hugo, le texte paraît pour la première fois en 1820 dans la revue *Le Conservateur littéraire*, alors que sa version remaniée paraît en 1826. *Han d'Islande* est publié pour la première fois dans la même revue la même année que *Bug-Jargal* pour être ensuite remanié plusieurs fois à partir de 1823 jusqu'à 1833. Les deux romans mentionnés ont pour point commun la mise en scène d'un monstre. Dans *Bug-Jargal*, celui-ci est représenté par le nain Habibrah tandis que dans *Han Islande*, il est incarné par Han. Dans les deux cas, il s'agit d'êtres maléfiques qui se servent de pouvoirs démoniaques

<sup>60</sup> Pour en savoir plus, consultez : PRUNGNAUD, 1997 : 132–136.

<sup>61</sup> De la plume de Victor d'Arincourt sort par exemple *Le Solitaire* (1821).

<sup>62</sup> Les textes le plus connus de Camille Bodin sont *Le Monstre* paru en 1824 et *Le Damné* paru la même année. Les deux romans révèlent des caractéristiques gothiques.

<sup>63</sup> Le baron de Lamothe-Langon est un romancier prolifique. Il est l'auteur de nombreux romans qui révèlent les caractéristiques gothiques, citons en exemple : *La Vampire, ou la vierge de Hongrie* (1825).

<sup>64</sup> Marie-Adélaïde Barthélemy-Hadot est l'auteur de *La Jeune incendiaire : ou, Les Filles du Proscrit* (1825).

<sup>65</sup> La date de la mort de l'écrivain semble méconnue. Cf. [https://data.bnf.fr/fr/15507932/louise\\_marguerite\\_jeanne\\_madeleine\\_brayer\\_de\\_saint-leon/](https://data.bnf.fr/fr/15507932/louise_marguerite_jeanne_madeleine_brayer_de_saint-leon/), consulté le 29 décembre 2019. Parmi les textes de Madame Brayer de Sait-Léon se trouve par exemple *Alexina, ou la vieille tour du château de Holdheim* (1813).

<sup>66</sup> En tant qu'exemple des textes de la marquise de Montalembert, citons *Horace : ou, Le château des ombres* (1821).

pour nuire aux hommes.<sup>67</sup> La monstruosité occupera une place importante également dans les œuvres futures de Victor Hugo, par exemple dans *Notre Dame de Paris* (1831) où est mis en scène Quasimodo. Dans *Han d'Islande*, Victor Hugo répète tous les traits traditionnels du décor gothique sans introduire d'innovation considérable. Dans la grande diversité de lieux mis en scène prévalent : les tours, les grottes, les forteresses gothiques et les montagnes. L'auteur partage avec les romanciers de l'école gothique une prédilection pour la mise en scène des ruines. Les lieux les plus noirs portent des noms suggestifs : le Manoir de Vermund le Proscrit, les tours ruinées et solitaires de Ralph le Géant qui font penser à la tradition gothique.

Quant à Balzac, les caractéristiques gothiques sont à trouver avant tout dans son roman de jeunesse *Le Centenaire, ou les Deux Beringheld* (1824). Le texte narre l'histoire d'un homme, le vieux Beringheld qui fait un pacte avec le diable pour assurer sa longévité. Pour pouvoir se rajeunir, son sang a besoin d'être alimenté de temps en temps par le sang d'une jeune fille que le protagoniste doit vampiriser. Le texte est inspiré notamment par le roman gothique *Melmoth ou l'Homme errant* de l'auteur anglais Charles Robert Maturin. Le même roman constituera quelques années plus tard une inspiration pour *Melmoth réconcilié* (1835). Mais, d'autres emprunts sont également à observer dans le roman de Balzac : celui du *Moine* de Lewis ou celui de *The Vampyre* (1819) de John Polidori alors très récent. À cela s'ajoute, la présence d'une allusion au *Frankenstein* de Mary Shelley paru quatre ans plutôt. En fait, Beringheld est un être composite qui relie en soi plusieurs types de scélérats gothiques : le vampire, le spectre, l'automate, l'agent du diable, l'alchimiste et enfin le persécuteur et c'est sur son ambivalence qu'insiste l'auteur (PRUNGNAUD, 1997 : 129).

---

<sup>67</sup> Habibrah est un sorcier, alors que Han est prétendu être l'unique descendant d'Ingolphe l'Exterminateur « à l'esprit infernal » qui est né d'une sorcière.

#### 4.4. L'inspiration gothique dans le Romantisme — phénomènes choisis

Il est indéniable que l'œuvre d'Horace Walpole et de ses successeurs inspire un grand nombre d'ouvrages du Romantisme. Les emprunts à la convention gothique y sont accompagnés d'autres influences, mais en tout cas témoignent d'une continuité de l'esthétique gothique. Vu l'ampleur du problème concernant les parallèles entre le gothique et le Romantisme, nous nous restreignons à signaler les phénomènes dans la littérature romantique qui semblent révéler le lien le plus direct avec la tradition noire.

Mentionnons tout d'abord, l'impact de la veine gothique sur le conte romantique français. Celui-ci est particulièrement marquant dans les années trente du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire dans la période qui suit directement l'implantation du modèle hoffmannien dans la littérature française (elle a lieu à la fin des années 1820). Même si les contes dont nous parlerons sont qualifiés dans leur majorité comme contes fantastiques par P.G. Castex, ils partagent de nombreux traits avec le gothique. À ce propos, il nous semble important de noter que le fantastique ne rompt pas radicalement avec l'école gothique, mais par contre s'en inspire et y puise grand nombre de caractéristiques.<sup>68</sup> Les contes parus sous la Monarchie de Juillet révèlent une prédominance des thèmes macabres. Alice Killen y voit une conséquence de l'abolition de la censure en 1830 (cité par PRUNGNAUD, 1997 : 157). Évoquons quelques titres de contes représentatifs de cette esthétique imprégnée par le noir publiés à cette époque : *La Cafetière* (1831) de Théophile Gautier (1811–1872), *La bague antique* (1831) de Samuel-Henri Berthoud (1804–1891), *L'Église* (1831) de Balzac, *Une scène dans un monastère* (1831) de Jean-François Gueyffier de Talairat (« Baron de Talairat ») (1766–1850), *Le Ministère public* (1832) de Charles Rabou (1803–1871), *La cheminée gothique* (1832) d'Alphonse Brot (1807–1895), *Les Âmes du purgatoire* (1834) de Prosper Mérimée (1803–1970). Dans ces textes apparaissent des lieux caractéristiques pour la convention gothique, tels que les châteaux en ruines, les couvents. Tout comme dans le gothique proprement dit, des lieux sacrés sont hantés ou profanés. Nous y observons également la présence de personnages significatifs : nécromants, vampires, religieux, assassins, revenants... (PRUNGNAUD, 1997 : 158).

---

<sup>68</sup> « Hoffmann ouvre de nouvelles voies à l'exploration de l'imaginaire et à son traitement narratif, sans rompre radicalement avec la tradition du récit terrifiant » (PRUNGNAUD, 1997 : 161).

Il reste évident que le gothique exerce son impact sur l'imagination des auteurs répertoriés par l'histoire littéraire comme « Petits Romantiques », après Eugène Asse<sup>69</sup>. Il s'agit des représentants de l'école frénétique. Parmi eux se trouvent : Pétrus Borel (1809-1859), l'auteur de *Contes immoraux* (1830) ou de *Madame Putiphar* (1839) ; Philothée O'Neddy (1811-1875), Charles Lassailly (1806-1846), Xavier Forneret (1809-1884). Des auteurs plus connus des contemporains Jules Janin (1804-1874) et Théophile Gautier (1811-1872) côtoient ces derniers dans leur jeunesse. *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1842) de Jules Janin ainsi que *La morte amoureuse* (1836) de Gautier sont sans aucun doute les fruits de cette inspiration. En général, les auteurs évoqués à l'exception de Gautier n'introduisent pas dans leurs textes de personnages et de situations surnaturelles, ils ne recourent pas non plus aux décors typiquement gothiques, sauf le cas de Pétrus Borel. De l'école gothique, les textes représentatifs de ce courant héritent d'autres éléments, à savoir notamment l'outrance et la violence. Leur présence dévoile la volonté des écrivains de défier les règles de la rhétorique et les conventions de la société. Le traitement des thèmes les plus macabres place ces textes dans le sillage de ceux de Matthew Gregory Lewis et Charles Maturin.

Dans notre exploration de la filiation gothique, nous ne pouvons pas omettre le roman populaire. Les romans, dits « populaires » inondent le marché littéraire de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. « À la différence de la littérature romanesque de la première moitié du siècle, le roman populaire se définit moins par son contenu, que par son destinataire » (PRUNGNAUD, 1997 : 179). Le lectorat des textes de ce genre est vaste, sans être forcément homogène, il excède cependant les limites traditionnelles du sommet de l'échelle sociale. À côté du gothique, les romanciers populaires puisent à d'autres sources d'inspiration telle qu'avant tout à celle du roman historique. Leur pratique du gothique est singulière. Joëlle PRUNGNAUD la qualifie à juste titre de « gothique asservi » (1997 : 197). Elle consiste à mettre la spécificité du *Gothic Novel* « au service d'un projet romanesque ». De cette sorte, les renvois aux éléments typiques du roman gothique servent généralement à la réalisation des intentions précises des auteurs (PRUNGNAUD, 1997 : 196-197). Présentons maintenant un tout petit échantillon (composé par l'œuvre de deux auteurs) de cette production littéraire abondante dans le but de donner une idée de la forme dans laquelle l'esthétique gothique y survit.

---

<sup>69</sup> Cf. *Les Petits Romantiques* d'Eugène ASSE (1896).

Commençons par l'évocation de l'œuvre de Frédéric Soulié (1800–1847). L'auteur amorce sa carrière de romancier avec *Les Deux cadavres* (1832), roman profondément marqué par l'école frénétique précédemment caractérisée. Dans ce texte, le nombre de cadavres dépasse celui de deux mentionné dans le titre et, à vrai dire, son intrigue abonde en meurtres — il y est question d'une bonne douzaine de personnes assassinées. Le roman combine des inspirations diverses. Il trahit sa parenté avec le roman historique de Walter Scott en raison du fond historique qui y est mis en scène (la reconstruction de l'époque de Cromwell), la présence d'une trame sentimentale le rapproche davantage du roman de Walter Scott *Kenilworth* (1821). La manière d'exploiter l'horreur poussée à l'extrême fait penser à son tour au roman gothico-historique d'Ainsworth. Dans *Les mémoires du diable* (1837–1839), les recours à la tradition gothique sont plus nets que dans le texte précédent : château gothique, motif du pacte satanique, renvois au surnaturel. Toutefois, ces éléments ne suffisent pas pour composer un roman gothique. Leur rôle se limite à alimenter et pimenter un récit à ton sarcastique qui vise avant tout à la critique de mœurs (PRUNGNAUD, 1997 : 183).

Ensuite, passons à la caractérisation de l'empreinte gothique dans l'œuvre d'un autre auteur de romans populaires, à savoir Eugène Sue (1804–1857). Bien que les emprunts à la convention gothique soient présents dans les textes de cet auteur dès les débuts de sa carrière littéraire (p.ex. dans *Mathilde, ou les Mémoires d'une jeune femme* (1840–1841)), ils sont plus marquants dans ses œuvres postérieures telles que *Les Mystères de Paris* (1842-1843) et surtout *Le Juif errant* (1844–1845). Dans *Les Mystères de Paris*, Sue met en scène tout un cortège de personnages au caractère noir, nous pensons au couple formé par la Chouette et le Maître d'école ; Tortillard, l'enfant malfaisant ; le docteur Polidori, avorteur et empoisonneur. Il procède aussi par une description de Paris qui accentue son aspect lugubre et terrifiant, la capitale de la France est présentée par l'écrivain comme un vrai château gothique avec ses ruelles obscures qui remplacent les sombres galeries (PRUNGNAUD, 1997 : 187). Néanmoins, la visée de ces peintures sinistres n'est pas de faire peur au lecteur, mais de lui présenter la misère des bas-fonds de la société pour l'inciter à prendre des mesures pour améliorer les conditions terribles dans lesquelles les pauvres sont obligés de vivre. Quant au *Juif errant*, ce roman est profondément imprégné de la tradition gothique. L'héritage anglais se manifeste tout d'abord dans le choix du décor composé de paysages sublimes, tels que le désert glacé aux confins de la Sibérie et du continent américain évoqué dans le prologue qui renvoie à *Frankenstein* de Shelley; d'édifices médiévaux qui

représentent des lieux de réclusion comme Le château de Cardoville et le couvent de Sainte-Marie. Il est possible d'y observer des thèmes typiques pour le gothique. Parmi ceux-ci se trouvent : l'usurpation, la persécution, la séquestration, la vengeance. Les ressorts du roman gothique sont soumis avant tout à deux buts qui sont les suivants : noircir les jésuites, ce qui rend compte de l'anticléricalisme de l'auteur ainsi que créer l'effet de suspense pour encourager le lecteur à continuer sa lecture, ce qui est exigé par la forme de la diffusion du texte qui paraît en feuilleton (PRUNGNAUD, 1997 : 197).

#### 4.5. La deuxième vague gothique

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une renaissance au sein de la littérature gothique est à observer. Le genre est redécouvert par les auteurs décadents qui puisent leur inspiration directement de la veine d'horreur initiée par Horace Walpole et développée par ses continuateurs de la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Énumérons maintenant quelques auteurs de la fin-de-siècle dont l'œuvre entière ou une partie s'inscrit dans la filiation gothique. Ce se sont les écrivains anglais tels que : Robert Louis Stevenson (1850–1894), dont le texte le plus connu est *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* (1886) (ang. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) ; Bram Stoker (1847–1912), auteur du célèbre conte gothique *Dracula* (1897) ; Arthur Machen (1863–1947), auteur du *Grand Dieu Pan* (1894) (ang. *The Great Got Pan*).<sup>70</sup> Le gothique est pratiqué aussi par l'écrivain irlandais Oscar Wilde (1854–1900), l'auteur du roman *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) (ang. *The Picture of Dorian Gray*). Quant aux écrivains français, ce sont entre autres : Léon Bloy (1846–1917) qui recourt à l'esthétique gothique dans ses romans de jeunesse<sup>71</sup>, tels que *Le Désespéré* (1886) ou *La femme pauvre, Épisode contemporain* (1897) ; Joris-Karl Huysmans (1848–1907), auteur d'*À rebours* (1884) et de *Là-Bas* (1891)<sup>72</sup>. Évoquons encore Charles Buet (1846–1897), auteur de la nouvelle

---

<sup>70</sup> Cf. PRUNGNAUD, 1997.

<sup>71</sup> Les textes écrits par Léon Bloy dans sa jeunesse diffèrent de ceux écrits durant sa maturité. Suite à sa conversion, l'auteur - auparavant adversaire du Catholicisme, ce dont il fait preuve dans ses écrits devient écrivain catholique. De la maturité de Bloy proviennent les textes comme : *Les dernières colonnes de l'Église* (1903) ou *Mon journal* (1904).

<sup>72</sup> À savoir, le dénominateur commun des textes évoqués est la volonté de faire scandale, ce que l'auteur parvient à obtenir en recourant à des thèmes qui s'attaquent à la morale. Le champ thématique exploité par les textes de Joris-Karl Huysmans, tout comme c'est le cas de Léon Bloy, connaît un changement qui est le fruit de la conversion de l'auteur. Parmi les œuvres de la seconde étape de sa carrière se trouvent entre autres *La Cathédrale* (1898) et *L'Oblat* (1903).

*La Tour Griffée d'or* (1892) ; Jean Lorrain (1855–1906) (sa véritable identité étant Paul Alexandre Martin Duval) qui est l'auteur de *Monsieur de Phocas : Astarté* (1901) et de *Coins de Byzance. Le vice errant* (1902) ou bien Gaston Leroux (1868–1929) connu pour le roman *Le Fantôme de l'Opéra* (1910). Quant au gothique décadent belge, il est représenté notamment par l'œuvre de Georges Rodenbach (1855–1898). Son texte le plus célèbre est le roman *Bruges-la-Morte* (1892). En dehors de Georges Rodenbach, nous aimerions mentionner également un autre écrivain belge, auteur connu principalement pour ses romans naturalistes, mais dont certains textes peuvent être qualifiés comme gothiques, il s'agit de Camille Lemonnier (1844–1913). Le versant gothique de l'œuvre de l'écrivain est représenté entre autres par *Le Possédé. Étude passionnelle* (1890) ou *L'homme en amour* (1897).

La Décadence apporte une évolution qui touche certains aspects de la pratique du gothique par les écrivains. Quant aux changements qui s'effectuent au sein du genre lors de la période fin-de-siècle, évoquons tout d'abord une certaine modification dans l'attitude adoptée envers le patrimoine du Moyen Âge. Pendant que l'architecture médiévale continue à être célébrée, les constructions néogothiques considérées comme l'emblème de l'arrivisme et du conformisme bourgeois deviennent méprisées (PRUNGNAUD, 1997 : 253). L'écrivain décadent est convaincu que les architectes contemporains maladroits sont incapables d'imiter la splendeur des constructions gothiques. Cette conscience de la déchéance est pour lui le sujet d'un profond désespoir. À ce propos, Joëlle PRUNGNAUD remarque : « Le Moyen Âge est, en effet, l'étalon qui permet de mesurer l'ampleur de la dégénérescence contemporaine, car le mythe de l'Âge d'or est complémentaire du mythe de la décadence » (1997 : 270). Soulignons que l'esthète fin-de-siècle s'écarte de celui du Renouveau Gothique de ce point de vue qu'il ne croit plus à la possibilité de la renaissance du gothique. Ainsi, il est loin d'exciter les foules à la lutte pour la cause qu'il considère comme irrémédiablement perdue. Par contre, il se croit exilé, membre d'une élite incomprise par la société.

Vu cet état de choses, il n'est pas étonnant que les lieux gothiques proprement dits : châteaux, églises, cloîtres<sup>73</sup> ne soient pas abandonnés par les auteurs des textes gothiques fin-de-siècle. Il faut noter cependant qu'il s'agit de représentations qui

---

<sup>73</sup> Les bâtiments religieux sont présentés dans le gothique fin-de-siècle de manière identique à celle observée dans le gothique proprement dit. Généralement, ils sont également atteints par un sacrilège. Cependant, il est rare que les moines continuent à habiter les cloîtres et les abbayes qui deviennent plutôt ouverts pour les visites de touristes. Un écrivain décadent qui dans ses textes met en scène très souvent des bâtiments à vocation religieuse, c'est Montague Rhodes James (1862–1936), voir par exemple : « An Episode of Cathedral History » dans *Casting the runes* (1911).

contiennent en général un certain nombre de modifications par rapport à la convention source<sup>74</sup>. Évoquons par exemple *Dracula* de Bram Stoker dont les premières pages contiennent la description du château, propriété du personnage éponyme. Au premier abord, la présentation du château qui ressemble à celle de la forteresse d'Udolpho ou celle du couvent San Stefano faites par Ann Radcliffe ne ménage aucune rupture avec la tradition. Cependant, si l'image de la demeure est conservée avec fidélité, ceci n'est pas vrai pour l'attitude du personnage qui entre dans ses murs. Contrairement aux héroïnes de la première vague gothique, Jonathan Harker se rend dans le domaine du conte *Dracula* de son plein gré, il décide de le faire malgré les avertissements des autochtones. À cela s'ajoute le statut d'hôte de passage dont dispose le narrateur du conte : il vient au château pour régler une affaire immobilière et ne révèle aucune parenté avec le maître du lieu qui est son client et, de plus, il est un étranger sur la terre transylvanienne.<sup>75</sup> Une situation semblable survient dans la nouvelle *La Tour Griffée d'or* de Charles Buet. Le narrateur, Claude Egault, se rend à une tour dont la description est également faite dans un style qui ressemble à celui d'Ann Radcliffe, il y cherche un abri contre l'orage. Après être chaudement accueilli par les habitants, il devient « fortuitement mêlé aux événements dont la tour est depuis longtemps le théâtre » (PRUNGNAUD, 1997 : 323). Joëlle PRUNGNAUD remarque : « Étranger à la demeure et à ces occupants, le narrateur des récits fin-de-siècle se présente comme un visiteur moderne qui prend conscience [...] des faits qui se sont produits à une époque reculée. [...] En fait, les narrations de la fin-de-siècle se soucient peu de reconstituer une histoire médiévale sans lien avec le présent. Elles traitent un autre sujet : la rencontre d'une demeure ancienne et d'un héros moderne. Le ressort dramatique provient précisément de cet écart entre deux mondes » (1997 : 324–325). Les considérations citées permettent de noter un changement dans la situation du protagoniste gothique fin-de-siècle par rapport à celle de ses prédécesseurs dans le gothique proprement dit : ce premier n'est pas prédisposé à l'aventure (PRUNGNAUD, 1997 : 325) : « Dans quelle sinistre aventure m'étais-je engagé ? »<sup>76</sup> s'interroge le narrateur de *Dracula* de Bram Stoker. Quant aux édifices gothiques qui apparaissent dans le gothique fin-de-siècle, il faut noter encore un détail qui change par

---

<sup>74</sup> Par la convention, source nous entendons la convention respectée dans les romans de la première vague gothique.

<sup>75</sup> Pareillement, Villiers de L'Isle-Adam dans le drame en prose *Axël* met l'accent sur l'anachronisme du manoir aménagé dans le style gothique qui y est mis en scène : « Ici l'on est en retard de trois cents ans, montre en main. Je croyais exister à l'aurore du siècle XIX ? » (1890 : 87–90).

<sup>76</sup> STOKER, Bram : *Dracula*. trad. de l'anglais par MOLITOR L., accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Stoker-Dracula.pdf>, consulté le 24 septembre 2018.



rapport à la convention source, à savoir, il s'agit des lieux qui sont désertés, évoquons en exemple le cas du château du comte Dracula qui émigre en Angleterre.

À côté d'édifices moyenâgeux, dans le gothique fin-de-siècle apparaissent des édifices modernes. Comme le montre Joëlle PRUNGNAUD, les demeures modernes conservent « une puissance de suggestion tout à fait comparable à celle qu'exercent les lieux gothiques proprement dits » (1997 : 339). Certains traits se répètent dans la présentation de ces lieux. Ainsi, la demeure bâtie dans le style contemporain du gothique décadent est-elle le plus souvent située dans une grande ville. Il s'agit généralement d'un bâtiment abandonné, où le silence contraste avec le vacarme de la ville comme c'est le cas dans *The Three Impostors* (1895) d'Arthur MACHEN : « Pour moi, je l'avoue, déclare l'un d'eux, cette maison abandonnée et aussi édifiante qu'un cimetière » (1906 : 469). Dans la présentation de la demeure, l'accent est mis plus souvent sur la description qui accentue les émotions éveillées par celle-ci que sur la puissance dramatique (PRUNGNAUD, 1997 : 350). La découverte de la demeure suscite généralement la surprise, l'étonnement. Illustrons ce phénomène par la relation du narrateur du *Jardin de la Mort* (1898) de Camille LEMONNIER : « Le bois [...] gagnait une combe assez profonde où tout à coup j'aperçus se dresser la maison » (1898 : 31–41). Notons encore que la demeure fin-de-siècle dotée d'un aspect contemporain s'approche plus de la catégorie de l'étrange que de celle du terrifiant. Même si sa forme extérieure est tout à fait habituelle, quelque chose l'écarte de la norme en suscitant l'angoisse. Joëlle PRUNGNAUD parle ainsi de la réaction produite par la demeure du gothique décadent chez le personnage : « L'effet produit est plus subtil et plus difficile à cerner et à décrire que la peur manifeste suscitée par un spectacle effrayant. Il réside dans l'obscur pressentiment que l'inconnu s'est travesti en familier » (1997 : 354).

Enfin, nous aimerions aborder le problème de la ville qui est un autre espace caractéristique du gothique pratiqué par les décadents. Le déplacement de l'action des textes en ville est lié à l'ouverture de l'espace gothique qui dans les prémisses du genre était clos. Nous parlons de ce changement qui s'effectue dans le cadre des textes gothiques après l'extension de la première vague gothique de façon plus détaillée dans le chapitre consacré à la ville néogothique. Dans le chapitre évoqué, nous précédons à l'analyse de la figure de la ville réalisée dans les textes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle par une esquisse de l'évolution du cadre spatial dans le genre gothique. À côté de quelques textes plus récents tels que *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo ou *Les Mystères de Paris* (1842–1843) d'Eugène Sue, nous y évoquons les textes d'auteurs

décadents comme Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Bram Stoker, Gaston Leroux. Pour cette raison, nous voulons nous pencher maintenant sur les aspects de la présentation de la ville qui ne seront par traités dans cette analyse — il s'agit avant tout de la relation entre la ville et le personnage, spécifique pour le gothique décadent.

Au préalable, notons que la métropole remplit en général dans les textes gothiques fin-de-siècle une fonction de grande importance, c'est-à-dire celle de structurer l'intrigue romanesque. Nous en avons un exemple dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach.<sup>77</sup> Le texte raconte l'histoire d'un veuf, Hugues Viane, qui continue à aimer passionnellement sa femme morte. Il s'agit d'une passion malsaine qui mène le protagoniste à la folie. La ville de Bruges incite le veuf à vivre constamment dans le souvenir de la morte. À cette fin, elle procède par de nombreuses « astuces », telles que l'existence de ressemblances entre le paysage de la ville et le visage de la femme aimée. Tout cela contribue continuellement à aggraver l'état psychique de l'amant désespéré, il finit par s'avouer incapable de décider de ses propres actions, la ville lui « impose son obéissance » (RODENBACH, 1978 : 77). Le roman finit par le meurtre commis par Hugues Viane sur une femme avec laquelle il commence une liaison jugée par la ville comme scandaleuse. La ville décadente est donc, comme le montre l'exemple cité persécutrice : « elle s'acharne sur sa proie jusqu'au bout, conduisant à la folie ou à la mort » (PRUNGNAUD, 1997 : 360), elle expose en général le personnage à une solitude morbide et périlleuse qui suscite l'angoisse, Hugues « éprouvait surtout une épouvante de songer qu'il était menacé de se trouver seul — face à face avec la ville — sans plus personne entre la ville et lui » (RODENBACH, 1978 : 91). Même si elle est redoutée fort souvent par le personnage, dans de nombreux textes une relation passionnelle se tisse entre la ville et lui-même. Le rêve du protagoniste du *Dernier Entretien*, un texte court qui fait partie des *Histoires de Masques* (1900) de Jean LORRAIN, rend parfaitement le caractère intime de la relation entre le héros décadent et la ville : « Épouser une ville comme on épouse une femme » (1987 : 223). Comme la forteresse dans le gothique proprement dit, la ville décadente emprisonne le personnage, mais cette fois-ci il s'agit plutôt d'un emprisonnement d'ordre psychique, il est question d'une sorte d'emprise magique exercée par la ville sur le personnage qui, attiré par ses charmes, est pris au piège.

---

<sup>77</sup> L'auteur présente ainsi son idée dans l'avertissement qui précède le texte proprement dit : « Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond [...], mais liés à l'événement même du livre » (1978 : 7).

En ce qui concerne les personnages, certaines figures présentes dans le gothique proprement dit, telles que le tyran ou le moine pervers, s'épuisent. Dans le répertoire des personnages privilégiés par le gothique décadent se trouvent : le revenant, figure qui apparaît déjà dans la première vague gothique (la Nonne Sanglante du *Moine* de Matthew Gregory Lewis appartient à cette catégorie) ; la créature façonnée par l'homme de science introduite par Mary Shelley à la fin de la première vague gothique ; le Vampire, qui est également présent auparavant dans le gothique et sa filiation. Quant à la victime, elle ne mérite généralement pas autant de compassion que c'était le cas des orphelines dans le gothique proprement dit. Une autre nouveauté réside dans le fait qu'il ne s'agit plus toujours d'une femme. Il est rare que les souffrances de la victime se terminent par l'arrivée d'un personnage — sauveur à la clôture de l'action comme cela se passait dans de nombreux textes parus dans la première vague gothique, par exemple dans les textes d'Ann Radcliffe.

## **5. Le choix du corpus textuel**

Nous sommes consciente que l'ampleur de la matière textuelle qui englobe la production romanesque néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle implique l'impossibilité d'analyser les mises en scène de l'espace dans tous les textes qui appartiennent à ce vaste domaine. C'est pourquoi, pour former notre corpus textuel, nous avons procédé à des choix subjectifs, sans doute discutables. Effectivement, chaque titre pourrait être remplacé par une multitude d'autres. Dans nos choix, nous nous sommes basée sur le critère de la représentativité du point de vue des traits de l'espace que nous voudrions caractériser. Le corpus textuel de la présente étude inclut les romans écrits en français, provenant d'auteurs français et belges. Quant à la décision de nous pencher sur les romans français et belges, elle est fondée sur notre conviction que dans le cas du néogothique, dans sa généralité, le pays de provenance des textes constitue une question peu importante du point de vue de l'analyse.

Présentons la liste des romans que nous avons choisis pour l'illustration des thèses énoncées dans la présente dissertation. Ce sont : quatre romans de José-André Lacour qui paraissent dans la collection *Angoisse* de Fleuve Noir<sup>78</sup> : *Expédition*

---

<sup>78</sup> Aujourd'hui – Fleuve.

*épouvante* (1954), *Laisse toute espérance* (1955), *Le Chien des ténèbres* (1955), *Château du trépas* (1956). Dans l'édition de 1995 (Fleuve Noir)<sup>79</sup>, *Expédition épouvante*, *Laisse toute espérance* et *Le Chien des ténèbres* sont publiés ensemble avec *Terreur* (1955) dans un recueil intitulé *Le Chien des ténèbres* ; les romans *La Tour de Frankenstein*, *Le Pas de Frankenstein*, *La Nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière rassemblés dans une trilogie intitulée *Les Frankenstein*<sup>80</sup> parue pour la première fois sous le pseudonyme collectif de Benoît Becker dans la collection *Angoisse* de Fleuve Noir en 1957<sup>81</sup> ; *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos, roman écrit en 1960 et publié pour la première fois en 1964 par La Table Ronde<sup>82</sup> ; *La Peau de l'orage* de Pierre Pelot paru en 1973 dans la collection *Angoisse* de Fleuve noir<sup>83</sup> ; *La nuit du bombardier* de Serge Brussolo paru en 1989, publié par Éditions Denoël ; *Les Enfants du crépuscule* du même auteur paru en 1997 dans la collection du Masque de Librairie des Champs-Élysées ; quatre romans de Serge Brussolo parus en 1990 au sein de la maison d'édition Gérard de Villiers : *Cauchemar à Louer*, *La Meute*, *Krucifix*, *Les Emmurés*, dont les trois premiers, c'est-à-dire *Cauchemar à Louer*, *La Meute* et *Krucifix* forment le cycle intitulé *Angoisse 1* publié par les Éditions du Rocher en 1993 ; *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël paru en 1996, publié par Florent Massot.

À l'intérieur de notre corpus, il est possible d'observer une grande diversité caractérisant les textes choisis pour l'analyse. Cette diversification du corpus textuel est un procédé conscient auquel nous recourons afin de rendre la spécificité de la production néogothique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui n'est pas homogène de plusieurs points de vue.

Les différences concernent premièrement la nature de la relation entretenue par les textes avec le genre source<sup>84</sup>. De ce point de vue, les textes gothiques contemporains peuvent être divisés en deux catégories. La première est représentée par des textes qui

<sup>79</sup> C'est-à-dire dans celle dont nous nous servons dans notre étude.

<sup>80</sup> En 1959 paraît le deuxième tome des *Frankenstein*. Il est composé également de trois romans, ses titres sont les suivants : *Le Sceau de Frankenstein*, *Frankenstein rôde*, *La Cave de Frankenstein*.

<sup>81</sup> Dans notre étude, nous nous servons de l'édition parue en 1995 (Fleuve Noir).

<sup>82</sup> Dans notre étude, nous nous servons de l'édition parue en 1996, publiée par Fleuve Noir. Dans cette édition, *Le Murmure des Dieux* fait partie du volume intitulé *Le Cycle de la Montagne morte de la vie*. Le volume contient quatre romans de l'auteur. À côté du *Murmure des Dieux*, ce sont les suivants : *L'envers de l'éperon*, *La Montagne morte de la vie*, *Ils ont déchiré son image*.

<sup>83</sup> Dans notre étude, nous nous servons de l'édition parue en 1973 (Fleuve Noir). Dans cette édition, le roman fait partie du cycle intitulé *La Peau de l'orage*. Il y est publié avec trois autres romans dont les titres sont les suivants : *Duz*, *Je suis brume*, *Brouillards*.

<sup>84</sup> Par le genre source, nous entendons le gothique de la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle.

se caractérisent par un nombre très restreint de modifications par rapport au gothique de la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces textes peuvent être désignés comme « réécritures ». À savoir, la notion de « réécriture » ou « récriture » signifie à l'origine le travail sur le texte précédemment écrit entrepris par l'auteur visant à l'amélioration du style et à l'apport de modifications et de corrections jugées nécessaires. Depuis les études théoriques de Julia Kristeva vers la fin des années soixante, elle se trouve souvent associée à l'« intertextualité », cette dernière étant une « interaction textuelle » qui permet de considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (codes) prises à d'autres textes » (KRISTEVA, 1969). C'est dans ce sens que nous envisageons le terme de « réécriture » dans notre étude. La réécriture peut prendre des formes différentes qui sont entre autres les suivantes : plagiat, parodie, pastiche, correction, citation, allusion littéraire, reprise d'un mythe.<sup>85</sup>

Les romans de la trilogie *Les Frankenstein* (1957) de Jean-Claude Carrière inclus dans notre corpus s'inscrivent dans le groupe de textes qui répondent à la définition citée. Le titre de la trilogie contient déjà une allusion à l'ouvrage de Mary Shelley *Frankenstein ou le Prométhée moderne* ce qui est d'ailleurs également vrai pour les trois titres des romans successifs qui en font partie, c'est-à-dire *La Tour de Frankenstein*, *Le Pas de Frankenstein*, *La Nuit de Frankenstein*.<sup>86</sup> Les romans évoqués constituent la continuation de l'histoire du monstre créé par le docteur Frankenstein.<sup>87</sup> Outre cela, dans la trilogie de l'auteur français, les correspondances avec *Frankenstein* de Shelley se révèlent entre autres à travers la présence des personnages et des motifs puisés à l'hypotexte<sup>88</sup>. À titre d'exemple, évoquant la mise en scène du savant fou

---

<sup>85</sup> Les différentes formes à travers lesquelles la réécriture peut être réalisée sont étudiées entre autres dans le travail critique collectif intitulé *Quelques aspects de la réécriture* (2008) paru sous la rédaction de Magdalena WANDZIOCH.

<sup>86</sup> En ce qui concerne cette allusion, il est clair qu'elle renvoie directement au roman de Mary Shelley ; toutefois, il subsiste un doute en ce qui concerne le référent du nom Frankenstein dans la trilogie de Carrière. À savoir, il n'est pas évident que le nom renvoie au savant comme dans le texte shelleyen ou au monstre qu'il a créé (GADOMSKA, 2008 : 227). Ce doute d'après Katarzyna GADOMSKA qui se penche sur l'analyse de la trilogie citée dans *Les Frankenstein de Jean-Claude Carrière : entre le roman de Mary Shelley et le cinéma de James Whale* est l'effet de nombreuses réécritures et adaptations, notamment populaires étant à l'origine du « glissement de ce nom du créateur Victor Frankenstein vers sa créature et de leur confusion fréquente » (2008 : 227).

<sup>87</sup> La trilogie de Jean-Claude Carrière abonde en allusions au roman de Mary Shelley. Vu l'ampleur du problème, analysé largement par Katarzyna GADOMSKA dans *Les Frankenstein de Jean-Claude Carrière : entre le roman de Mary Shelley et le cinéma de James Whale* (2008), nous nous restreignons à en citer juste quelques-uns puisque donner la liste exhaustive de ces allusions demanderait de nous attarder trop sur ce sujet, ce qui n'est pas notre visée en raison de l'exigence de la brièveté impliquée par le fait qu'il s'agit de la partie introductive.

<sup>88</sup> Cf. GENETTE : 1987.

incarné par le professeur d'anatomie Archibald Barrows dans *La Tour...*, par Dr Pilljoy dans *Le Pas...* tandis que dans *La Nuit...* par le pasteur Schleger ou bien la représentation du motif de la fiancée du monstre présent dans les trois parties de la trilogie. Quant à l'espace, le thème qui nous intéresse le plus en tant qu'élément de la diégèse du roman néogothique qui est l'objet de notre étude, notons que l'action des *Frankenstein* se déroule dans des lieux qui renvoient directement au roman de Mary Shelley, ce sont : l'Irlande, l'Écosse, les Alpes suisses. Il nous semble intéressant de voir que par la présentation de l'espace, la trilogie de Jean-Claude Carrière noue plusieurs liens non seulement avec le roman shelleyen, mais aussi avec d'autres textes encore plus représentatifs de la première vague gothique. Pour prouver notre thèse, évoquons la mise en scène du laboratoire de la tour de Kanderley, lieu où Archibald Barrows mène ses expériences. Dans *La Tour...*, l'endroit est décrit comme un lieu isolé, à structure labyrinthique, « bourré de fantômes » (CARRIÈRE, 1995 : 18). Une telle description fait penser à l'archétype de l'édifice gothique (demeure noire) qui est le cadre caractéristique des premiers textes gothiques, nous pensons avant tout à l'œuvre d'Horace Walpole et à celle d'Ann Radcliffe.<sup>89</sup> Pour préciser, Mary Shelley ne fait pas de description du laboratoire du docteur Victor Frankenstein ; dans son roman, il n'y a pas non plus d'autre bâtiment qui ferait penser au motif de l'édifice gothique (demeure noire). Cette observation et d'autres encore comme la présence dans *La Nuit...* du personnage archétypal du religieux moralement corrompu nous permettent de constater que le cycle *Les Frankenstein* de Jean-Claude Carrière contient plus de traits emblématiques du genre gothique que l'ouvrage de Mary Shelley paru en 1818 qui en tant que texte charnière s'éloigne déjà de la tendance source.<sup>90</sup>

La deuxième catégorie regroupe des textes qui s'éloignent d'une manière plus marquante du genre source au niveau du style adopté par l'auteur. Il s'agit des récits où les traits génériques du gothique ont été réalisés « à la surface du texte » d'une manière différente que c'était le cas dans les textes créés à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces modifications sont signalées dans notre étude. Joëlle Prunnaud conclut ses

---

<sup>89</sup> La présentation de l'espace et avant tout la description du laboratoire dans la trilogie de Jean-Claude Carrière renvoie directement au cycle des films d'horreur *Frankenstein* de James Whale (1889–1957), voir : GADOMSKA, 2008 : 228.

<sup>90</sup> Notons au passage qu'à côté des *Frankenstein* de Jean-Claude Carrière, parmi les romans inclus dans notre corpus, c'est *Le Chien des ténèbres* de José-André Lacour qui trahit le recours de l'auteur à l'intertextualité. Dans ce cas, l'auteur puise son inspiration du conte *Dracula* de Bram Stoker qui n'est pas issu du gothique de la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Le texte est plus tardif, cependant antérieur à l'époque de l'auteur. José-André Lacour lui emprunte le vampire qui a fait mythe. Nous analysons ce cas dans le chapitre IV consacré à la ville néogothique, voir : le paragraphe 4.5.

observations sur les relations entretenues entre le gothique proprement dit et sa postériorité par la mise en relief d'une sorte de paradoxe. Citons sa constatation : « La fidélité à l'esthétique du roman gothique est plus probante dans les textes où nous avons constaté plus de différences que de ressemblances avec la matière initiale. L'imitation systémique peut, contrairement aux apparences, signifier une dénaturalisation du texte source alors qu'une adaptation délibérée pourra au contraire, en restituer fidèlement l'esprit » (PRUNGNAUD, 1997 : 450). La remarque de la critique qui est formulée pour les textes créés dès l'extinction de la première vague gothique jusqu'à la période fin-de-siècle, c'est-à-dire pour le gothique décadent, est valable aussi pour les textes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Une caractéristique importante du néogothique, absente dans le genre source, est constituée par l'ancrage fréquent de l'action des textes dans la ville qui est un milieu anxigène par excellence. Précisons que la ville peut être le cadre unique de l'action ou bien elle peut figurer parmi d'autres cadres des événements racontés dans le texte. Les textes dont l'action est placée en ville sont souvent qualifiés par la critique en tant que représentatifs du « gothique urbain ». Le terme cité est utilisé entre autres par Roger BOZZETTO et Arnaud HUFTIER dans *Les frontières du fantastique. Approche de l'impensable en littérature* (2004). Les critiques évoqués sont d'avis que le changement du cadre par rapport au gothique proprement dit n'entraîne pas la modification de la visée du genre.<sup>91</sup> Comme la mise en scène de la ville est un phénomène récurrent dans le gothique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il ne manque pas dans notre corpus textuel de romans qui illustrent cette pratique, ce sont : *Laisse toute espérance* et *Le Chien des ténèbres* de José-André Lacour, *La nuit du bombardier*, *Cauchemar à Louer*, *La Meute*, *Les Emmurés* de Serge Brussolo.

Au pôle en quelque sorte opposé par rapport au « gothique urbain » se situent des récits qui ont pour cadre la campagne. Contrairement à la tendance observée dans le gothique des origines, l'expérience de la vie rurale y constitue une source d'horreur. Ces textes sont désignés par certains critiques, notamment américains tel qu'entre autres Bernice M. MURPHY comme représentatifs du *rural gothic*, ce que l'on pourrait traduire en français par « gothique rural » (2013).<sup>92</sup> Notons cependant que dans un même texte l'action peut être placée en ville et à la campagne. Le plus fréquemment, les sources

---

<sup>91</sup> Nous développons la remarque évoquée de Roger Bozzetto et d'Armand Huftier dans le chapitre IV consacré à la ville néogothique, voir : le paragraphe 4.2.

<sup>92</sup> Nous y faisons référence dans le chapitre III consacré à la mise en scène de la nature dans le néogothique, voir : le paragraphe 3.3.1.

d'angoisse dans le cas de la campagne différent de celles observées dans le cas de la ville. Ceci n'empêche pas ces lieux d'inspirer la peur. Dans nos analyses concernant le sujet de la campagne, nous nous servons des romans *La Tour de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière, *Cauchemar à Louer* de Serge Brussolo, *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël.<sup>93</sup>

L'époque moderne a apporté à l'homme de nouvelles craintes qu'il ne ressentait pas auparavant ; parmi celles-ci se trouvent les angoisses liées à la mauvaise condition de l'environnement naturel de la Terre. Ces peurs se reflètent largement dans les productions littéraires et cinématographiques contemporaines qualifiées comme *eco-horrors*. De nombreux textes et films néogothiques s'inscrivent sous cette appellation. Il s'agit des récits qui parlent de la vengeance de la nature sur le genre humain pour les dégâts dans le milieu naturel dont celui-ci est l'auteur. La branche du gothique contemporain qui traite ce champ thématique est désignée par le terme anglais *ecogothic* qui pourrait être traduit en français par « écogothique »<sup>94</sup>. Pour étudier ce domaine, nous nous appuyons sur deux romans, à savoir : *Krucifix* de Serge Brussolo et *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Cependant, notons que le motif de la campagne présentée en tant que lieu anxiogène apparaît aussi dans d'autres romans qui font partie de notre corpus textuel, tel qu'entre autres dans *Le Chien des ténèbres* de José-André Lacour.

<sup>94</sup> Nous y faisons référence dans le chapitre III consacré à la mise en scène de la nature dans le néogothique, voir : le paragraphe 3.2.5.

<sup>95</sup> Le motif de la vengeance de la nature sur les hommes est aussi présent dans *La Meute* de Serge Brussolo.



## 6. La présentation des profils des auteurs des romans inclus dans le corpus textuel

Étant donné que les auteurs des romans inclus dans le corpus textuel de notre étude ne sont pas largement connus ou au moins ne sont pas largement reconnus en tant qu'écrivains (romanciers), nous tenons d'esquisser leurs profils. Signalons que tous ces auteurs pratiquent d'autres genres littéraires en dehors du néogothique, dans certains cas, l'activité créatrice de l'auteur s'étend à d'autres branches de la culture : le théâtre, le cinéma, la traduction de textes littéraires. Ainsi, dans notre caractéristique mettons-nous en valeur les divers champs d'expression des auteurs qui nous intéressent.

**Michel Bernanos**, fils de Georges Bernanos (1888–1948, écrivain français, auteur de romans catholiques) naît en 1923 à Fressin (Pas-de-Calais) et meurt en se suicidant en 1964 dans la forêt de Fontainebleau (Seine-et-Marne, Île-de-France). Il est écrivain et poète. Michel Bernanos utilise les noms de plume Michel Talbert et Michel Drowin dans le but de se distinguer de son père. La plupart de ses textes paraissent à titre posthume. L'œuvre de Michel Bernanos est marquée par ses séjours au Brésil qui ont lieu entre 1938 et 1946<sup>96</sup> ainsi que par la Seconde Guerre mondiale. Parmi les sujets abordés le plus souvent par l'écrivain, on retrouve : le monde naturel (végétal, animal et minéral) ; les relations entre ce monde et l'homme ; l'homme, sa nature et sa condition, la fragilité de la vie humaine ; les réflexions sur le bien et le mal. Quant aux textes en prose de l'écrivain, ils s'inscrivent dans le néofantastique, le néogothique, l'éco-horror, le roman d'aventures, le roman policier, le roman philosophique. Souvent, il s'agit d'hybrides du point de vue générique. La prose de Michel Bernanos comprend des romans et des nouvelles. Comme exemples de romans dont il est l'auteur, citons : *Le Murmure des Dieux* (écrit en 1960 et paru en 1964) inclus dans le corpus textuel de notre dissertation, *L'enfer de l'éperon* (écrit entre 1960 et 1961 et paru en 1983), *La Montagne morte de la vie* (écrit en 1963 et publié pour la première fois en 1984), *La neige qui tue* (rédigé en 1963 et paru en 1985). Comme exemples de nouvelles écrites par Michel Bernanos, évoquons : *Ils ont déchiré son image* (paru en 1987) ou *La forêt complice* (paru en 1987).

**José-André Lacour** est un homme de lettres d'origine belge. Il naît en 1919 à Gilly, près de Charleroi (Wallonie, province de Hainaut). Lacour passe sa jeunesse en Belgique où il débute en tant qu'écrivain en publiant le roman *Panique en Occident*

---

<sup>96</sup> Michel Bernanos séjourne au Brésil deux fois au cours de la période évoquée.

(1943). En 1945, il s'installe à Paris pour y séjourner jusqu'à sa mort en 2005. José-André Lacour est romancier, dramaturge, traducteur, scénariste et réalisateur. Son ouvrage le plus célèbre est *L'année du bac* (1958). Il s'agit d'une pièce de théâtre qui traite du conflit de générations. Parmi ses textes se trouvent aussi, entre autres : quatre romans qui font partie de notre corpus textuel *Expédition épouvante* (1954), *Laisse toute espérance* (1955), *Le Chien des ténèbres* (1955), *Château du trépas* (1956) ainsi que le roman *La mort en ce jardin* (1954), porté à l'écran par Luis Buñuel ; les romans *L'opéra conjugal* (1978), *Le rire de Caïn* (1980). José-André Lacour signe ses écrits de plusieurs pseudonymes : Benjamin Rochefort, Connie O'Hara, Sarah Lee, Johnny Sopper, Henry Langon, Benoît Becker<sup>97</sup>, Christopher Stark, Marc Avril. Les trois derniers noms de plume évoqués sont partagés avec Guy Bechtel, Stephan Jouravieff, Christiane Rochefort et Jean-Claude Carrière.

Une partie assez vaste de l'œuvre de José-André Lacour est constituée par des textes qui s'inscrivent dans le genre gothique. Sa fascination pour ce genre littéraire se révèle aussi à travers son activité dans le domaine de la traduction. À savoir, il traduit en français *Frankenstein* de Mary Shelley.

**Anne Duguël** dont la véritable identité est Anne Liger-Belair est un écrivain belge née en 1945 à Ixelles (région de Bruxelles-Capitale) et morte en 2005. Elle est auteur de romans et de nouvelles qui s'inscrivent dans le néofantastique et le néogothique. Son œuvre comprend des textes pour les adultes et pour la jeunesse. Anne Liger-Belair utilise le nom de plume Anne Duguël pour les textes adressés aux adultes, les textes destinés à la jeunesse sont publiés de leur côté sous le pseudonyme Gudule.<sup>98</sup> La thématique la plus souvent traitée dans les écrits de cet auteur se concentre notamment autour de : la possession, la jalousie, l'envoûtement, les transferts de personnalité, la schizophrénie, les traumatismes divers, l'enfance troublée, la maladie, la dégradation, la mort. Citons quelques titres choisis de textes de l'auteur : *Le Corridor* (1991), *Le chien qui rit* (1995), *Gargouille* (1995), *La Baby-sitter* (1995), *La Petite fille aux araignées* (1995), *Petite chanson dans la pénombre* (1996), *La bibliothécaire* (1995), *Mon âme est une porcherie* (1998), *La Mort aux yeux de*

---

<sup>97</sup> Benoît Becker est un pseudonyme collectif inventé par Armand de Caro, fondateur de la maison d'édition Fleuve (Fleuve Noir, avant 2013). Sous ce nom se dissimulent cinq auteurs. À côté de José-André Lacour, ce sont : Jean-Claude Carrière, Guy Bechtel, Stephan Jouravieff et Christiane Rochefort. Sous ce pseudonyme paraissent tous les textes de José-André Lacour ainsi que ceux de Jean-Claude Carrière que nous analysons dans le présent travail.

<sup>98</sup> Il s'agit des pseudonymes le plus fréquemment utilisés par l'auteur. Elle signe aussi ses textes sous d'autres noms de plume tels qu'Anne Guduël, (Anne) Carali, (Anne) Karali, Lili Bidault.

*porcelaine* (1999), *Entre chien et louve* (1998), *Petit théâtre du brouillard* (1999). Anne Liger-Belair est également anthologiste et, sous sa direction paraissent entre autres *Parfums morte* (2007) et *Secrets de famille* (2008). L'écrivain est lauréate de plusieurs prix littéraires. En 1995, elle obtient le Prix Gérardmer-Fantastica et en 2001 le Prix Masterton. Le Prix Ozone lui est décerné deux fois en 1997 et en 1999.

**Jean-Claude Carrière** est un homme de lettres français né en 1931 à Colombières-sur-Orb, dans l'Hérault (Occitanie). Son activité créatrice se partage entre le cinéma, le théâtre et la littérature. Au cinéma, il collabore, entre autres avec Jacques Tati, Luis Buñuel, Miloš Forman, Louis Malle, Volker Schlöndorff. Il est titulaire en 2004 d'un Oscar d'honneur pour l'ensemble de son œuvre. Au théâtre, il travaille avec Peter Brook.

L'œuvre littéraire de Jean-Claude Carrière est très diversifiée. Elle est constituée de scénarios de films, de pièces de théâtre, de livrets d'opéras, de chansons, d'essais, de romans. Parmi ses romans se trouvent des romans populaires : néogothiques, néofantastiques, d'horreur ainsi que des romans attachés à la littérature mainstream. Il est aussi l'auteur d'anthologies. Les textes littéraires de Jean-Claude Carrière paraissent souvent sous les pseudonymes qui sont les suivants : Benoît Becker, Christopher Stark ou Marc Avril. Il obtient le Prix Ulysse en 2009 pour l'ensemble de son œuvre.

Citons quelques textes choisis de Jean-Claude Carrière : *Lézard* (1957), la série des *Frankenstein* (entre 1957 et 1959), dont la première partie *Les Frankenstein I* est dans notre corpus textuel ; *L'alliance* (1962), *Le pari* (1972), *Mon dernier soupir* (1982), *Simon le Mage* (1993), *Le cercle de menteurs* (1999), *N'espérez pas vous débarrasser des livres* (en collaboration avec Umberto Eco, 2009).

**Pierre Pelot** est un écrivain français né en 1945 à Saint-Maurice-sur-Moselle (les Vosges). Il est un auteur prolifique, son œuvre contient près de deux cents textes, particulièrement des romans et des nouvelles. Il écrit sous les pseudonymes suivants : Pierre Grosdemange, Pierre Suragne, Pierre Carbonari. Son œuvre se compose de textes pour les adultes et pour les enfants. L'écrivain pratique des genres populaires divers : le néogothique, le néofantastique, la science-fiction, le roman policier, le roman historique et préhistorique, le western, la bande dessinée. Certains de ses textes s'inscrivent également dans le mainstream littéraire. Comme auteur de western, Pierre Pelot est connu notamment pour la création de Dylan Stark, le personnage éponyme et protagoniste du cycle dont l'action se déroule dans le cadre de la Guerre de Sécession. Citons comme exemple quelques titres des textes de l'écrivain : *Une autre Terre* (1972),

*Suicide* (1974), *Duz* (1973), *La peau de l'orage* (1973) qui fait partie de notre corpus textuel, *Je suis la brume* (1973), *Brouillards* (1975), *Le septième vivant* (1976), *Transit* (1977), *Delirium Circus* (1977), *L'Été en pente douce* (1980, porté à l'écran par Gérard Krawczyk en 1987), *Le chant de l'homme mort* (1995), *Hanuman* (1998), *Brocéliande* (2002), *C'est ainsi que les hommes vivent* (2003), *Méchamment dimanche* (2005), *Les Promeneuses sur le bord du chemin* (2009), *Une autre saison comme le printemps* (2016), *Débout dans le tonnerre* (2017).

Pierre Pelot est lauréat de nombreux prix littéraires. À trois reprises, il est couronné au Grand Prix de l'Imaginaire : en 1978 quand le prix porte encore le nom du Prix de la Science-Fiction<sup>99</sup>, en 1992 et en 2001. En 2003, l'écrivain obtient le Prix Erckmann-Chatrian et en 2005 le Prix Marcel Pagnol. En 2006, le Prix Amerigo Vespucci lui est décerné lors du 17<sup>e</sup> Festival International de Géographie de Saint-Dié-des-Vosges pour le roman *L'Ombre des voyageuses*.

**Serge Brussolo** est un écrivain français très fécond né en 1951 à Paris. Il est l'auteur de plus de cent romans et d'une trentaine de nouvelles. La plupart de ses textes se caractérisent par l'hybridité générique. Parmi les genres pratiqués par l'écrivain se trouvent : le néogothique, l'éco-horreur, le gore, le néofantastique, le merveilleux, le policier, l'espionnage, le thriller, la science-fiction, il écrit également des romans historiques. Certains textes de Serge Brussolo paraissent sous les pseudonymes suivants : Akira Suzuko, Kitty Doom, D. Morlok et Zeb Chillicothe. La récurrence de certains thèmes est à observer dans l'œuvre de l'écrivain. Serge Brussolo aborde volontairement la problématique du psychisme humain, il se penche sur différents troubles psychiques tels que, entre autres : la folie sous toutes ses formes, la névrose, les problèmes dans le domaine de l'intégration dans la société. Le côté physique de l'homme est le plus souvent traité du point de vue des mutations diverses qui affectent le corps humain. Les récits de Serge Brussolo qui soulèvent des questions écologiques sont assez nombreux. Les textes de Serge Brussolo sont publiés notamment par les Éditions Denoël, Fleuve Noir, Vauvenargues, les Édition du Masque. Voici quelques titres de romans destinés aux adultes : *Les semeurs d'abîmes* (1983), *Le docteur Squelette* (1987), *Les bêtes* (1990), *Le Chien de minuit* (1994), *La Moisson d'hiver* (1995), *Bunker* (2006), *Le masque d'argile* (2008), *Ceux qui dorment en ces murs* (2009), *Cheval rouge* (2017), *La Porte d'ivoire* (2018), *Anatomik* (2019). Les romans

---

<sup>99</sup> Le nom du prix est changé en 1991.

inclus dans notre corpus textuel sont les suivants : *Cauchemar à Louer*, *La Meute*, *Krucifix*, *Les Emmurés* parus en 1990 ; *Les Enfants du crépuscule* paru en 1997. Pour ce qui est des recueils de nouvelles, évoquons : *Vue en coupe d'une ville malade* (1980), *Aussi lourd que le vent* (1981), *Le carnaval de fer* (1983), *Mange-monde* (1993), *Chants opératoires* (1993), *Soleil de soufre et autres nouvelles* (1999), *La nuit du venin* (1999). Serge Brussolo destine une partie de son œuvre à la jeunesse. La plus célèbre production de cette catégorie est représentée par la série *Peggy Sue et les Fantômes* publiée à partir de 2001 (douze volumes). La série est traduite en une trentaine de langues. L'écrivain est lauréat de nombreuses Prix littéraires, tels que le Grand Prix de la science-fiction française (1979), le Prix Rosny aîné (1981), le Prix Apollo (1983), le Prix du Roman d'aventures (deux fois en 1994 et en 2018), le Grand prix RTL-Lire (1995), le Grand prix Paul Féval de littérature populaire (2004).

# Chapitre I

## L'espace néogothique et le passé

### 1.1. Introduction — l'importance du passé dans les textes parus dans les prémisses du gothique

Avant de passer à la caractéristique du rapport qui existe entre l'espace et le passé dans le roman néogothique, il nous semble nécessaire de souligner l'importance du rôle joué par le passé dans les textes gothiques dès le début du genre. Déjà dans *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, le passé joue un rôle de premier plan. Rappelons que l'action de l'ouvrage se déroule au Moyen Âge.<sup>100</sup> Dans la première édition, l'auteur présente son œuvre comme la traduction d'un manuscrit imprimé à Naples en 1529 qui dérive d'une histoire plus ancienne encore, puisque remontant aux croisades. Outre l'ancrage du présent du récit dans un passé éloigné de plus de deux siècles par rapport au temps de la parution de l'ouvrage, les événements antérieurs à ceux qui appartiennent au présent de l'action y occupent une place essentielle : les premiers étant toujours en relation avec les derniers. À savoir, dans le roman d'Horace Walpole, le passé constitue la source principale des intrigues qui font partie du présent du récit. Précisons que dans *Le Château d'Otrante*, il est question d'une série de phénomènes surnaturels terrifiants qui se suivent dans le château habité par la famille de Manfred, punie ainsi pour l'usurpation de la principauté. Ellis MARKMAN note que « Les personnages [du *Château d'Otrante* — A.B] sont totalement impuissants face à ces histoires cachées, qui sont révélées par des forces qui échappent non seulement à leur contrôle, mais à l'ordre naturel (...). Ces événements surnaturels semblent se produire pour permettre des révélations historiques et, réparer les crimes du passé.

---

<sup>100</sup> Il faut rappeler que le choix d'Horace Walpole d'ancrer l'action du *Château d'Otrante* au Moyen Âge est influencé par les idées attachées au préromantisme. Le courant mentionné qui se trouve en état de germe en Angleterre au moment de la parution du texte d'Horace Walpole se caractérise par l'attribution d'une grande importance à l'histoire, particulièrement au Moyen Âge. C'est en mettant l'accent sur cet aspect du préromantisme que Joëlle PRUNGNAUD le qualifie comme « tourné vers le passé » (1997 : 27).

Le passé est le dépositaire de la vérité, une vérité que le présent a méprisée, mais dont la force sera néanmoins manifestée dans le présent »<sup>101</sup> (2000 : 33).

Remarquons que la force du passé dont parle Ellis Markman se manifeste dans un espace précis, propice à sa manifestation, à savoir un lieu qui porte une forte marque de l'histoire. Gaston BACHELARD remarque : « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça » (1961 : 36). Si n'importe quel espace peut être caractérisé par ce trait, l'espace gothique révèle cette caractéristique par excellence. Le château éponyme du roman d'Horace Walpole et par la suite tous les lieux présentés dans les textes qui appartiennent au genre gothique se révèlent comme détenteurs de la mémoire. Ils fonctionnent comme des journaux qui s'ouvrent pour présenter leur contenu plein d'histoires sanglantes du passé. Ces histoires toujours vivantes malgré le temps passé influencent, façonnent le présent des récits qui s'inscrivent dans le genre initié par l'écrivain anglais.

Dans les textes modernes, le lien de l'espace avec le passé, tout en étant toujours présent, se révèle pourtant moins distinct que dans les textes anciens. Ceci se traduit notamment par l'ancrage fréquent de l'action dans des espaces d'aspect contemporain, à savoir dans des métropoles modernes où des gratte-ciels qui dominent sur les environs remplacent les châteaux et les abbayes gothiques, tandis que les métros prennent la place des souterrains. Nous aimerions préciser cependant que cette « modernisation » du cadre spatial, observée souvent dans le gothique contemporain, ne concerne pas tous les textes qui en constituent la représentation. Par contre, il faut noter que l'imitation de l'esthétique source est un phénomène toujours présent au sein du néogothique. L'observation de la convention source peut concerner la caractérisation de l'espace tout entier présenté dans le texte, mais elle peut aussi se restreindre à certains de ses éléments ; il peut s'agir par exemple de la mise en scène d'un château gothique qui se trouve coincé entre les gratte-ciels d'une métropole moderne. Cette deuxième démarche qui est d'ailleurs beaucoup plus fréquente dans les textes néogothiques vise en général à mettre en valeur le contraste entre deux mondes, c'est-à-dire celui du passé et celui du présent caractérisés comme opposés.<sup>102</sup> Les textes qui se distinguent par leur fidélité aux archétypes sont parfois appelés rétro-gothiques, ce qui souligne leur lien avec

---

<sup>101</sup> C'est nous qui traduisons de l'anglais.

<sup>102</sup> Ces deux réalités entrent en dialogue, s'entremêlent jusqu'à devenir une seule entité, fréquemment tout en conservant le statut des antagonistes. Ceci est à l'origine du conflit qui entraîne la manifestation de la violence. Cf. *La Meute* de Serge Brussolo.

l'esthétique source et permet de les différencier des textes néogothiques (proprement dits) qui s'en écartent plus ou moins (HAS-TOKARZ, 2010 : 192).

Il est possible de noter l'existence de quelques lieux archétypaux qui permettent l'introduction du passé dans le récit dans le genre (néo)gothique. À ces lieux appartiennent en particulier le château, le musée et les ruines. Maintenant, nous aimerions analyser les traits qui caractérisent les mises en scène les plus typiques pour chacune de ces trois figures spatiales évoquées. Certes, le château, le musée, tout comme les ruines entretiennent une relation avec le passé. Cependant, dans le cas de chacun de ces lieux cette relation révèle une nature particulière, tout à fait unique. Dans nos analyses, nous cherchons à saisir la spécificité de ces relations.

## **1.2. L'archétype du château**

Le château représente une figure spatiale exploitée avec prédilection par les auteurs du roman gothique dès les prémices de ce genre. À la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que l'ère industrielle annonce son arrivée en tentant d'effacer les vestiges du monde ancien, le château fonctionne comme symbole de l'unité d'une civilisation et de sa pérennité à travers l'histoire. À ce propos Denis LABBÉ et Gilbert MILLET remarquent : « [...] le château incarne l'image inaltérable et romantique du passé » (2005 : 217). Les critiques mentionnés sont d'avis qu'à notre époque qui se caractérise par une véritable invasion de la modernité accompagnée d'angoisses diverses, la mise en scène du château découle du même besoin de retour aux racines pour se rassurer en se raccrochant à quelque chose de stable : « [...] à notre époque, l'irruption de la modernité génère des peurs qui amènent à se replier sur un passé mythique » (LABBÉ, MILLET, 2005 : 217).

Dans le cas de la maison des Mareuil-Mondesco présentée dans *La Meute* de Serge Brussolo, le passé résiste parfaitement à l'épanouissement de la modernité. Placé au milieu d'une métropole, l'édifice dont l'aspect incarne le vestige des temps passés ne s'accorde pas avec le paysage qui l'entoure : « C'était un domaine surgi de la mégalomanie de Werner, une enclave féodale qu'on pouvait parcourir à cheval au galop, et cela même au milieu d'une grande ville encombrée de bureaux et



d'industries » (BRUSSOLO, 1993 : 299)<sup>103</sup>. Le narrateur explique qu'il s'agit d'« un château anachronique qu'on avait à plusieurs reprises voulu classer monument historique » (BRUSSOLO, 1993 : 299). La perspective moderne de la narration qui est apparue au sein du gothique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>104</sup> et qui est restée la tendance narrative dominante dans le genre jusqu'à nos jours accentue l'écart entre le monde ancien duquel provient la demeure et le monde moderne contemporain des héros dans lequel se déroulent les intrigues. Ainsi, le récit se présente-t-il comme une rencontre de deux mondes totalement différents, souvent en opposition l'un à l'autre. Joëlle PRUNGNAUD remarque que la distance temporelle qui sépare le héros et l'espace contribue à l'amplification du dépaysement produit par la confrontation avec l'inconnu en éveillant « le sentiment d'être en marge de l'univers habituel » ainsi que « la conscience de pénétrer dans un ailleurs<sup>105</sup> », d'où provient « l'impression de vivre un cauchemar qui saisit le héros » (1997 : 325).

Le contraste entre le passé et le présent qui caractérise souvent l'espace néogothique peut se révéler aussi à travers la présentation de l'espace composé en même temps d'éléments anciens et modernes. Cette propriété est également révélée par la maison des Mareuil-Mondesco présentée dans *La Meute* de Serge Brussolo, mais cette fois-ci par son intérieur. Les héros vivent ici entourés de vestiges de l'histoire, dans une ambiance « monumentale » créée par de vieux meubles : grands, massifs et inconfortables. L'immensité des pièces et leur aménagement ainsi que la présence des fenêtres vitrées étant à l'origine de l'obscurité constante et du froid qui règne dans le bâtiment font penser à l'intérieur d'un château gothique. Cette association est encore renforcée par le choix des comparaisons renvoyant au vocabulaire chevaleresque :

---

<sup>103</sup> De cette façon, la maison des Mareuil-Mondesco peut se référer à l'enclave fantastique qui, selon Louis Vax, est un lieu séparé du reste de l'espace dont il fait partie pour constituer un endroit où l'horreur s'accumule pour rayonner aux environs. D'après Louis VAX, l'espace fantastique n'est pas homogène, mais possède toujours un centre d'où rayonne l'épouvante (1965 : 196). L'idée de l'enclave fantastique se rencontre aussi dans les travaux critiques de Joël Malrieu qui souligne son lien avec le passé. Le critique note : « Il apparaît alors que le lieu du personnage, lorsqu'il est étrange ne l'est que parce qu'il est ancien, qu'il représente la survivance d'un passé disparu au milieu d'un monde qui ne cesse pas de se transformer, formant ainsi une véritable enclave dans un espace marqué par la modernité » (MALRIEU, 1992 : 118). Les constatations évoquées sont aussi vraies pour l'espace (néo)gothique.

<sup>104</sup> Si *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole ou *The Old English Baron* (1778) de Clara Reeve narrent une histoire contemporaine de l'architecture qui en fait le cadre, dans *Les Mystères d'Udolphe* ou *L'Italien, ou Le confessionnal des pénitents noirs* l'action se déroule bien après le Moyen Âge (les dates qui y apparaissent sont : 1584, 1758), néanmoins il existe un décalage par rapport au présent. Ce sont *Les aventures de Caleb Williams* (ang. *The Adventures of Caleb Williams*) (1794) de William Godwin ou *Melmoth ou l'Homme errant* de Charles Robert Maturin qui annoncent la conception moderne du récit ; cependant, elle s'y révèle encore moins nette et comme note Joëlle PRUNGNAUD : « [...] les auteurs n'en tirent pas le même parti » (1997 : 324).

<sup>105</sup> Il faut noter que cette caractéristique rapproche le néogothique du genre du merveilleux.

Les armoires gigantesques le [c-t-d Georges, le fils de Werner, l'héritier de la maison — A.B.] dominaient comme des falaises, des donjons. Les portes à deux battants donnant accès aux différentes pièces étaient assez hautes pour laisser passer un homme à cheval. Il y avait dans toute la demeure une disproportion pénible qui bannissait l'idée même d'intimité, de confort, de bien-être. Le salon était plus vaste que le grand déambulatoire d'un palais de justice. Dès qu'on s'y déplaçait, les talons claquaient sur le dallage de marbre noir, éveillant des échos qui n'ont finissaient pas de se dédoubler. [...] Tout cela impliquait une architecture démesurée et oppressante, un monde où l'homme normal avait du mal à trouver sa place. (BRUSSOLO, 1993 : 293)

Mais outre ces caractéristiques qui auraient pu suggérer l'ancrage de l'action au Moyen Âge (ou du moins dans une autre époque historique éloignée dans le temps), la maison des Mareuil-Mondesco comporte aussi des traits modernes qui correspondent à des installations et à des gadgets techniques divers commençant par la lumière électrique et finissant par les portes commandées à distance. Cependant, il faut voir que la présence de la modernité n'arrive pas, contre toute attente, à diminuer l'angoisse suscitée par le lieu. Souvent, la modernité semble reculer devant la puissance du passé qui s'obstine à dicter ses règles dans la maison. Par exemple, les pannes d'électricité fréquentes rendent les héros, accoutumés aux facilités du monde moderne totalement vulnérables face au mal qui les guette entre les murs de la demeure :

La jeune femme [c-t-d Sarah qui cohabite avec Georges Mareuil-Mondesco — A.B.] actionna une nouvelle fois l'interrupteur mural de la bibliothèque sans parvenir à allumer le lustre. Depuis quelque temps les pannes de courant étaient de plus en plus fréquentes à l'intérieur de la maison et des portions entières de bâtiments restaient plongées dans l'obscurité sans qu'on puisse y remédier. Tout se passait comme si l'installation électrique mourait à petit feu, tronçon par tronçon, à la manière d'un organisme fatigué dont les terminaisons nerveuses dégénèrent progressivement. Chaque nuit on découvrait une nouvelle zone d'ombre, un couloir, une pièce, un placard, où les ampoules restaient obstinément éteintes. Cette invasion des ténèbres irritait Sarah et alimentait son malaise. (BRUSSOLO, 1993 : 395)

Pourtant, il arrive que la modernité révèle aussi sa face terrifiante. Ainsi, dans *La Meute* de Serge Brussolo les installations électroniques sophistiquées constituent-elles aussi, à côté des angoisses générées par le règne du passé une source importante d'horreur. Le système électrique de la commande des portes, massives comme celles d'un château entre les mains du psychopathe-tueur Georges Mareuil-Mondesco sert à la transformation de la maison bourgeoise située dans le

centre d'une métropole moderne en « château inexpugnable » (BRUSSOLO, 1993 : 473)  
qui emprisonne Sarah dans son intérieur :

Ce matin, il avait déverrouillé en secret l'armoire métallique abritant les connexions électriques de la maison et en avait ôté les circuits imprimés commandant la porte du garage, le lourd battant clouté donnant l'accès au parc, ainsi que le vantail du hangar d'approvisionnement communiquant avec la rue. Désormais ces trois portes restaient obstinément closes. Elles étaient trop lourdes et trop solides pour qu'on puisse espérer les forcer ou les manœuvrer à la simple force des bras. Georges était satisfait, par ce geste il avait relevé le pont-levis pour souder les chaînes. La maison s'était transformée en un château inexpugnable. S'assurant que Sarah ne pouvait pas le voir, il avait caché les modules électroniques dans un endroit connu de lui seul. Si la jeune femme voulait lui fausser compagnie, elle serait obligée d'escalader le mur d'enceinte ce qui, en raison de la configuration parfaitement lisse de la maçonnerie, se révélait tout à fait impossible. (BRUSSOLO, 1993 : 473)

Le passage cité ci-dessus décrit une situation opposée à l'état de choses montré dans le fragment cité précédemment. Ce dernier illustre le repoussement de la modernité à l'arrière-plan par le passé. Ici, tout au contraire, le passé et la modernité collaborent en tant que partenaires de statut égal. Cette coopération du passé avec la modernité n'apparaît pas exclusivement dans *La Meute* de Serge Brussolo, mais constitue une situation fréquemment représentée dans les romans néogothiques. Elle rend l'effet anxiogène encore plus puissant que celui qui est créé dans le cas où la peur ne provient que d'une seule source incarnée par le passé.

### 1.3. L'archétype du musée

À côté du château, une autre figure plus récente facilitant la mise en scène du lien avec le passé apparaît souvent dans les textes néogothiques — il s'agit du musée, lié au passé par sa destination. D'un côté, il faut voir que le musée accentue la fragilité et l'aspect éphémère du passé par la nécessité de protéger ses vestiges contre l'oubli, mais d'un autre côté il est à noter que grâce à la préservation soignée dont bénéficient ses expositions, il constitue un endroit qui redonne de la force au passé en l'aidant à survivre malgré le passage du temps. Cette fonction du musée que l'on peut caractériser comme celle de « maintenir le passé en vie » est une source d'inspirations très riche pour les auteurs des textes néogothiques qui lui confèrent souvent une dimension surnaturelle. Il n'est pas rare que les expositions s'animent pour mener une vie post-mortem entre les murs des musées qui les abritent (ce qui n'exclut pas la possibilité qu'une fois animés les objets exposés sortent à l'extérieur de leurs murs<sup>106</sup>).

La figure du musée qui permet l'introduction du passé dans l'univers textuel est présente, entre autres, dans *La Tour de Frankenstein*, roman qui constitue la première partie du cycle *Les Frankenstein* de Jean-Claude Carrière. L'action du texte mentionné se déroule à Kanderley, un petit village où se trouve une tour qui doit sa réputation de lieu effroyable au fait d'avoir jadis accueilli le laboratoire du docteur Frankenstein. Comme les gens du village ont peur de s'approcher de la tour en la croyant « bourrée de fantômes » (CARRIÈRE, 1995 : 18), un vieux vagabond excentrique appelé *Blessed* y trouve asile. C'est lui qui transforme la tour en musée :

Là-bas j'ai entassé un tas de vieux souvenirs, un tas de merveilles, comme on n'en voit nulle part [...]

— Un musée ? s'écria Helen stupéfaite. Vous avez un musée ?

Le vieillard lâcha le bras de la jeune fille et hocha sa tête chenue.

— Écoutez-moi, miss Coostle, dit-il. Vous venez de la ville, et vous faites des études. Je suis sûr que vous n'auriez pas la frousse, comme ces damnés paysans d'Irlandais, si je vous emmenais visiter le musée... [...]

— Et mon musée, continua-t-il en levant vers la jeune fille ses prunelles étincelantes, c'est aussi le musée du docteur Frankenstein, oui, oui, oui, c'est un peu son musée... (CARRIÈRE, 1995 : 18–19)

---

<sup>106</sup> Cf. *La Tour de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière.

Dans la tour de Kanderley, le temps s'est arrêté au moment où le docteur Frankenstein l'a quittée. Même si son départ a eu lieu il y a des années, tout est resté intact comme si cela s'était passé quelques instants plus tôt. Nous voyons ici le recours à la suspension du temps, il s'agit d'un motif qui apparaît fréquemment dans les textes (néo)gothiques et (néo)fantastiques.<sup>107</sup>

Tout est resté comme il l'avait laissé en partant. Partout, sur des étagères, sur des tables, on apercevait des rangées de cornues et d'éprouvettes où croupissaient encore des liquides troubles. Sur les murs, de larges planches d'écorchés [...]. Plus loin des squelettes bringuebalant sur leurs pivots. (CARRIÈRE, 1995 : 29)

La description du musée faite par Helen, la protagoniste du roman à qui Blessed fait visiter la tour, accentue le fait que les souvenirs du passé s'y trouvent dans un état de sommeil, ce qui suggère la possibilité qu'ils se réveillent encore un jour :

Toutes ces chaises aux bureaux disjoints, tous ces vases — était-ce bien des vases ? — tous ces mannequins de cire, parfois sans tête, ou sans bras, vêtus comme dans l'ancien temps, et d'autres engins lourds de mystère semblaient dominer, dangereusement immobiles, dans l'attente d'un imprévu qui les tirerait de leur poussière oisive, de cette humidité glaciale où chaque pierre cachait une plainte ou un cri d'autrefois. (CARRIÈRE, 1995 : 24)

Une telle description de l'intérieur du musée constitue une sorte de prélude aux événements à venir. Comme il s'agit d'un texte qui s'inscrit dans la convention gothique, il n'est pas étonnant qu'un élément surnaturel entre en scène — un monstre effroyable. La créature du docteur Frankenstein gît dans la tour de Kanderley, dans un sarcophage entretenu par Blessed en tant que trésor majeur de son musée. Un jour, le monstre se réveille du sommeil de la mort pour ravager les environs du village :

Et tout à coup un fracas de verre brisé violemment, et retombant en miettes sur le sol, troua le silence.  
— Oh, oh, glapit Blessed, oh, oh !

---

<sup>107</sup> Cf. LABBÉ, MILLET, 2005 : 251–252.

[...] Encore quelques éclats de verre, suivis par des gémissements sourds, inhumains, les ébrouements d'un fauve qui se réveille. Puis des frottements de bois, de pierre. [...] Elle tendit l'oreille, épouvantée.  
Un pas, soudain... puis un autre pas... des pas hésitants, sonores, comme ceux d'un homme plié sous une lourde charge et avançant à grand-peine.  
Encore un pas... un autre...  
— Gouroull, répéta la voix, qui s'était rapprochée. Cette voix...  
(CARRIÈRE, 1995 : 32)

Le musée est aussi le cadre de l'action du roman néogothique *Les Enfants du crépuscule* de Serge Brussolo dont les personnages frère et sœur, Jod et Lorrie habitent le bâtiment étant à la fois leur résidence et le musée consacré à l'art de leur père Irman McGregor, ancien producteur des jouets pour la cour d'Angleterre. L'exposition attire chaque jour des touristes, ce qui permet aux enfants de l'artiste de gagner leur vie : « Pour tout vous dire, nous survivons grâce aux visites guidées de la maison de poupées qui attire encore pas mal de monde » (BRUSSOLO, 1997 : 92).

Nous aimerions remarquer que dans le texte de Serge Brussolo, le rôle du musée ne se restreint pas à l'introduction du passé dans le présent vécu par les protagonistes comme c'est le cas dans *La Tour de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière. La présence de l'exposition qui se trouve dans la cave de la maison des McGregor assure un dialogue constant avec le passé. Ce dialogue commence avec l'arrivée de Peggy chez les McGregor et est entretenu tout au long du récit. Le musée incarné par la maison de poupées est une sorte de journal intime en trois dimensions qui raconte l'histoire de la famille McGregor. Peggy qui explore le musée découvre pas à pas de nouveaux secrets ténébreux concernant le passé des McGregor et de leur entourage : « Des images morbides l'envahirent. Qu'allait-elle va trouver tout au bout du labyrinthe ? » (BRUSSOLO, 1997 : 175).

Nous voyons ici le renvoi à la fonction éducative du musée qui consiste à instruire sur des événements passés : la fonction qui figure sans doute parmi les vocations les plus élémentaires et également les plus importantes du concept du musée. Comme la connaissance de l'histoire permet de mieux comprendre le présent, au fur et à mesure de l'exploration de la maison de poupées, les réactions et les comportements des McGregor et des gens de leur entourage s'avèrent moins énigmatiques pour la protagoniste du roman de Serge Brussolo instruite sur les événements auxquels ils ont participé dans le passé.

La présence de l'enquête visant à la reconstruction des faits du passé qui caractérise de nombreux récits gothiques et fantastiques rapproche ces genres du roman policier (LABBÉ, MILLET, 2005, 26–27). Les enquêtes mises en scène dans le gothique et le fantastique sont différentes par rapport à celles présentées dans le genre policier car elles contiennent une ou plusieurs piste(s) surnaturelle(s), absente(s) dans les récits purement policiers.

Dans *Les Enfants du crépuscule* de Serge BRUSSOLO, c'est l'examen de la chambre de la morte (Lisa Meetchum) qui aide à éclaircir les circonstances de son meurtre :

Les cadres de travers indiquaient que l'assassin avait retourné les toiles pour vérifier qu'elles ne dissimulaient aucun coffre. Machinalement, Peggy entreprit de les redresser. C'est au moment où elle soulevait le « passage du Rio Grande » qu'elle aperçut l'empreinte sanglante sur le mur. Une marque de paume, parfaitement imprimée sur le plâtre de la cloison. Une tache d'un rouge sombre qui avait grossièrement la forme d'un cœur, et sur laquelle on pouvait lire, en blanc, le tracé des lignes palmaires. (1997 : 53)

La trace évoquée, trouvée sur le mur de la chambre devient pour la protagoniste du texte, la sœur de l'assassinée, un stimulus pour entamer l'enquête criminelle visant à l'identification de l'auteur du crime.

Vu que *Les Enfants du crépuscule* est un roman néogothique, le musée qui y est présenté est aussi une source importante du surnaturel, même si l'explication de la cause de la mort de la sœur de la protagoniste par l'activité des forces de l'autre monde n'est qu'une suggestion qui figure parmi d'autres explications possibles beaucoup plus ordinaires.

La présence de la trame construite autour du fantôme de la sœur cadette de Jod et Lorrie, morte tragiquement dans des circonstances étranges fait entrer l'extraordinaire dans l'univers textuel. À savoir, le fantôme qui est censé habiter la maison de poupée hante la nuit la demeure des McGregor. Évoquons à ce propos l'avis de Denis LABBÉ et de Gilbert MILLET qui comparent le fantôme à une « trace inquiétante du passé » (2005 : 218).

Effectivement, il est à noter que tous les scénarios réalisés en lien avec la figure du musée évoqués ci-dessus (l'animation des expositions, le dévoilement des secrets obscurs du passé, enfin les apparitions du fantôme) servent à véhiculer un même

message concernant le passé. À savoir, le passé n'a pas définitivement perdu sa force qu'il récupère dans le musée étant l'objet d'un soin particulier. La force du passé, une fois refaite se révèle à travers ses interventions dans le présent.

#### 1.4. L'archétype des ruines

Le cadre archétypal suivant lié au passé qui apparaît dans les textes du genre (néo)gothique que nous aimerions analyser est celui des ruines. Il faut souligner qu'il s'agit non seulement d'une thématique récurrente exploitée dans les textes gothiques dès les prémisses du genre, mais avant tout d'une figure d'une grande signification pour le genre tout entier. Nous pensons ici au rôle important joué par les ruines dans l'alimentation d'une sensibilité nouvelle qui a émergé à l'époque préromantique et qui a préparé la naissance de l'esthétique gothique au champ littéraire. L'engouement pour les ruines qui a vu le jour dans le milieu aristocratique anglais dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (entre 1740 et 1760) s'est inscrite dans le mouvement de réaction contre les valeurs prêchées par la philosophie des Lumières. C'est à cette époque-là que la fabrication des fausses ruines est devenue une mode excentrique qui a façonné les goûts esthétiques des aristocrates et a inspiré l'imagination des poètes. Pour ces derniers, les ruines représentaient le cadre de prédilection pour la méditation créatrice. (PRUNGNAUD, 1990 : 27).

Dès les débuts de la littérature gothique, la présentation des ruines a servi avant tout de prétexte pour l'expression de la nostalgie d'un passé toujours dépeint d'une manière idéalisée comme le paradis perdu, détruit, « ruiné » par la « barbarie » des Lumières. À propos de la ruine, Elizabeth DUROT-BOUCÉ constate : « elle s'associe au sentiment de la mélancolie, suggérant le sentiment d'un monde écroulé, évoquant les débris d'une civilisation entière » (2004 : 54). Par conséquent, la façon préromantique de la mise en scène des ruines exprimait souvent une attitude engagée des écrivains qui, en déplorant les débris du passé glorieux, cherchaient à inciter le lecteur à la réappréciation du patrimoine moyenâgeux avec des valeurs, telles que la spiritualité dépréciée par le rationalisme caractéristique de la pensée des Lumières, la sensibilité aux états d'âme et à la nature, le rôle des émotions dans la perception du monde.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> À ce propos voir par exemple *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe où Montoni, le personnage qui représente le vilain gothique (brigand, comploter contre la nation, tricheur financier)



Monique-Sophie ADER-LACROIX remarque que dans le cas de la ruine, il s'agit moins d'une mémoire du passé, parce qu'il n'en reste que des fragments mutilés qui n'en représentent qu'une image appauvrie et infidèle ; les ruines sont d'après la critique un passé en souffrance (ADER-LACROIX, 2006 : 3). Il faut noter à ce propos que la figure de la ruine dans le néogothique est souvent attachée à la notion de désastre. En tant que symbole, la ruine peut renvoyer à la fatalité de l'existence, de cette façon, elle transmet un message opposé à la pensée progressive (ADER-LACROIX, 2006 : 2). C'est cette symbolique de la ruine attachée à la philosophie du fatalisme qui paraît exploitée le plus volontairement par le néogothique qui prône la vision d'un monde révélant de nombreux liens avec la doctrine philosophique mentionnée. La ruine envisagée dans le cadre du fatalisme peut être interprétée comme l'incarnation de la mort vers laquelle mène inévitablement la destinée de l'homme, ainsi que de la perte (dégradation/annihilation) finale imminente vers laquelle avancent le monde et la civilisation.

La conscience de la fatalité qui domine les récits gothiques contemporains et qui trouve son expression, entre autres, à travers l'apparition fréquente de la ruine peut être mise en scène de manières variées. Ces différentes représentations des ruines se distinguent particulièrement par le répertoire des émotions éveillées chez les personnages.

Dans *Krucifix* de Serge BRUSSOLO, une ville anonyme<sup>109</sup> bombardée lors d'une guerre coloniale, où les souvenirs du désastre subit sont toujours vivants, est décrite par le narrateur comme un lieu lugubre et repoussant :

---

est un homme aux convictions athées. Montoni se montre ignorant devant le patrimoine de l'histoire en ne se souciant pas de la mauvaise condition du château gothique d'Udolphe en train de se transformer en ruine : « Il [c-t-d le château d'Udolphe – A.B.] a grand besoin de réparations. Il y a la tour du nord, plusieurs de ses fortifications ont croulé, et ont manqué un jour de tomber sur la tête de ma pauvre femme [...] Une partie du toit de la grande salle a effondré dedans. Tous les vents des montagnes voisines s'y engouffroient l'hiver dernier, et siffloient dans tout le château de telle sorte, qu'on ne pouvoit s'y échauffer. Ma femme et moi, nous nous retranchions en grelotant auprès d'un feu énorme, dans le coin d'une petite salle, et encore nous mourions de froid. [...] le mur du rempart s'est éboulé en trois places. Les escaliers qui conduisent à la galerie, au couchant, ont été depuis long-temps en si mauvais état, qu'il est fort dangereux d'y passer. Le corridor qui conduit à la chambre de chêne, sur le rempart du nord, est dans le même état » (RADCLIFFE, Ann : *Les Mystères d'Udolphe*. trad. de l'anglais par Victorine de Chastenay, Paris, Maradan. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Mystères\\_d'Udolphe/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mystères_d'Udolphe/Texte_entier), consulté le 25 mai 2018). Nous gardons l'orthographe de l'original. Les traits révélés par Montoni permettent de l'associer à l'incarnation de l'esprit des Lumières ce qui fait des *Mystères d'Udolphe* un roman philosophiquement engagé.

<sup>109</sup> Le nom de la ville n'est pas indiqué dans le texte, ce qui permet de la traiter comme image universelle se référant à n'importe quelle ville détruite par la guerre.

Les grandes tours de verre, qui jadis interceptaient la lumière du soleil, se dressaient aujourd'hui comme des dents cariées. [...] Les gratte-ciels troués ressemblaient à des épaves de paquebots fichées verticalement dans le sol... ou encore à des rampes de lancement pourrissantes, carbonisées par les tuyères des fusées qu'elles avaient contribué à faire décoller. C'était un endroit sinistre qui empestait la destruction. Un peu partout, au milieu des rues et des anciens jardins, trônaient les débris épars des avions-suicides détruits en plein vol. À un carrefour je dus contourner une hélice plantée dans le macadam tel un boomerang d'acier. (1993 : 581–582)

Il est intéressant de remarquer que dans *Krucifix* il ne s'agit pas de la ruine d'un château ou d'une abbaye gothique comme dans les premiers romans du genre gothique, ce qui renverrait à un passé lointain, mais le texte présente l'image d'une ville moderne dont témoigne la présence de gratte-ciels de verre réduits à l'état de ruine par la guerre. C'est pour cette raison qu'il est possible d'y voir une référence à la condition de la civilisation contemporaine qui marche vers sa destruction en ne cessant pas d'utiliser la violence comme un moyen de la résolution des conflits. Qui plus est, dans le roman de Serge Brussolo, la destruction provoquée par la guerre entraîne chez les hommes une dégradation morale et culturelle, une sorte de nouvelle barbarie qui se révèle par la montée de la prostitution, de la pornographie, de la délinquance, du trafic de drogue, ainsi qu'à travers le recul intellectuel (l'omniprésence de la superstition, la transformation des bibliothèques en boutiques de tatouages et en sex shops) observés après le bombardement. Ainsi, la violence qui affecte l'espace est-elle présentée comme capable de déclencher un autre mal qui détruit le cœur de l'homme et qui touche aux fondements de la civilisation :

Les rues grouillaient de filles en robes fendues, frôleuses, qui vous enlaçaient dès que vous passiez à leur portée. Il fallait faire attention à son portefeuille car nombre d'entre elles étaient de redoutables pickpockets. [...] Les maladies vénériennes inconnues étaient la hantise des hommes de troupe. [...] Jadis ç'avait été une belle ville, pleine de jardins exotiques, de temples où flottait la fumée d'encens. Dans les restaurants, au bord du canal, les écureuils apprivoisés descendaient des arbres pour aller grappiller dans les assiettes des touristes ou des amoureux. Que restait-il de tout cela ? Les libraires s'étaient transformées en boutiques de tatouages, les petites échoppes qui vendaient de délicates miniatures d'ivoire débilitaient à présent des sculptures pornographiques d'une insupportable obscénité. Seuls les tireurs d'horoscopes étaient restés en place, on les interrogeait sans relâche, cherchant à se rassurer (BRUSSOLO, 1993 : 576)

À côté du fait de créer une ambiance sombre, triste et repoussante, la ruine, et notamment celle produite par une catastrophe qui cause la souffrance et la mort d'une multitude de victimes, peut entraîner une réaction encore plus forte, c'est-à-dire l'effroi. Une telle situation survient dans le cas de Triviana-sur-Mer décrite dans *La nuit du bombardier* de Serge Brussolo. David, le protagoniste du texte, un jeune adolescent étant venu à Triviana-sur-Mer pour y suivre ses études en pensionnat est terrifié à la vue du parc d'attractions local détruit par l'écrasement du bombardier : « [...] les manèges avaient disparu et le sachem était déjà enfoncé dans la boue jusqu'aux genoux. David s'aperçut avec un réel frisson d'épouvante que la lande n'était plus qu'un Disneyworld naufragé » (BRUSSOLO, 1989 : 35).

Dans le roman gothique et néogothique, l'espace fonctionne souvent comme un miroir dans lequel se reflètent les états émotionnels des personnages. Cette caractéristique est très nettement visible dans le cas de l'espace présenté dans *La nuit du bombardier* mentionnée ci-dessus. Le paysage de Triviana-sur-Mer qui avait été autrefois une station balnéaire très prospère, mais qui s'est transformée en ruine suite à la catastrophe d'un bombardier tombé sur la ville, et notamment l'image de son parc d'attractions, symbole de la joie, du loisir et de la détente dont il n'est resté que des débris, peuvent être interprétés comme des reflets de l'enfance ruinée du protagoniste du roman. À savoir, David est un adolescent gravement blessé par le sort. Le garçon n'est pas capable de se remettre après le viol de sa mère dont il a été témoin, il s'agit d'un événement qui a fortement marqué son enfance jusqu'ici heureuse et insouciant.

Les statues souriantes surnageaient pour quelque temps encore, témoins d'une époque de grandeur aujourd'hui révolue. Jadis, on avait ri et dansé sur ce plateau fendillé. Le vent, au lieu d'empester le varech pourri, avait embaumé la fiente croustillante et le caramel fondu. Il ne subsistait plus de tout cela que ces pantins publicitaires conçus pour allécher les automobilistes et marquer l'entrée des stands. (BRUSSOLO, 1989 : 36)

Dans une telle optique, la description de la ville de Triviana-sur-Mer peut être perçue comme une représentation du procédé narratif appelé par Pierre TIBI une « "fausse" description » (1998 : 41). Selon le critique, la fausse description d'un lieu souligne l'atmosphère qui s'en dégage plutôt que de détailler sa disposition.

L'atmosphère mise en valeur par ce type de procédé incarne toujours un paysage mental (ang. *inscape*) déguisé.

Les ruines néogothiques peuvent aussi susciter des sentiments tout à fait opposés à ceux de répulsion, de répugnance, de peur ou d'effroi. La contemplation du spectacle des ruines peut éveiller chez le personnage l'attraction, la fascination, l'admiration. Le séjour au sein d'un paysage de ruines peut être pour le personnage une expérience agréable à laquelle il peut trouver de la complaisance, de l'assurance et du repos. Une telle image des ruines est présentée par exemple dans *La peau de l'orage* de Pierre Pelot où les restes d'une ville sur une colline désertée il y a des années<sup>110</sup> après la fuite des habitants devant une malédiction qui pèse sur l'endroit sont le sujet d'un éloge enthousiaste du narrateur :

Il ferait bon demeurer toujours ainsi, sans bouger, dans cette demi-pénombre. C'est comme une cigarette, pareil ; les premières bouffées, et la fumée qui s'enroule par tout le corps, le monde qui se soulève, s'étire, s'écarte. Le monde qui s'en va, pour vous laisser seul au cœur du néant douillet, sur les vagues de couleurs rousses... (PELOT, 1997 : 154)

Il faut remarquer que dans ce passage du texte de Pierre Pelot, le néant en qui se transforme la ville est décrit comme beau, fascinant aux yeux de la protagoniste, ce dont nous informe l'usage de l'adjectif « douillet » qui le qualifie, tandis que sa contemplation lui procure un véritable plaisir esthétique et mental. Une telle mise en scène des ruines envisagée dans le contexte de la philosophie du fatalisme trahit une tentation d'appropriation de la fatalité de l'histoire, de la condition humaine et du sort de l'individu.

Enfin, les ruines fonctionnent dans la majorité des textes (néo)gothiques comme source du surnaturel : « [...] la ruine présente un endroit où la vie existait mais d'où elle s'est retirée. Lorsqu'une présence est attestée, cela ne peut être qu'une présence surnaturelle » (LABBÉ, MILLET, 2005 : 2018). Illustrons une telle fonction accordée à la ruine par la représentation des débris du parc d'attractions dans *La nuit du bombardier* de Serge Brussolo déjà évoquée. Cette ruine est un lieu où les morts reviennent à la vie. Cela survient grâce aux capacités spéciales du métal « habité par une sorte de

---

<sup>110</sup> Notons que l'emplacement dans un lieu isolé est caractéristique pour les ruines gothiques. Citons à ce propos Elizabeth DUROT-BOUCÉ qui remarque : « Les ruines gothiques sont de préférence isolées, à demi cachées derrière des arbres ou situées dans un lieu désert ou montagneux » (2004 : 56).

survivance [...] » (BRUSSOLO, 1989 : 210) qui était entré dans la fabrication du bombardier. Évidemment, le phénomène éveille la panique chez la population de Triviana-sur-Mer.

La chose s'approchait de la baraque de M'man en décrivant, des cercles de plus en plus étroits. Et soudain la lune éclaira son visage, mettant ses traits en relief. David demeura interdit. Cette figure... c'était celle d'une jeune fille. D'une très jeune fille dont la physionomie ne lui était pas inconnue. [...] Le profil de l'adolescente pivotait doucement dans sa direction comme la tourelle d'un char d'assaut. C'était un profil de fer ! Un front d'acier surplombant un nez d'acier, une bouche d'acier... [...] David ouvrit la bouche, retenant un cri d'horreur. L'être de métal... L'être de métal qui tournait autour de la baraque de M'man, c'était Lisabeth Mac Floyd, telle qu'il avait pu la voir sur les vieilles photographies punaisées autour de l'établi du maquettiste ! Lisabeth Mac Floyd, morte quarante ans plus tôt... et qui hantait la lande sous la forme d'un spectre d'acier bleu. (BRUSSOLO, 1989 : 186)

L'histoire évoquée construite autour des restes du parc d'attractions dans le texte de Serge Brussolo illustre encore une autre fonction que la ruine peut remplir dans le texte (néo)gothique, à savoir celui de véhiculer le message opposé à celui de l'aspect éphémère des vestiges du passé déjà analysé. Cette fois-ci une certaine vie post-mortem du passé associée à la ruine est mise en valeur. Évoquons à ce sujet l'avis d'Elizabeth DUROT-BOUCÉ qui est convaincue qu'à côté de la fonction de *memento mori*, les ruines ont paradoxalement une fonction inverse – celle de *memento vivre* parce qu'elles « témoignent par leur existence même d'une certaine durabilité, si restreinte soit-elle » (2004 : 55). Tout cela permet de parler d'une fonction antithétique de la ruine, signe de mort et signe de vie, sur laquelle, note toujours la critique, pourrait se greffer une troisième fonction : faire revivre le passé (DUROT-BOUCÉ, 2004 : 55).

## 1.5. Conclusion

Pour conclure, l'espace (néo)gothique se caractérise par son ancrage dans le passé. Il existe quelques figures spatiales archétypales dont la mise en scène facilite l'introduction du passé dans le récit (néo)gothique. À ces figures appartiennent le château, le musée et les ruines.

Le château, figure exploitée par les auteurs du gothique dès le commencement du genre, présentée généralement dans le néogothique en tant que vestige d'un monde ancien placé au milieu d'un paysage d'aspect contemporain incarne l'inaltérabilité de l'histoire. Par la présence du château ou d'un bâtiment caractérisé en tant que tel au cœur d'un monde épanoui par la modernité, le passé manifeste sa capacité de résistance à l'épanouissement de la modernité en révélant ainsi la puissance propre au passé qui ne se laisse pas, et certainement ne se laissera pas pousser à l'arrière-plan. Certes, la modernité contraste-t-elle avec le passé, mais cela n'exclut pas leur collaboration pour l'augmentation de l'effet anxiogène. Ainsi, un bâtiment, comme celui présenté dans *La Meute* de Serge Brussolo peut-il mélanger les attributs angoissants dont il est doté grâce à sa ressemblance avec un château doté de caractéristiques modernes telles que la présence de divers gadgets électroniques sophistiqués, afin de se présenter comme un lieu encore plus menaçant et oppressant pour le personnage.

Le musée, figure plus récente dans le genre gothique que le château, constitue un autre lieu dont la présentation permet l'introduction du passé dans l'histoire racontée. Le musée accentue, d'un côté, la fragilité du passé dont témoigne la nécessité de le préserver contre l'oubli mais, d'un autre côté, contribue à maintenir le passé en vie en le revivifiant malgré le passage du temps. Il est fréquent que le passé se réveille dans le musée et se manifeste en animant les objets exposés. Il existe tout de même les textes où le musée abrite un fantôme qui incarne une trace inquiétante du passé. Le musée dont la fonction principale d'enseigner l'histoire, contribue souvent dans les textes néogothiques à révéler des secrets ténébreux concernant le passé.

Quant aux ruines, leur rôle dans les textes (néo)gothiques dès le commencement du genre est celui de l'inspiration de la nostalgie du passé. La ruine qui représente les débris mutilés d'un passé glorieux incite à la contemplation d'un passé en souffrance, c'est ainsi qu'elle est souvent attachée à la notion de désastre. La présentation de l'architecture jadis pleine de splendeur, atteinte par la destruction sert souvent de prétexte pour la transmission d'un message régressif. La ruine s'attache à la philosophie

du fatalisme qui prône la marche inévitable de l'individu et de la civilisation vers leur perte (la dégradation/l'annihilation) imminente. Le contact du personnage avec la destruction qui s'effectue à travers la ruine ne lui permet pas en général de rester dans un état d'indifférence émotionnelle. Les émotions produites par la ruine chez le personnage sont variées : le repoussement, voire l'effroi, mais aussi l'attrance, la fascination, l'extase. La relation personnage-ruine peut être aussi entretenue à travers la projection des émotions du personnage sur la ruine. Dans certains textes (néo)gothiques, la ruine reflète les sentiments vécus par le protagoniste suite à une tragédie qui a profondément marqué sa vie « en transformant à l'état de ruine » le bonheur qu'il connaissait avant. Enfin, la ruine dans le (néo)gothique constitue généralement une source de surnaturel. Le fait qu'il s'agisse d'un lieu d'où la vie s'est retirée implique son avatar qui ne peut s'effectuer que sous une forme surnaturelle, par exemple à travers le retour de morts, la ruine ainsi présentée manifestant en conséquence son pouvoir de ressusciter le passé.

## Chapitre II

### L'espace néogothique et la mort

#### 2.1. Introduction à la problématique de la mort : ses aspects philosophiques et culturels, quelques remarques liminaires concernant le traitement de la thématique de la mort et de la vie post-mortem dans la littérature en général et dans le genre (néo)gothique

Le lien avec la mort constitue un des traits emblématiques de l'espace néogothique. Ce motif caractérise l'espace du roman gothique dès les prémisses du genre. Son rôle joué dans la création de l'effet anxiogène est considérable tant dans les textes anciens que modernes. Selon nous, la dimension anxiogène de ce motif se laisse mieux saisir en prenant en considération l'ancrage philosophique et culturel du (néo)gothique sur lequel est basée la vision de la mort véhiculée par le genre.

L'homme craint la mort depuis l'aube des temps, les preuves sont à trouver dans chaque culture et civilisation.<sup>111</sup> Le (néo)gothique, comme d'ailleurs la littérature d'épouvante en général vise à susciter la peur chez le lecteur. À cette fin, les auteurs des textes qui appartiennent à ce type de littérature se servent des angoisses humaines universelles pour en constituer la matière des intrigues de leurs textes (KING, 1983 : 427). Vu cet état de choses, la récurrence de la thématique de la mort n'est pas étonnante.

Il faut noter que la peur de la mort paraît varier en fonction de croyances et systèmes philosophiques différents. Effectivement, à certaines époques historiques, la mort semble appréhendée plus intensivement qu'à d'autres.<sup>112</sup> À ce sujet, Alain POZZUOLI remarque : « Ce thème [c-t-d le thème de la mort — A.B.] est bien inhérent à

---

<sup>111</sup> Cf. BERSAY, Claude, 2008 : *La peur de la mort*. dans : *Études sur la mort. Revue de la Société de thanatologie*. n° 134, Le Bouscat, L'Esprit du Temps. accessible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2008-2-page-125.htm>, consulté le 3 mars 2018.

<sup>112</sup> Nous n'ignorons pas que le problème de l'attitude adoptée envers la mort est en particulier une question personnelle, cependant l'existence des attitudes modèles, correspondant aux différentes périodes de l'histoire de l'humanité qui sont le résultat des idées qui y sont prêchées et qui se révèlent à travers les tendances dominantes dans la pensée, dans la culture et dans l'art est à remarquer. Il existe également des attitudes caractéristiques pour différents groupes ethniques et religieux.



la condition humaine, dans quelque société que ce soit, mais sa résurgence à certaines périodes s'explique par les soubresauts de l'histoire qui, à des moments particuliers, s'insinue dans l'inconscient collectif au point de devenir le terreau d'interrogations et de peurs communes » (2005 : 29). Certes, le Moyen Âge avec ses représentations de la danse macabre met fortement l'accent sur cette matière. Il existe aussi d'autres périodes de l'histoire de l'humanité durant lesquelles la peur de la mort paraît s'intensifier et, parmi ces périodes se trouvent sans doute les Lumières, ce qui est important pour notre propos.

La philosophie de l'époque où naît le roman gothique se caractérise par une forte tendance de la remise en question de la religion, ce qui entraîne comme conséquence chez certains philosophes, comme par exemple Denis Diderot<sup>113</sup> la mise en doute jusqu'à la négation totale de l'existence de Dieu et d'une quelconque réalité spirituelle. Avec l'arrivée de l'agnosticisme et de l'athéisme, la foi en la consolation fondée sur la perspective de la vie éternelle dans la plénitude de bonheur s'affaiblit. C'est ainsi que l'homme découvre sa solitude et son impuissance face au néant. Cette nouvelle perspective concernant le destin de l'homme après la mort ou, pour le dire plus précisément, l'absence d'une quelconque perspective, éveille une peur qui dépasse même celle de la damnation possible qui pourrait apparaître chez un croyant en train de s'approcher de la fin de ses jours sur la terre<sup>114</sup>. C'est dans ce contexte que l'on assiste au XVIII<sup>e</sup> siècle à l'apogée de la crainte de la mort. Ainsi, pouvons-nous constater que le gothique et ensuite le fantastique qui émergent à cette époque touchent au point sensible de la conscience collective, dénonçant l'une des plus profondes angoisses de l'époque. Denis LABBÉ et Gilbert MILLET sont d'avis que : « Né au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une société qui se dépouillait de la croyance et découvrait donc la solitude effrayante face au néant, il [c-t-d le fantastique — A.B.] fait de la mort l'horreur suprême » (2005 : 236).

C'est dans la poésie des tombeaux qui précède et prépare directement l'émergence du roman gothique pour lequel l'architecture gothique se trouve en premier « associée à une atmosphère lugubre, dominée par la présence de la mort » (PRUNGNAUD, 1999 : 307). Les poèmes de ce genre qui multiplient des images sinistres

---

<sup>113</sup> Nous tenons à préciser que les idées de Diderot évoluent du théisme, en passant par le déisme, vers l'athéisme. De nombreux écrits philosophiques de Diderot soulèvent la thématique de la contestation de la religion, et notamment du christianisme, voir : *Pensées philosophiques* (1746), *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), *Supplément au Voyage de Bougainville* (1796) (STENGER, 1993 : 411–421).

<sup>114</sup> TONIZZO, 2001.

et terribles des endroits gothiques ne se limitent pas à la représentation réelle des édifices, mais en retiennent les détails les plus suggestifs : « les pans ruinés d'une nef gothique, l'effondrement d'une voûte, les vestiges d'une tour couverte de lierre » (PRUNGNAUD, 1997 : 306). Ainsi décrite dans les poèmes des tombeaux, l'architecture reflète-t-elle l'état d'âme du poète contemplant la condition humaine et la mort qui en fait partie.

Pour ce qui est du roman gothique, le lieu y acquiert une dimension dramatique devenant le théâtre d'une action : « il s'agit donc d'en exploiter les vertus dramatiques [les vertus dramatiques du lieu gothique — A.B.], les effets suggestifs » (PRUNGNAUD, 1997 : 308). C'est ainsi que tout en conservant les traits qui dominent dans la poésie des tombeaux, tels que l'ambiance lugubre, le silence ténébreux, la mise en scène de l'expérience de la solitude, le roman gothique amplifie leur intensité : « La solitude noire et profonde, le silence troué par l'écho des pas, une faible lueur qui ne dissipe pas les ténèbres mais les rend plus denses par contraste, l'insoutenable proximité de la mort, tous ces éléments retenus par Hervey<sup>115</sup> sont conservés et amplifiés par Lewis » (PRUNGNAUD, 1997 : 308).

Si l'on admet que la peur de mourir augmente dans les civilisations qui nient la spiritualité, et par cela rejettent l'idée réconfortante du bonheur qui attend l'homme dans l'au-delà<sup>116</sup>, il s'avère évident que la société moderne où l'épanouissement de courants philosophiques agnostiques et athées semble encore plus puissant que dans les Lumières n'est pas libre des angoisses associées à la mort. C'est peut-être pour cette raison que la littérature néogothique où la mort est l'une des thématiques dominantes restant capable de produire chez ses lecteurs de mêmes effets que les textes de la première vague gothique produisaient sur les siens — le malaise, la peur, jusqu'à l'effroi.

Mais, nous aimerions souligner que la mise en scène de la mort dans le (néo)gothique ne doit pas forcément servir à susciter la peur. Certes, la confrontation du lecteur avec la mort sert-elle principalement à créer une atmosphère anxiogène, cependant Denis LABBÉ et Gilbert MILLET y voient aussi l'envie de procurer au lecteur

---

<sup>115</sup> James Hervey (1714–1758) est un écrivain anglais. Parmi ses œuvres majeures : *Méditations et Contemplations* (ang. *Meditations and Contemplations*) (1743), *Theron and Aspasio, or a series of Letters upon the most important and interesting Subjects* (1746).

<sup>116</sup> À ce propos, Jean-Marc TONIZZO constate : « Cette peur [c-t-d la peur de la mort — A. B.] existe dans toutes les civilisations, mais semble survoltée par les valeurs du monde industrialisé. [...] Elle est donc évidemment devenue plus intense avec la " mort de Dieu " (Nietzsche). Plus puissant dans un monde, nihiliste et matérialiste, ayant distendu son lien avec la spiritualité » (TONIZZO, 2001).

une sorte d'assurance. Cette assurance se traduit par la présence de l'idée de la victoire sur la mort : « [...] parce qu'il est ambivalent, le fantastique avance l'idée que l'on peut vaincre la mort. Que sont les fantômes, vampires, morts-vivants et autres créatures sinon des êtres qui ont survécu à la mort ? En inquiétant, le fantastique rassure ». Cette remarque est aussi vraie pour le néofantastique, ainsi que pour le gothique et le néogothique. (LABBÉ, MILLET, 2005 : 236).

Inaccessible à la connaissance d'un simple mortel, la vie après la mort reste une réalité mystérieuse, engendrant la curiosité et sans doute stimulant l'imagination. Les auteurs de la littérature ont toujours puisé abondamment à cette source d'inspirations extrêmement riche. Les exploitations de cette thématique sont à trouver dans toutes les mythologies, par exemple dans la mythologie grecque où l'on trouve des descriptions du royaume gouverné par Hadès et du parcours que les morts doivent faire pour y accéder. La *Divine Comédie*, ouvrage célèbre de Dante Alighieri offre une description détaillée de trois parties de l'au-delà chrétien, c'est-à-dire de l'enfer (*Inferno*), du purgatoire (*Purgatorio*) et du paradis (*Paradiso*). Parmi les descriptions célèbres de l'au-delà se trouve aussi la vision de John Milton présente dans *Le Paradis perdu* (ang. *Paradise Lost*) (1667) ou celle de William Blake dans *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* (ang. *The Marriage of Heaven and Hell*) (1793).

Le genre gothique dont la visée principale est de susciter la peur chez le lecteur ne présente pas la vie après la mort comme un état de paix et de bonheur. Tout au contraire, l'imagination des écrivains nourrie souvent de superstitions populaires de divers pays, régions et cultures donne de la vie post-mortem une image d'horreur pure.

Il faut remarquer que dans le genre (néo)gothique le monde des vivants est toujours en contact direct avec celui des morts. La frontière qui les sépare paraît souvent très floue, presque ou totalement inexistante : « Plus rien ne sépare alors les morts des vivants ; les frontières sont abolies entre ces deux mondes normalement distincts » (LABBÉ, MILLET, 2005 : 227), d'où, entre autre, l'apparition fréquente des revenants, des morts-vivants ou des fantômes qui viennent hanter l'habitat des vivants. C'est ainsi qu'en ayant recours à la réalité post-mortem, le genre (néo)gothique ne présente pas au lecteur les contrées célestes ou infernales. Par contre, l'accent est mis sur l'infiltration

de deux réalités — celle des morts et celle des vivants envisagées (décrites, narrées) le plus souvent de la perspective d'un vivant<sup>117</sup>.

En ce qui concerne le lien de l'espace néogothique avec la mort, il est réalisé à travers quelques lieux archétypaux à la présentation desquels les écrivains ont très fréquemment recours. Il s'agit de lieux qui permettent l'introduction de la thématique de la mort dans les textes tout en assurant l'entretien du dialogue mené par le mode des vivants avec celui des morts. À ces lieux appartiennent : le cimetière, l'endroit de l'enterrement situé en dehors du cimetière, le lieu de meurtre.

## **2.2. Le cimetière ou l'endroit de l'enterrement situé en dehors du cimetière**

Le cimetière en tant que lieu où sont enterrés les corps des défunts est lié par définition à la mort. Ce lien fait sans doute de cet endroit un espace propice à l'apparition du surnaturel. D'après Denis LABBÉ et Gilbert MILLET, la mise en scène du cimetière dans le roman gothique expose le désir de faire entrer le lecteur dans l'inexplicable. C'est ainsi que toujours d'après les critiques mentionnés l'espace du cimetière défini et délimité s'ouvre sur un autre espace, cette fois-ci indéfini et illimité, c'est-à-dire celui du surnaturel (LABBÉ, MILLET, 2005 : 223).

Le cimetière (néo)gothique est souvent en ruine, ce qui augmente son caractère lugubre et facilite l'émergence du surnaturel par la violation du territoire sacré qu'il constitue. Citons à ce propos Denis LABBÉ et Gilbert MILLET qui remarquent : « La vision du lieu du culte en ruine accentue la transgression religieuse [...]. Cette idée de lieu sacré perdant son caractère inviolable installe la réalité au bord du gouffre, laissant aux ténèbres la possibilité de pénétrer dans notre monde sans rencontrer d'opposition » (2005 : 224). D'ailleurs, il faut mentionner que la violation du sacré en général constitue une thématique récurrente dans le (néo)gothique dès le début. Nous pensons ici aux monastères habités par des religieux pervers ou aux profanations des cérémonies religieuses, des offices et des sacrements qui représentent les thèmes fréquemment traités par le genre surtout dans ses prémisses.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Mais pas obligatoirement, voir par exemple : *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël où le fantôme, étant le narrateur de l'histoire, décrit le monde des vivants de la perspective du représentant du monde des morts.

<sup>118</sup> Cf. LABBÉ, MILLET, 2005 : 20–21.

Tandis que dans le gothique proprement dit la représentation du cimetière est le plus souvent mimétique par rapport à la réalité, le néogothique peut s'en écarter plus au moins dans le but d'augmenter l'effet de choc éveillé chez le lecteur.

Si dans le gothique proprement dit, le cimetière représente un lieu destiné à l'enterrement des dépouilles des hommes, en ce qui concerne le cimetière néogothique ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, dans *La Meute* de Serge BRUSSOLO apparaît le cimetière où sont enterrés des animaux :

Sous les buissons se dressaient de minuscules croix de bois, là où les animaux avaient trouvé la mort lors du safari-anniversaire organisé par Werner Mareuil-Mondesco. C'est Georges lui-même qui avait improvisé ce mémorial en secret, et les petites croix pourrissaient à l'ombre des bosquets depuis de trente ans, reliques grotesques d'une hécatombe grotesque. (1997 : 364–365)

Le cimetière est mis en ruine au cours de l'action : « [...] on avait éventré le petit cimetière des animaux victimes du safari-anniversaire. Les tombes avaient été renversées et les os des minuscules squelettes éparpillés » (BRUSSOLO, 1997 : 546).

Une telle réalisation de la figure du cimetière par l'écrivain présente une double transgression de la frontière du sacré. Premièrement, il s'agit du saccage des petites tombes des animaux qui peut être interprété comme une profanation. La deuxième violation du sacré, c'est la ridiculisation de la croix étant dans le christianisme le symbole du calvaire de Jésus Christ qui apporte la Rédemption de l'homme. L'apparition de ce signe sur les tombes des animaux est inadéquate et surtout bouleversante pour le croyant. Si le cimetière sur Tamata (une île imaginaire) décrit dans *Krucifix* de Serge Brussolo avant sa dévastation ne se distingue en rien des cimetières réels, la forme du sacrilège dont il est atteint ainsi que l'identité de ses auteurs sont parfaitement fantaisistes. À savoir, l'acte de profanation est accompli par des arbres animés par une force surnaturelle. Dans sa mise en scène se révèle une violence totale, excessive et aveugle dépassant toutes les limites dans l'expression de la cruauté.

C'est le mur d'enceinte d'un cimetière, lança brusquement Saïd qui était grimpé sur un tas de pierres. C'est le cimetière des colons. Nous longeâmes

la paroi jusqu'à la grille. L'humidité de la jungle avait lancé sa mousse et ses lianes à l'assaut et le mur présentait déjà l'aspect d'une épave recouverte de concrétions. La grille elle-même était complètement rongée par la rouille. De manière assez cocasse, une plaque de marbre annonçait les heures d'ouverture et de fermeture de l'endroit. Mais la forêt se moquait des frontières et des interdictions édictées par les Blancs, ses racines avaient disloqué les pierres de l'enceinte, les lianes s'étaient nouées autour de la grille, la rendant inamovible. Nous dûmes l'escalader. Dès que j'eus atteint le sommet du ventail, le spectacle qui s'offrit à moi me coupa le souffle. Des arbres...

Des arbres avaient poussé en dépit du bon sens, bouleversant la géographie établie par les hommes. Ils avaient jailli du sol, au beau milieu des tombes et des mausolées, faisant éclater les dalles de marbre et les pierres tombales. Ils étaient sortis des tréfonds de la terre avec une force opiniâtre qu'aucun obstacle n'avait pu entraver. [...] Ils étaient énormes et noueux, noirs d'écorce. Ils se dressaient, majestueux, au milieu des stèles éclatées, des anges de pierre en morceaux, des mausolées éventrés. La plupart d'entre eux tenaient dans leurs branches un cercueil disjoint, disloqué, transpercé. [...] Ils avaient violé la paix du cimetière en surgissant des profondeurs, expropriant ceux qui avaient eu la présomption de vouloir s'y coucher pour l'éternité. [...] Les arbres avaient saccagé le cimetière n'épargnant aucun sépulcre. C'était une sorte de bombardement inversé, un bombardement venu du centre de la Terre. Au cœur de l'entrelacs des branches, les cercueils se balançaient tels des nids sinistres, et leurs poignées dorées accrochaient des rayons de soleil. (BRUSSOLO, 1997 : 671)

La description du cimetière massacré citée ci-dessus trahit la volonté de l'auteur de susciter chez le lecteur une réaction de choc et de répulsion plutôt que celle de la peur. Une telle démarche artistique est souvent observée dans la littérature d'épouvante moderne (KING, 1983 : 23).

Certes, le cimetière ne constitue pas la seule possibilité de la mise en scène d'un lieu d'enterrement, car la dépouille du mort peut être enterrée également dans d'autres lieux, par exemple dans la crypte d'une église, dans une pyramide ou dans un autre endroit destiné à la sépulture. Mais, il est aussi possible qu'elle apparaisse là où sa présence n'est pas évidente.

Dans les textes néogothiques, la présence d'une dépouille enterrée est souvent ignorée par les héros ou dans le cas où les héros en sont informés, dérangeante en raison de la peur que celle-ci suscite. Cette présence a toujours des répercussions pour les vivants qui entrent en contact avec cet espace en le visitant ou en l'habitant. Elle se révèle dans la plupart des cas sous forme de phénomènes surnaturels dont les plus fréquents sont les manifestations du fantôme du mort qui y est enterré. Mais, d'autres scénarios sont également possibles, comme l'animation du mort et son retour à la vie.

Parmi les endroits liés à la mort, la maison où se trouve une sépulture représente un cas particulier. Ici, les héros vivent consciemment ou non en contact constant avec la

mort et, par cela, aussi avec le monde spirituel dont elle ouvre la porte en les y faisant entrer. Ce phénomène se déroule conformément à leur volonté ou, ce qui est plus fréquent, contre leur gré.

Une telle situation est décrite dans *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël. Le corps d'une petite fille, précédemment violée par un pédophile et tuée ensuite par celui-ci pour cacher le crime commis se trouve enterré dans le sol d'une étable :

On n'était plus très loin de l'étable de Momo. Il l'a rejointe d'une traite et s'y est engouffré, hors d'haleine. Ici au moins chez lui, il ne risquait plus de mauvaises rencontres. C'était le début de l'automne, le temps était doux et ses bêtes passaient encore les nuits dehors. Nous étions seuls, lui et moi. Il m'a jetée par terre et s'est assis dans la paille pour souffler. [...] Il y avait des outils dans un coin. Une pioche, une pelle, une fourche. Après avoir un peu récupéré. Momo s'est mis à creuser. [...] Le trou n'était pas bien large, mais profond. Pour me fourrer dedans, il a dû me plier les jambes, arquer mon dos jusqu'à ce que mon menton atteigne mes genoux. J'allais passer l'éternité dans la position du fœtus. (DUGUËL, 1996 : 58)

Même si la fille est morte, son esprit reste en vie et séjourne dans le lieu où est enterré son corps. Après le meurtre, des phénomènes inexplicables commencent à se produire. Par exemple, Roussette, la vache dans la stalle de laquelle se trouve le trou avec le cadavre enterré subit une attaque de rage tellement grave que ne pouvant pas la calmer le fermier est obligé de la tuer. Il est à noter qu'ici l'écrivain se sert de la technique de la vision indirecte qui représente une des techniques anxigènes utilisées fréquemment dans la littérature et le cinéma d'épouvante modernes. Selon cette technique « seuls les animaux sont capables de pressentir, les premiers, l'apparition du phénomène maléfique » (GADOMSKA, 2017 : 416). Suite à l'incident évoqué avec la vache et beaucoup d'autres événements de même nature, Momo se rend enfin compte qu'une telle accumulation de malheurs ne peut être l'œuvre de personne d'autre que du fantôme de sa victime remplie de haine pour son tueur et cherchant à se venger<sup>119</sup>. Pris de peur, le paysan ferme l'étable et s'en fait construire une seconde. Ce n'est qu'après des années, quand l'occasion s'offre à lui qu'il décide de vendre le bâtiment abandonné

---

<sup>119</sup> La vengeance d'un mort représente un thème (néo)gothique et (néo) fantastique très fréquent. D'après Denis LABBÉ et Gilbert MILLET, il s'agit de la réponse au désir d'assurance que le lecteur est censé éprouver : « Continuer à contempler, une fois mort, l'évolution du monde, sans souffrance, est le rêve de beaucoup. Un autre moyen de se rassurer consiste à faire croire que l'on peut, après la mort, rendre justice, réparer les iniquités dont on a été victime » (2005 : 241).

à un couple de Parisiens, las du vacarme de la ville, qui veulent chercher le calme à la campagne. Ainsi, l'étable se transforme-t-elle en une vraie maison. Mais, vu que dans le (néo)gothique les cauchemars du passé ne disparaissent jamais, le nouvel aménagement de l'endroit n'a pas réussi à chasser le fantôme :

Pour commencer, les Wadowski ont construit cette vilaine cheminée. Un truc en plâtre, avec des formes bizarres. Du « ni fait ni à faire » comme aurait dit le papa. Puis ils ont décapé les poutres, chaulé les murs, transformé les mangeoires en étagères. Et c'est pas fini, paraît que ça va devenir une vraie maison... Y a que des Parisiens pour avoir des idées pareilles ! [...] Pensez : elle finissait par tomber en ruine, à force d'être laissée à l'abandon. Et le Momo a dû se frotter les mains, trop content de s'en débarrasser... Échanger ses cauchemars contre un gros tas d'argent, c'est plutôt une bonne opération, je trouve. (DUGUËL, 1996 : 10)

L'âme de la morte disposant de la capacité de posséder les choses et les êtres vivants (tout d'abord les animaux, mais comme il s'avèrera plus tard aussi les hommes) habite premièrement la cheminée construite à la place de la stalle de Roussette. C'est ici que la fille des Wadowski aime le plus passer son temps :

Sa place préférée, c'est contre la cheminée, dans le petit recoin de la réserve à bois. Comme c'est l'été, du bois, y en a pas. Alors, le recoin est vide et elle se fourre au fond pendant des heures, avec son hamster et sa poupée Barbie. Elle dit « c'est leur petite maison ». Quelle ironie : Leur maison... Mon tombeau ! (DUGUËL, 1996 : 35)

Le fréquent contact avec l'endroit finit mal pour la fille qui devient en conséquence possédée par le fantôme de la morte.

Notons au passage que la mise en scène de la maison habitée par les Wadowski représente une réalisation de la figure de la demeure hantée, typique pour le genre (néo)gothique et (néo)fantastique. La maison qui dans la littérature mainstream est généralement associée à la sécurité, au repos, au bonheur et à la chaleur familiale incarne le contraire de cette image idyllique dans la littérature d'épouvante, il s'agit par contre du comble de la terreur.<sup>120</sup> À propos de la maison présentée selon la convention caractéristique pour cette littérature, Denis LABBÉ et Gilbert MILLET constatent :

---

<sup>120</sup> Cf. KING, 1983 : 372; KRUSZELNICKI, 2003 : 99; LABBÉ, MILLET, 2005 : 219.



« Hantée, elle perd sa qualité d’abri contre les intempéries et les menaces du monde extérieur. Les personnages y sont à la merci du mal » (2005 : 219).

Parmi les mises en scène néogothiques des tombeaux, celle qui se trouve dans *Les Enfants du crépuscule* de Serge Brussolo fixe l’attention par l’absence de cadavre réel. Il ne s’agit que d’une œuvre d’art dont l’auteur est l’un des protagonistes du roman. L’allure de cet endroit est sans doute hors du commun, du moins à l’époque moderne sur le territoire des États-Unis où l’action du texte se déroule. L’ouvrage représente deux « pyramides tronquées » (BRUSSOLO, 1997 : 124) en briques crues noyées dans la boue d’un marécage. À l’intérieur de ces constructions qui se réfèrent à l’histoire de l’Égypte<sup>121</sup> ou à celle de l’Amérique précolombienne, se trouve « un grand nombre de momies en vrac (...) tassées au bulldozer » (BRUSSOLO, 1997 : 124). Il s’agit de corps « recouverts de bandelettes boueuses » dont les visages, même si elles sont invisibles sous les bandelettes, appartiennent à des personnalités célèbres de l’histoire de l’humanité :

— Ce ne sont que des mannequins de glaise, expliqua Jod [...]. On ne les voit pas, mais sous les bandelettes se cachent les visages des personnalités majeures de notre histoire. Ils sont tous là, les grands hommes, les criminels de guerre, les tyrans, les artistes, les génies, tous amalgamés par la même tourbe. (BRUSSOLO, 1997 : 125)

En créant de telles constructions, l’artiste a voulu renouer avec d’anciens rites funéraires pour rappeler aux hommes le caractère éphémère de la vie et la fatalité de la mort :

Il m’a semblé capital, à l’époque des enterrements sur fond de lasers et de feux d’artifice, de renouer avec la notion primitive de sépulcre. Aujourd’hui, on veut tout ignorer de la mort et des cérémonies funéraires, on censure, on fait comme si elle n’existait pas. C’est pour ça qu’on ne respecte plus la vie. Mes momies de terre séchée sont là pour nous rappeler ce rite de passage essentiel, pour dire aux gens qu’il est inutile de faire semblant de rester

---

<sup>121</sup> L’inspiration égyptienne est récurrente dans le néogothique et le (néo)fantastique. Elle apparaît dans la littérature occidentale à partir du XIX<sup>e</sup> siècle qui voit le développement de romans d’inspiration égyptienne, notamment *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier ou du même auteur, la nouvelle *Le Pied de momie* (2005 : 139). C’est sont les découvertes faites par les européens en Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle qui contribuent à la popularité de cette thématique. L’apparition de la momie dans de nombreux textes gothiques et fantastiques contemporains témoigne que le motif ne s’est pas épuisé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

jeunes, et que la chirurgie esthétique n'a jamais fait reculer l'échéance fatale.  
(BRUSSOLO, 1997 : 125)

À savoir, la confrontation de l'homme avec la mort constitue l'une des fonctions principales du gothique, tout comme du fantastique qui est son genre voisin. Denis LABBÉ et Gilbert MILLET constatent : « Une des fonctions du fantastique est de confronter l'homme à cette évidence que la mort est inscrite en lui depuis sa naissance » (2005 : 236) ; « [...] si le fantastique retient le cimetière [nous y ajoutons aussi la tombe/le tombeau même situé(e) parfois en dehors du cimetière qui conserve le même caractère de rapport avec la mort que dans le cas où elle en fait partie, c'est-à-dire le lieu de l'enterrement de la dépouille/des dépouilles — A.B.], c'est pour son caractère lugubre, mais surtout pour la prémonition que notre vie n'est qu'une attente de la seule certitude : la mort » (2005 : 227).

### **2.3. Le lieu du meurtre**

Outre par la présence d'une dépouille ou de dépouilles, un lieu peut être lié à la mort par le meurtre qui y a été commis.

Les crimes y compris le plus grave d'entre eux, c'est-à-dire le meurtre, sont très fréquemment représentés dans le (néo)gothique. La récurrence de cette thématique est sans doute due au fait qu'elle s'inscrit parfaitement dans la philosophie véhiculée par le genre aussi bien que dans l'esthétique qui le domine. Nous pensons ici avant tout à l'omniprésence du mal dans la diégèse, ainsi qu'à la mise en scène des transgressions des lois et des limites morales et culturelles.

Une fois le meurtre commis, c'est dans l'espace que persistent ses souvenirs. Premièrement, il peut s'agir des traces matérielles liées au crime, tels que la présence de la dépouille de la victime ou/et des armes du crime, par exemple : un fusil ou un couteau couvert de sang laissés par le meurtrier dans sa hâte de quitter le lieu avant d'être découvert en flagrant délit. Dans les romans policiers, le rôle de ces éléments consiste généralement à aider le détective à élucider les circonstances du crime, c'est ainsi que les traces acquièrent la fonction d'indices<sup>122</sup>. Dans les romans (néo)gothiques

---

<sup>122</sup> Cf. COMBES, 1989.

et (néo)fantastiques qui sont d'ailleurs souvent apparentés avec le genre policier par la présence de l'enquête criminelle<sup>123</sup>, cette situation peut aussi être observée. Cependant, nous remarquons que si le rôle du dépositaire d'indices pour l'enquête (le rôle informatif) étant souvent tenu par l'espace (néo)gothique ou (néo)fantastique, il ne s'agit généralement pas de la fonction unique du cadre spatial du récit de meurtre. En dehors du fait d'être un dépositaire informatif, l'espace (néo)gothique et (néo)fantastique constitue aussi un dépositaire émotionnel. Cette fonction assumée par l'espace est réalisée le plus souvent à travers l'attribution à l'espace entier ou à certains des éléments qui la composent de la capacité d'éprouver et de manifester des émotions. Une telle caractéristique attribuée à l'espace constitue l'un des effets de sa personnification. Précisons que la personnification de l'espace constitue une démarche descriptive à laquelle les auteurs des textes néogothiques ont très souvent recours. Nous analysons ce problème avec plus de détails dans la partie du présent travail consacrée au statut du personnage accordé à l'espace dans les romans néogothiques.<sup>124</sup> Maintenant, le sujet est abordé sous un autre angle. Notre visée est de mettre en valeur le fonctionnement de l'espace en tant que dépositaire émotionnel plutôt que d'entrer dans les détails concernant le thème de la personnification. Notons qu'en plus de ressentir lui-même des émotions, l'espace peut aussi projeter ses propres états émotionnels sur les personnages humains du récit pour les inciter finalement à accomplir des actions concrètes. Il s'agit d'actions désirées par l'espace, qui constituent des pas nécessaires sur la voie vers l'exécution du but qu'il poursuit : il s'agit généralement d'une vengeance.

La description de la maison de Lisa, une des héroïnes des *Enfants du crépuscule* qui vient d'y être assassinée constitue, à notre avis, un exemple parfait de l'espace assumant le rôle de dépositaire d'émotions. Les émotions qui s'y sont accumulées sont liées au meurtre dont les traces restent parfaitement conservées :

Des rigoles s'étaient formées, suivant les plis du cuir, si bien qu'on avait l'impression que c'était le fauteuil lui-même qui saignait, tel un gros animal cubique entaillé par les coups de la lance d'une troupe de guerriers. Pendant une minute, Peggy resta figée, s'attendant presque à voir le cuir frémir, ou à une plainte s'échapper du dossier. (BRUSSOLO, 1997 : 38)

---

<sup>123</sup> « Nombreux sont, en effet, les récits fantastiques fonctionnant comme des enquêtes » (LABBÉ, MILLET, 2005 : 26-28).

<sup>124</sup> Cf. le paragraphe 5.3.

Il faut remarquer que contrairement aux descriptions des lieux de meurtre trouvées dans les textes purement policiers, la description citée n'accentue pas l'utilité des traces du meurtre pour l'élucidation de ses circonstances, mais met plutôt en relief les émotions accumulées dans l'espace. C'est ainsi que la présentation du fauteuil sur lequel Lisa a été assassinée contient la suggestion que celui-ci est capable d'éprouver des émotions : « Peggy resta figée, s'attendant presque à voir le cuir frémir, ou à une plainte s'échapper du dossier » (BRUSSOLO, 1997 : 38).

Si la protagoniste du texte de Serge Brussolo Peggy reçoit plutôt avec froideur la nouvelle qui l'informe de la mort de sa sœur : « D'abord, elle ne ressentit rien qu'une espèce de trou d'air. [...] Elle retient son souffle mais la douleur ne se décide pas à venir » (BRUSSOLO, 1997 : 20)<sup>125</sup>, la visite de l'endroit où le meurtre a eu lieu met fin à son indifférence. Le changement dans l'attitude de la protagoniste est initié par un profond choc émotionnel subit lors de la contemplation du cadre de l'assassinat où les traces matérielles et émotionnelles de la scène sanglante qui s'y est déroulée restent parfaitement conservées :

Elle était oppressée et faisait des efforts pour ne pas se laisser hypnotiser par le fauteuil club couvert de sang séché qui trônait au milieu de la pièce. [...] Elle se contraignait à bouger pour rompre l'enchantement, mais ces regards revenaient sans cesse au fauteuil. « C'est là que ta sœur est morte, chuchotait une voix dans sa tête. C'est là qu'on l'a *assassinée*. » (BRUSSOLO, 1997 : 38)

C'est ainsi que premièrement Peggy se sent retenue contre son gré par le lieu qui exerce sur son esprit un impact étrange et inexplicable :

Elle se demanda soudain ce qu'elle faisait là. Qu'attendait-elle pour ramasser le Stetson de Dad, quelques photos, le chapelet de M'man, et s'en aller ? Elle n'allait pas ramener tout ce foutoir à Key West, n'est-ce pas ? « Qu'est-ce que tu veux ? se dit-elle. Importer chez toi les termites [...] ? » Quelque chose pourtant lui interdisait de s'en aller. [...] Pourquoi s'attardait-elle ici ? Qu'essayait-elle de prouver ? « Ça t'embête d'être la seule survivante ? songea-t-elle. Tu espères peut-être que l'assassin viendra te régler ton compte cette nuit ? Comme ça l'histoire de la famille Meetchum serait définitivement bouclée. » (BRUSSOLO, 1997 : 40-51)

---

<sup>125</sup> L'indifférence manifestée par Peggy est une conséquence de la rupture du contact avec sa famille décidée il y a longtemps par sa sœur.

À savoir, l'attirance représente un trait caractéristique récurrent de l'espace (néo)gothique et (néo)fantastique. Citons à ce propos l'avis de Katarzyna GADOMSKA : « Il arrive souvent que l'espace fantastique appelle et attire le personnage qui est obligé d'y répondre » (2012 : 31). Cette remarque s'applique aussi à l'espace (néo)gothique.

Au fur et à mesure que son séjour se prolonge dans la maison, la protagoniste des *Enfants du crépuscule* commence à manifester des signes de douleur de façon tout à fait spontanée<sup>126</sup>, on la voit gagnée par la nostalgie :

Toute seule, assise dans l'immense cuisine vide, elle se mit à pleurer. Elle se sentait dans la peau du dernier des Mohicans. Peggy, l'ultime survivante de la tribu Meetchum. Voilà comment la vie tournait, un jour on se retrouvait gardienne des morts familiaux, dans une maison aussi silencieuse qu'un tombeau. (BRUSSOLO, 1997 : 50)

C'est n'est qu'un peu plus tard que la protagoniste se réfèrera au lien fraternel qui la lie avec la victime en expliquant son obligation de mettre en œuvre une enquête criminelle visant à identifier le meurtrier de sa sœur. La décision sera prise dans la maison, ce qui, à notre avis, ne reste pas sans importance :

Peg rentra dans la maison. Maintenant elle se trouvait à la croisée des chemins. Soit elle choisissait de rentrer à Key West et de ne plus penser à cette affaire, soit elle essayait de creuser plus avant, de mener sa propre enquête. Après tout, ne devait-elle pas cela à sa sœur ? [...] Peggy prit une profonde inspiration et se saisit d'une première brassée de papiers. (BRUSSOLO, 1997 : 68)

Ce sens du devoir moral ne finira pas de d'augmenter chez la protagoniste au cours du récit et finira par la manifestation de son engagement dévoué dans l'affaire de l'enquête poursuivie, même malgré la conscience du risque de s'exposer à la mort : « Seras-tu assez habile pour ne pas devenir sa prochaine victime ? se demanda-t-elle en fermant les yeux » (BRUSSOLO, 1997 : 94).

Un autre exemple de l'espace marqué par l'histoire d'un meurtre capable d'influencer l'état émotionnel du personnage et en conséquence de stimuler son futur

---

<sup>126</sup> Loin d'être le résultat de l'affection familiale éprouvée envers sa sœur, la tristesse tardive apparaît comme conséquence de l'expérience d'une solitude profonde qui est en train d'envahir la conscience de la protagoniste du texte.

comportement que nous voulons analyser se trouve dans *Le chien des ténèbres* de Jean-Claude Carrière. Cette fois-ci, les émotions accumulées dans l'espace constituent les seules traces de l'histoire sanglante du lieu mis en scène. Il s'agit d'une maison de campagne, autrefois une clinique d'avortement entretenue clandestinement par un neurologue (le père du futur psychopathe et tueur des femmes), sous couverture d'une clinique soignant les maladies nerveuses : « Pendant des années j'ai eu des malades nerveux et puis aussi des femmes qui avaient commis quelque faute... et qui venaient ici pour se débarrasser, loin des regards indiscrets, des résultats de cette faute » (CARRIÈRE, 1995 : 95). C'est ici qu'a eu lieu une opération d'avortement qui a eu un impact irréversible sur le psychisme du fils de l'avorteur :

— C'était une nuit, dit-il. Il n'y avait qu'une cliente ici. Je n'avais plus d'infirmière depuis longtemps. C'était une nuit d'orage. J'ai commencé une opération pour délivrer cette femme et il a fallu que mon fils m'aide. Ce fut abominable. La femme est morte. [...] Je l'ai enterrée dans le jardin. Mon fils m'a aidé. Il était à demi mort de répulsion et d'horreur. (CARRIÈRE, 1995 : 95).

Même si contrairement à la situation décrite dans *Les Enfants du crépuscule* aucune trace matérielle de l'activité meurtrière du médecin ne persiste pas dans la maison, cet espace reste associé aux événements qui s'y sont déroulés et fonctionne dans l'esprit du personnage de son fils comme catalyseur des souvenirs sinistres du passé. En fait, le séjour dans la maison exerce sur lui une influence tellement désastreuse qu'il finit par sombrer dans la démence : « C'est ici qu'il est devenu fou. Dans cette maison » (CARRIÈRE, 1995 : 94).

Au-delà de constituer le cadre du meurtre mis en scène dans le texte, l'espace ou l'un de ses éléments constitutifs peut être lui-même la victime de ce meurtre. Cette fois-ci, les signes de souffrance peuvent être manifestés par l'espace. Une telle situation est décrite par exemple dans le roman néogothique de Michel Bernanos *Le Murmure des dieux* qui fait partie du *Cycle de la Montagne morte de la vie*<sup>127</sup>. Dans ce texte, l'abattage d'un arbre est présenté comme une scène d'exécution :

---

<sup>127</sup> Le roman de Michel Bernanos qui est un texte qui représente la vengeance de la nature sur les hommes pour le mauvais traitement subi de leur part peut être associé au genre d'eco-horror. Plus d'informations sur ce sujet se trouvent dans le chapitre III consacré à la nature néogothique.

L'arbre géant frémissait sous les coups de hache. [...] L'acier avait creusé tout autour du tronc une blessure qui était comme une gueule prête à mordre, et de cette gueule la sève généreuse coulait comme une salive. Mais le monstre enraciné refusait la mort. Jusqu'au moment où son cœur généreux fut enfin atteint. Il oscilla lentement, pencha d'avant en arrière sa belle chevelure verte, puis, dans un craquement sinistre comme un râle, s'allongea sur le sol dans l'attente de la morte sèche. (BERNANOS, 1996 : 51)

Plusieurs expressions et comparaisons utilisées dans le passage cité trahissent les émotions éprouvées par l'arbre lors de son agonie. C'est ainsi que premièrement l'arbre qui est en train d'être abattu révèle son désaccord vis-à-vis du sort tragique que les hommes lui ont préparé : il « refuse la mort ». La comparaison de la blessure de l'arbre avec « une gueule prête à mordre » suggère la rage que celui-ci éprouve. Ensuite, la description souligne l'injustice de la part des hommes dont l'arbre est devenu victime, l'accent est mis sur la générosité de son cœur atteint par les souffrances, il est question des souffrances infligées par ceux pour qui il était si bénéfique de son vivant. Étant donné que l'arbre est personnifié, le cœur de l'arbre peut être ici interprété comme le centre de l'activité émotionnelle, spirituelle, morale et intellectuelle, ce qui correspond à la signification métaphorique de ce mot. Cette interprétation est attestée par l'usage du qualificatif « généreux » attribué au cœur de l'arbre. En agonisant, le colosse végétal émet un « râle » qui peut être interprété comme un signe de souffrance physique, mais aussi mentale éprouvée par un cœur profondément blessé. La manière analysée de décrire la mort du « monstre enraciné » vise sans doute à augmenter le côté dramatique de la situation présentée tout en permettant au lecteur de s'identifier émotionnellement à l'arbre en souffrance.

D'autres éléments de l'espace entourant l'arbre, c'est-à-dire la forêt dont celui-ci faisait partie et qui est également personnifiée et fonctionne dans son entité comme personnage est présentée comme capable non seulement d'éprouver, mais aussi de manifester ses émotions en réaction à la mort de l'arbre qui vient d'être coupé. Ainsi, le narrateur informe que suite à l'abattage — exécution : « La grande forêt prit le deuil » (BERNANOS, 1996 : 51). Sa haine envers les meurtriers ne reste pas non plus cachée, elle s'exprime à travers des sons et des bruits bizarres qui se font entendre de partout : « Les bruits les plus fantastiques se mirent à courir [...]. Mille sons discordants, exprimant la haine envers ceux qui avaient abattu le fier seigneur à l'armure d'écorce, troublèrent le majestueux silence » (BERNANOS, 1996 : 51). Malgré leur nature mystérieuse qui empêche la compréhension du message transmis par les non-initiés, les signes de la

colère éprouvée par la forêt sont correctement interprétés par les Indiens chez qui ils provoquent une véritable terreur.

## **2.4. Conclusion**

Pour conclure, le lien avec la mort est un trait caractéristique de l'espace (néo)gothique. Étant donné que la mort fait souvent peur à l'homme, les auteurs du (néo)gothique s'en servent pour créer une ambiance anxieuse autour des lieux présentés dans les textes. Dans le (néo)gothique, la mort est entendue comme passage vers une autre réalité, différente de celle perçue directement par les vivants, cependant toujours en contact avec celle-ci. C'est ainsi que le monde des morts et celui des vivants s'entremêlent, s'influencent et se complètent mutuellement. L'infiltration réciproque de ces deux mondes se révèle dans la mise en scène des espaces (néo)gothiques.

L'existence de quelques lieux archétypaux qui permettent l'introduction de la thématique de la mort tout en facilitant l'entretien du dialogue entre le monde des vivants et celui des morts est à remarquer.

Parmi ces lieux, se trouve premièrement le cimetière. L'espace du cimetière étant un territoire sacré, il est le plus souvent en ruine et cela augmente son caractère lugubre et prépare la place pour l'émergence du surnaturel qui est une sorte de réponse au sacrilège. Tandis que dans le gothique classique les représentations du cimetière, sont plutôt conformes aux règles de la mimesis, le néogothique en procure souvent des images fantaisistes en vue de mieux choquer le lecteur.

À côté des cimetières, le (néo)gothique met en scène aussi d'autres espaces liés à la mort par la présence d'une dépouille ou de dépouilles. Cette présence ne reste jamais sans répercussions sur la vie des personnages qui entrent en contact avec cet espace. Elle est tout de même accompagnée le plus souvent de phénomènes surnaturels, tels que les manifestations du fantôme du mort, l'animation de son corps.

Une autre catégorie d'endroits liés à la mort présentés souvent dans les textes (néo)gothiques sont les lieux du meurtre. Leur rôle principal dans la plupart des ouvrages (néo)gothiques où ils apparaissent est celui du dépositaire émotionnel. Le lieu du meurtre qui remplit une telle fonction dans le récit (néo)gothique se montre généralement capable d'éprouver des émotions ou/et d'influencer l'état émotionnel et/ou la condition psychique des personnages qui entrent en contact avec lui. De plus,



dans certains textes, il existe des espaces personnifiés qui sont présentés comme ressentant eux-mêmes des émotions liées au meurtre qui y a eu lieu.

## Chapitre III

### La nature néogothique

#### 3.1. Introduction — la vision (pré)romantique de la nature et ses traces dans les textes parus au seuil du gothique

Parmi les traits distinctifs les plus représentatifs du (pré)romantisme en tant que courant artistique, il faut sans doute mentionner la grande importance accordée à la nature. Les œuvres (pré)romantiques parmi lesquelles se trouvent, entre autres, celles qui représentent le genre gothique en véhiculent une vision très complexe constituée de caractéristiques (d'images) diverses, parfois contradictoires.<sup>128</sup>

Etant donné l'importance de la nature dans la littérature gothique, nous aimerions étudier les principales caractéristiques de la vision (pré)romantique de la nature et ses traces dans les mises en scène de l'espace dans les textes du gothique proprement dit.

L'analyse de principaux traits caractéristiques de la vision de la nature véhiculée par le gothique pur permet de comparer certains d'entre eux avec d'autres qui caractérisent la vision de la nature transmise par le néogothique. Nous aimerions observer que la perception de la nature dans le néogothique reste toujours sous l'influence de l'image de la nature dépeinte dans les textes du commencement du genre. Cette influence se révèle non seulement dans les ressemblances, mais aussi dans les différences qui trahissent souvent la volonté de mener un dialogue avec le genre source.

La première image de la nature véhiculée par le (pré)romantisme trouvée souvent dans les ouvrages gothiques que nous aimerions étudier est l'incarnation de

---

<sup>128</sup> Vu que les principaux axes de réflexion sur la nature observés dans les œuvres préromantiques s'inscrivent déjà dans le romantisme, nous remplacerons dans notre analyse le terme « préromantique » par celui de « romantique » qui est une notion hiérarchiquement supérieure répondant à un ensemble plus vaste de phénomènes caractéristiques pour la nouvelle sensibilité qui émerge en tant qu'opposition aux idées prêchées par les Lumières. La perception de la nature par les courants préromantique et romantique est proche, voire identique. Les présentations de la nature dans les ouvrages préromantiques et romantiques semblent ne différer qu'au niveau du style par le choix des moyens d'expression artistique. Le style des ouvrages préromantiques est plus sentimental, parfois trop exalté, il y manque encore souvent de souplesse stylistique qui caractérise les œuvres du romantisme proprement dit.

l’Arcadie<sup>129</sup>. Le paysage naturel présenté souvent par opposition à celui transformé par l’activité humaine se montre comme une sorte de paradis sur Terre. Les avantages de la vie en contact avec la nature sont largement prêchés. Il est considéré que la nature a un fort impact sur l’homme, c’est elle qui est censée jouer un rôle important dans le façonnement de son caractère, sa conduite, sa façon de penser, sa morale. Cette conviction trouve son écho dans le mythe du bon sauvage<sup>130</sup>. Ce mythe consiste à idéaliser l’homme primitif qui vit en contact avec la nature à l’état sauvage. Les membres des tribus primitives qui n’ont pas subi l’influence de la culture, jugée comme destructrice pour la moralité sont considérés comme des individus naturellement bons. La croyance en un impact positif de la nature sur la moralité constitue aussi la base d’un autre mythe fortement ancré dans la conscience romantique, à savoir celui de la supériorité morale des habitants de la campagne par rapport aux citadins. Parmi les auteurs du gothique, ce sont ceux du gothique sentimental<sup>131</sup> qui chantent dans leurs textes les louanges de la nature avec la plus grande prédilection. La vie au milieu de la nature est présentée dans leurs textes comme unique garantie du bonheur et de la bonne condition psychique et morale de l’homme.

Les avantages de la vie en contact avec la nature que l’homme mène à la campagne sont largement glorifiés par la plus éminente représentante du gothique sentimental, à savoir Ann Radcliffe. Saint-Aubert, l’un des personnages des *Mystères d’Udolphe* (le père de la protagoniste) revient à la campagne, dans son petit village natal après des années passées en ville. Les mauvaises mœurs de la ville n’ont pas réussi à corrompre son bon caractère, façonné jadis par la campagne où il a passé son enfance : « Les vertes prairies où, plein de santé, de joie et de jeunesse, il avoit si souvent bondi parmi les fleurs ; les bois, dont le frais ombrage avoit entendu ses premiers soupirs et entretenu la pensive mélancolie qui devint ensuite le trait dominant de son

---

<sup>129</sup> L’Arcadie est une contrée utopique idyllique, pastorale et harmonieuse associée à la province grecque d’Arcadie. Le mythe de l’Arcadie remonte à l’antiquité classique.

<sup>130</sup> Le mythe du bon sauvage est présent déjà dans des récits de voyage parus à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que dans les écrits philosophiques des penseurs de la Renaissance et des Lumières, tels que Michel de Montaigne, Montesquieu, Voltaire ou Diderot. L’un des plus éminents propagateurs du mythe est sans doute Jean-Jacques Rousseau, ses traces sont aussi à trouver dans l’œuvre de François-René de Chateaubriand, voir : *Atala et les amours de deux sauvages dans le désert* (1801), *René* (1802).

<sup>131</sup> Précisons que le gothique sentimental (ang. *sentimental gothic*) constitue l’un de trois sous-genres distingués à l’intérieur du genre gothique, à côté du gothique historique (ang. *historical gothic*) et du gothique d’horreur (ang. *terror gothic*). Les traits distinctifs les plus représentatifs du gothique sentimental sont l’accentuation sur les sentiments et les émotions vécus par les héros ainsi que la présence d’une histoire d’amour qui constitue généralement la trame principale de l’ouvrage. Cf. DOPART, 1999 : 183.

caractère »<sup>132</sup>. Le lecteur apprend que l'expérience de la vie citadine a apporté à Saint-Aubert une grande déception :

M. Saint-Aubert aimoit à errer, accompagné de sa femme et de sa fille, sur les bords de la Garonne ; il se plaisoit à écouter le murmure harmonieux de ses eaux. Il avoit connu une autre vie que cette vie simple et champêtre ; il avoit long-temps vécu dans le tourbillon du grand monde, et le tableau flatteur de l'espèce humaine, que son jeune cœur s'étoit tracé, avoit subi les tristes altérations de l'expérience. Néanmoins la perte de ses illusions n'avoit ni ébranlé ses principes ni refroidi sa bienveillance : il avoit quitté la multitude avec plus de pitié que de colère, et s'étoit borné pour toujours aux douces jouissances de la nature, aux plaisirs innocents de l'étude, à l'exercice enfin des vertus domestiques.<sup>133</sup>

Juxtaposée à la ville, le milieu de la corruption, de la débauche et de la médiocrité, la campagne se montre comme un paradis sur Terre. Les gens y mènent une vie modeste, mais heureuse. Ils y vivent sans querelle, dans une parfaite harmonie. Après leur travail dur, mais honnête, ils s'adonnent à de petits divertissements qui leur apportent une vraie joie :

Les paysans de ces heureux climats, quand leur travail étoit fini, venoient souvent, sur le soir, danser en groupes sur le bord de la rivière. Les sons animés de leur musique, la vivacité de leurs pas, la gaité de leur maintien, le goût et le caprice des jeunes filles dans leur ajustement, donnoient à toute la scène un caractère vraiment français.<sup>134</sup>

Si la vie au sein de la nature rend l'homme bon, cela concerne aussi ceux qui savent apprécier la nature. Qui plus est, la nature paraît avoir un impact positif sur le développement de toutes sortes de qualités telles que par exemple l'imagination : « La franchise, la simplicité, les grandes idées, et le goût pour la nature, que montrait le jeune homme, enchantoient Saint-Aubert. Il avoit dit souvent que ce goût pour la nature ne pouvoit exister dans une âme, sans y supposer une grande pureté de cœur et

---

<sup>132</sup> RADCLIFFE, Ann : *Les Mystères d'Udolphe*. trad. de l'anglais par Victorine de Chastenay, Paris, Maradan. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Mystères\\_d'Udolphe/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mystères_d'Udolphe/Texte_entier), consulté le 25 mai 2018. Nous gardons toujours l'orthographe de l'auteur.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

d'imagination »<sup>135</sup>. Chez les gens de la ville par contre, la corruption des mœurs et le carriérisme s'ajoutent au manque de goût. Ils se distinguent le plus souvent par l'insensibilité : « Saint-Aubert, quand il sut qu'on attendoit compagnie, sentit un mélange de dégoût et d'indignation pour l'insensibilité de Quesnel [il s'agit d'un citadin — A.B.] »<sup>136</sup>.

Dans le gothique sentimental, l'admiration des merveilles de la Création invite souvent le personnage qui la contemple à élever son esprit vers le Créateur : « La solitude, la paix et le mystère de la nature aident l'âme préromantique [cela est aussi vrai pour l'âme romantique – A.B.] à se rapprocher de Dieu. Le héros cherche Dieu dans la nature puisqu'elle présente sa majesté et sa création » (TORALOVÁ, 2010 : 13). C'est ainsi dans *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe que la protagoniste se sent plus disposée à la prière lorsqu'elle contemple la nature : « Elle éleva ses pensées vers le ciel ; elle s'y sentoit toujours plus disposée, quand elle goûtoit la sublimité de la nature »<sup>137</sup>.

La nature romantique éveille chez l'homme toute une gamme de sentiments nobles parmi lesquels se trouve l'amour. D'après le père de la protagoniste des *Mystères d'Udolphe*, l'amour se montre même impossible à naître dans le cœur de l'homme de la ville :

Le monde, disoit-il, en suivant sa pensée, le monde ridiculise une passion qu'il connoît à peine ; ses mouvements, ses intérêts, distraient l'esprit, dépravent les goûts, corrompent le cœur ; et l'amour ne peut exister dans un cœur, quand il n'a plus la douce dignité de l'innocence [...]. Comment pourroit-on chercher l'amour au sein des grandes villes ? La frivolité, l'intérêt, la dissipation, la fausseté y remplacent continuellement la simplicité, la tendresse et la franchise.<sup>138</sup>

Henri-Frédéric AMIEL (1821-1881) constate : « Un paysage quelconque est un état de l'âme » (1908 : 62). Cette constatation peut s'appliquer aussi bien à une œuvre picturale qu'à une description littéraire d'un paysage naturel. La nature dans le gothique (particulièrement dans le gothique sentimental, mais pas seulement) exerce une profonde influence sur les états émotionnels des hommes, notamment des individus dits

---

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid.

sensibles, dotés d'une âme proprement romantique. Ainsi, le contact avec le paysage naturel est-il capable de procurer du réconfort aux esprits tourmentés par diverses peines et mésaventures du sort. C'est ainsi dans *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley, où le monstre Frankenstein trouve dans les Alpes l'apaisement de sa tristesse causée par le rejet de la part des hommes<sup>139</sup> :

Mais ne suis-je pas seul, pitoyablement seul ? Et toi, mon créateur, tu me hais ! Quel espoir puis-je mettre en tes semblables qui ne me doivent rien ? Ils me méprisent et me détestent. Les montagnes désertes et les glaciers sont mon seul refuge. J'ai erré ici de nombreux jours. Les cavernes de glace que je suis le seul à ne pas craindre sont mes abris, les seuls que les hommes ne me disputent pas. Je bénis les cieux limpides, ils me sont plus cléments que tes semblables. (SHELLEY, 2001 : 129)

La contemplation des spectacles de la nature à laquelle les romantiques s'adonnent volontiers procure souvent l'expérience du sublime. La compréhension romantique du sublime s'oppose à sa compréhension classique selon laquelle il est associé à la beauté suprême qui se manifeste dans la perfection de la forme. Le concept du sublime entendu par les romantiques, défini par Edmund BURKE dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), désigne une esthétique qui naît de l'admiration ressentie en confrontation avec ce genre de choses et de phénomènes qui dépassent l'esprit humain et échappent à son contrôle.<sup>140</sup> Effectivement, le contact avec le sublime éveille à la fois la terreur, l'étonnement et le respect en faisant naître une sorte de délice passionnel qui s'éloigne de la raison. Le sublime burkien se trouve en opposition par rapport au beau. L'expérience du beau provient de l'admiration des choses et des phénomènes qui apportent les sensations de

---

<sup>139</sup> Dans *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley, ce n'est pas seulement le monstre Frankenstein qui trouve du réconfort dans la nature, son créateur, c'est-à-dire le docteur Victor Frankenstein tourmenté par les remords pour avoir donné la vie à un terrible et impitoyable ennemi des hommes avoue s'apaiser grâce à la contemplation du paysage des Alpes : « Parfois, il m'arrivait de résister à mon désespoir : le tourbillon des passions de mon âme me poussait à chercher, dans un exercice physique ou un déplacement, une diversion à son mal terrible. Ce fut au cours d'un accès de cette sorte que j'abandonnai brusquement la maison et gagnai les plus proches vallées des Alpes. Dans la magnificence de ses sites éternels, je voulais y chercher l'oubli de moi-même et de mes douleurs éphémères. [...] Six années s'étaient écoulées depuis : moi, j'étais une épave mais rien n'avait changé dans ces paysages sauvages et immuables » (SHELLEY, 2001 : 119).

<sup>140</sup> BURKE, Edmund, 1803 : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. trad. de l'anglais par LAGENTIE DE LAVAÏSSE, E., Paris, Pichon, accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/L'Origine\\_de\\_nos\\_Idees\\_du\\_Sublime\\_et\\_du\\_Beau/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Origine_de_nos_Idees_du_Sublime_et_du_Beau/Texte_entier), consulté le 10 mars 2020.

la douceur, de la délicatesse et de l'harmonie (LONNROTH, 2002 : 65). Parmi les paysages naturels particulièrement aptes à provoquer l'expérience du sublime se trouvent les montagnes. Experte dans les descriptions des paysages champêtres, doux, jolis et idylliques, Ann Radcliffe se distingue à la fois par une parfaite habileté à extraire de la nature ses éléments les plus grandioses qui accentuent la condition vulnérable de l'homme en suscitant chez lui un respect profond mêlé d'effroi (KILLEN, 2000 : 35). À ce propos, citons le fragment des *Mystères d'Udolphe* consacré à la description des Apennins parcourus par Émilie pour arriver au Château d'Udolphe :

De ce point de vue sublime, les voyageurs continuèrent à gravir au milieu des forêts de sapins, et pénétrèrent dans un étroit passage qui bernoit de tous côtés les regards, et montrait seulement d'effroyables rocs suspendus sur la tête. [...] Ce passage conduisoit au cœur des Apennins. Il s'élargit enfin, et découvrit une chaîne de montagnes d'une extraordinaire aridité [...]. Vers la chute du jour, la route tourna dans une vallée plus profonde qu'enfermoient, presque de tout côté, des montagnes qui paroisoient inaccessibles. À l'orient, une échappée de vue montrait les Apennins dans leur plus sombre horreur. La longue perspective de leurs masses entassées, leurs flancs chargés de noirs sapins présentoient une image de grandeur plus forte que tout ce qu'Émilie avoit déjà vu.<sup>141</sup>

L'expérience du sublime est aussi vécue par Victor Frankenstein lors de sa promenade dans les Alpes :

Ma mule fut amenée devant la porte et je décidai de gravir le sommet de Montanvert. Je me souvenais de l'effet qu'avait produit sur moi, la première fois que je l'avais vu, l'extraordinaire glacier en perpétuel mouvement. J'en avais ressenti une extase sublime qui avait donné des ailes à mon âme et m'avait éloigné du monde ténébreux pour me conduire vers la lumière et la joie. (SHELLEY, 2001 : 123)

Mais, il faut noter que la nature romantique ne se limite pas à susciter des émotions chez ses contemplateurs. Il arrive souvent que le paysage qui entoure le personnage reflète ses états émotionnels vécus au moment de sa contemplation, ce qui donne au lecteur l'illusion que le paysage s'adapte avec une souplesse parfaitement

---

<sup>141</sup> RADCLIFFE, Ann : *Les Mystères d'Udolphe*. trad. de l'anglais par Victorine de Chastenay, Paris, Maradan. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Mystères\\_d'Udolphe/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mystères_d'Udolphe/Texte_entier), consulté le 25 mai 2018.

subtile aux émotions ressenties par le héros. Ainsi, dans *Frankenstein* de Mary Shelley l'endroit dans les Alpes que Victor Frankenstein est en train de traverser constitue l'expression de la mélancolie qui remplit son cœur :

C'est un spectacle d'une terrifiante désolation. À des milliers d'endroits, on distingue des traces des avalanches de l'hiver. Des arbres détruits et déchiquetés jonchent le sol, certains sont totalement brisés, d'autres sont inclinés, tantôt sur des rochers, tantôt à la transversale sur des troncs. [...] Les sapins sont ni grands ni touffus, mais plus sombres — ce qui ajoute à la sévérité du paysage. Je contemplai la vallée sous mes yeux : une forte brume montait des cours d'eau et allait couronner les sommets des montagnes d'en face, perdus parmi les nues obscures. Avec la pluie qui tombait, le ciel sombre, tout ce qui m'entourait dégageait la mélancolie. (2001 : 123-124)

Enfin, pour les romantiques la nature est inséparablement liée au surnaturel. Dans le genre gothique, ce lien révèle généralement la face obscure de la nature. La nature peinte par les auteurs (pré)romantiques du gothique est habitée par une multitude d'êtres surnaturels qui se montrent généralement malintentionnés envers les hommes. Il s'agit de divinités diverses, des nymphes, des géants, des démons qui errent dans les prairies, les bosquets, les forêts et les montagnes en ne se laissant voir qu'aux infortunés choisis selon leur caprice et pour lesquels cette rencontre finit souvent par la mort. Nous voyons l'influence des croyances et des légendes populaires qui remontent à d'anciens cultes païens qui rendent hommage aux forces de la nature qui ont survécu notamment dans les milieux ruraux. Les artistes romantiques réapprécient ce genre de récits en y cherchant souvent leur inspiration. À ce propos, évoquons *Han d'Islande* de Victor Hugo où il est question d'un géant de nature diabolique qui hante le pays de Norvège. L'habitat du monstre se trouve dans la montagne. Il s'est installé au milieu des rochers, dans des lieux parfaitement inaccessibles et cachés aux regards des hardis éventuels qui tenteraient de l'attraper. Il n'en descend que pour accomplir ses meurtres sanglants et ravager les villages qui se trouvent dans les environs :

Nous préserve le dieu Mithra, s'écria-t-il, de ces sages et de ces heureux ! Maudit soit le zéphyr malintentionné qui a apporté en Norvège le dernier des démons d'Islande. [...] Si l'on en croit la tradition, quelques paysans islandais, ayant pris sur les montagnes de Bessestedt le petit Han encore enfant, voulurent le tuer, comme Astyage tua le lionceau de Bactriane ; mais l'évêque de Scalholt s'y opposa, et prit l'oursin sous sa protection, espérant faire un



chrétien du diable. [...] Aussi le démoniaque adolescent le paya-t-il de ses soins en s'enfuyant une belle nuit sur un tronc d'arbre, à travers les mers, et en éclairant sa fuite de l'incendie du manoir épiscopal. Voilà, selon les vieilles fileuses du pays, comment s'est transporté en Norvège cet islandais [...]. Depuis ce temps, les mines de Fa-roër comblées et trois cents ouvriers écrasés sous les décombres ; le rocher pendant de Golyn précipité pendant la nuit sur le village qu'il dominait ; le pont de Half-Broën croulant du haut des roches sous le passage des voyageurs; la cathédrale de Drontheim incendiée ; les fanaux côtiers éteints durant les nuits orageuses, et une foule de crimes et de meurtres ensevelis dans les lacs de Sparbo ou de Smiasen, ou cachés sous les grottes de Walderhog et de Ryllass, et dans les gorges du Dofre-Field, ont attesté la présence de cet Arimane incarné dans le Drontheimhus.<sup>142</sup>

Dans le gothique sentimental, l'image ténébreuse de la nature est adoucie par la présentation de son côté doux et harmonieux.<sup>143</sup> Ce n'est absolument pas le cas du gothique d'horreur dont l'œuvre la plus représentative est *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis. Dans cette variante du gothique qui expose le macabre et le mal dans ses formes les plus aiguës, la nature n'est jamais idyllique.

La description du paysage naturel dans le gothique d'horreur sert comme un moyen d'augmenter le caractère macabre et terrifiant des scènes présentées. Un tel rôle est sans doute rempli par le paysage dans lequel se déroule la scène finale du *Moine*. Ambrosio, le protagoniste éponyme du texte, un moine moralement dégénéré est amené dans les griffes du diable dans la montagne où il va être assassiné par ce dernier d'une manière sadique. Les sommets rocheux et escarpés séparés par des précipices accentuent le tragique de cette scène. Il est intéressant de remarquer que c'est d'abord le paysage qui inspire de l'angoisse à Ambrosio, déjà accoutumé à la présence du diable qui jusqu'ici collabore avec lui dans l'accomplissement de ses désirs :

Tandis que cela se passait, le moine, soutenu par son guide infernal, traversait les airs avec la rapidité d'une flèche ; au bout de quelques moments, il se trouva déposé sur le bord du précipice le plus escarpé de la Sierra Morena. [...] Les objets qui l'entouraient, et que la lune, brillant de temps à autre au travers des nuages, lui permettait d'entrevoir, n'étaient pas propres à lui inspirer le calme dont il avait si grand besoin ; le désordre de son imagination s'augmentait de celui des lieux où il se trouvait. Il ne voyait de tous côtés que sombres cavernes, que rochers escarpés [...] les torrents, gonflés par la fonte des neiges, mugissaient en se précipitant dans les abîmes, et venaient se répandre dans un lac étroit dont les profondes eaux réfléchissaient les rayons de la lune au pied du rocher sur lequel était Ambrosio. [...] À ses côtés se

---

<sup>142</sup> HUGO, Victor : *Han d'Islande*. Quand Le Tigre Lit. accessible sur : <http://www.QUANDLETIGRELIT.fr/images/Victor-Hugo-Han-dIslande.pdf>, consulté le 25 mai 2018.

<sup>143</sup> Nous avons étudié ce côté de la nature au début du présent chapitre.

tenait son sinistre guide, qui lançait sur lui des regards de malice, de joie et de mépris.

— Où m'avez-vous conduit ? dit enfin le moine d'une voix tremblante ; pourquoi suis-je dans ces tristes lieux ? Emmenez-moi, conduisez-moi vers Mathilde.

— [...] vous êtes à moi sans retour : je suis pressé de jouir de ce qui m'appartient ; vous ne quitterez point vivant ces montagnes.<sup>144</sup>

La mauvaise fin du moine criminel annoncée par le diable s'accomplit. Le protagoniste du roman de Matthew Gregory Lewis meurt à la suite de supplices abominables. Les montagnes ne servent pas seulement de cadre, elles participent de manière engagée aux souffrances d'Ambrosio en contribuant à les rendre horribles.

Voilà comment je m'assure de ma proie. Parlant ainsi, il enfonça ses griffes dans la tonsure du prieur, et s'enleva avec lui au-dessus du rocher [...]. Parvenu à une hauteur immense, il lâcha sa victime. Le moine, abandonné dans les airs, vint tomber sur la pointe allongée d'un rocher ; il roula de précipice en précipice, jusqu'à ce que, brisé, froissé, mutilé, il s'arrêtât sur le bord d'une rivière. [...] Vainement il essaya de se relever : ses membres disjoints et rompus lui refusèrent leur office [...]. Les aigles de la montagne déchirèrent sa chair en lambeaux, leurs becs crochus arrachèrent les prunelles de ses yeux. Dévoré d'une soif ardente, il entendait le murmure des eaux coulant à ses côtés, et ne put jamais se traîner vers la rivière. [...] il languit ainsi pendant six jours entiers. Le septième, il s'éleva une tempête [...] la pluie en torrents inonda la terre ; la rivière, grossie, déborda ses rives ; les flots gagnèrent le lieu où était Ambrosio, et leur cours entraîna vers l'Océan le cadavre du malheureux moine.<sup>145</sup>

Dans le gothique d'horreur, la nature se comporte en adversaire du personnage, même lorsque celui-ci ne s'attend à aucun danger — contrairement à la situation que nous venons d'analyser où le caractère angoissant de la nature inspire déjà l'idée de la menace chez le moine. Voici comment Matthew Gregory Lewis joue avec l'image douce et idyllique de la nature généralement associée au jardin. C'est en train de cueillir une rose qui éveille en général les connotations avec le concept de la beauté que le protagoniste est attaqué par un serpent. La morsure du serpent qui pour être soignée demandera l'intervention des puissances de l'enfer entraînera une marche fatale vers une mort horrible qu'illustrent les deux fragments précédents. De plus, tout cela survient au moment où le moine est sur le point de rompre sa relation interdite avec

---

<sup>144</sup> LEWIS, Matthew Gregory : *Le Moine*. La Bibliothèque électronique du Québec, accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lewis-moine.pdf>, consulté le 28 mai 2018.

<sup>145</sup> Ibid.

Mathilde, ce qui lui permettrait de reprendre sa vie vertueuse d'autrefois. L'entrée en scène du serpent dans le cadre idyllique du jardin fait sans doute penser à l'histoire biblique de la chute des premiers hommes qui se déroule dans le jardin d'Éden (Gn 2) :

L'office fini, il [c-t-d le moine Ambrosio — A.B] descendit au jardin et dirigea ses pas vers la grotte, ne doutant pas que Mathilde ne vînt bientôt l'y chercher [...] elle entra dans l'ermitage peu après lui [...].

— Asseyez-vous ici près de moi, Mathilde, lui dit-il, écoutez-moi patiemment [...] c'est avec la plus sincère affliction que je me vois forcé de vous déclarer que nous devons décidément cesser de nous voir.

— [...] Adieu, mon ami, mon cher Ambrosio ! Il me semble pourtant que j'aurais quelque plaisir à emporter avec moi une preuve de votre amitié.

— Quelle preuve puis-je vous donner ?

— Quelque chose, n'importe quoi ; une de ces fleurs me suffirait (et du doigt elle lui montra un buisson de roses planté à la porte de la grotte) [...].

Le moine [...] s'approcha du buisson et s'arrêta pour cueillir une rose. Soudain il jette un cri perçant, recule plein d'effroi, et laisse tomber de sa main la fleur qu'il tenait déjà. Mathilde entend ce cri, et court à lui avec inquiétude.

— Qu'y a-t-il ? s'écria-t-elle [...] — J'ai reçu la mort, dit le moine d'une voix faible ; caché parmi les roses... un serpent... La douleur causée par la piqûre devint si vive, qu'il ne put la supporter ; ses sens l'abandonnèrent, et il tomba inanimé dans les bras de Mathilde.<sup>146</sup>

La nature semble encore plus ténébreuse dans la philosophie du Marquis de Sade. Les textes de ce penseur libertin révèlent une étroite affiliation avec le gothique, même s'ils manquent des trames surnaturelles méprisées par la philosophie matérialiste.<sup>147</sup> C'est la croyance en l'impact positif de la nature sur la moralité humaine qui est particulièrement démentie par les écrits sadiens<sup>148</sup>. La nature qui se montre comme violence pure ne tend que vers la destruction des êtres qu'elle crée pour pouvoir se renouveler. Du point de vue de la cruauté, aucun crime de l'homme ne dépasserait les abjections de la nature : « Faites donc tout le mal qu'il vous plaira [...] : soyez bien sûre que, de quelque espèce que soit celui que vous inventerez, il ne sera jamais aussi violent que pourrait le désirer la nature... qu'elle veut la destruction, qu'elle l'aime... qu'elle s'en nourrit, qu'elle s'en abreuve » (SADE, 1998 : 608).

---

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> La présence des recours au surnaturel est jugée par le Marquis de SADE artificielle et remplaçable avec un effet beaucoup plus efficace en créant la sensation de l'horreur chez le lecteur par le mal venu de l'intérieur de l'esprit humain, voir par exemple : la préface du roman *Justine, ou Les malheurs de la vertu* (1791).

<sup>148</sup> Cf. *Justine, ou Les malheurs de la vertu* ou *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1800).

Comme nous l'avons annoncé, l'analyse des images de la nature véhiculées par le gothique ancien nous conduit à l'étude des images que procure le gothique contemporain. La présentation de nos remarques concernant la mise en scène de la nature dans le néogothique basée sur les exemples des romans d'expression française parus dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle est organisée en trois parties qui répondent aux trois cadres naturels archétypaux le plus souvent mis en scène dans les textes aussi bien anciens que modernes, c'est-à-dire : l'archétype de la campagne, l'archétype de la forêt et l'archétype de la montagne. Après l'étude de ces archétypes, une conclusion recueille nos observations dans un compendium des traits caractéristiques pour la vision de la nature transmise par le néogothique avec des références aux réalisations de ces traits dans le genre source.

### **3.2. L'archétype de la forêt**

#### **3.2.1. La forêt néogothique en tant qu'espace inconnu**

Dès les prémisses du gothique, la forêt est liée au danger. Ce lien se traduit tout d'abord par le caractère peu accueillant, voire hostile de ce lieu. La forêt (néo)gothique est en général un espace immense — la densité de la végétation qui la compose empêche de l'embrasser d'un seul regard, ce qui entraîne un sentiment d'insécurité provoqué face à l'inconnu, l'insondable. Citons à ce propos Magdalena WANDZIOCH qui constate : « La forêt, espace traditionnel du danger, "très vaste, très sombre" ne permet pas de la pénétrer » (2001 : 119). Howard Phillips LOVECRAFT est convaincu que la peur de l'inconnu est la plus ancienne et la plus forte des peurs ressenties par l'homme : « L'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est la peur de l'inconnu » (1969 : 35). La charge anxiogène contenue dans l'inconnu se révèle d'une manière encore plus intense dans le cas d'une forêt qui n'a jamais été explorée.

La Vallée du Fleuve de la Mort<sup>149</sup> mise en scène dans *Expédition épouvante* de Benoît Becker présentée en tant que partie inexplorée de la jungle amazonienne en

---

<sup>149</sup> La présence de la mort déjà dans le nom de l'endroit présenté renvoie à l'idée de la menace.

constitue un exemple parfait. Il faut remarquer que les mises en scène de la jungle sont assez fréquentes dans le néogothique, ce qui constitue une nouveauté par rapport au genre source. La présentation de la jungle au lieu de la forêt continentale crée une ambiance exotique, et cela encourage le lecteur avide d'extraordinaire, qui cherche à échapper à son quotidien durant la lecture. Cette transformation du cadre spatial de l'action observée souvent dans les textes gothiques contemporains n'est qu'une modification superficielle qui pourrait être comparée à un « changement de costume ». À savoir, l'essence c'est-à-dire les fonctions narratives assumées par la jungle converge le plus souvent avec celles remplies par la forêt depuis le commencement du gothique. Gomez, l'un des personnages du texte de Benoît Becker, un homme décrit comme brave, accoutumé aux périls de la jungle est effrayé par l'idée de poser le pied sur le territoire de La Vallée. Sa peur est motivée notamment par le fait qu'il s'agit d'une terre inconnue : « Ce n'est pas qu'il avait tellement peur des périls de la jungle, des marais, des fauves [...] ... mais c'est surtout l'inconnu qui l'effrayait » (BECKER, 1995 : 285). L'inconnu effraie à cause de sa susceptibilité à éveiller l'imagination, le manque d'informations réelles pique la curiosité et par cela stimule la création des informations imaginaires qui servent à remplir des lacunes dans la connaissance. Citons à ce sujet Charles GRIVEL qui note : « Le lieu qui fait peur est lié à la connaissance restreinte qu'on en possède. De lui émane ce qu'on attend et ce qu'on craint. [...] En somme, celui qui s'y rend, auteur, lecteur et victime, éprouve la justesse de ses appréhensions » (1983 : 26). Remarquons que la forêt stimule l'imagination dès l'aube de l'humanité : « [...] les forêts [...] ont permis à l'imagination humaine de se donner libre cours afin d'y pressentir la présence de dieux, de monstres ou de merveilles. Ils ont nourri des mythologies, des récits épiques, des tragédies et se retrouvent, sous d'autres noms dans la littérature » (BOZZETTO, 2005 : 101). La jungle (amazonienne) étant un territoire qui contient encore beaucoup de secrets pour l'homme occidental, c'est un lieu qui défie sa croyance en son omniscience. Le néofantastique et le néogothique profitent de cet état de choses pour explorer des lieux inconnus au moyen de l'imagination. Cette démarche permet de faire de ceux-ci des contrées cauchemaresques. À ce propos, Denis LABBÉ et Gilbert MILLET remarquent : « L'homme moderne, civilisé, prétend tout expliquer. Le fantastique prend plaisir à explorer les recoins encore secrets de la planète » (2005 : 144). Cette constatation demeure valable pour le gothique contemporain. Dans *Expédition épouvante* de Benoît BECKER, les Indiens qui vivent dans le voisinage de la

Vallée du Fleuve de la Mort se racontent de multiples histoires dans lesquelles ils font preuve d'une imagination sans borne :

À cent kilomètres d'ici, commençait le territoire de l'épouvante. [...] Un territoire sur lequel couraient depuis des siècles des légendes horribles que les garimperios se racontaient le soir, en tremblant un peu. On disait que vivaient là des tribus que personne n'avait jamais vues, des tribus qui étaient servies par des monstres et qui se défendaient, depuis des lustres, contre toute tentative d'approche, par les moyens de la magie. Quels moyens ? On ne savait pas trop. Les uns disaient que, passé une certaine zone, qui correspondait à peu près à la rive sud du Fleuve de la Mort, on était attaqué par ces monstres que la tribu inconnue avait soumis. Ces monstres, personne ne pouvait les décrire naturellement. Pour la plupart, il était entendu que ce devait être des serpents géants, souris ou anacondas habitaient dans les énormes marécages de la région. (1995 : 285)

Dans le fragment cité, les animaux qui habitent La Vallée du Fleuve de la Mort sont présentés comme des monstres. Nous aimerions voir que dès les représentations mythiques les plus anciennes, les monstres prennent un aspect animal, souvent hybride,<sup>150</sup> c'est-à-dire mélangeant les traits de deux ou plusieurs animaux. Évoquons comme exemple Chimère, la créature maléfique de la mythologie grecque — moitié chèvre, moitié lion avec une queue de serpent. D'autres, telle que le Minotaure qui provient aussi de la mythologie grecque, un monstre avec le corps d'un homme et la tête d'un taureau, constituent le mélange des caractéristiques d'un animal avec celles de l'homme. Les histoires racontées par les Indiens dans le texte de Benoît Becker trahissent la volonté de leurs auteurs de choquer l'interlocuteur le plus possible. À cette fin, les dimensions impressionnantes des animaux-monstres sont accentuées — les marécages abondent en « serpents géants ». Roger BOZZETTO observe : « Ils [c-t-d les monstres — A.B.] se signalent par l'extraordinaire, l'excès » (2005 : 101). D'ailleurs, il faut voir que l'excès (l'hyperbole, l'exagération) représente un trait distinctif important de la rhétorique du (néo)gothique et du (néo)fantastique en général. Denis MELLIER qui étudie la rhétorique du fantastique qui, comme nous l'avons observé, ressemble à celle du gothique en matière de recours fréquents à l'excès, remarque qu'il s'agit d'un moyen d'exprimer l'incroyable et l'impossible : « Le jeu de l'excès et ses tropes, hyperbole et adynaton, dit l'incroyable ou l'impossible » (1999 :

---

<sup>150</sup> Roger BOZZETTO remarque : « Le monstre apparaît [...] comme le résultat d'hybridations » (2005 :100).

359). Les Indiens déclarent l'impossibilité de décrire les monstres des marécages : « Ces monstres, personne ne pouvait les décrire naturellement » (BECKER, 1995 : 285).

Notons que dans le cas analysé, il est question de la narration lacunaire étudiée, entre autres, par Katarzyna Gadomska dans le contexte du néofantastique. Ce type de narration est basé sur l'ambiguïté et le non-dit : le narrateur omet des mots, des phrases, indispensables à la bonne compréhension du tout ; passe sous silence des événements susceptibles d'élucider un mystère ; enfin procède par des allusions, suggestions, réticences, sous-entendus, symboles. La narration lacunaire procure au récit un « aspect elliptique » (GADOMSKA, 2006 ; GADOMSKA, 2012 : 230–231). Il s'agit avant tout de créer l'ambiance du mystère, de l'ambivalence et de l'incertitude autour de l'histoire racontée, ce qui mène par la suite à augmenter l'effet anxigène. Le manque d'informations concrètes données par le narrateur augmente l'angoisse du lecteur par la stimulation de son imagination. Étudions ce mécanisme sur le cas de la description lacunaire déjà évoquée des monstres redoutés par les Indiens dans *Expédition épouvante* de Benoît Becker. Vu la pauvreté et l'incertitude qui caractérisent la description des créatures qui peuplent La Vallée du Fleuve de la Mort, c'est le lecteur lui-même qui leur attribue des traits, il les puise à ses propres phobies et fantasmes et c'est pour cette raison que les monstres inspirent chez lui la pire angoisse (LABBÉ, MILLET, 2003 : 144).

### **3.2.2. La forêt néogothique en tant qu'espace sauvage**

Certes, parmi les plus grands dangers qui attendent l'homme dans la forêt se trouvent ceux qui découlent de la présence des fauves. Dans une forêt continentale, il peut s'agir des ours ou des loups. Quant à ces derniers, remarquons que le loup dans le (néo)gothique et le (néo)fantastique est une figure animale particulièrement terrifiante. Son lien avec le mal est évident. Denis LABBÉ et Gilbert MILLET constatent : « Le loup incarne le diable, les forces maléfiques » (2003 : 267). La face diabolique du loup est montrée par exemple dans *Le Meneur de loup* (1857) d'Alexandre Dumas : « — Eh bien, le loup de Thibault le sabotier, mon cher monsieur Alexandre, c'est le diable ». Les loups sont présents par exemple dans la forêt décrite par Jean-Claude Carrière dans *La Nuit de Frankenstein*, située dans les Alpes Suisses. Une personne non armée qui franchit un endroit où chassent les hordes de loups affamés devient tout à coup leur proie et n'a pas de chances de survivre à leur attaque. C'est au moins ce que croit Mölli,

le vieux braconnier qui a passé dans la forêt toute sa vie : « Aucun doute possible : une horde de loups rôdait dans les parages. La neige et le froid les avaient chassés de leurs repaires. Ils cherchaient la nourriture. La première pensée de Mölli fut pour Ingrid : il y avait peu de chances pour qu'elle leur échappât, seule et sans armes [...] » (CARRIÈRE, 1995 : 453).<sup>151</sup> L'élan meurtrier des loups, aveugle et sans retenue se manifeste parfaitement dans la scène où ceux-ci se jettent sur le monstre Gouroull :

En peu de temps, le braconnier revient à la clairière, et le spectacle qu'il aperçut en débouchant dans l'espace libre d'arbres qui entourait les ruines de la ferme et le hangar le fit frissonner d'horreur. Malgré ses efforts désespérés, le monstre n'avait pas pu se délivrer du piège. Les loups ne lui en avaient pas laissé le temps. Ils étaient là, une trentaine peut-être en tout, les yeux rouges, les babines couvertes de bave, le poil hérissé et la langue pendante. Ils formaient un cercle silencieux, qu'on entendait seulement haleter en sourdine, autour de Gouroull, et se rapprocher insensiblement de lui. (CARRIÈRE, 1995 : 453)

En ce qui concerne la forêt exotique telle que la jungle amazonienne, les animaux qui l'habitent paraissent encore plus dangereux pour l'homme que ceux de n'importe quelle forêt qui se trouve sur le territoire du continent européen. D'ailleurs, nous aimerions voir que la jungle mise en scène comme un espace dangereux apparaît fréquemment dans les productions de la culture populaire moderne. La popularité de ce thème est à observer notamment dans les productions cinématographiques ; citons en exemple les cycles *Anaconda* (1997, Luis Llosa ; 2004, Dwight Hubbard Little ; 2008, Don E. FauntLeRoy ; 2009, Don E. FauntLeRoy) ou *Jumanji* (1995, Joe Johnston ; 2017, 2019, Jake Kasdan).

Celui qui n'est pas accoutumé à la vie dans cet endroit et par conséquent ne sait pas comment se comporter face aux dangers multiples qui proviennent de la faune locale est particulièrement exposé au risque de devenir la proie d'un animal (des animaux) de la jungle. Le protagoniste du *Murmure des Dieux* de Michel Bernanos a l'occasion de voir à ces propres yeux les effets de l'ignorance concernant le territoire de l'Amazonie en prenant le cas d'un Portugais dont la cupidité vis-à-vis de l'or est punie d'une mort tragique. En se jetant sur des bijoux qui brillent dans le feuillage d'un arbre abattu, qu'il avait pris pour l'or, le Portugais est dévoré par des fourmis rouges :

---

<sup>151</sup> DUMAS, Alexandre : *Le Meneur de loup*. Bibliothèque électronique du Québec, accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas-meneur.pdf>, p. 23, consulté le 3 novembre 2018.



Au centre reposait l'Arbre. [...] Dans le feuillage du molosse renversé, des bijoux brillaient. Les Portugais avaient d'abord été frappés de stupeur par le prodigieux spectacle.

— Mais c'est de l'or ! s'écria bientôt l'un d'eux en se précipitant vers l'arbre.

— Attention !

Trop tard. L'homme avait disparu, et il ne restait plus à l'endroit qu'il occupait quelques secondes auparavant qu'un trou énorme, d'où s'échappait un hurlement qui semblait provenir des entrailles de la terre. Le cri cessa brusquement au moment où Eudes s'élançait pour secourir le malheureux. Il ne comprenait pas ce qui avait pu lui arriver. Le docteur Lopez le retient par le bras.

— Non, c'est inutile. Ce sont les fourmis rouges. Dans quelques minutes, il ne restera plus rien de ce pauvre qu'un squelette entièrement nettoyé. Je les avais repérées à cette terre grise, granulée et parsemée d'herbe, qui est en quelque sorte leur potager. [...] Ne pensez pas que je sois insensible à la mort de cet homme [...] Quant aux explications que je vous ai données, elles n'avaient d'autre but que de prévenir un nouvel accident, si vous voyez ce que je veux dire. (BERNANOS, 1996 : 99)

Les dangers qui attendent ceux qui pénètrent dans la jungle amazonienne sont aussi largement décrits dans *Expédition épouvante* de Benoît Becker, la source de beaucoup d'entre eux étant également la faune hostile à l'homme. Citons à ce propos un fragment du roman où Monica assiste à la mort de Gomez. Gomez qui consentit à accompagner la protagoniste dans un voyage à La Vallée du Fleuve de la Mort finit par y trouver la mort :

De la boue verte, autour de Gomez, venait de surgir une énorme araignée de marais. Pattes comprises, elle avait la dimension d'une grande assiette. Elle était noire, velue, et ses yeux fixés étincelaient comme des pierres. L'homme l'avait vue, et ses hurlements redoublèrent. Ils s'arrêtèrent net, lorsqu'une seconde araignée apparut à la surface de la boue. Puis une troisième. Puis une quatrième. Puis une cinquième. [...] Avec un cri d'épouvante, Monica vit qu'il y avait maintenant vingt araignées autour de lui, et qu'elles avaient commencé à grimper sur son corps. [...] Il se débattait avec fureur à présent, mais il lui eût fallu dix paires de mains. Il hurlait toujours. [...] Il y avait dix araignées sur sa poitrine. Dix sur ses bras. Deux sur son cou. Quand la première atteignit son visage, il cessa de crier. Des pattes gluantes s'enfoncèrent dans sa bouche, d'où sortit le plus épouvantable râle d'horreur et d'agonie qui eût jamais retenti sur ces rives lugubres. (BECKER, 1995 : 307–308)<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Évoquons encore un autre fragment du même texte où le narrateur relate l'effroi qu'inspirent les piranhas chez Monica, la protagoniste du texte : « Elle avançait encore. Les planches rongées par l'eau, le temps, les insectes innombrables s'enfoncèrent légèrement sous son poids, et elle recula, effrayée à l'idée de passer au travers et de se retrouver dans l'eau noire, pullulante de bêtes inconnues. Elle trembla à l'idée que des bancs de piranhas étaient peut-être dans les parages, attendant. [...] Ils infestaient tous les rios de l'Amazonie. Si vous tombiez à l'eau, et que vous eussiez la moindre blessure, vous étiez enveloppé en un instant par cette armée de l'onde, et dévoré en quelques minutes » (BECKER, 1995 : 301).

Dans le fragment cité ci-dessus, le personnage agonise attaqué par les araignées de marais. Nous aimerions remarquer que l'araignée, animal qui suscite chez l'homme un grand nombre de phobies apparaît souvent dans les récits d'épouvante.<sup>153</sup> Pour éveiller l'angoisse chez le lecteur, les écrivains attribuent fréquemment à l'araignée des traits monstrueux<sup>154</sup>, ce que l'on observe par exemple dans *Vingt mille lieues sous les mers* (1869–1870) de Jules Verne où l'araignée de mer est dotée d'une taille démesurée — elle est décrite comme « haute d'un mètre »<sup>155</sup>.

La flore amazonienne n'est pas moins dangereuse que sa faune. La face périlleuse de la végétation amazonienne est décrite d'une manière très illustrative toujours par Michel Bernanos dans *Le Murmure des Dieux*. La jungle est ici présentée comme pleine de plantes vénéneuses :

[...] l'arbrisseau aux dents de scie, des fleurs de tout genre, diaboliques souvent par leur parasitisme, les orchidées notamment, démesurées<sup>156</sup>, aux formes et aux couleurs les plus diverses [...] si vous vous endormez dans leur domaine, vous ne vous réveillez plus, car leur parfum inodore et insidieux tue. (BERNANOS, 1996 : 72)

Vu la multiplicité des dangers qui proviennent aussi bien de la faune que de la flore de la jungle, il est conseillé à celui qui s'y enfonce de rester toujours sur ses gardes devant un péril potentiel. Pour l'homme qui n'est pas accoutumé à la vie dans la jungle, cette sensation permanente de menace de la part de la nature paraît anormale, étrange, voire insupportable : « Le jeune homme redescendit dans sa cabine en se demandant s'il pourrait s'habituer à cette agression quotidienne de la nature » (BERNANOS, 1996 : 56). L'exploration de la jungle néogothique est certainement une aventure où l'on court le risque de le payer de sa vie. Citons à ce propos le conseil donné par le docteur Lopez, le vieil explorateur de la jungle à Eudes, le protagoniste du *Murmure des Dieux* : « — Je ne vous préviendrai jamais assez de faire très attention, reprit le docteur Lopez au bout d'un moment. Ici, il faut être un peu comme ces danseurs de corde qui ont toujours conscience, lorsqu'ils lèvent une jambe, que leur vie dépend de leur équilibre »

---

<sup>153</sup> Cf. entre autres la nouvelle *L'araignée* (all. *Die Spinne*) (1908) d'Hanns Heinz Ewers.

<sup>154</sup> Cf. LABBÉ, MILLET : 2003 : 38.

<sup>155</sup> VERNE, Jules : *Vingt mille lieues sous les mers*. Bibliothèque électronique du Québec. accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-mers.pdf>, consulté le 29 septembre 2018.

<sup>156</sup> Rappelons que la démesure est un trait souvent attribué aux monstres.

(BERNANOS, 1995 : 129). Ajoutons que cette exposition constante des héros au risque de la mort contribue beaucoup à la dramatisation des textes qui appartiennent à ce type de récit néogothique, hybridé d'ailleurs avec le récit d'aventures.

Si dans la jungle ainsi que dans toute autre forêt, le mal guette l'homme de tous côtés, il n'est pas exclu qu'il vienne des humains. Il apparaît que la brutalité qui caractérise le monde animalier et végétal s'étende sur tout et tous ceux qui se trouvent à l'intérieur des frontières de la forêt, faisant de celle-ci un véritable royaume de sauvagerie. D'ailleurs, il faut rappeler que l'obscurité qui règne dans la forêt en raison de l'existence de la barrière de feuilles d'arbres qui restreint le passage de la lumière solaire possède des connotations avec le mal dont la symbolique est attachée aux ténèbres<sup>157</sup>. Vu que la forêt est un endroit éloigné des zones civilisées, c'est-à-dire celles qui se trouvent sous la garde de l'armée et/ou la surveillance de la police, tous ceux qui violent l'ordre imposé par la loi et ceux qui cherchent pour des raisons diverses à cacher leur activité au regard du public y trouvent un excellent refuge. Ainsi, la forêt est-elle un endroit parfait pour réussir une embuscade, un vol, un enlèvement, etc.<sup>158</sup>

Parmi les crimes qui se déroulent le plus souvent dans la forêt (néo)gothique se trouvent les viols. Les viols représentent d'ailleurs une thématique très fréquemment exploitée dans le genre en général et ont aussi pour cadre d'autres lieux que la forêt, tels que les châteaux ou les cloîtres et notamment les souterrains de ceux-ci. La forêt reste pourtant l'un des endroits de prédilection choisie par les écrivains pour l'encrage des scènes d'abus sexuels. Parmi les raisons de cet état de choses se trouve sans doute le

---

<sup>157</sup> La défiance envers les ténèbres est profondément ancrée dans la tradition judéo-chrétienne qui constitue les fondements de la culture européenne dans laquelle le genre gothique naît et évolue. À savoir, la Bible rattache les ténèbres au domaine du diable et du péché. En accord avec la symbolique biblique, les ténèbres dans le (néo)gothique favorisent les transgressions de la loi morale, elles mettent en pleine lumière les aspects à la fois les plus terribles et les plus barbares de l'homme que Béchir KAHIA qualifie comme « bas-fond de l'être humain » (2016 : 218). Il s'agit selon lui de : « ce marais d'instincts troubles où barbotent, autour de la peur, viscosité centrale, vilaine concupiscence, envie et cupidité » (KAHIA, 2016 : 218).

<sup>158</sup> En tant qu'exemple de la forêt qui est une demeure d'hommes malintentionnés provenant du gothique ancien, évoquons la forêt mise en scène dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis dont le parcours s'avère une entreprise dangereuse pour le comte de Las Cisternas. À savoir, dans la chaumière d'un bûcheron où le comte passe la nuit, un guet-apens se prépare (voir : chapitre III *Le guet-apens*, LEWIS, Mathew Gregory : *Le Moine*. Bibliothèque électronique du Québec. accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lewis-moine.pdf>, consulté le 28 mai 2018). Comme autre illustration de notre propos, nous pouvons évoquer la forêt décrite dans *Les Mystères d'Udolphé* d'Ann RADCLIFFE. Citons le passage qui présentent les impressions éveillées par la forêt chez la protagoniste du texte, Émilie : « L'étendue et l'obscurité de ces énormes forêts présentèrent d'épouvantables images à l'esprit d'Émilie, qui ne les trouvoit propres qu'à servir de retraite à quelques bandits » (RADCLIFFE, Ann : *Les Mystères d'Udolphé*. trad. de l'anglais par Victorine de Chastenay, Paris, Maradan. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Mystères\\_d'Udolphé/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mystères_d'Udolphé/Texte_entier), consulté le 25 mai 2018).

lien qui existe entre la forêt et la sauvagerie dont le viol constitue l'expression. Dans *Petite chanson dans la pénombre*, Anne Duguël décrit une scène du viol qui se déroule dans le cadre de la forêt. Le violeur est comparé à un ours, un animal de la forêt. Cette comparaison accentue la brutalité sauvage avec laquelle le viol est accompli, la violence primitive et sans retenue qui s'y manifeste s'inscrit dans le caractère du lieu que représente la forêt, souvent considérée comme le royaume de la sauvagerie :

Il y a eu un bruit de branches cassées dans mon dos, un pas lourd. Le pas d'un ours. Bom bom. [...] Puis l'ours a poussé un nouveau grognement, encore plus terrible, il s'est abattu sur moi. J'ai voulu hurler, mais une bouche épaisse m'a bâillonnée et une grosse langue est rentrée jusque dans ma gorge. [...] J'ai tenté de me débattre, de mordre, de cracher. Une griffe magistrale m'a fait tenir tranquille. Les pattes de l'ours me maintenaient plaquée au sol, son buste énorme écrasait le mien. [...] Des genoux m'ont ouvert les jambes. [...] Je suffoquais, j'avais des haut-le-cœur, je criais dans la bouche de l'ours, étouffée par sa langue. J'ai senti qu'il m'arrachait ma culotte. C'est tout de suite après que j'ai eu très mal et que mon sang a coulé. (DUGUËL, 1996 : 28)<sup>159</sup>

Si la forêt est un bon endroit pour commettre un crime en cachette, elle semble tout autant un lieu pratique pour en dissimuler les effets afin qu'ils ne servent pas de traces pour la future découverte de son auteur. Malgré toutes les précautions prises, les restes du crime sont parfois découverts. Dans *La Nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière, c'est dans la forêt que le braconnier Mölli découvre la dépouille de la jeune Ursula, une servante du pasteur Schleger disparue il y a peu de temps :

La chienne s'arrêta bientôt de courir et se mit à gratter furieusement la neige avec ses pattes de devant. Le braconnier s'approcha en toute hâte. La bête semblait lui dire qu'il y avait quelque chose enfoui là, à l'endroit où elle creusait un trou, à toute vitesse. [...] Tout à coup [...] il sursauta et ne put retenir un juron de surprise. Là, dans la neige, sous les pattes effrénées de Flosch, venait d'apparaître une main blanche, une toute petite main, une main de femme. [...] La fille était morte, c'était l'évidence même [...] sur son corps, on distinguait des marques de coups qui avaient fait éclater la peau, coups qui ressemblaient à des morsures ou encore à des coups de fouet. [...] Mais la plus horrible blessure, Ursula la portait à la gorge : son cou fragile avait été tranché d'une oreille à l'autre comme par un coup de faux. (CARRIÈRE, 1995 : 339-340)

---

<sup>159</sup> Le viol de la femme par l'ours apparaît aussi dans la nouvelle fantastique *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée.

Si une forêt située sur le continent européen est un lieu où l'on rencontre des individus mauvais, cruels et malintentionnés plus souvent que dans d'autres endroits, la jungle apparaît encore plus peuplée par de tels gens. Il s'agit des membres des tribus qui se distinguent par des mœurs rudes, violentes et primitives que la civilisation qui n'est pas encore arrivée dans les profondeurs de la jungle n'a pas eu la possibilité d'adoucir. Roger BOZZETTO remarque : « Ce qui surgit c'est la sauvagerie, que les romans d'horreurs signalent et dépeignent. Ces textes, par la représentation de cette violence, laissent entrevoir la survenue de comportements relevant des manifestations les plus archaïques » (2004 : 90). Nathalie DUCHARME commente ainsi cet aspect sauvage et barbare de la jungle : « [...] le concept de "jungle" a été identifié sous le vocable de *wilderness*, pour définir à la fois l'espace de l'aventure et la régression de l'aventurier à l'état de sauvagerie au contact de la nature et des peuples primitifs. (...) De fait, la jungle offre un espace de confrontation entre les individus, loin des normes de la civilisation » (2007 : 37). Enfin, Lise QUEFFÉLEC signale aussi la dimension ténébreuse de la jungle : « Ce voyage au cœur des ténèbres [c-t-d le voyage dans la jungle — A.B.] est (...) présenté comme une rencontre avec le *wilderness*, valeur ambiguë, force instinctive de vie, mais aussi folie et cruauté ("goût du sang") (1989 : 356). Cette antithèse de la morale qui se révèle dans la forêt peut être illustrée par l'aveu du docteur Lopez, l'un de deux protagonistes du *Murmure des Dieux* : « — Ici, mon cher, la morale n'entre pas en ligne de compte » (1995 : 129).

La sauvagerie caractérise sans doute la tribu qui héberge le docteur Lopez et Eude, le deuxième protagoniste du roman. Vu les événements terribles qui ont lieu pendant le séjour des explorateurs de la jungle au sein de la tribu, à savoir il y a eu lieu un sacrifice humain, l'angoisse commence à les gagner. L'étrangeté des gestes manifestés par les chasseurs de la tribu empêche Eudes de déchiffrer ses intentions, car le langage issu d'une mystique primitive utilisé par les Indiens s'avère impossible d'être compris par un homme civilisé qui n'a jamais eu de contact avec ce type d'expression purement sauvage. Ceci contribue d'ailleurs sans doute au maintien de l'intérêt du lecteur pendant la lecture :

En chemin, ils croisèrent un groupe d'Indiens qui revenaient de la chasse en poussant force cris. [...] L'un d'eux, un véritable géant, esquissa devant Eudes quelque pas de danse, qui déchaînèrent le rire des autres chasseurs.

— Venez, ne rentrons pas là, dit le docteur Lopez en entraînant le jeune homme.

Son air préoccupé intrigua celui-ci.

— Que se passe-t-il, vous semblez contrarié ?

— Cette danse que cet Indien a exécutée devant vous était une sorte de provocation. J'ai bien peur que les ennuis ne commencent pour nous d'ici peu. (BERNANOS, 1996 : 177)

Remarquons à ce propos que les hommes sauvages n'apparaissent pas dans le gothique ni dans le fantastique anciens. Il s'agit en revanche d'une source de peur récurrente dans les textes d'épouvante contemporains y compris dans les romans néogothiques. La mise en scène des membres des tribus primitives qui habitent dans des endroits éloignés du monde civilisé, enfoncés dans des forêts vierges en tant que meurtriers impitoyables, des gens qui se complaisent dans le massacre, se place en opposition totale à l'image du bon sauvage véhiculé par les écrits des philosophes, tels que Voltaire ou Jean-Jacques Rousseau. Outre sa présence dans la littérature, le sujet est récurrent dans le cinéma contemporain et, à titre d'exemple, évoquons la présentation de la tribu cannibale dans *Cannibal Holocaust* (1980, Ruggero Deodato) ; la violence des scènes qui y sont présentées permet de qualifier la production comme appartenant au gore.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Le terme gore qui signifie dans l'argot anglais dont il provient « sang coagulé » désigne un genre cinématographique et littéraire issu de l'horreur qui privilégie les scènes sanglantes. Cf. GADOMSKA, 2008 : 120–131 ; GOIMARD, 2003 : 96 ; FINNÉ, 1991 : 85 ; LABBÉ, MILLET, 2005 : 104.

### 3.2.3. La forêt néogothique en tant que lieu de la rencontre des contrastes

La forêt est un espace qui relie des caractéristiques opposées.<sup>161</sup> Aux contrastes reliés par l'espace de la forêt néogothique appartiennent des émotions contraires suscitées chez les héros, telles que : la répulsion et l'attrance, les sensations de sécurité et de menace ainsi que des concepts antinomiques, tels que : la beauté et la laideur, le refuge et le piège, la vie et la mort. Maintenant, nous aimerions analyser les caractéristiques antithétiques propres à la forêt en mettant l'accent sur leur parfaite coexistence qui se manifeste malgré leurs natures opposées.

#### 3.2.3.1. La forêt néogothique en tant que lieu qui attire et repousse en même temps

À propos de la jungle amazonienne, le narrateur du *Murmure des Dieux* de Michel Bernanos constate : « Devant ce désordre harmonieux [il s'agit de la nature de la jungle — A.B.] où la beauté le dispute à la grandeur sauvage, la peur se mêle à l'admiration » (BERNANOS, 1996 : 118). Le mélange de la peur et de l'admiration qui naissent au contact de la nature peut être attaché à la notion du sublime définie par Edmund Burke. Outre le désir naturel d'expérimenter une extase esthétique associée à la sensation du sublime, dans le néogothique il arrive assez souvent que le personnage se sente attiré par un lieu qui lui fait peur pour des raisons liées au domaine du surnaturel, telles que l'envoûtement (l'hypnose). Au passage, rappelons que l'attrance représente l'un des traits caractéristiques attribués aux lieux néogothiques et néofantastiques. La question de l'attrance de l'espace dans le néofantastique est étudiée, entre autres, par Katarzyna Gadomska dans *La prose néofantastique d'expression française aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. La critique remarque : « Il arrive que l'espace appelle et attire le personnage qui est obligé d'y répondre » (GADOMSKA, 2012 : 31)<sup>162</sup> et cette constatation demeure également pertinente dans le cas de l'espace néogothique. À savoir, nous

---

<sup>161</sup> Le sujet de la rencontre des contrastes dans l'espace néogothique est aussi abordé dans le chapitre V « La dynamique de l'espace. L'espace personnage. », voir : le paragraphe 5.3. où le sujet est envisagé de manière générale.

<sup>162</sup> Le sujet de l'attrance exercée par l'espace sur le personnage est étudié aussi par Magdalena WANDZIOCH dans *Nouvelles fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle : jeu avec la peur* (2001).

pouvons parler dans ce cas de l'espace-phénomène<sup>163</sup>. Il s'agit d'un type d'espace qui entre en relation avec le personnage, influence son existence et constitue la source principale de l'insolite et de la peur (GADOMSKA, 2012 : 22). Effectivement, deux scénarios sont possibles — le personnage n'est pas en mesure, fort souvent malgré sa volonté, de s'éloigner du territoire qui lui a jeté un sort<sup>164</sup> ou bien le personnage se trouve en dehors, parfois très loin du territoire qui génère l'envoûtement, et cependant ce dernier provoque son rapprochement vers l'espace concerné.

Pour illustrer le premier cas, évoquons la situation décrite dans *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos. Le premier contact avec la jungle amazonienne inspire chez le protagoniste du roman, un jeune Français, Eudes, la répulsion. Cette sensation est liée à l'angoisse qui l'envahit. La répulsion est cependant accompagnée d'une attraction irrationnelle qui ressort probablement du domaine de la magie. La première expérience de l'angoisse apparaît tout au début du roman lors d'une promenade entreprise pour jeter le premier coup d'œil sur le territoire où il vient d'arriver — le protagoniste est victime d'une attaque de quelques autochtones. Comme résultat de l'agression subie, Eudes s'évanouit et découvre à côté de lui au moment où il reprend conscience la dépouille d'un mort abandonnée :

C'est alors que le ciel tout entier s'écrasa sur sa tête. Le monde se renversa, des images défilèrent à toute vitesse devant ses yeux, et il perdit conscience. [...] Quand il reprit connaissance [...] il sentit sous ses doigts quelque chose de chaud et de gluant. Une ombre était allongée tout près de lui et il pouvait deviner pointant dans son dos le manche d'un couteau. [...] L'homme était bien mort. La lame lui avait traversé le corps et sa blessure avait horriblement saigné. [...] Dans sa tête douloureuse se basculaient les souvenirs des heures tragiques qu'il venait de vivre, et une question angoissante se posait à lui : devait-il ou non prévenir la police ? (BERNANOS, 1996 : 63)

La découverte de la dépouille provoque la panique chez Eudes. Gagné par la peur d'être accusé du meurtre, il envisage le retour immédiat dans sa patrie qui d'ailleurs commence à lui manquer : « Non, le mieux était de ne rien dire, de démissionner et de rentrer en France » (BERNANOS, 1996 : 63) ; « [...] tous les souvenirs

---

<sup>163</sup> Le terme « espace-phénomène » faisant allusion au terme « espace-personnage » de Joël MALRIEU (1992 : 81) est inventé par Katarzyna Gadomska. La critique l'utilise pour désigner un type d'espace aux caractéristiques que nous venons d'évoquer.

<sup>164</sup> Ce cas est comparé par Eliza KRZYŃSKA-NAWROCKA à la possession du personnage par l'espace (2012 : 1999).



de sa terrible nuit lui revinrent en mémoire et il se lamenta, maudissant le sort qui l'avait amené dans ce "foutu pays" Il en était au regret de la terre natale [...] » (BERNANOS, 1996 : 64). Malgré toutes ces émotions négatives qu'Eudes ressent, il ne se décide pas à quitter l'Amazonie. La raison n'en est autre que l'attraction exercée sur lui par le paysage de la forêt amazonienne qui comme l'avoue le jeune Français : l' « ensorcelle » (BERNANOS, 1996 : 62). Au fur et à mesure qu'Eudes séjourne dans la forêt, son regret de la patrie diminue, ce qui semble être dû à l'action de plus en plus puissante du même pouvoir magique qui l'a retenu jadis en Amazonie en ne lui permettant pas de rentrer en France. C'est ainsi que lors d'une conversation avec le docteur Lopez, son compagnon d'expédition, le Français avoue : « [...] j'éprouve [...] un certain détachement à l'égard de ce que j'ai laissé derrière moi. Sans aimer particulièrement cette, forêt, je l'admire et subis son envoûtement » (BERNANOS, 1996 : 116).

L'illustration du deuxième cas parmi ceux que nous avons évoqués, c'est-à-dire de la situation où une puissance magique exerce son emprise sur le personnage qui se trouve en dehors de la forêt afin de l'attirer vers celle-ci, est à trouver dans *Expédition épouvante* de Benoît Becker. Monica, la protagoniste du roman qui vit en France, suite à la mort de son mari, se sent appelée par une voix intérieure mystérieuse. La voix qui se fait entendre d'une manière de plus en plus impérieuse l'attire vers l'Amazonie. Vu que la jeune veuve ne peut pas résister à la voix, elle se rend là où elle croit être appelée. Monica suit cette voix mystérieuse, qu'elle prend pour celle d'Alain, son mari mort qu'elle continue d'aimer passionnément avec un entêtement sans pareil ; même la conscience d'aller vers une morte inévitable ne réussit pas à la retenir : « Elle allait vers la mort. [...] Alain Sorano l'attendait déjà quelque part dans cette région atroce [...] » (BECKER, 1995 : 297) ; « Voilà ma mort ! pensa-t-elle. Elle est là. Elle arrive » (BECKER, 1995 : 308). La force magique provenant de la jungle ne se limite pas à appeler la protagoniste du roman de Benoît Becker. Elle se trahit aussi d'une manière, dite tangible, en provoquant les circonstances favorables à l'approche accélérée de Monica vers le lieu (la Vallée du Fleuve de la Mort) où elle rencontre son mari considéré comme mort : « Monica avait fermé les yeux. Une force terrible la clouait au fond de sa barque. Celle-ci était sortie du tourbillon, le courant l'emportait dans la direction des grands marécages, vers la Vallée du Fleuve de la Mort » (BECKER, 1995 : 308).

Comme il est de règle en ce qui concerne le lieu (néo)gothique, l'attraction exercée par la forêt amazonienne sur Monica est accompagnée par la peur. Le narrateur constate : « Elle [c-t-d Monica — A.B.] était paralysée de terreur » (BECKER, 1995 : 311). Il s'agit d'une peur qui ne la repousse pas de l'objet — ici lieu, qui l'inspire, mais au contraire, comme il est fréquent dans le (néo)gothique, l'attire vers celui-ci : « Elle se leva, comme poussée par une force qui se trouvait hors d'elle-même, bien au-delà de sa propre volonté. [...] Elle savait qu'elle était de plus en plus proche d'Alain, qu'il était [...] dans les profondeurs noires de la jungle » (BECKER, 1995 : 312). Le passage cité met en valeur le fait que les actions de Monica sont guidées par une volonté provenant de l'extérieur, c'est-à-dire de l'espace.<sup>165</sup> C'est ainsi qu'il est possible de constater que l'héroïne est un pion aux mains de la jungle.

### **3.2.3.2. La forêt néogothique en tant que refuge qui se transforme en piège**

La forêt représente un lieu de sécurité lorsqu'elle sert au (aux) personnage(s) d'abri contre un mal. Pour préciser, la représentation de la forêt comme refuge semble inexistante dans le gothique ancien où la forêt n'est jamais un lieu rassurant, mais incarne toujours son contraire. Il faut mentionner néanmoins que la représentation de la forêt comme espace sûr et protecteur est présente dans la littérature mainstream depuis des siècles. Citons à titre d'exemple la Forêt du Morois où Tristan et Iseut se cachent du roi Marc dans le célèbre mythe médiéval qui raconte l'histoire du couple des amants fatalement liés par l'action d'un philtre magique. Évoquons également la forêt de Sherwood qui sert d'abri à Robin des Bois, brigand, justicier du peuple dont les pillages sont jugés positivement par les narrateurs de nombreux récits depuis le Moyen Âge, transmis initialement à l'oral et ensuite à l'écrit, tels qu'entre autres *Ivanhoé* de Walter Scott ou *Les aventures de Robin des Bois* (1883) (ang. *The Merry Adventures of Robin Hood*) d'Howard Pyle (1853–1911) consacrés entièrement aux aventures de ce personnage mythique. Mentionnons encore la forêt voisine de la ville de Montfermeil qui abrite les trésors de Jean Valjean dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo.

En ce qui concerne le genre gothique contemporain, les mises en scène de la forêt dans certains textes s'écartent de la vision uniquement anxiogène de cet espace qui

---

<sup>165</sup> Nous analysons le problème de la possession de la volonté par l'espace dans le chapitre V. Cf. le paragraphe 5.3.

constituait la norme dans le genre source en présentant la forêt comme un refuge pour le personnage. Il faut observer cependant qu'en général la qualité de refuge n'est attribuée à la forêt que lors d'un certain fragment de l'action pour être ensuite totalement renversée, en vertu de quoi la forêt se montre comme un piège qui, une fois avoir attiré le personnage par une illusion de sécurité, l'amène finalement à sa perte. La transformation du refuge en piège est généralement étudiée par la critique de la littérature néogothique et néofantastique sur l'exemple de la demeure hantée (demeure noire) qui est certainement la plus représentative de ce point de vue — cette thématique est analysée entre autres par Stephen King dans *Danse macabre*<sup>166</sup>. Cependant, d'autres espaces néogothiques comme la forêt révèlent souvent aussi le même trait.

Comme exemple de texte néogothique mettant en scène une forêt qui se montre au début un refuge et qui se transforme ensuite en piège, nous aimerions évoquer *La Peau de l'orage* de Pierre Pelot. La forêt qui apparaît dans le roman évoqué est considérée par l'abbé Maljean, l'un des personnages principaux du texte comme un endroit (le seul sur le territoire de sa paroisse) où il peut échapper aux tourments qui ne lui permettent pas de retrouver la paix lorsqu'il se trouve ailleurs :

Au hasard de ses promenades d'halluciné, l'abbé découvrit à une lieue au cœur de la forêt un étang, une petite mare d'eau, dont on pouvait boucler le périmètre en quelques minutes de marche. L'endroit était charmant et calme, l'eau verte, peu profonde, cernée d'arbres droits et majestueux. Cette découverte fut pour lui comme un baume sur ses souffrances mentales, comme une trêve. Il prit l'habitude de conduire sa marche sur le bord de cet étang fragile, et de s'y reposer de longues heures, sans penser à rien, les yeux suivant sur l'eau la course ronde de moustiques à longues pattes. C'était bon et chaud. Il eut de plus en plus de mal à s'arracher à ce calme, quitter cette contemplation bienheureuse pour rentrer au village et plonger dans les tourments. Au bord de l'eau, tout allait bien, et il n'était qu'un homme au repos. Dans la cure, il se réveillait, prêtre oscillant dans sa foi, luttant contre des doutes affreux, pour qui chaque objet, chaque ombre était un piège. Bientôt, sitôt dite la messe du matin, il s'enfuyait vers l'étang et y demeurait jusqu'au soir. On ne le voyait plus au village, sinon pour les services d'enterrements ou les baptêmes. (PELOT, 1997 : 130–131)

Ainsi présentée, la forêt mise en scène dans *La Peau de l'orage* peut se référer au locus amoenus. À savoir, il s'agit d'un topos qui désigne un paysage naturel comme un lieu idéalisé de sécurité ou de confort. Un locus amoenus est en général un endroit en extérieur de grande beauté. Des parties ombragées en font souvent partie. Ce lieu amène

---

<sup>166</sup> Cf. KING, 1983 : 372.

se compose de trois éléments basiques : des arbres, de l'herbe et de l'eau. Il remplit souvent la fonction de paysage de l'esprit.<sup>167</sup> Toutes ces caractéristiques sont vraies pour l'endroit de prédilection de l'abbé Maljean.

Malheureusement, après un certain temps, le prétendu refuge s'avère être un piège, c'est là où se produira l'événement qui causera la perte définitive de l'abbé : « Ce fut au bord de cette eau calme qu'il avait prise pour refuge que le drame se noua. Perfidement. L'étang n'était qu'un piège, comme tout » (PELOT, 1997 : 131). À savoir, c'est au bord de l'étang dans la forêt que l'abbé Maljean rencontre la belle Misha, la femme du vannier Lob avec qui il commence une relation interdite.<sup>168</sup> L'état de bien-être ressenti par l'abbé finit d'une manière brusque lorsque Misha annonce à son partenaire qu'elle attend un enfant dont celui-ci est le père. C'est alors que le fruit du péché se manifeste pour terrifier le prêtre. Le bonheur ressenti jusqu'alors cède brutalement place au malheur, à la peur et au désespoir décrits par le narrateur comme : « trou, le fond du gouffre, l'horreur » (PELOT, 1997 : 137). Notons que le trou et le fond du gouffre qui symbolisent l'état mental de l'abbé peuvent être facilement associés à l'enfer. Précisons que Dante Alighieri dans la *Divine Comédie* représente le séjour des damnés comme un lieu horrible et sombre, ressemblant justement à un gouffre, car possédant une forme de cercles concentriques formant un cube tourné vers le bas. Plus la gravité des péchés commis est grande, plus l'âme occupe dans ce lieu un emplacement plus bas, plus près du fond. Suite à cet événement, l'abbé tombe dans un état de dépression profonde qui l'amène finalement au suicide : « [...] quand les gens d'armes pénétrèrent dans la cure [...] ils le découvrirent pendu par la gorge à un croc de fer dans une poutre de sa chambre » (PELOT, 1997 : 165).<sup>169</sup> C'est ainsi que nous pouvons conclure que la forêt qui était présentée au début du roman comme un locus amoenus découvre sa face obscure jusqu'ici cachée pour se montrer finalement comme un locus horridus, c'est-à-dire un lieu qui constitue l'antithèse du précédent. Au lieu du

---

<sup>167</sup> Cf. CURTIUS, 2013 : 183–202.

<sup>168</sup> Précisons à ce propos que la religion catholique interdit aux fidèles toute relation sexuelle hors du mariage sacramentel, le clergé est en plus soumis au célibat qui exclut la possibilité du mariage et par cela exige de vivre dans l'abstinence sexuelle. Le (néo)gothique et le (néo)fantastique qui représentent des genres transgressifs par rapport à toutes normes, lois et convenances mettent très souvent en scène la violation du célibat. D'après Denis LABBÉ et Gilbert MILLET, l'érotisme dans le néogothique et le (néo)fantastique est l'une des expressions de la tendance transgressive par rapport à la religion. Les critiques notent : « L'érotisme apparaît donc de manière très différente dans la littérature fantastique. Relevant tout d'abord des transgressions religieuses, ses effets sont accentués lorsque le personnage principal est un prêtre » (2003 : 173).

<sup>169</sup> Dans la façon de mettre fin à ses jours choisie par l'abbé nous voyons un renvoi intertextuel à la Bible. Il s'agit de la même forme de suicide que celle choisie par Juda après la trahison du Christ. Cf. Matt 27, 5.

confort et de la sécurité, le locus horridus inspire chez le personnage toute une gamme d'émotions négatives parmi lesquelles se trouve avant tout l'horreur poussée généralement à l'extrême.

### 3.2.3.3. La forêt néogothique en tant que lieu de la rencontre de la vie avec la mort

Pour compléter notre étude de la forêt — espace de contrastes, nous aimerions analyser encore une paire de contrastes très caractéristique pour les descriptions de la forêt trouvées dans le néogothique. À savoir, il s'agit de l'affiliation de la vie et de la mort. La forêt est associée à la vie et à la mort avant tout par son lien avec la figure de l'arbre qui domine son paysage. L'arbre est depuis l'aube des temps considéré comme un symbole/figure de la régénération perpétuelle de l'univers naturel : « Les racines, partant du sol, nourrissent les branches au travers du tronc, branches qui donneront des fruits, qui finiront par tomber, nourrissant le sol et le fertilisant en vue d'un prochain cycle de régénération »<sup>170</sup>. En fait, le cycle sur lequel est basée la régénération continue de la nature dont l'arbre est devenu un symbole se caractérise par l'action de deux forces contraires, mais collaborant parfaitement entre elles, c'est-à-dire la vie et la mort<sup>171</sup>. C'est à cette symbolique attachée à l'arbre que recourt Michel Bernanos dans *Le Murmure des Dieux* en mettant en scène l'Arbre-Dieu. Il s'agit d'un arbre qui était jadis l'objet d'un culte pratiqué par les Indiens et qui a été abattu par les Européens qui sont venus dans la jungle avec l'intention de l'exploiter pour des raisons commerciales. L'Arbre-Dieu présenté dans le texte de Michel Bernanos incarne parfaitement la rencontre de la vie et de la mort. À savoir, même lorsqu'il est mort il donne naissance à un autre arbre à partir de sa souche : « Coupé depuis trente ans, sa longue masse s'allongeait sur une cinquantaine de mètres. Le tronc avait germé et planté ses pousses dans le sol afin d'y puiser la vie. Et de sa souche, un autre arbre était né : une nouvelle naissance dans une unique puissance » (BERNANOS, 1996 : 98). Dans un autre passage du texte mentionné, le lien de la vie et de la mort contenu dans l'Arbre-Dieu est exprimé

---

<sup>170</sup> *Symboles de la vie : l'arbre sacré*. dans : *Philosophie du Bonheur. Étude de cas, philosophie, symbolisme*. accessible sur : <https://philosophiedubonheur.wordpress.com/2017/02/07/symboles-de-la-vie-2-larbre-de-vie/>, consulté le 15 juillet 2018.

<sup>171</sup> De nombreuses cultures du monde entier révèlent des cosmologies, des cultes, des philosophies diverses liées justement au lien de l'arbre avec la vie et la mort. Nous nous référons dans notre étude seulement aux bases qui sont à la source de ceux-ci en vue de ne pas entrer dans les détails dont la prise en considération exigerait de s'éloigner de la thématique étudiée.

d'une manière encore plus suggestive. Ainsi, l'Arbre-Dieu est-il caractérisé comme mort et vivant à la fois : « [...] cet arbre sacré que vous m'avez montré l'autre jour : il est mort depuis trente ans, et pourtant il vit » (BERNANOS, 1996 : 116).

La collaboration de la vie avec la mort qui se manifeste dans la forêt ne concerne pas seulement les arbres, elle s'étend à tous les écosystèmes et contribue à leur bon fonctionnement en garantissant la survivance d'une multitude d'espèces naturelles qui abondent en forêt et surtout dans la jungle. Dans *Le Murmure des Dieux*, Michel Bernanos consacre de multiples descriptions aux relations alimentaires entre les organismes. Les descriptions de la jungle dans ce texte concernent aussi les phénomènes atmosphériques qui illustrent la collaboration de la vie et de la mort. Les descriptions mentionnées se distinguent par leur expressivité et par l'accent mis sur le caractère impitoyable, cruel et sinistre de la nature qui, certes crée l'harmonie et l'équilibre, mais par le biais des sacrifices perpétuels dont les victimes sont des êtres innocents. Citons à ce propos la description de la jungle après l'averse, représentative de l'esthétique qui caractérise une grande partie des descriptions de la nature amazonienne présentes dans *Le Murmure des Dieux*. L'averse a causé la mort de nombreux animaux de la jungle. Leurs cadavres sont cependant mangés par d'autres animaux qui se nourrissent pour survivre de charognes, à savoir les urubus, les hyènes et les chacals :

Le paysage était sinistre. Ainsi inondé, le sous-bois, avec ses gros troncs d'arbres qui sortaient des eaux sales, ressemblait à un énorme égout. L'atmosphère était empuantie par une abominable odeur de pourriture. « Combien de malheureuses bêtes inoffensives ont dû trouver la mort dans ces heures de cauchemar », pensait Eudes. [...] De ces lieux qui empestaient la charogne, ils s'éloignèrent bientôt avec soulagement. [...] Des arbres entiers déracinés, des cadavres de toutes sortes flottaient entre deux eaux. [...] À chaque instant les pirogues heurtaient des débris. [...] Le sol était noir d'urubus qui se disputaient leur festin. Les cris qu'ils poussaient par moments ressemblaient à des râles, et, lorsque les pirogues glissaient trop près d'eux, ils s'envolaient dans un bruit de battement d'ailes, déployant dans le ciel leur grand voile de deuil. Des chacals et des hyènes attendaient pour manger les restes, et de la forêt montait à intervalles réguliers les cris poignants des animaux à la recherche du mâle ou de la femelle perdus. (BERNANOS, 1996 : 158–160)

Nous aimerions signaler des ressemblances entre la vision de la nature transmise par les descriptions de la forêt amazonienne contenues dans le texte de Michel Bernanos et celle de la nature présente dans les écrits sadiens. Comme chez le Marquis de Sade, la nature chez Michel Bernanos est inextricablement liée à la violence qui trahit dans un

désir de destruction. Cette destruction constitue, chez le Marquis de Sade ainsi que chez Michel Bernanos, le moteur de sa régénération perpétuelle qui s'effectue grâce à la circulation de la matière.

La présence simultanée de la vie et de la mort dans le monde végétal et animal de la forêt néogothique peut avoir aussi un impact sur l'homme. Une telle situation est décrite par exemple dans *Expédition épouvante* de Benoît Becker. Ainsi, la protagoniste du roman, bien que toujours vivante, se trouve-t-elle dans l'attente constante de la mort qui, comme elle le croit, viendra très bientôt : « Voilà ma mort ! pensa-t-elle. Elle est là, elle arrive ! » (BECKER, 1996 : 308). L'attente de la mort domine les pensées de Monica à ce point que dans son esprit la frontière entre la vie et la mort s'efface. C'est alors que la jeune femme se demande si elle est déjà morte ou bien encore vivante : « Elle était étonnée de se sentir vivante. Mais était-elle toujours vivante ? » (BECKER, 1995 : 304), « Lorsqu'elle ouvrit les yeux, le visage d'Alain était collé à la grille. Était-il mort ? Elle-même était-elle morte ? Toute cette scène se passait-elle dans ces lieux sans nom, dans des limbes innommés, aux enfers, dans le royaume de l'éternité ? » (BECKER, 1996 : 316). Dans un autre fragment du texte de Benoît BECKER, la forêt amazonienne traversée par Monica est appelée « l'antichambre de l'éternité » (1996 : 297), le narrateur qui utilise cette appellation pour caractériser la jungle met ainsi encore une fois l'accent sur la rencontre de la vie et de la mort qui se produit ici.

#### **3.2.4. La forêt néogothique en tant qu'espace lié au surnaturel**

En parlant des caractéristiques de la forêt (néo)gothique, il ne faut pas oublier son lien avec le surnaturel. Dans les cultures du monde entier, il existe des mythes et des légendes qui parlent des nymphes, des fantômes, des démons, des divinités diverses qui hantent les forêts. Les auteurs des romans gothiques anciens et contemporains trouvent souvent leur inspiration dans cette source, la forêt dans leurs textes est également un endroit de prédilection pour la manifestation des êtres surnaturels.

Le diable est un être surnaturel sur l'existence duquel s'accordent les grandes religions avec les cultes les plus primitifs, les mythes et les croyances populaires. La fréquence de ses apparitions dans les textes (néo)gothiques et (néo)fantastiques est liée avant tout à son caractère transgressif, car le diable transgresse la loi morale instaurée par Dieu et encourage les hommes à la transgresser. Denis LABBÉ et Gilbert MILLET

constatent : « Le fantastique s'approprie d'autant plus facilement le diable qu'il pratique volontiers une transgression liée à la religion » (2003 : 145). Les superstitions qui se développent à côté des doctrines prêchées par les religions officielles indiquent souvent la forêt comme un endroit où la présence du diable se manifeste beaucoup plus intensivement qu'ailleurs. En ce qui concerne la présence des traces de cette croyance dans le néogothique, on les retrouve par exemple dans *La Peau de l'orage* de Pierre Pelot. Le lecteur du texte mentionné apprend que le diable a choisi une forêt à côté d'un petit village dans les Vosges pour son siège : « Il [c-t-d l'abbé Maljean, le curé du village — A.B.] ne savait pas encore que le diable [...] avait bâti sa maison dans cet endroit paisible qui sentait bon la forêt » (PELOT, 1997 : 71).

La réalisation du lien de la forêt avec le surnaturel dans *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos diffère dans une certaine mesure de celle que l'on trouve dans *La Peau de l'orage* de Pierre Pelot. À savoir, le fait que le diable « avait bâti sa maison » (PELOT, 1997 : 71) dans la forêt, comme le dit le fragment du roman de Pierre Pelot précédemment cité implique que celui-ci est venu de l'extérieur pour s'installer dans la forêt. Il est possible donc de conclure que la forêt selon la vision transmise par *La Peau de l'orage* dispose de la propriété d'attirer le surnaturel incarné dans le roman par le diable. Par contre, dans le texte de Michel Bernanos, le surnaturel est généré par la forêt elle-même. Autrement dit, dans le roman de Michel Bernanos, c'est la nature de la forêt, c'est-à-dire le paysage, la flore et la faune, qui est dotée d'une dimension surnaturelle en raison de son caractère extraordinaire, étrange, surprenant. Une telle façon d'introduire le surnaturel dans le texte gothique est une démarche novatrice, digne qu'on y consacre une attention particulière. Citons quelques extraits du *Murmure des Dieux* qui, selon nous, illustrent le mieux le procédé artistique employé par Michel Bernanos. Le premier fragment auquel nous aimerions nous référer concerne la description d'une tempête tropicale et les impressions que celle-ci éveille — la tempête donne l'illusion d'avoir « quelque chose de surnaturel » (BERNANOS, 1996 : 120) :

Le docteur Lopez commençait à pester contre son guide, lorsque soudain le bruit d'une galopade monstre, un peu comme si tous les quadrupèdes de la terre se fussent unis dans un même mouvement éclata. Au même moment, en amont du fleuve, une vague digne d'un typhon se dressa et déferla à une vitesse effrayante, entraînant tout sur son passage. Le fleuve en quelques secondes, semblait avoir doublé de volume, et la petite plage sur laquelle les



trois hommes se trouvaient quelques instants auparavant avait disparu. Cette tempête, sous ce ciel d'un bleu pur que nul vent ne troublait, avait quelque chose de surnaturel. (BERNANOS, 1996 : 120)

Dans le deuxième fragment que nous avons choisi pour illustrer notre thèse, le surnaturel se manifeste dans la description du fleuve qui traverse la jungle : « Maintenant, c'était le fleuve lui-même qui s'éclairait, et ce long ruban couleur de chrome, fonçant dans le tunnel, atteignait le sublime, voire le surnaturel » (BERNANOS, 1996 : 139).

Enfin, dans le troisième extrait que nous aimerions citer comme source du surnaturel se trouve dans la faune de la forêt amazonienne. Il s'agit de l'une de rares histoires qui introduisent de l'humour dans le roman de Michel Bernanos — Eudes et le docteur Lopez prennent un tamanoir pour un fantôme :

[...] Eudes s'arrêta brusquement, hagard, l'index pointé vers la terre qui se soulevait à quelques pas devant lui. [...] La scène était hallucinante. Lentement, par soubresauts, dans une lumière presque irréaliste dispensée par le soleil qui perçait la voûte verte, émergeait du sol une chose d'apparence fantomatique. Sous les yeux des deux hommes médusés se développa d'abord une sorte de long bras, suivi d'une curieuse tête, puis apparut un large torse recouvert de poils, deux jambes se dégagèrent ensuite, l'une après l'autre, et à ce moment le docteur Lopez partit d'un immense éclat de rire.

— C'est un tamanoir ! Il s'était enfoui dans la terre meuble pour dormir, comme c'est l'habitude chez les fourmiliers géants, et nous l'avons dérangé dans son sommeil. Je dois avouer que je m'y suis laissé prendre un instant ; il m'a vraiment fichu la frousse, avec cette façon qu'il a eue de sortir de terre comme en être surnaturel. (BERNANOS, 1996 : 113)

Dans le dernier fragment que nous avons cité, un grand rôle dans la création de l'effet surnaturel est joué par l'imagination des héros. Nous avons déjà constaté à l'occasion de l'analyse du lien de la forêt avec l'inconnu que cette propriété révélée généralement par la forêt (néo)gothique suscite un travail d'imagination. À savoir, la réaction d'Eudes et du docteur Lopez qui voient surgir quelque chose de la terre avant de reconnaître dans cet être un tamanoir est provoquée par l'ignorance qui se manifeste dans le contact avec l'inconnu.

Il est bien connu que l'imagination humaine agit avec plus d'intensité lorsqu'elle est stimulée par la peur. Dans *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël, la protagoniste (enfant — au moment où se déroule la scène) parcourt une forêt à une

heure avancée en rentrant d'une kermesse. La nécessité de traverser la forêt pour retourner à la maison remplit la fillette de peur. L'angoisse ressentie par la fillette est certainement renforcée par les ténèbres qui l'entourent. Dans l'obscurité qui déforme les objets bien connus, qui dans la clarté du jour n'inspirent aucune peur, chaque endroit peut paraître angoissant.<sup>172</sup> La forêt, quant à elle, semble un lieu propice par excellence à éveiller la terreur. Voici comment la protagoniste de *Petite chanson dans la pénombre* relate les impressions qu'elle ressentait lors du retour de la kermesse. L'imagination de la fillette nourrie de la peur lui procure des visions effrayantes :

Le ciel semblait moins sombre en rase campagne qu'en centre-ville, sauf quand les nuages cachaient la lune. Les silhouettes des arbres agités par le vent s'y découpaient en ombre chinoise. J'y voyais tantôt des hordes de chevaux aux crinières flottantes, tantôt d'immenses plumeaux balayant l'espace, tantôt des sorcières géantes dansant avec le diable. (DUGUËL, 1996 : 26).

Au passage nous aimerions noter que les représentations des visions surnaturelles anxiogènes inspirées par la forêt apparaissent non seulement dans le (néo)gothique et le (néo)fantastique, mais aussi dans les textes de la littérature mainstream. C'est surtout la littérature romantique qui exploite abondamment cette thématique. Les visions surnaturelles qui accompagnent le parcours de la forêt décrite dans le roman d'Anne Duguël nous font penser à celles mises en scène dans *Le Roi des Aulnes* (all. *Der Erlkönig*) (1782)<sup>173</sup>, une ballade très connue de Johann Wolfgang von Goethe, l'un des plus éminents représentant du courant romantique en littérature d'origine allemande. Dans la ballade, un père chevauche à travers une forêt sombre par une nuit d'orage serrant dans ses bras son fils malade. L'enfant croit voir dans l'obscurité le personnage du Roi des Aulnes qui s'adresse à lui pour l'inviter dans son royaume<sup>174</sup>. Vu que le garçon ne succombe pas à ses tentations, la créature le menace de l'emporter contre sa volonté. Le Roi des Aulnes est une figure maléfique des légendes

---

<sup>172</sup> Nous analysons la nuit en tant que facteur qui stimule la peur avec plus de détails dans le chapitre IV consacré à la ville néogothique.

<sup>173</sup> La ballade à laquelle nous nous référons trahit l'inspiration puisée au fantastique et au gothique qui influencent beaucoup la littérature mainstream au cours de l'époque romantique.

<sup>174</sup> Si l'enfant accepte son invitation, le roi lui promet : « de nombreux habits d'or », ses filles le « berceront de leurs chants et de leurs danses » (GOETHE, Johann Wolfgang : *Le Roi des Aulnes*. adaptation par Charles Nodier, accessible sur : [https://www.lexilogos.com/allemand\\_goethe.htm](https://www.lexilogos.com/allemand_goethe.htm), consulté le 2 octobre 2018).

germaniques (LABBÉ, MILLET, 2002 : 400). D'après celles-ci, cette créature hante les forêts et entraîne les voyageurs vers la mort.<sup>175</sup>

### 3.2.5. La forêt néogothique en tant qu'espace sacré

La dernière caractéristique de la forêt (néo)gothique que nous aimerions analyser, c'est son lien avec le sacré. Rappelons que la forêt représente un espace sacré depuis l'aube de l'humanité. Cela découle certainement de la symbolique de l'arbre dont le tronc relie les racines à la couronne, grâce à quoi la terre communique avec le ciel. Dans de nombreux cultes ancestraux, la forêt était un sanctuaire. Quelques noms des forêts-sanctuaires sont gravés à jamais dans la culture, évoquant comme exemple Dodone — le sanctuaire dédié à Zeus et Dioné. Les croyances qui envisagent la forêt comme un espace lié au divin ont trouvé leur prolongement dans le christianisme. Remarquons que la cathédrale gothique est souvent comparée à une forêt — les piliers sont censés représenter des troncs, tandis que les arcs qui soutiennent la voûte sont comparés à des branches. C'est ainsi que dans *Le génie du christianisme*, François René de CHATEAUBRIAND avoue : « Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères [c-t-d cathédrales gothiques – A.B.], et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée »<sup>176</sup>.

Étudions maintenant les façons possibles par lesquelles la forêt peut être attachée au domaine du sacré dans la littérature néogothique.

Déjà, le titre du roman de Michel Bernanos *Le Murmure des Dieux* annonce la présence dans l'ouvrage de la thématique liée au sacré. Le sacré se manifeste dans la nature de la jungle amazonienne qui est le cadre de l'action du texte. L'étude de la mise

---

<sup>175</sup> Dans la ballade de Johann Wolfgang von Goethe, l'enfant est seul à voir le redoutable Roi, le père persuadé que son fils est pris d'hallucinations essaie de le calmer en donnant des explications rationnelles aux visions racontées par l'enfant : « Mon fils, c'est un banc de brouillard », « C'est le vent qui murmure dans les feuilles mortes », « Ce sont les vieux saules qui paraissent si gris ». À ce propos, nous voudrions préciser que les romantiques perçoivent les enfants comme des êtres qui communiquent avec le monde surnaturel plus facilement que les adultes. La capacité d'entrer en contact avec l'autre monde, inaccessible aux adultes est aussi fréquemment révélée par des enfants mis en scène dans les récits fantastiques et gothiques contemporains. Quant au fantastique, ce sujet est traité entre autres par Agnieszka LOSKA (2016). Remarquons que dans *Petite chanson dans la pénombre*, la protagoniste est aussi seule à avoir des visions effrayantes décrites dans le fragment du roman cité ci-dessus. Momo (un adulte, le voisin de la famille à laquelle appartient la fillette) qui accompagne la fillette dans le parcours de la forêt n'y voit rien de menaçant, il se moque de l'enfant effrayée par des visions horribles : « [...] Momo s'est moqué de moi : — Tu as peur, une grande fille comme toi ? » (DUGUËL, 1996 : 26).

<sup>176</sup> Cf. CHATEAUBRIAND, François-René : *Génie du christianisme*. Paris, Garnier Frères. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Génie\\_du\\_christianisme](https://fr.wikisource.org/wiki/Génie_du_christianisme), consulté le 23 mars 2020.

en scène de l'Amazonie dans le texte de Michel Bernanos démontre que la jungle est ici par excellence un sanctuaire. Il existe des éléments constitutifs du milieu naturel de la jungle qui sont traités comme des dieux et d'autres qui leur rendent un culte. À ce propos, évoquons la description de la clairière où se trouve l'Arbre-Dieu<sup>177</sup>. La clairière est caractérisée comme sanctuaire, plusieurs éléments de sa présentation en témoignent. L'Arbre équivaut à la divinité, ce qui souligne son importance. D'autres arbres qui peuvent être comparés aux prêtres entourent l'Arbre-Dieu<sup>178</sup> en le gardant contre le sacrilège :

Sous un soleil torride, une clairière de rêve semblait flotter dans la buée des chaleurs. Tout autour, des arbres millénaires, bombant leurs troncs, paraissaient monter la garde dans le silence. Leurs branches étendues comme mille bras protecteurs portaient haut le feuillage. Leurs uniformes d'écorce, témoins des combats hautains, impénétrables et silencieux. Leur immobilité était toute d'attente. La crainte habitait ces lieux. Ils encerclaient la clairière comme un chemin de veille. [...] Au centre reposait l'Arbre. (BERNANOS, 1996 : 98)

Mais, ce n'est pas seulement l'arbre évoqué qui se montre comme dieu dans le texte de Michel Bernanos. Selon le guide indien qui accompagne Eudes et le docteur Lopez dans leur exploration de la jungle, la cascade sur le fleuve qui traverse la jungle est aussi une divinité :

L'Indien l'interpela et une vive discussion s'engagea entre les deux hommes. Eudes les interrompit :

— Que se passe-t-il ?

Le docteur Lopez le rassura d'un geste.

— Rien de grave, mais ce sacré bougre m'irrite par moments avec ses croyances, et je me suis laissé emporter. Savez-vous ce qu'il m'affirmait ? Que cette cascade n'était autre d'un dieu qui avait pris cette forme pour nous barrer la route, et que, si nous passions la nuit ici, le puits se refermerait sur nous. (BERNANOS, 1996 : 138)

---

<sup>177</sup> Pour désigner l'arbre sacré qui se trouve dans la clairière, Michel BERNANOS utilise les appellations l'Arbre-Dieu (1996 : 51) ou l'Arbre (1996 : 98).

<sup>178</sup> Un arbre divinisé apparaît aussi dans *Un roi sans divertissement* (1947) de Jean Giono. Un hêtre est décrit par le narrateur comme faisant penser à Apollon, le dieu grec des arts, de la musique, de la poésie, de la beauté masculine, de la lumière, de la vie et de la mort : « (...) c'est l'Apollon-citharède des hêtres. (...) Apollon exactement, c'est ce qu'on se dit dès qu'on le voit et c'est ce qu'on se redit inlassablement quand on le regarde » (GIONO, 1947 : 10).

Qui plus est, il est intéressant de remarquer que les descriptions de la jungle dans *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos se caractérisent par des recours fréquents au vocabulaire appartenant au champ lexical de la religion. C'est ainsi qu'Eudes qui entre pour la première fois en contact avec la jungle passe par le baptême de la jungle : « — Le baptême du monde vierge n'a pas l'air de vous enthousiasmer, mon pauvre Eudes » (BERNANOS, 1996 : 94) tandis que les branches des arbres dans la jungle dévastée par l'exploitation humaine implorent la grâce du ciel :

Qui n'a pas connu ces immenses étendues de terre, d'un rouge brunâtre de sang séché, où vivent épars des arbres nains aux troncs rabougris, aux branches tourmentées levées vers le ciel comme pour implorer sa grâce, n'a aucune notion des souffrances de la terre dans ses propres entrailles. (BERNANOS, 1996 : 89)

Remarquons que le motif des pratiques religieuses est présent dans le genre gothique depuis toujours. Dans le gothique ancien, il s'agissait des cérémonies faisant partie du culte chrétien (catholique). Étant donné que les auteurs du gothique se complaisent dans les transgressions de toutes les lois, normes et convenances, ils s'attaquent volontairement à tout ce qui est sacré pour mettre en scène sa violation.<sup>179</sup> À côté des rituels pratiqués pour vénérer Dieu, un saint ou une sainte dans la vague d'horreur du gothique proprement dit, apparaissent des pratiques mystiques liées à la magie noire et au satanisme.<sup>180</sup> Les textes néogothiques (c'est aussi le cas du *Murmure des Dieux* de Michel Bernanos) sont fréquemment ancrés dans le contexte des cultes païens. Par la présentation des cérémonies et des rituels qui en font partie, les écrivains essaient avant tout de choquer le lecteur.

Outre sa révélation à travers la nature, dans le texte de Michel Bernanos le sacré se manifeste à travers la présence d'une idole vénérée par une tribu indienne qui habite la jungle. L'idole ne fait pas partie intégrante de la nature proprement dite — il ne s'agit

---

<sup>179</sup> Évoquons à ce propos la profanation de la procession dédiée à Sainte Claire décrite dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis (chapitre X, *Les représailles*) ou la profanation de la messe catholique décrite dans *Justine, ou Les malheurs de la vertu* du Marquis de SADE, accessible sur : <http://fr.feedbooks.com/book/3630/justine-ou-les-malheurs-de-la-vertu>, p. 154, consulté le 29 octobre 2018.

<sup>180</sup> Elles sont à trouver entre autres dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis. Nous pensons à l'exorcisme fait par le Grand Mogol (chapitre IV, nonne sanglante) ou à la convocation de l'ange déchu par Mathilde (chapitre XII, *L'horrible pacte*).

pas cette fois-ci d'un élément du paysage, ce n'est pas non plus un élément du monde végétal ou animal, néanmoins la nature constitue le lieu de son culte. Ici, comme dans le cas du culte de l'Arbre-Dieu, le sanctuaire est constitué par une clairière :

Le docteur Lopez désignait un véritable rideau de verdure formé par des lianes.

— Parbleu ! La voilà, l'entrée de notre clairière ! [...] Le jour commençait à décliner et la clairière était faiblement éclairée. Alors qu'ils n'étaient plus qu'à quelques mètres de la forme noire et mouvante, elle s'éparpilla brusquement dans un grand bruit de drap déchiré, mettant à nu l'idole au masque grimaçant. (BERNANOS, 1996 : 218)

Comme il est fréquent dans le néogothique, dans *Le Murmure des Dieux* le sacré constitue l'accumulation de l'horreur, de la violence et de la barbarie. À propos de la manière avec laquelle la dimension religieuse se révèle dans les productions d'horreur contemporaines, Roger BOZZETTO constate : « La dimension religieuse impose [...] un aspect viscéral, fondé sur la présence d'une dimension profondément irrationnelle et une violence démesurée, folle et comme sans cause. [...] Nous sommes (...) en présence d'une représentation de la violence pure, semblable à celle que les premiers hommes ressentaient devant la violence du vent, du tonnerre ou des volcans. Nous sommes en présence d'une violence pulsionnelle, sanglante, folle, incontrôlée » (2004 : 88–89). Quant au texte de Michel Bernanos, le contact des personnages avec le sacré est la première source d'angoisse. En ce qui concerne la clairière de l'Arbre-Dieu, le narrateur avoue : « La crainte habitait ces lieux » (BERNANOS, 1996 : 98). La peur augmente encore chez Eudes et le docteur Lopez lorsqu'ils voient l'idole : « Ils furent saisis d'effroi devant cette apparition inattendue » (1996 : 218). L'épouvante est dans ce cas accompagnée de dégoût et de répulsion, ce qui représente un procédé artistique souvent employé par les auteurs des productions d'horreur contemporaines (KING, 1983 : 30 ; KRISTEVA, 1980) :

Des urubus s'étaient réinstallés sur l'affreuse statue. À l'approche des deux hommes, ils s'envolèrent dans un bruissement d'ailes. Eudes reçut d'abord en pleine figure l'odeur méphitique montée à son paroxysme. Puis il perçut un bruit horrible, une sorte de gargouillement. Provenant de l'orifice creusé dans le ventre de l'idole. Il s'obligea à avancer, et découvrit avec dégoût que le bruit était provoqué par un essaim d'énormes mouches bleues. Se contraignant, il se pencha vers l'orifice, et l'amas de chairs violettes qu'il

entrevit le rejeta en arrière épouvanté. Il se précipita derrière un buisson pour vomir. Le docteur Lopez attendit un moment. Lorsque Eudes fut plus calme, il lui dit :

— Il faut que vous sachiez : ce sont des cœurs humains. [...] Pour Eudes, les limites de l'horreur étaient dépassées. (BERNANOS, 1996 : 218–219)

*Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos n'est pas le seul texte néogothique qui présente la forêt comme un espace lié au sacré. Le motif du sacré attaché à la forêt apparaît dans les ouvrages de nombreux auteurs du néogothique. Parmi les écrivains qui exploitent abondamment cette thématique se trouve par exemple Serge Brussolo.

Le protagoniste de *Cauchemar à louer* apprend que la forêt qui entoure sa nouvelle maison est un ancien sanctuaire indien<sup>181</sup> — il y découvre des totems qui servaient jadis au culte pratiqué par le peuple autochtone de la région où il vient d'emménager :

La nuit allait le surprendre au beau milieu de la forêt, emprisonné entre les troncs. Il se tordit la cheville, et plongea la tête la première dans un buisson de ronces. C'est alors qu'il aperçut le totem... [...] On avait sculpté l'un des arbres pour lui donner l'aspect d'un animal à la morphologie indéfinissable. Le mât, profondément tailladé, était tapissé de mousse jusqu'à mi-hauteur. Planté entre les oreilles de l'animal fétiche, on distinguait un croissant de lune dans son premier quartier. David se redressa lentement, plein d'un effroi mêlé d'admiration. C'était un vrai totem, il en avait l'intuition, pas une supercherie taillée en atelier au moyen d'une scie électrique à l'intention des touristes naïfs. [...] Il lui sembla distinguer un autre totem, un peu plus loin. Un totem au croissant de lune inversé. (BRUSSOLO, 1993 : 83–84)

Le motif du sacré réalisé en rapport avec la forêt apparaît également dans un autre texte du même auteur qui appartient d'ailleurs au même cycle de romans intitulé *Le Cycle Angoisse I*<sup>182</sup>, à savoir dans *Krucifix*. Le déboisement d'une forêt sur une île appelée Tamata entraîne des phénomènes paranormaux de transformation des hommes en arbres en forme de croix. D'après les indigènes, il s'agit d'une forêt sacrée qui est en train de se venger de ses profanateurs :

---

<sup>181</sup> Il s'agit d'un motif qui apparaît fréquemment dans les productions d'épouvante de la culture populaire contemporaine. Sa présence s'observe par exemple dans le roman *Pet Semetary* (fr. *Simetierre*) (1983) de Stephen King ou le cycle romanesque *Manitou* de Graham Masterton (1975–2014).

<sup>182</sup> Rappelons que *Le Cycle Angoisse I* rassemble trois romans de Serge Brussolo qui sont les suivants : *Cauchemar à louer*, *La Meute*, *Krucifix*. Même si le motif du sacré lié à l'espace est présent dans les trois textes qui font partie de ce cycle, le sacré attaché à l'espace de la forêt apparaît seulement dans deux d'entre eux, c'est-à-dire dans *Cauchemar à louer* et dans *Krucifix*.

— Les colons ont coupé tous les arbres sacrés en débarquant sur l'île. Ils ont arraché les souches pour transformer les forêts en plaines cultivables. Les génies de la terre sont très fâchés. Ils ont maudit les hommes. Ils ont dit : « Les Blancs prendront place des arbres qu'ils ont tués. » [...] Certaines tribus ont essayé d'apaiser la colère de la forêt en lui offrant des sacrifices mais ça n'a servi à rien. [...] Les croix ont poussé dans les cultures, dans les champs, partout où il y avait de l'eau : les puits, les rivières, les canaux d'irrigation. Elles aspirent toute l'eau du sol, elles s'en servent pour fabriquer une sève vénéneuse, maudite, qui transforme les hommes en arbres. Il ne fallait pas couper la forêt sacrée, nous l'avons dit aux Blancs. [...] ce sont les génies de la terre. Ils ne s'arrêteront qu'une fois que la forêt aura été reconstituée. Autant d'arbres abattus, autant d'hommes tués. (BRUSSOLO, 1993 : 731-732)

La thématique de la vengeance d'une forêt sacrée est aussi traitée dans *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos. Les hommes qui par leur activité insensée ont provoqué le déséquilibre du milieu naturel sont présentés comme responsables du terrible état dans lequel se trouve une grande partie de la jungle amazonienne transformée en désert :

La terre et le ciel ont l'air de se livrer bataille, non parce que la nature le veut ainsi, mais par la faute de l'homme. Sa cupidité a appauvri le sol par des coupes successives, formant ainsi un no man's land entre lui-même et la vie multipliée d'un monde végétal à la taille d'un continent, dont le mystère lui fait peur. (BERNANOS, 1996 : 89)

Dans *Le Murmure des Dieux*, la nature ne reste pas non plus indifférente face aux dévastations provoquées par les hommes. Sa réponse transparaît dans l'entêtement avec lequel elle se défend contre la pénétration des hommes — agresseurs sur le territoire de la forêt vierge que l'exploitation n'a pas encore réussi à détruire d'une manière définitive<sup>183</sup> : « Cette nature primitive se défendait de partout et se montrait ennemie de l'homme » (BERNANOS, 1996 : 55). Pour décourager les hommes d'exploiter la jungle, la nature a recours à des armes diverses. Il s'agit avant tout d'effrayer l'ennemi par la démonstration d'une force dont elle dispose et qu'elle n'ose pas utiliser dans sa lutte contre l'homme. La puissance de la nature effraie plus encore quand sa source n'est pas seulement naturelle, mais s'avère alimentée par des forces surnaturelles. Dans le texte de Michel BERNANOS, la coupe de l'Arbre-Dieu est suivie

---

<sup>183</sup> Il s'agit d'un endroit de la jungle où le déboisement a été arrêté pour un certain temps. L'action commence au moment où le retour des bûcherons sur ce territoire est envisagé.



de phénomènes bizarres d'origine surnaturelle que les Indiens de la jungle interprètent comme l'annonce d'une révolte qui les attend de la part des génies de la nature :

Les bruits les plus fantastiques se mirent à courir : on avait tué l'Arbre-Dieu. Mille sons discordants, exprimant la haine envers ceux qui avaient abattu le fier seigneur à l'armure d'écorce, troublèrent le majestueux silence. Les bûcherons comprirent ce langage des oiseaux utilisé par leurs frères Indiens vivant dans la forêt, et ce fut la débandade. Poussés par la crainte d'être punis sur-le-champ, ils n'avaient eu tout d'abord qu'une idée : fuir ! [...] la pensée qu'ils avaient réellement commis ce sacrilège s'imposa peu à peu à leur esprit. Dès lors, personne jamais ne voulut plus travailler en forêt. La Société fit faillite et l'on ferma la scierie. (51 : 1996)

Les deux romans précédemment mentionnés : *Krucifix* de Serge Brussolo et *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos traitent de la vengeance de la nature sur l'homme. Précisons qu'il s'agit d'une thématique absente dans le gothique proprement dit (ce qui est dû évidemment à l'absence des problèmes concernant la dévastation de l'environnement naturel parmi les plus grandes préoccupations des hommes de l'époque). Cette thématique qui est très fréquemment traitée dans les romans néogothiques s'inscrit dans un motif exploité abondamment par la culture populaire contemporaine, à savoir – le motif de la fin de l'anthropocène<sup>184</sup>. Il s'agit de l'écho des questions écologiques qui sont très récurrentes dans le discours public de notre époque. L'homme moderne se rend de plus en plus compte de l'état terrible de l'environnement naturel dans lequel il vit : les dégâts causés par la surexploitation des ressources de la planète sont énumérés par les scientifiques, les pronostiques des catastrophes écologiques qui auront lieu dans le futur se multiplient en effrayant le monde entier. Dans la partie introductive de notre thèse (dans la présentation du corpus textuel), nous avons constaté que pour qualifier la branche du gothique contemporain qui représente la vengeance de la nature sur les hommes, la critique anglaise utilise l'appellation d'*ecogothic*<sup>185 186</sup> qui peut être traduite en français par « éco gothique ». Dans les textes

---

<sup>184</sup> L'anthropocène est un terme popularisé par Paul Josef Crutzen à la fin de XX<sup>e</sup> siècle désignant l'époque de l'histoire de la Terre marquée par l'impact significatif des activités humaines sur l'écosystème terrestre. L'anthropocène qui selon le scientifique commence avec la révolution industrielle de la fin de XVIII<sup>e</sup> siècle succède à l'époque géologique de l'Holocène.

<sup>185</sup> Cf. *Deep Into That Darkness Peering: An Essay on Gothic Nature* (2009) de Tom HILLARD, *EcoGothic* (2013) de William HUGHES et Andrew SMITH.

<sup>186</sup> D'autres appellations telles qu'*eco-horror*, *natural horror* ou *creature feature* sont aussi admises. Cf. PUCKETT, Terek, 2013 : *Revolt of nature horror films: the must-sees*. accessible sur <https://www.popoptiq.com/revolt-of-nature-horror-films-the-must-sees-2>, consulté le 17 novembre 2017;

et films de ce genre, le caractère sacré de la nature est souvent plus ou moins mis en valeur. Dans ce contexte, Carmen R. R. BARBOS parle du « retour aux peurs mythiques » qui s'effectuent « en plein essor du nouveau monde qui est celui du XX<sup>e</sup> siècle » (2014 : 23). La nature endommagée par l'homme se montre comme une déesse insultée qui a longtemps accumulé sa fureur pour débiter maintenant son ultime bataille, nous en avons les représentations dans *Krucifix* et *Le Murmure des Dieux* que nous venons d'analyser.

### 3.2.6. Conclusion

Pour conclure, la figure de la forêt apparaît souvent dans la littérature (néo)gothique. Il s'agit avant tout d'un espace doté d'un caractère angoissant. L'angoisse générée par la forêt possède plusieurs sources. Parmi celles-ci, se trouve premièrement le lien avec l'inconnu qui est dû au caractère insondable de la forêt. L'inconnu effraie parce qu'il stimule l'imagination qui à son tour procure au personnage, tout comme au lecteur, des images insolites nourries par des phobies. La peur inspirée par la forêt provient aussi de sa susceptibilité à emprisonner et égarer le personnage, ce qui est dû à la densité de sa végétation. L'angoisse naît aussi en contact avec la faune et la flore de la forêt qui abonde en espèces animales et végétales dangereuses pour l'homme. La forêt est également un lieu angoissant en raison de la présence des criminels de toute sorte qui cherchent à cacher leur activité immorale pour fuir la justice. Lorsqu'il s'agit de la jungle qui constitue assez souvent le cadre de l'action dans les textes néogothiques, l'angoisse qui naît chez le personnage provient avant tout de la présence des tribus primitives qui pratiquent des rituels pleins de barbarie et de violence. La forêt néogothique est aussi un lieu qui relie les contrastes. Tout en effrayant, la forêt néogothique peut attirer le personnage. Il arrive parfois que la forêt néogothique serve au personnage de refuge contre un malheur, un trouble ou un danger, mais le caractère de refuge est le plus souvent passager, ce qui signifie qu'au fur et à mesure que l'action progresse, l'abri qui procurait le calme, l'apaisement et l'assurance se transforme en piège où un malheur attend le personnage. Parmi les

---

HICKMAN, Matt, 2014 : *12 horror films that reveal Mother Nature's evil side*. accessible sur <http://www.mnn.com/lifestyle/arts-culture/stories/12-horror-films-that-reveal-mother-natures-evil-side>, consulté le 17 novembre 2017; BOGUSŁAWSKA, 2019 : 39.

contrastes qui se manifestent dans l'espace de la forêt néogothique, il y a également la coexistence de la mort et de la vie qui s'entremêlent jusqu'à collaborer pour maintenir l'ordre dans les écosystèmes. La forêt néogothique entretient aussi un rapport très étroit avec le surnaturel. La raison de ce phénomène réside dans l'existence de nombreuses légendes, de croyances et de superstitions populaires dans lesquelles la forêt est présentée comme hantée par des êtres surnaturels divers. La deuxième source possible du surnaturel dans la forêt néogothique est la nature — les spectacles de la nature insolites, bizarres, inconnus sont interprétés comme surnaturels. Enfin, parmi les plus importantes caractéristiques de la forêt se trouve aussi son lien avec le sacré. Dans les textes néogothiques, la forêt est souvent présentée comme un sanctuaire. Soit il s'agit d'un lieu où des divinités diverses sont adorées, soit c'est la nature de la forêt qui est divinisée, par exemple par la présence dans la forêt d'un (des) arbre(s) sacré(s), ou encore la forêt est un lieu du culte des idoles vénérées par des tribus primitives. Les divinités de la forêt néogothique sont le plus fréquemment féroces, brutales et hostiles aux hommes. Cette hostilité a le plus souvent une explication — l'homme dévaste en général leur lieu de culte pour des raisons économiques telles que l'exploitation forestière.

### **3.3. L'archétype de la campagne**

#### **3.3.1. La campagne néogothique et le mythe de l'Arcadie**

La façon de la présentation de la campagne dans le néogothique constitue le plus souvent le renversement du mythe de l'Arcadie prêché par le romantisme. Ce thème est traité par exemple par Michał KRUSZELNICKI. Pour parler de ce sujet, le critique utilise le terme d' « Arcadie à rebours »<sup>187</sup> (2003 : 94–95). Par contraste avec la campagne présentée dans le gothique sentimental à l'époque (pré)romantique, la campagne néogothique est un lieu triste et angoissant. À ce propos, nous aimerions évoquer l'opinion de David Bell qui soutient que l'image négative de la campagne, qualifiée par le critique comme anti-idylle (ang. *anti-idyll*) commence à se construire dans la littérature et dans le cinéma justement dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À savoir,

---

<sup>187</sup> C'est nous qui traduisons du polonais.

l'étude de David Bell traite des représentations de la campagne comme un lieu morbide et terrifiant dans le cinéma d'épouvante américain.<sup>188</sup> Le critique utilise l'appellation *rural horror* pour désigner les films d'horreur qui présentent l'expérience de la vie rurale comme source de la terreur (BELL, 1997 : 94–108). Quant aux textes littéraires qui s'inscrivent dans la même convention, ils sont désignés par la critique comme appartenant au genre de *rural gothic* (fr. le gothique rural<sup>189</sup>)<sup>190</sup>.

Parmi les ouvrages littéraires des auteurs français qui présentent la campagne comme un lieu mauvais se trouve *La Tour de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière. Helen, une jeune étudiante en médecine, se rend au village de Kanderley où elle va passer ses vacances auprès de sa grand-mère. Ses impressions, une fois atteinte la destination de son voyage, paraissent dominées par le pessimisme inspiré par la monotonie du paysage. Helen observe que toutes les maisons sont de la même hauteur et de la même couleur, elles ont aussi des toits et des fenêtres identiques : « Kanderley, de part et d'autre de la grand-route, étirait une double haie de maisons basses et grises, aux toits de chaume, aux fenêtres étroites » (CARRIÈRE, 1995 : 9). Elle remarque aussi l'absence de vie – les vitres des maisons sont fermées, il n'y a personne dans les jardins, dans la rue il y a juste deux ou trois personnes. À cela s'ajoute le mauvais entretien du lieu. Ainsi, les fleurs dans les jardins à côté des propriétés manquent de soin : « Les plus riches de ces maisons se trouvaient flanquées de jardins minuscules et déserts où poussaient à l'abandon quelques fleurs rabougries » (CARRIÈRE, 1995 : 9). De plus, la rue principale est dans un état terrible : « Deux ou trois silhouettes se pressaient dans la rue principale, une rue mal pavée où la terre apparaissait par endroits, et la jeune fille avançait d'un pas vif, presque sautillant. D'une main, elle relevait hardiment le bas de sa robe claire pour franchir les flaques d'eau et de boue » (CARRIÈRE, 1995 : 9). La perspective de passer ses vacances dans ce lieu éloigné de la civilisation où il semble ne rien se passer est loin d'enthousiasmer la jeune fille : « A-t-on idée de venir passer des vacances dans un trou pareil ? » (CARRIÈRE, 1995 : 10).

---

<sup>188</sup> Parmi les films analysés par le critique se trouvent *Délivrance* (ang. *Deliverance*) (1972) de John Boorman, adaptation du roman *Délivrance* (ang. *Deliverance*) (1970) de James Dickey et *Massacre à la tronçonneuse* (ang. *The Texas Chain Saw Massacre*) (1974) de Tobe Hooper.

<sup>189</sup> L'équivalent français du terme *rural gothic* semble inexistant dans la critique. La pauvreté dans le domaine des études critiques en français consacré à ce sujet semble être la cause principale de cet état de choses. C'est la critique américaine qui s'intéresse le plus à ce problème.

<sup>190</sup> L'appellation est utilisée entre autres par Bernice M. MURPHY (2013).

Outre ce pessimisme, le premier contact avec Kanderley après des années éveil chez Helen la peur<sup>191</sup>. Il s'agit d'une impression qui naît spontanément, sans réfléchir. La source de cette peur n'est autre que l'observation du paysage. La fille est tout d'abord amusée (étonnée) par sa propre réaction : « Quel pays sinistre, songea-t-elle avec une pointe d'amusement » (CARRIÈRE, 1995 : 10). C'est n'est qu'après avoir mis en doute la pertinence de sa réaction que la protagoniste commence à en chercher les fondements. Il apparaît qu'il n'en manque tout de même pas, même si Helen les traite, particulièrement au début, avec une certaine dose de méfiance : « Mais que lui avait dit la mercière ? Une douzaine de personnes assassinées depuis le début de l'été dans la région située au nord de Belfast ? Et sur ces douze personnes, quatre appartenaient au petit village de Kanderley ? Était-ce croyable ? » (CARRIÈRE, 1995 : 10). Vu ces événements tragiques et inexplicables qui ont eu lieu à Kanderley, il n'est pas étonnant que tout le village tremble de peur. Contrairement à l'image de la vie à la campagne engendrée par le mythe de l'Arcadie, la vie des habitants de Kanderley est marquée par une angoisse constante qui ne leur permet pas de trouver la paix :

Terrorisés, les paysans refusèrent de sortir de chez eux, où ils se barricadèrent et s'armèrent en prévision de l'arrivée du mystérieux étrangleur [...] Chaque maison, de la plus confortable à la plus misérable mesure, avait décrété une sorte d'état de siège. Certaines familles instituèrent pendant la nuit des tours de garde, et les paysans ne dormaient plus. [...] Dans les rues silencieuses, où derrière chaque volet fermé un œil terrifié guettait les moindres ombres, où une oreille épiait chaque frôlement d'un chat perdu, chaque battement d'ailes d'oiseau, seuls faisaient les cent pas quelques agents de police morfondus, l'arme à la main, guère plus rassurés que ceux qu'ils étaient censés protéger. (CARRIÈRE, 1995 : 72)

Une telle image de la campagne se retrouve dans *Cauchemar à louer* de Serge Brussolo. Ici, la campagne est également montrée comme un lieu anxiogène. Tout comme dans *La Tour de Frankenstein*, la source de l'angoisse qui apparaît chez le protagoniste est tout d'abord indéfinie, inexplicable pour s'avérer ensuite justifiée. La campagne effraie déjà le protagoniste lorsqu'il habite en ville ; cependant, il n'est pas capable d'identifier la cause de cet effroi : « Dans l'esprit de David la campagne était inexplicablement associée à l'idée de danger. Peut-être à cause des serpents ? des

---

<sup>191</sup> La peur qui apparaît chez Helen contraste avec l'apaisement et la joie ressentis par Saint-Aubert au retour dans son village natal dans *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe, voir : la partie introductive du présent chapitre.

plantes vénéneuses ? des paysans, que l'alcool frelaté avait rendus à moitié fous et qui, parfois découpaient les touristes à la tronçonneuse ? » (BRUSSOLO, 1993 : 37). Une fois que le petit David s'installe à la campagne avec ses parents, des phénomènes bizarres et effrayants commencent à se produire. Pendant la première nuit passée dans sa nouvelle maison, le garçon assiste déjà à un spectacle étrange : tous les objets qui se trouvent dans la maison se mettent à s'envoler. La façon dont l'enfant explique ces faits extraordinaires pourrait paraître étonnante. David prétend en effet que leur source est l'air pur de la campagne :

C'était l'oxygène ! L'oxygène de l'air qui lui bousculait les neurones. Il n'était pas habitué à une telle pureté, à un tel manque de pollution. Son organisme accoutumé à l'oxyde de carbone et aux goudrons des usines réagissait mal, s'emballait, tournait à la machine folle. (BRUSSOLO, 1993 : 68)

C'est juste à cause de l'oxygène. Billy Shonacker [l'ancien ami de David — A.B.] t'avait prévenu, un intoxiqué des villes ne trouve pas sa place à la campagne en deux temps trois mouvements. (BRUSSOLO, 1993 : 72)

Comme les habitants de Kanderley dans *La Tour de Frankenstein*, ceux du village décrit dans *Cauchemar à louer* ne se sentent pas davantage en sécurité. Ils prennent des précautions anormales pour prévenir un danger dont David ne connaît pas encore la nature. Les mesures prises dépassent en nombre ainsi qu'en ingéniosité celles prises par les paysans de Kanderlay dans *La Tour de Frankenstein* :

Alors qu'il passait devant une petite maison de pierre rose, il aperçut la première grille, cachée par un volet. Il comprit qu'il suffisait d'un geste pour la rabattre et obturer complètement l'espace de la fenêtre. C'était une grille aux barreaux entrecroisés, énormes. [...] Autour de lui toutes les fenêtres étaient munies de grilles cadénassées. Les portes des maisons, elles-mêmes, semblaient bizarrement volumineuses. Trop épaisses ? Il s'approcha d'une véranda fleurie et distingua les gros bouillons sur tout le pourtour du battant. Crénom ! C'était une porte blindée ! Une vraie porte de prison qu'on s'était contenté de barbouiller de couleur vive. [...] Ainsi équipée, chaque maison avait l'air d'une prison ou d'un asile de fous. Toutes les portes étaient en acier renforcé et l'on sentait, dans chaque architecture, la volonté de réduire les ouvertures au maximum. [...] David battit prestement en retraite. Dans la cour d'une maison, il vit un poulailler dont les barreaux entrecroisés constituaient une cage inviolable. Des poulets déplumés se pavanaient au centre de cette prison dans laquelle on aurait plus volontiers imaginé un tigre ou un gorille. (BRUSSOLO, 1993 : 94-95)

Les prêcheurs romantiques du mythe de l'Arcadie soutiennent que la vie à la campagne grâce à la proximité de la nature exerce une influence positive sur la morale. Cette croyance n'est pas soutenue par le néogothique. David, le protagoniste de *Cauchemar à louer*, croit que les habitants de la campagne ont des penchants criminels — ils découpent les touristes à la tronçonneuse (BRUSSOLO, 1993 : 37). À savoir, ceci peut être considéré comme une allusion à la série de films *Massacre à la tronçonneuse* inaugurée en 1974 par Tobe Hooper. La série se compose à présent de huit films qui s'inscrivent dans le genre gore. Ils se concentrent autour de l'histoire d'une famille de déviants qui habite dans un endroit reculé du Texas. Les membres de cette famille tuent les personnes qui s'aventurent dans les environs de leur demeure à l'aide de l'instrument mentionné dans le titre.

Qui plus est, pour survivre à la campagne, il est nécessaire d'être soi-même méchant : « S'il lui fallait vivre à la campagne il devrait s'entraîner à devenir mauvais. À ne plus avoir peur du noir, à tuer les animaux, à... » (BRUSSOLO, 1993 : 38). Les rencontres avec les habitants du village où le protagoniste du *Cauchemar à louer* emménage prouvent la vérité des mauvais pressentiments qui tourmentaient son esprit avant son départ à la campagne. Les villageois, « des hommes durs et cruels » (BRUSSOLO, 1993 : 94), sont loin d'inspirer de la sympathie à David :

L'épicier avait visiblement du mal à se dégeler. Au dessus de son sourire commercial ses yeux restaient durs et féroces [...]. (BRUSSOLO, 1993 : 93)

Ce serait dur d'avoir des amis ici [...]. On allait lui faire baver, c'est sûr. P'pa était complètement à côté des ses pompes quand il s'imaginait qu'il allait se faire des copains. (BRUSSOLO, 1993 : 94)

D'ailleurs, la méchanceté ne caractérise pas seulement les habitants de la campagne, il apparaît que la nature les égale en cette matière. Dotée d'une malignité extrême, elle se complaît dans la mise à mort des naïfs qui veulent goûter ses fruits :

Il [c-t-d David — A.B.] se méfiait des choses qu'on ramasse dans la nature. Chaque année des tas de gens mouraient dans d'horribles souffrances pour avoir cueilli des champignons vénéneux. Billy Shonacker lui avait raconté qu'un de ses oncles avait trouvé la mort de cette façon, en se convulsant sur le parquet et en aspergeant sa famille de jets de bile verdâtre : « Les yeux lui sortaient de la tête et il ne reconnaissait plus personne, détaillait-il

complaisamment. Ensuite il a commencé à se vider par le bras... » Non, la nature, la « campagne », ne se laissait pas docilement dépouiller. Elle s'amusait à tendre des pièges au promeneur naïf, à maquiller un champignon empoisonné en champignon comestible. (BRUSSOLO, 1993 : 46)

Les arguments que nous avons évoqués démontrent que dans le néogothique le mythe de l'Arcadie est remis en question. Ainsi, au lieu d'être le paradis terrestre, la campagne est un lieu peu accueillant, hostile, dangereux qui fait plutôt penser à l'enfer qu'au paradis.

Néanmoins, il est assez fréquent que les romanciers mènent un certain jeu autour du mythe de l'Arcadie. Ainsi, il arrive souvent qu'il existe dans un texte néogothique des personnages qui partagent les croyances dans l'image idyllique et idéalisée de la campagne. Vu que ces croyances ne trouvent pas de preuves dans la réalité présentée dans l'intrigue, leur fonction consiste généralement à mettre l'accent sur l'inconsistance du mythe de l'Arcadie qui apparaît en fin de compte comme détaché de l'expérience réelle de la vie. Les personnages qui perçoivent la campagne comme un lieu parfait sont souvent des citadins. Conformément à la maxime populaire : « Le bonheur est toujours ailleurs », fatigué par le vacarme et la pollution de la ville, une vie rapide et nerveuse, ils cherchent du repos en espérant le trouver à la campagne. De cette façon, la campagne est fréquemment liée à l'espoir d'un changement positif, d'un renouvellement dans la vie des héros. C'est ainsi que deux personnages secondaires de *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël qui vivent en couple prennent la décision de quitter Paris et de déménager pour un an dans un petit village à la campagne, le lieu où se déroule l'action du roman. Ils (notamment le mari — Guillaume) croient que le séjour dans cet endroit « perdu » (DUGUËL, 1996 : 103) leur permettra de s'arrêter et de faire des réflexions nécessaires pour faire face à la crise matrimoniale qu'ils sont en train de traverser. C'est avec cet espoir que les Wadowsky arrivent au village et commencent à arranger une ancienne étable en maison :

— Cette année sabbatique, nous en avons besoin toi et moi pour faire le point, poursuit Guillaume. Elle est décisive Zoé aussi. Rester à Paris signifiait divorcer. Ici, dans ce trou perdu, face à nous-mêmes, à la réalité de notre couple, de notre famille, ou nous nous reconstruisons — comme nous reconstruisons cette maison — ou nous décidons de tout laisser tomber, mais en connaissance de cause. (DUGUËL, 1996 : 103)



Dans le cas des Wadowsky, il ne faudra pas attendre longtemps pour que la réalité réduise à néant les convictions utopiques. Ainsi, la fille de Guillaume et Nora Wadowsky commence-t-elle à se comporter d'une manière étrange. Est-ce la campagne qui en est la cause ? — se demande la mère de Zoé gagnée par l'inquiétude : « Elle est bizarre, la petite, depuis quelque temps, tu ne trouves pas ? Elle parle toute seule, elle se fabrique des amies invisibles qui soi-disant l'agressent, soi-disant l'obligent à faire des choses... Ça ne me plaît pas du tout » (DUGUËL, 1996 : 101).

L'association de la campagne à l'idylle conformément à l'image mythique de l'Arcadie est caractéristique aussi pour ceux qui y ont passé leur enfance et leur jeunesse. Un tel état de choses a pour origine les souvenirs d'enfance et de jeunesse qui se sont gravés dans la mémoire des héros : ils perçoivent la vie à la campagne comme une période heureuse, car exempte de soucis et de préoccupations sérieuses. Pour les parents de David, le protagoniste de *Cauchemar à louer*, qui proviennent de la campagne, qui s'y sont rencontrés il y a des années et qui ont ensuite déménagé en ville pour y trouver un travail mieux rémunéré, la campagne représente un vrai paradis perdu : « [...] Andy et Isa étaient nés à la campagne. Ils avaient toujours détesté les grandes villes et rêvaient à leur lieu de naissance comme à un paradis perdu » (BRUSSOLO, 1993 : 47). L'action du roman de Serge Brussolo raconte les premiers moments après le retour par Andy et Isa à la vie rurale. Le couple décide de quitter la ville et de s'installer à la campagne avec leur fils âgé de 12 ans. L'enfant né en ville et accoutumé à la métropole n'est pas enthousiaste à cette idée. La mère essaye de le convaincre qu'il s'agit d'une bonne décision en argumentant que la vie à la campagne permettra, notamment à son père de réaliser ses rêves : « Ton père a besoin de la campagne pour se détendre. Cette maison lui fera beaucoup de bien, ici au moins il pourra installer l'atelier de ses rêves » (BRUSSOLO, 1993 : 32). Le passage cité illustre la notion d'espoir associé à la campagne dont nous avons déjà parlé à l'occasion de l'analyse du mythe de l'Arcadie dans *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël.

Même si David n'espère pas être lui-même heureux à la campagne : « P'pa et m'man retournaient dans leur habitat naturel, mais lui, David partait en exil. Déménager c'était s'envoler pour une autre planète et, à l'idée de quitter la « baraque » [c-t-d l'immeuble où habite la famille de David — A.B.], son cœur se serrait » (BRUSSOLO, 1993 : 48), il envisage ce déménagement comme bénéfique pour ses parents : « Oui, le déménagement serait bénéfique aux parents, les tirerait de l'ornière où ils croupissaient depuis leur installation dans la « baraque » (BRUSSOLO, 1993 : 48). L'espoir des effets

positifs que la campagne produira chez les parents se trouve néanmoins juxtaposé avec la certitude de David que la campagne lui apportera la maladie, voire une mort prochaine: « — Quand on sort un animal de son milieu naturel, il meurt, lui avait déclaré sans ambages Billy Shonacker. C'est certain que les moustiques vont te tomber dessus par milliers, et que tu vas faire trois cent soixante allergies par semaine » (BRUSSOLO, 1993 : 47). L'image inquiétante de la campagne qui se dégage des convictions de l'enfant protagoniste du *Cauchemar à louer* est l'antithèse de celle transmise par les convictions de ses parents. Dans le roman de Serge Brussolo, tout comme dans *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël, c'est la vision idyllique de la campagne qui en confrontation avec la réalité s'avère erronée. À savoir, certes les parents récupèrent leur vitalité perdue lors de la vie urbaine, mais la remise en forme vitale dont il est question est payée par leur transformation en monstres.

### 3.3.2. La campagne néogothique et le surnaturel

L'encrage de l'action à la campagne facilite généralement l'introduction dans le texte néogothique du surnaturel qui constitue l'élément requis du point de vue générique. Pour préciser, la campagne fonctionne dans de nombreux récits néogothiques comme porteuse du surnaturel. Il faut remarquer que cette particularité révélée par la campagne néogothique constitue la continuation de la tradition (pré)romantique.<sup>192</sup> Le lien de la campagne avec le surnaturel se traduit notamment par la présence prétendue dans les zones rurales de nombreuses superstitions répandues parmi les paysans qui incarnent des personnes perçues comme mal éduquées, qui ont tendance à expliquer le monde et surtout les phénomènes dont ils ignorent la source en raison du manque du savoir nécessaire sur le monde en recourant à des explications surnaturelles. C'est pour cette raison qu'ils interprètent beaucoup d'événements, et particulièrement les événements mauvais, terribles, tragiques comme des œuvres de l'activité d'êtres surnaturels, tels que : des fantômes, des génies et tout sorte d'esprits maléfiques et hostiles à l'homme. Citons à ce propos un fragment de *La Tour de Frankenstein* de Jean-Claude CARRIÈRE qui relate la réaction des habitants de Kanderlay face aux

---

<sup>192</sup> Voir : la partie introductive du présent chapitre.

meurtres mystérieux qui se succèdent en grand nombre depuis un certain temps dans le village et ses environs :

Quand la mort de Charlie Falscombs et celle, aussi horrible, du professeur Barrows furent connues, la panique s'empara de Kanderlay. Terrorisés, les paysans refusèrent de sortir de chez eux, où ils se barricadèrent et s'armèrent en prévision de l'arrivée du mystérieux étrangleur, en qui on voyait une sorte de génie maléfaisant et invincible. (1995 : 71)

Dans le néogothique, il est fréquent que les explications, qui supposent l'intervention des forces surnaturelles considérées par certains héros comme des fruits de l'imagination naïve des campagnards bornés et superstitieux dans le déroulement des événements tragiques décrits dans le texte, se montrent dans la plupart des cas comme les seules explications pertinentes. De cette façon, l'attitude rationaliste des sceptiques, les personnes cultivées, habitants la ville, est discréditée.

Au passage, remarquons que le gothique et le fantastique représentent des genres qui dès leur naissance adoptent une attitude d'opposition contre le rationalisme et le scientisme qui représentent des courants caractéristiques pour les Lumières (LABBÉ, MILLET, 2005 : 295, KRUSZELNICKI, 2003 : 90–91). Les idées antirationalistes et antiscientifiques sont véhiculées aussi par le gothique et fantastique contemporains. Les sciences naturelles qui ignorent l'existence des forces surnaturelles sont montrées par ces genres comme incapables d'expliquer les mystères du monde. En effet, il arrive fréquemment dans les textes anciens aussi bien que dans les textes contemporains qu'au cours de l'action les sceptiques changent d'attitude face à des faits inexplicables qui se produisent en donnant de cette façon une raison aux histoires racontées par les paysans précédemment traitées comme ridicules, fondées sur l'ignorance. Remarquons à ce propos que la mise en scène des personnages qui se distinguent au début de l'action par leur incréibilité face à l'idée de l'intervention des agents surnaturels dans le monde des hommes est caractéristique pour le néogothique et le néofantastique, Joël MALRIEU note : « [...] le personnage est généralement crédité d'un solide bon sens, et va même jusqu'à afficher un matérialisme farouche » (1992 : 55). Ce n'est qu'après une expérience de contact avec l'inexplicable que les thèses des contestataires du surnaturel se trouvent renversées : « Le personnage semble donc réunir toutes les conditions pour que le phénomène n'ait pas la moindre prise sur lui, et pourtant, de manière

apparemment contradictoire, ce sont ces mêmes données qui [...] vont provoquer la plongée du personnage dans le fantastique » (MALRIEU, 1992 : 55–56).

Helen, la protagoniste du roman *La Tour de Frankenstein*, est une jeune citadine cultivée. La fille paraît ne pas opter facilement pour l'explication surnaturelle des événements tragiques qui se déroulent au village. Par contre, elle s'efforce obstinément d'en donner une explication naturelle ; cependant, tous ces efforts se montrent vains, car la raison est du côté des paysans :

Je ne sais plus ce que je dois faire, reprit Helen [...]. Je me refuse encore à croire à l'évidence. J'essaie de trouver des causes normales aux catastrophes dont nous avons été les témoins, mais c'est de plus en plus difficile. Difficile et malsain. Aussi monstrueuse qu'elle soit, je crois, grand-mère, que nous devons regarder la réalité en face. (CARRIÈRE, 1995 : 74)

Vu que le changement dans l'attitude de la jeune étudiante (le passage du scepticisme vers la croyance en une explication surnaturelle des meurtres mystérieux) s'effectue au fur et à mesure de son séjour au village, il est possible de conclure qu'il constitue l'effet de la « contagion » par l'ambiance régnant au village, reposant en grande partie sur l'omniprésence de la superstition.<sup>193</sup>

### 3.3.3. Conclusion

La campagne est un espace où sont placées souvent les intrigues des textes néogothiques. Les exemples que nous avons évoqués démontrent que dans le néogothique la vision de la campagne constitue le renversement du mythe de l'Arcadie prêché par la branche sentimentale du gothique romantique. La campagne néogothique est présentée généralement comme un lieu laid, dominé par la monotonie et la tristesse, désagréable, qu'on y habite ou qu'on y séjourne. De plus, il s'agit le plus souvent d'un endroit anxiogène — des événements terribles, étranges, voire inexplicables y ont lieu. De surcroît, la campagne néogothique exerce une mauvaise influence sur la moralité des hommes, c'est pourquoi elle est habitée en général par des personnes méchantes. La

---

<sup>193</sup> L'impact exercé par le lieu de l'action sur l'esprit du héros en engendrant sur celui-ci des transformations diverses est un sujet souvent exploité par le (néo)gothique et le (néo)fantastique.

nature de la campagne néogothique se montre hostile à l'homme. La croyance répandue dans la conscience collective qui prêche l'impact bénéfique de la nature de la campagne sur la santé se trouve démentie par la multiplication des cas de maladies provoquées par celle-ci, par exemple : les intoxications alimentaires causées par la consommation des produits fraîchement cueillis, la mauvaise influence de l'air pur sur la santé.

Cette image fortement négative contraste avec les présentations de la campagne dans les textes de la première vague gothique qui peignent la campagne comme un vrai paradis sur terre. Même s'il existe des textes néogothiques où apparaissent des personnages qui croient que la campagne est un lieu parfait, leurs convictions se heurtent généralement à une réalité tout à fait éloignée de cet idéal. La campagne néogothique est un lieu dont la mise en scène facilite l'introduction du surnaturel. Une telle propriété qui est révélée par la campagne dès le début du genre gothique est dans le néogothique le plus souvent basée sur la prédisposition des paysans à croire à l'intervention des forces surnaturelles dans la vie des hommes. La façon de percevoir le monde par les habitants de la campagne suscite fréquemment des attitudes sceptiques notamment parmi les citadins qui sont plus cultivés que les paysans. Ce groupe de personnages finit néanmoins souvent par abandonner son rationalisme en faveur d'une explication surnaturelle des événements qui échappe à la logique.

### **3.4. L'archétype de la montagne**

#### **3.4.1. La montagne néogothique en tant qu'incarnation de la grandeur**

Dans les cultures du monde entier, les montagnes incarnent une idée de grandeur. La symbolique de la montagne englobe toutes les choses, tous les phénomènes et concepts qui dépassent l'homme, qui sont pour lui difficiles à atteindre, voire inaccessibles et qui échappent à son contrôle. La contemplation des montagnes provoque en général chez l'homme la prise de conscience de sa propre petitesse par rapport à la nature. Le gothique qui émerge au XVII<sup>e</sup> siècle sous l'influence des idées prêchées par le préromantisme présente en général la nature en accord avec les idées et les canons esthétiques préromantiques. Le héros préromantique ressent en général un

profond respect envers la nature.<sup>194</sup> La majesté et la splendeur de la nature éveillent chez lui l'admiration, tandis que sa puissance souvent incontrôlable par le peu de moyens dont il dispose suscite la peur. Les montagnes se trouvent certainement parmi les paysages naturels les plus susceptibles de faire naître le sentiment du sublime. Entouré de sommets rocheux qui s'élèvent majestueusement vers le ciel et de précipices profonds qui donnent l'illusion de descendre dans les enfers, l'homme se sent plus vulnérable qu'ailleurs. La conscience de cette vulnérabilité effraie tout en suscitant le respect et l'admiration qui parfois, notamment dans le gothique sentimental, s'approche de l'extase. Citons Nathalie DUCHARME qui constate à propos du sublime : « Le sublime exalte l'âme » (2007 : 39).

Dans le néogothique, les montagnes renvoient également à la grandeur. Le personnage néogothique qui se trouve en contact avec cette grandeur, tout comme le héros préromantique, se sent petit et vulnérable. La conscience de l'impuissance et de la chétivité de l'être humain par rapport à la nature caractérise parfaitement le pasteur Hellmut Schleger présenté dans *La nuit de Frankenstein* de Jean Claude Carrière. Comme les (pré)romantiques, le pasteur se complait à contempler la nature qui dans les montagnes montre parfaitement son côté puissant et dominateur :

Du fond de la vallée parvenait assourdi le fracas des remous et des cascades d'un torrent, la Linth, seul bruit qui troublât en cette claire matinée d'hiver le calme et la sérénité du paysage. Il avait neigé la veille, mais aujourd'hui les nuages s'étaient éloignés, démasquant les sommets immaculés des Alpes de Glaris qui se découpaient avec netteté sur le bleu du ciel. Schleger se sentait grandi, immensément grandi, en face de ce spectacle grandiose ; il imaginait avec une certaine tristesse, une certaine rancœur la petitesse de l'homme et sa misère. Il déplorait surtout sa propre misère, sa corpulence, maigriotte, ses infirmités, et tentait de réagir contre cette impuissance physique. Il se croyait et se voulait supérieur aux autres. (CARRIÈRE, 1995 : 314)

Dans le fragment cité, l'accent mis sur la vulnérabilité et la petitesse de l'homme par rapport à la montagne est frappant. L'observation des Alpes fait naître chez le personnage du pasteur orgueilleux un complexe d'infériorité. L'expérience du sublime ressentie par les (pré)romantiques qui donnait généralement naissance à une extase esthétique plongeant l'esprit dans l'admiration du spectacle contemplé est remplacée par l'expérience d'une fureur malsaine, qualifiée par le narrateur en tant que « rage »

---

<sup>194</sup> Cela concerne avant tout le gothique sentimental.

(CARRIÈRE, 1995 : 314). La rage suscitée par la contemplation de la montagne est causée par l'impossibilité d'accepter la faiblesse inhérente à la condition humaine :

La pelle à la main, Schleger s'avança de quelques pas sur la plate-forme qui précédait la demeure. À plusieurs reprises il remplit ses poumons de l'air frais qui courait dans la montagne et respira profondément. Il éprouvait une légère sensation de griserie. Ses yeux se portèrent vers les sommets des Alpes, de l'autre côté de la vallée, mais le soleil lui frappa les prunelles, et il fut obligé de détourner son regard. Cela lui parut encore un signe de sa faiblesse misérable, et il en conçut brusquement une sorte de rage inexplicable. Pourquoi l'homme n'est que cette chétive créature [...] ? (CARRIÈRE, 1995 : 318)

Les deux fragments cités de *La nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière dans lesquels le pasteur Hellmut Schleger contemple les montagnes trahissent une sorte de jalousie ressentie par le pasteur envers les Alpes. Pour atteindre la grandeur si désirée, le pasteur s'acharne à suivre l'exemple de la montagne dans sa propre vie, ce qui se révèle dans sa conduite par la manière hautaine avec laquelle il traite ses paroissiens : « Il se croyait et se voulait supérieur aux autres » (CARRIÈRE, 1995 : 314). Comme les Alpes qui dominant le paysage par leur hauteur, l'esprit du pasteur aux yeux des habitants de Gottwöhl paraît dépasser les siens :

Bientôt, les habitants de Gottwöhl, qui commençaient déjà à s'inquiéter et qu'il essayait de rassurer dans ses prênes du dimanche, pourraient s'apercevoir que l'esprit de leur pasteur les dépassait de cent coudées, comme ces montagnes dépassaient de plusieurs milliers de mètres les faibles monticules de la plaine. (CARRIÈRE, 1995 : 314)

Au passage, remarquons que la création des personnages qui sont présentés en tant que supérieurs à la norme en ce qui concerne les facultés de l'esprit et/ou le savoir sur le monde naturel aussi bien que le monde surnaturel est caractéristique pour le (néo)gothique et le (néo)fantastique. Citons à ce sujet Joël MALRIEU qui constate : « De par son savoir supérieur et intransmissible, le personnage se trouve isolé du reste des hommes. Même lorsqu'il vit dans un univers ordinaire et médiocre, il en sait sur certains points plus que les autres » (1992 : 59–60). Le savoir du personnage (néo)gothique caractérisé comme beaucoup plus vaste que celui des gens qui font partie

de son entourage compte parmi d'autres raisons de sa solitude. Joël Malrieu désigne ce type de solitude comme intellectuelle.

Dans le texte de Jean-Claude Carrière, il est possible de remarquer l'infiltration mutuelle de l'intérieur du protagoniste avec le paysage mis en scène. Pour préciser, le caractère et la philosophie personnelle du pasteur se reflètent dans les caractéristiques de la montagne et vice versa. Ce phénomène est qualifié par Pierre TIBI comme la « réversibilité qui consiste en échange de qualifications entre le cadre et le personnage » (1998 : 41). Cette situation où la description du lieu contemplé par le personnage constitue l'union avec l'image de son intérieur est fréquente dans le genre gothique dès son début.

Dans *La nuit de Frankenstein*, il existe encore d'autres héros dont la présentation révèle des rapports avec la mise en scène du paysage de la montagne. Dans le cas de Gouroull en qui le lecteur reconnaît le monstre imaginé par Mary Shelley dans *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, c'est notamment la description physique du personnage qui converge avec les traits de la montagne. Le monstre se distingue par une force sans pareil et une résistance extraordinaire à toutes sortes d'agressions à son encontre. De ce point de vue, il est supérieur à l'homme. Le monstre trouve un repaire dans une ferme abandonnée située haut dans la montagne qui, comme nous l'avons remarqué, incarne la grandeur et la domination. L'habileté au-dessus de la norme observée chez les hommes permet à Gouroull de se débrouiller parfaitement dans les conditions difficiles de la montagne :

[...] le monstre continuait à grimper, portant sur son échine les fauves qui n'arrêtaient pas de le mordre au cou et à la tête. Gouroull se collait à la roche avec une habileté consommée et progressait le long de la paroi avec une rapidité stupéfiante. Aucun homme n'aurait été capable, même avec des cordes et des piolets, de réaliser un exploit semblable. (CARRIÈRE, 1995 : 461)

L'excellente adaptation aux conditions sévères de l'environnement de la montagne assure à Gouroull son invincibilité<sup>195</sup>, ce qui nous fait penser à Han d'Islande,

---

<sup>195</sup> Dans *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley, les montagnes constituent aussi l'un des cadres de l'action – c'est ici qu'a lieu la rencontre du monstre avec son créateur, le docteur Frankenstein ; le monstre déplore ici le manque de l'acceptation de la part des hommes dû à sa laideur extrême tandis que le docteur Frankenstein cherche à apaiser sa fureur causée par les crimes auxquels



le héros éponyme du roman gothique (1823) de Victor Hugo. Comme Gouroull, Han use de son pouvoir extraordinaire d'adaptation aux conditions de la montagne pour échapper à la capture.

Le troisième personnage dans *La Nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière dont la présentation peut être traitée comme un miroir du paysage de la montagne qui constitue le cadre du roman, est – le braconnier Mölli. Cette fois-ci, la ressemblance se manifeste au niveau des traits intérieurs aussi bien que physiques. Mölli est un vieillard qui a passé toute sa vie à chasser dans la montagne. Son union avec le paysage qui l'entoure s'explique premièrement par l'acquisition des habitudes des animaux qui constituent ses proies de chasse :

En fait, son domaine n'était pas celui des hommes, mais celui des animaux. Il vivait à leur manière dans une maison de village vide de meubles qui ressemblait à une tanière ou une bauge. [...] Mölli possédait une agilité et une endurance que tout le monde au village lui enviait. (CARRIÈRE, 1995 : 323–324)

Mölli qui dispose des capacités physiques inaccessibles pour le reste des villageois est encore un autre individu mis en scène dans *La Nuit de Frankenstein* qui se montre « au-dessus de la mêlée » à l'exemple des Alpes qui dominent le paysage autour du village.

Quant au plan intérieur, tout comme le pasteur Schleger, Mölli rêve d'être admiré par les autres. C'est ainsi que l'on lit dans le dénouement : « Son seul regret [c-t-d le regret de Mölli — A.B.] était de ne pas pouvoir revenir au village pour rendre compte de ce qui s'était passé [dans la montagne — A.B.]. Les villageois auraient douté de son histoire, d'abord. Puis ils se seraient aperçus alors que le braconnier était un grand homme » (CARRIÈRE, 1995 : 465). Il est possible de conclure que la grandeur incarnée symboliquement par la montagne trouve son reflet dans les aspirations inaccomplies du braconnier.

---

s'est livré la créature qu'il a créée. Dans le texte de Mary Shelley, la présentation de la montagne révèle des rapports avec les états émotionnels des protagonistes, voir : l'introduction au présent chapitre.

### 3.4.2. La montagne néogothique en tant qu'espace de l'initiation et de la confrontation de l'homme avec Dieu et sa loi.

Dans le dénouement de *La Nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière, il est question d'une ascension au sommet de la montagne. La montagne symbolise quelque chose que l'homme désire, mais qui lui est inaccessible ou du moins ne se trouve pas directement à sa portée. Il peut être question d'une sagesse secrète ou d'une qualité noble. Cette fois-ci, l'escalade vers le sommet d'une montagne, difficile et semée d'obstacles, peut être interprétée comme figure du chemin qui conduit vers l'initiation.<sup>196</sup> Dans *La Nuit de Frankenstein*, l'ascension de la montagne entreprise par Mölli pour capturer le monstre Gouroull permet au braconnier de vaincre sa peur et accéder à une hardiesse extrême :

Il marcha ainsi, malgré son épuisement, pendant plus d'une heure. Les traces progressaient sans détour vers le sommet de la montagne. [...] Sa dernière bataille [c-t-d la bataille avec le monstre — A.B.] serait la plus belle de toute sa vie. Il mit un genou à terre, très maître de tous ses gestes. Il respirait normalement. Aucune terreur, aucune crainte même ne l'envahissait. Il leva le canon de son fusil, appuya la crosse contre son épaule. (CARRIÈRE, 1995 : 464-466)

Pour le braconnier, l'ascension de la montagne est également l'occasion de découvrir son intérieur. C'est ainsi que Mölli découvre ses véritables aspirations et désirs jusqu'ici ignorés, cachés au plus profond de son inconscient. Le braconnier vivait toujours seul, à l'écart des hommes avec lesquels il ne cherchait pas à entretenir de relations : « Jamais il n'adressait la parole à ses voisins. Jamais il ne se joignait à eux pour telle ou telle manifestation publique, comme l'office de dimanche par exemple. Il vivait dans la solitude la plus complète » (CARRIÈRE, 1995 : 323). Pendant son escalade au sommet de la montagne, il rêve d'être apprécié par les villageois, et qui plus est, d'être « chaudement admis par eux » : « Son seul regret était de ne pouvoir revenir au village [...]. Ils [c-t-d les villageois — A.B.] l'auraient félicité, ils l'auraient chaudement admis parmi eux » (CARRIÈRE, 1995 : 465).

---

<sup>196</sup> BOUDON, Brigitte : *Le symbolisme de la montagne*. accessible sur : <http://www.sagesse-marseille.com/lhomme-sage/symbolisme/le-symbolisme-de-la-montagne.html>, consulté le 5 juin 2019.

Dans un contexte religieux, la montagne est un lieu de la théophanie. C'est ainsi que sur le mont Sinaï, Dieu révèle sa loi à Moïse (les Dix Commandements), dans le Nouveau Testament, le mont Tabor est le lieu de la transfiguration du Christ — la nature divine de Jésus se manifeste dans le changement d'apparence corporelle. La vision néogothique de la montagne peut être inspirée dans une certaine mesure par cette image de la montagne véhiculée par la Bible. Ainsi, il peut s'agir d'un endroit où un personnage moralement corrompu reconnaît la présence (l'existence) de Dieu et ressent le besoin (l'impératif) de se soumettre à la loi morale dont Dieu est l'auteur.

Dans *La Nuit de Frankenstein*, Jean-Claude Carrière met en scène l'épisode de la métamorphose du pasteur Schleger — athée et homme qui n'hésite pas à transgresser les règles de la morale pour réaliser ses plans chimériques, abandonne son ancienne attitude. Cette scène a lieu dans les Alpes, ce qui permet d'y voir un recours à la symbolique biblique de la montagne. Cette conversion soudaine et brusque comme un coup de foudre qui survient chez le pasteur peut être interprétée comme le fruit d'une révélation d'ordre transcendantal :

Il ne se souvenait de rien. La crise qu'il venait de traverser, et dont il ne se remettait pas parfaitement avait chassé de son esprit tous les projets fantastiques qu'il nourrissait depuis des années : Nietzsche, le surhomme à naître, la morale et la religion à piétiner sans vergogne, l'idéal à réaliser, cet enfant sublime que tout le monde considérait comme son fils, l'accouplement monstrueux qu'il avait organisé... oublié tout cela. (CARRIÈRE, 1995 : 428)

La révélation dont il est question entraîne un changement chez le personnage du pasteur. Ainsi, il veut secourir sa femme Ingrid qu'il a précédemment livrée au monstre Gouroull :

Hellmut Schleger se trouvait seul et misérable en face d'une femme [il s'agit d'Ingrid, son épouse — A.B.] qu'il devait secourir. Tout lui paraissait étonnamment simple désormais : il allait s'agenouiller près d'elle ; il la réchaufferait de son mieux entre ses mains ; il raccommoderait tant bien que mal sa robe, afin qu'elle souffre moins du froid ; enfin quand Ingrid serait en état de marcher, ils redescendraient tous les deux vers le village, elle s'appuyant sur son bras. (CARRIÈRE, 1995 : 428)

Le comportement du pasteur peut être envisagé comme la preuve qu'un égoïste orgueilleux qui réalise ses rêves terribles à tout prix peut se changer en un homme humble et altruiste.

Cependant, il faut mettre en valeur l'ambiguïté de la scène présentée dans le roman de Jean-Claude Carrière. Les remarques fournies directement par le narrateur omniscient, les informations sur la perception de l'événement par les autres héros, le braconnier Mölli et son compagnon Karl ainsi que les aveux du pasteur lui-même, suggèrent que le changement de l'attitude et du comportement dont il est question n'est pas une vraie conversion entendue comme une expérience religieuse, un acte de dévotion. Ce changement est lié à la crise nerveuse vécue par le pasteur au moment de l'écroulement de son rêve fou de donner naissance à une race de surhommes. Incapable de surmonter sa rage, le pasteur sombre dans la folie. Le narrateur informe que Mölli et Karl considèrent la voix du pasteur qui est en train de chanter les cantiques comme « déformée par la folie » (CARRIÈRE, 1995 : 420). Karl constate : « Il a l'air complètement cinglé [...] Tête nue avec ce temps, et en train de chanter [...] » (CARRIÈRE, 1995 : 421). Mölli suit avec étonnement la façon bizarre, anormale de marcher du pasteur : ses pas sont mécaniques, ils font penser aux pas d'un automate plutôt qu'à ceux d'un homme (cf. CARRIÈRE, 1995 : 421). Le narrateur souligne que les prières du pasteur ne découlent pas de la vraie piété, elles ne visent pas absolument à louer Dieu. Par contre, il s'agit d'une pulsion à laquelle le pasteur s'acharne à résister, sans y parvenir : « C'était plus fort que lui. Il ne pouvait lutter contre cette envie brutale, contre cette pulsion. Il ne pouvait pas résister à ce flot de paroles qui lui envahissaient la poitrine et la tête » (CARRIÈRE, 1995 : 423). Le pasteur est décrit comme étonné par ses propres gestes et paroles : « — Mais pourquoi, pourquoi est-ce que je chante ? se répétait-il, sans savoir même ce qu'il disait » (CARRIÈRE, 1995 : 423). À savoir, nous y voyons une référence au motif de la conversion du vilain gothique au dénouement de l'action exploité par certains ouvrages du gothique proprement dit. Évoquons à titre d'exemple *Le Château d'Otrante* où le prince Manfred se repent de sa conduite ancienne — il décide de vivre dans la pauvreté et de se consacrer à la prière.<sup>197</sup> Dans cette optique, le changement sans repentir et le culte dévié sans envie réelle de rendre

---

<sup>197</sup> WALPOLE, Horace : *Le Château d'Otrante*. trad. de l'anglais par EIDOUS M.-A. Amsterdam, [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Château\\_d'Otrante/Chapitre\\_V](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Château_d'Otrante/Chapitre_V), accessible sur : consulté le 23 mars 2020.

gloire à Dieu mis en scène dans le dénouement du roman de Jean-Claude Carrière peuvent être envisagés comme une réalisation caricaturale (parodique) de ce motif.

### **3.4.3. Conclusion**

Pour conclure, les montagnes appartiennent au répertoire des espaces naturels qui servent de cadre aux intrigues des romans (néo)gothiques. D'un côté, la présentation des montagnes dans le néogothique qui accentue en général la grandeur et la splendeur de la nature met en avant la vulnérabilité du personnage face à la force qui le dépasse. D'un autre côté, la mise en scène de la montagne qui domine le reste du paysage par sa hauteur peut servir de prétexte à l'introduction d'une analogie entre la domination de la montagne et la domination de l'homme sur le reste d'une population. La supériorité d'un personnage par rapport aux autres peut concerner son caractère (un caractère dominateur), ses qualités d'esprit ainsi que ses capacités physiques.

Parmi les fonctions de la présentation des montagnes dans les textes (néo)gothiques se trouve aussi celle de créer un effet émotionnel chez le lecteur. Beaucoup de descriptions qui présentent des montagnes trahissent la volonté des auteurs de susciter chez le lecteur la peur et l'admiration face à la grandeur de la nature.

La montagne dans le néogothique peut être attachée également à la symbolique initiatique. Ainsi, l'ascension au sommet d'une montagne peut-elle signifier la marche du personnage sur le chemin qui conduit vers l'initiation. La montagne néogothique comme les montagnes bibliques, telles que le mont Sinaï ou le mont Tabor, peuvent être aussi un endroit de la manifestation de Dieu et de sa révélation au personnage.

### 3.5. Conclusion — quelques remarques synthétiques sur la présentation de la nature dans le néogothique

La nature qui est présente dans le genre gothique dès ses prémisses continue d’être représentée dans les textes gothiques contemporains. Pour la décrire, les écrivains ont recouru abondamment à des moyens empruntés au gothique ancien, ce qui ne signifie pas que les représentations néogothiques de la nature soient toujours des calques fidèles des représentations traditionnelles. Par contre, tout en conservant la plupart des traits emblématiques de ces dernières, elles contiennent généralement des modifications plus au moins marquées.

La plus importante modification par rapport au genre source nous semble être l’attribution d’un caractère vengeur à la nature. Rappelons que l’exploitation par les écrivains de la thématique de la vengeance de la nature sur l’homme est une nouveauté par rapport au genre source et constitue l’écho des angoisses de l’homme moderne concernant les effets de l’exploitation excessive des ressources naturelles de la Terre. Les variantes de la réalisation de ce sujet dans les textes sont multiples et montrent généralement une nature impitoyable, cruelle et dont il est impossible de retenir la marche vers la destruction de l’ennemi humain. Face aux armes surnaturelles dont dispose la nature, la résistance de l’homme qui ne se défend qu’en utilisant des moyens naturels est vouée à l’échec (rappelons les phénomènes paranormaux qui succèdent au déboisement de la forêt dans *Krucifix* de Serge Brussolo ou ceux qui suivent la coupure de l’Arbre-Dieu dans *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos).

Parmi les figures traditionnelles liées au mal et au danger qui restent exploitées par les auteurs contemporains se trouve tout d’abord la forêt. Celle-ci est fréquemment dotée d’une mise en scène tropicale (les mises en scène de la jungle sont nombreuses, voir *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos, *Expédition épouvante* de Benoît Becker, *Krucifix* de Serge Brussolo), une démarche utilisée par les écrivains pour attirer les lecteurs avides d’exotique. La forêt néogothique possède en général les mêmes caractéristiques que celles de la forêt présentée dans les textes du début du gothique avec une modification telle que son caractère anxiogène est en général encore plus exposé.

La forêt reste un endroit lié à l’inconnu. Comme dans le gothique proprement dit, ce lien est réalisé avant tout à travers la description de la forêt comme un espace immense, couvert d’une végétation robuste — ces attributs empêchent de l’embrasser

d'un seul regard et lui procurent un caractère insondable. Dans le cas des présentations de la jungle, le lien avec l'inconnu est encore plus accentué. Les écrivains ont souvent recours à la mise en scène des recoins encore secrets de la planète, par exemple des terrains vierges de la jungle amazonienne (*Expédition épouvante* de Benoît Becker, *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos). Ces espaces sont généralement présentés comme habités par des bêtes monstrueuses et des tribus qui pactisent avec des puissances surnaturelles maléfiques.

La forêt néogothique est également un lieu où la faune et la flore se montrent hostiles au héros. Pour ce qui est de la faune, la présentation de la jungle donne visiblement plus de possibilités à multiplier les sources de l'horreur que la mise en scène de la forêt continentale. Une grande partie d'espèces animales qui l'habite est inconnue de l'Européen qui ne dispose pas d'une connaissance élargie sur la faune exotique. La mise en scène du personnage — ignorant augmente la dramatique du récit puisqu'un tel personnage est particulièrement exposé aux dangers de la jungle. Quant à la flore forestière, sa représentation comme hostile au héros, une thématique absente dans la convention source, elle s'impose naturellement avec l'introduction de la jungle comme cadre des récits. Elle est réalisée à travers la mise en scène des plantes vénéneuses.

Les dangers de la forêt néogothique proviennent aussi de la part d'hommes malintentionnés, de criminels en tout genre, notamment de violeurs (*Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël) et de meurtriers (*Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël, *La Nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière). Tout comme dans le gothique proprement dit, les criminels choisissent dans le néogothique la forêt pour s'y livrer à leurs abominations, parce qu'il s'agit d'un endroit éloigné de la civilisation, un espace sauvage où la loi perd de sa force en raison de l'absence de ceux chargés de l'appliquer. Dans la forêt, il est également facile de dissimuler les effets d'un crime tel que la dépouille d'une personne assassinée. Quant à la jungle, ce sont les tribus barbares qui se montrent dangereuses envers les héros. Les mœurs violentes et les pratiques religieuses sanglantes de ces gens, notamment les sacrifices humains, éveillent l'effroi chez les hommes civilisés.

La montagne qui dans le gothique proprement dit était souvent le cadre de scènes tragiques et macabres est également dans le néogothique une figure liée au mal. Son image est généralement fidèle à celle véhiculée par le genre source. C'est ici qu'ont lieu de nombreux crimes dont les auteurs ne sont pas seulement des hommes, mais aussi

des monstres dotés de caractéristiques surnaturelles qui les rendent beaucoup plus efficaces dans leurs agressions contre les hommes.

Pour présenter la nature comme mauvaise, le néogothique renverse aussi les stéréotypes et les modèles exploités par le genre source.

C'est notamment le cas de la description de la campagne. La nature de la campagne qui dans le gothique proprement dit était souvent une incarnation de l'Arcadie — paradis sur Terre, se montre dans le néogothique généralement comme un lieu peu accueillant qui génère de l'angoisse. Ainsi, son paysage est-il repoussant, est-elle habitée par des gens aux penchants redoutables, les criminels. Il arrive dans certains textes néogothiques que la vision positive de la campagne soit tout d'abord reprise — au niveau des convictions du (des) personnage(s) qui pense(nt) qu'elle est une contrée idéale, mais cette image se révèle bientôt fautive. L'illusion du bonheur qui attire le personnage constitue fréquemment un piège qui conduit à une catastrophe (*Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël, *Cauchemar à louer* de Serge Brussolo).

À notre avis, la reprise du stéréotype suivie de sa (contestation) soudaine est un moyen de mener une sorte de dialogue avec le genre source. Ce dialogue prend la forme d'une dispute concernant la véritable face de la nature. Les arguments en faveur d'une nature bénéfique, docile et procurant le bonheur à l'homme sont toujours en fin de compte tournés en dérision.

L'analyse des paysages naturels archétypaux qui sont le plus souvent le cadre des textes néogothiques permet de constater que la nature néogothique comme dans le gothique proprement dit exerce généralement une influence considérable sur le héros.

Tandis que dans le gothique proprement dit, il était fréquent que la nature, notamment la campagne, fasse naître chez l'homme des émotions positives et exerce une influence bénéfique sur son caractère, son intelligence, sa morale, ses goûts, sa santé, dans le néogothique, il s'agit presque toujours d'une influence négative. Ainsi, la contemplation du paysage naturel emplit-elle généralement le personnage d'angoisse, lui inspire-t-elle toutes sortes de pensées négatives, pessimistes, voir catastrophiques, enfin contribue-t-elle à faire naître chez le personnage des obsessions malsaines et même des penchants d'ordre criminel. Rappelons à ce propos le cas de la protagoniste de *Petite chanson dans la pénombre* d'Anne Duguël, Zoé, qui après avoir déménagé avec ses parents à la campagne commence à se comporter d'une manière bizarre, ou le cas d'Helen, la protagoniste de *La Tour de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière qui



dès l'arrivée au village de Kanderley est gagnée par le pessimisme, l'ennui et la peur. Le cas du pasteur Hellmut Schleger de *La Nuit de Frankenstein* peut également illustrer ce phénomène — la contemplation des Alpes le met en colère, développe un complexe d'infériorité, une jalousie qui ont pour conséquence une succession de crimes.

Il est fréquent aussi que la nature néogothique exerce son influence sur un personnage en l'attirant. Parfois, il s'agit d'une attirance qui s'exprime par l'envie de contempler la nature (comme c'est le cas pour le pasteur Schleger précédemment évoqué), ce qui est une thématique présente également dans le genre source, mais, plus souvent, il est question d'une attirance d'ordre surnaturel qui a un impact sur la volonté du personnage. La dernière situation fait penser à l'envoûtement — le personnage est incapable de quitter le territoire qui lui jette un sort (*Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos) ou lorsqu'il s'en trouve éloigné, il est constamment poussé à s'en rapprocher (*Expédition épouvante* de Benoît Becker).

Parfois, dans le néogothique, il est possible d'observer l'existence d'une convergence entre la présentation du paysage et la présentation du personnage déjà présente dans le gothique proprement dit. De cette façon, les caractéristiques des personnages telles que : les traits de caractère, les aspirations, les obsessions, le système de valeurs, la philosophie personnelle, l'apparence physique ou le comportement (selon le cas) s'accordent avec les attributs du paysage (*La Nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière).

Notre étude des paysages naturels archétypaux exploités par le néogothique prouve également que la présentation de la nature est presque toujours liée à la thématique du surnaturel. Cet état de choses représente également la continuation du modèle respecté déjà dans le gothique proprement dit. Ainsi, la nature continue-t-elle d'abriter des êtres surnaturels, tels que le diable ou des génies (*La Peau de l'orage* de Pierre Pelot, *Krucifix* de Serge Brussolo) ou se révèle-t-elle elle-même génératrice directe du surnaturel par le caractère extraordinaire, étrange, surprenant de ses spectacles (*Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos : la tempête tropicale présentée comme un spectacle surnaturel, le surgissement de terre d'un tamanoir qui fait penser à un fantôme, enfin la cascade du fleuve divinisée).

Le surnaturel néogothique est souvent lié au sacré. La fréquence des rapports entre de la nature et le domaine religieux est beaucoup plus grand dans le gothique contemporain que dans la convention source. Nous pouvons diviser les manifestations du sacré dans la nature néogothique en trois catégories. La première incarne la

divinisation des éléments du paysage naturel (la divinisation de l'arbre de la clairière ou de la cascade sur le fleuve qui traverse la jungle amazonienne dans *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos). La deuxième concerne la présentation d'un paysage naturel comme un lieu du culte consacré à une (des) divinité(s) (la clairière du *Murmure des dieux* de Michel Bernanos, lieu du culte de l'idole ; la forêt du *Cauchemar à louer* de Serge Brussolo, pleine d'idoles indiennes ; la forêt du *Krucifix*, endroit sacré dédié aux « génies de la terre »). La troisième manière de réaliser le sujet du sacré en rapport avec la nature néogothique représente la disposition de la nature à confronter le personnage avec Dieu et sa loi (*La Nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière). Cette confrontation vécue par le personnage moralement corrompu n'entraîne pas des actes réels de piété : le repentir, la louange de Dieu ; elle est plutôt accompagnée de rage, d'une crise de folie. Le culte qui est la réponse à cette confrontation n'est jamais incarné par des actes d'une véritable piété — il s'agit d'un culte dévié, caricatural, exécuté à contrecœur.

Enfin, nous tenons à conclure que les images de la nature procurées par le néogothique, les plus conventionnelles aussi bien que celles les plus écartées de la convention initiale, visent toujours à la création de la peur qui constitue le premier objectif du genre. Les modifications, présentes dans les textes contemporains sont introduites généralement dans le but d'augmenter l'intensité de cet effet.

## Chapitre IV

### La ville néogothique

#### 4.1. Introduction — des châteaux et couvents gothiques à la ville gothique

Le gothique proprement dit s'éteint progressivement à partir des années trente du XIX<sup>e</sup> siècle. L'esthétique initiée par Horace Walpole dans *Le Château d'Otrante* survit cependant au déclin du genre dans sa forme pure. Il est possible de retrouver des traces de cette esthétique, entre autres, chez Victor Hugo. Dans *Notre-Dame de Paris* (1831), l'écrivain reprend la convention utilisée par les auteurs des textes gothiques de la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles pour la description des châteaux et des couvents gothiques et l'adopte pour décrire Paris. C'est notamment La Cour des Miracles, un quartier médiéval où vivent les mendiants-délinquants qui est peint comme un lieu marqué par le macabre, un endroit où toutes sortes d'abominations sont monnaie courante. De nombreuses descriptions de la face obscure de Paris sont sorties aussi de la plume d'Eugène Sue. Dans *Les Mystères de Paris*, parus entre 1842 et 1843, Paris, et plus précisément le quartier pauvre de La Cité est montré comme un vrai berceau du crime : « *Les Mystères de Paris* nous enfoncent dans le dédale des ruelles de la Cité, bas-fonds de la capitale où grouillent, à la nuit tombée, les barbares, les damnés de la civilisation, forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins » (BERNARD, 2007 : 403).

L'esthétique gothique adaptée à la mise en scène de la ville connaît un grand succès également dans la patrie du gothique, c'est-à-dire l'Angleterre. Tout comme Paris chez Eugène Sue et Victor Hugo, Londres révèle sa face ténébreuse, entre autres, dans les textes de Georges William MacArthur Reynolds. Dans le roman *Les Mystères de Londres* paru entre 1844 et 1848 qui fait référence à l'ouvrage d'Eugène Sue déjà évoqué, le compatriote d'Horace Walpole soulève le rideau de gloire dont est couverte la capitale de l'Angleterre pour dévoiler ses secrets les plus ténébreux. Robert MIGHALL constate : « En dépit de l'exploitation apparente des scénarios, trames et images usés [...], il serait erroné d'interpréter le texte de Reynolds [c-t-d *Les Mystères de Londres* — A.B.] comme une simple transplantation d'un conte d'horreur dans le style d'Ann

Radcliffe dans le contexte urbain moderne. Il ne s'agit pas de gothique dans la ville, c'est le gothique de la ville. La terreur est suscitée à travers la présentation de situations typiques de l'expérience urbaine et profondément ancrées dans celle-ci »<sup>198</sup> (2003 : 46). La constatation citée de Georges William MacArthur Reynolds est également valable pour *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et pour la majorité des textes, notamment d'auteurs français et anglais<sup>199</sup>, qui mettent en scène la ville, parus à partir des années trente du XIX<sup>e</sup> siècle. Le traitement des problèmes liés à la pauvreté, aux différences sociales et à la délinquance situe ces textes dans le domaine de la littérature engagée.

À l'exemple des souterrains et des couloirs des châteaux et des couvents gothiques, à partir des années trente du XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont désormais les quartiers pauvres des grandes métropoles où la vie des protagonistes des romans de style gothique est exposée au risque, avec cette différence qu'ici le mal n'est pas en général incarné par des êtres surnaturels. Certes, les lieux décrits par les écrivains sont macabres, mais ce ne sont pas des fantômes ou d'autres êtres surnaturels qui s'y cachent, mais des hommes et ce sont justement eux qui suscitent la peur en raison de leur caractère inhumain, monstrueux, non naturel<sup>200</sup> (KOKOT, 2013 : 38). Un

---

<sup>198</sup> C'est nous qui traduisons de l'anglais.

<sup>199</sup> Parmi les écrivains anglais qui décrivent la ville selon les principes de la convention gothique, Charles Dickens est certainement digne d'être évoqué. Dans *Oliver Twist* (1837–1838), l'un des textes de cet auteur particulièrement prolifique, un quartier de Londres habité par des délinquants devient le théâtre d'événements qui coupent le souffle du lecteur. La misère est présentée dans l'ouvrage comme la source principale de la dégénérescence morale, à savoir, les enfants pauvres, souvent orphelins sont incorporés dans des bandes de voleurs.

<sup>200</sup> Même si dans les descriptions des quartiers pauvres dans les textes concernés, le surnaturel au sens propre n'apparaît pas, les écrivains créent souvent une atmosphère surnaturelle autour des lieux présentés. Cette atmosphère est créée par exemple à travers la présentation des images surnaturelles provenant de l'imagination des héros. Il s'agit par exemple des images qui constituent des effets d'illusions qui apparaissent dans l'esprit des personnages. Nous y voyons une référence à la perception subjective du personnage dans le but de créer un effet anxiogène (cf. MALRIEU, 1992 : 83). Il s'agit d'un procédé artistique typique pour le néogothique et le (néo)fantastique. Pour illustrer ce phénomène, citons à titre d'exemple la description de la Cour des Miracles dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. En présentant ce quartier lugubre, habité par des mendiants-criminels, le narrateur décrit les images surnaturelles (chimères, fantômes, démons, sabbat) qui apparaissent dans l'esprit de Grégoire qui se trouve dans ce lieu effrayant pendant la nuit : « Il commençait à se faire à l'atmosphère du lieu. Dans le premier moment, de sa tête de poète, ou peut-être, tout simplement et tout prosaïquement, de son estomac vide, il s'était élevé une fumée, une vapeur pour ainsi dire, qui, se répandant entre les objets et lui, ne les lui avait laissés entrevoir que dans la brume incohérente du cauchemar, dans ces ténèbres des rêves qui font trembler tous les contours, grimacer toutes les formes, s'agglomérer les objets en groupes démesurés, dilatant les choses en chimères et les hommes en fantômes. Peu à peu à cette hallucination succéda un regard moins égaré et moins grossissant. [...] Il fallut bien s'apercevoir qu'il ne marchait pas dans le Styx, mais dans la boue, qu'il n'était pas coudoyé par des démons, mais par des voleurs ; qu'il n'y allait pas de son âme, mais tout bonnement de sa vie (puisqu'il lui manquait ce précieux conciliateur qui se place si efficacement entre le bandit et l'honnête homme : la bourse). Enfin, en examinant l'orgie de plus près et avec plus de sang-froid, il tomba du sabbat au cabaret » (HUGO, 2002 : 91).

changement assez considérable dans ce domaine s'effectue en Angleterre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle — le surnaturel entre en ville avec la parution de textes tels que : *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson, *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, *Dracula* de Bram Stoker. Quant à la littérature française, elle accueille ce changement au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est alors que paraît par exemple : *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux. Outre l'introduction de l'élément surnaturel dans la description de la ville, une nouveauté est à observer dans les textes évoqués. Il s'agit de la pénétration du mal dans les quartiers chics habités par les hautes couches sociales. Dès lors, la dégénérescence morale ne concerne plus seulement les bas-fonds de la société, mais aussi les riches parmi qui il ne manque pas de grands criminels qui dissimulent une activité abominable sous les apparences d'un bonhomme élégant, gentil et bien éduqué. Dans les textes gothiques des auteurs contemporains qui ont pour cadre la ville, la prolongation des tendances évoquées est habituellement observée, même si comme le remarque Roger BOZZETTO le caractère sauvage de la ville est en général beaucoup plus exposé (2004 : 88). Ainsi, les descriptions des métropoles modernes mettent-elles l'accent sur la sauvagerie qui entre dans la vie urbaine par la présence dans celle-ci de toutes sortes de maniaques, psychopathes, serial killers (LABBÉ, MILLET, 2003 : 473). Les écrivains recourent tout de même assez fréquemment à des incarnations surnaturelles d'une violence sauvage, irrationnelle et démesurée. Roger BOZZETTO remarque : « Par effet de contamination, l'horreur se trouve envahir la ville, et pas seulement les égouts. La ville redevient, comme espace arboré des premiers hommes, une jungle d'une violence démoniaque parcourt en quête de victimes. Et les figures du mal, identifiées à des forces commues et inconnues, venues des religions ou inventées à plaisir, à des fantômes ou à de serial killers, hantent ces lieux de l'horreur, peints à gros traits. [...] Tout se passe comme si cette violence surgissait sans cause du bitume ou du ciment de la ville. Comme si les dieux anciens, les fantômes, les démons pouvaient soudain se manifester et nous entraîner vers d'affreux enfers, alors que nous sommes au cœur de la "civilisation" moderne » (2004 : 88).

Les phénomènes que nous venons d'évoquer et qui suivent l'extinction du genre gothique dans sa première forme mettent en évidence l'ouverture de l'espace gothique — le mal sort de l'espace clos des châteaux et des couvents gothiques pour se répandre dans l'espace ouvert de la ville. Cette ouverture ne diminue pas le caractère anxiogène de l'espace, mais au contraire en augmente encore l'intensité. Enfermé dans les forteresses gothiques, le mal possédait un caractère statique tandis que son pouvoir

finissait une fois la justice faite (avec la mort du vilain gothique ou/et la destruction de sa demeure), après avoir quitté les murs de celles-ci, il a acquis la dynamique qui lui a permis de s'éteindre à la manière d'un fléau sur un espace infini (AGUIRRE, 1998 : 203). Un tel élargissement du champ d'action du mal a pour effet de déstabiliser la sécurité du lecteur qui ne se sent plus à l'écart de son influence. Si le mal atteint le héros dans la rue ou même dans une pièce de sa propre maison, comme dans le cas des victimes de Dracula, Lucy et Mina, rien n'empêche que le lecteur devienne la prochaine cible.

#### **4.2. La ville néogothique en tant que mise en scène moderne des anciens modèles**

Vu que les mises en scène de la ville dans le néogothique s'inscrivent dans le prolongement de la convention utilisée par les écrivains du gothique proprement dit pour la description des châteaux et des couvents gothiques, il est possible de remarquer dans celles-ci l'usage de procédés descriptifs semblables, voire identiques, visant à créer un effet anxigène. Roger BOZZETTO et Armand HUFTIER sont d'avis que les modifications que l'on observe dans les textes contemporains ne s'opèrent qu'au niveau superficiel de la construction de l'univers mis en scène sans affecter ses couches internes : « Si l'on considère le roman gothique au tournant du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle en regard du "gothique urbain"<sup>201</sup> contemporain, on constate évidemment un changement de cadre, mais pas de visée ! Il y aurait donc à la base un même discours, un même objet (la relation avec la violence et l'inconnu, ce qui n'est pas maîtrisable conceptuellement), avec des changements substantiels au niveau des apprêts et du reflet de la société proposée : si la fin change, la finalité reste identique... » (2004 : 75). Les éléments constitutifs de la ville provenant de la réalité contemporaine, tels que les immeubles, les parkings, les stations de métro, les magasins à grande surface qui apparaissent dans les textes néogothiques ont généralement leurs équivalents (modèles, prototypes) dans le gothique proprement dit.<sup>202</sup>

Premièrement, citons comme exemple le parking souterrain décrit par Serge Brussolo dans *La nuit du bombardier*, dont la description met en évidence sa

---

<sup>201</sup> Le terme français « gothique urbain » est une traduction du terme « urban gothic » introduit par la critique étatsunienne. Certains critiques français l'emploient dans sa version originale. Cf. BOZZETTO, 2004 : 75, 88.

<sup>202</sup> La présence de cette tendance concerne aussi le néofantastique. Cf. la préface de *L'oreille contre les murs* (1890) de Jean-Pierre ANDREVON.

ressemblance avec des souterrains. Rappelons que c'est dans les souterrains des châteaux et des couvents gothiques que se déroulaient les intrigues les plus tragiques des textes de la première vague gothique : « Il [c-t-d l'espace des souterrains — A.B.] sert de théâtre aux épisodes les plus tragiques : fuite, poursuite, emprisonnement, agressions, tortures... qui correspondent aux points culminants de l'action. » (PRUNGNAUD, 1997 : 315). Les souterrains effraient surtout en raison de leur lien avec le mal impliqué par la proximité de l'enfer (LABBÉ, MILLET, 2003 : 429). D'après Joëlle PRUNGNAUD, les souterrains présentés dans les textes gothiques font penser aux contrées infernales décrites par Dante Alighieri dans la *Divine Comédie* (1997 : 315). L'accentuation sur la profondeur des souterraines sert le plus souvent à mettre en avant la mise à l'écart des personnages du monde civilisé pour souligner leur solitude (vulnérabilité) face au mal qui les attend dans le monde des ténèbres : « Nous étions semblables aux prisonniers des ténèbres, à la frontière même de l'enfer »<sup>203</sup>, raconte l'Espagnol Monçada dans *Melmoth ou l'Homme errant* de Charles Robert Maturin.

Quant au parking souterrain présenté dans le texte de Serge BRUSSOLO, sa profondeur est mise en relief tout d'abord par la comparaison de celui-ci avec un puits : « La voiture vient de s'engager sur la pente bétonnée qui mène au parking. Les bruits se déforment déjà, comme lorsqu'on jette des cailloux dans un puits » (1989 : 12). Quelques lignes suivantes, le parking est qualifié de caverne : « Elle a envie de pleurer, là, au creux de cette caverne rectangulaire » (BRUSSOLO, 1989 : 14) et ensuite encore de trou : « Il a envie de dire : "Fais marche arrière, Maman, sortons de ce trou" » (BRUSSOLO, 1989 : 14). Comme les souterrains des châteaux et des couvents dans le gothique proprement dit, le parking est plongé dans l'obscurité : « Le parking est mal éclairé, et sa plaine bitumeuse a des reflets huileux » (BRUSSOLO, 1989 : 13). Les protagonistes sont ici seuls à la merci du mal : « Pour le moment ils sont encore protégés par la coquille de la voiture mais tout à l'heure il faudra descendre, claquer les portières... et marcher à découvert. Seuls, vulnérables » (BRUSSOLO, 1989 : 13). Dans les textes de la première vague gothique, les souterrains servent comme prison. C'est là où se trouvent les cachots où les victimes emprisonnées par les vilains gothiques attendent la mort.

---

<sup>203</sup> MATURIN, Charles, Robert : *Melmoth ou l'Homme errant*. trad. de l'anglais par COHEN, J., accessible sur : <https://static1.lecteurs.com/files/ebooks/feedbooks/1806.pdf>, date de consultation : 21 mars 2020.

Il est à noter que dans *La nuit du bombardier*, le parking révèle aussi des connotations avec la prison (l'oubliette) : « Bon sang, souffle Lucie, je me demande s'il ne vaudrait pas mieux être carbonisé par l'explosion que de se retrouver prisonnier de cette caverne pendant des années ! » (BRUSSOLO, 1989 : 13). Même si dans la réalité, le parking représente un espace qui n'inspire en général aucune crainte, sa description dans le texte de Serge Brussolo se focalise dès le début sur la génération d'un effet anxiogène. C'est ainsi que l'on peut constater que cet espace incite l'inquiétude bien avant qu'une menace réelle pour les personnages n'entre en scène. Une telle façon de présenter l'espace implique que l'attention du lecteur se trouve en état de veille — le lecteur prévoit qu'un malheur va se produire. Il en est de même pour les héros, ceux-ci se sentant menacés une fois franchi le seuil de l'espace où une tragédie se prépare. Citons le passage de *La nuit du bombardier* qui narre les moments qui précèdent directement le viol dont Lucie sera victime. Il est possible de constater que les émotions, l'inquiétude dans le cas de Lucie et une véritable horreur dans le cas de David témoignent d'une certaine manière d'un état d'attente d'un drame à se produire.

Maman sourit, mais ses lèvres sont crispées, et ses mains bougent trop vite sur le volant. [...]

— Je n'aime pas cet endroit, dit maman. [...]

David glousse bêtement. En fait, il est comme sa mère. Il n'aime pas s'aventurer sur le parking. La scène se situe cinq minutes environ avant que LA CHOSE n'arrive. David retrouve les odeurs lourdes qui stagnent entre les piliers. Huile, essence, caoutchouc... Il a l'impression de pénétrer dans une écurie peuplée de chevaux de fer. Et les bêtes l'observent de leurs yeux de verre jaune. Des dents de chrome sortent de leur bouche. Elles sont là, alignées flanc entre les piliers. Comme si elles savaient que dans moins de quatre minutes LA CHOSE va se produire. Leurs calandres dressaient de mauvais sourires dans la pénombre, et leurs capots semblent bâiller la bouche d'une bête en attente, et qui respire plus vite qu'accoutumée. (BRUSSOLO, 1989 : 12–14)

La présence de cette tendance concernant la description de l'espace est à remarquer déjà dans le gothique de la charnière entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Rappelons à ce propos les (pré)sentiments qui s'éveillent chez Émilie qui entre dans le château qui est la propriété de Montoni dans *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann RADCLIFFE : « Le cœur d'Émilie fut prêt à défaillir : elle crut entrer dans sa prison » (1798 : 213). Pour préciser, nous aimerions remarquer que la description de l'espace



concentrée dès le début sur la création d'un effet anxiogène est une caractéristique qui diffère entre le (néo)gothique et le (néo)fantastique. À savoir, dans le (néo)fantastique, au commencement, l'espace comme d'autres éléments de l'univers textuel est généralement décrit comme neutre, normal, domestiqué, quotidien. Ce n'est d'habitude qu'après un certain temps, parfois très court, que l'élément anxiogène (insolite, prodigieux) fait son irruption (CAILLOIS, 1966 : 8–9).

Parfois, la description d'un élément constitutif de l'architecture de la ville présentée dans le texte néogothique révèle des références à plusieurs figures archétypales de la première vague gothique. Illustrons notre propos par l'exemple de l'immeuble mis en scène dans *Les Emmurés* de Serge Brussolo. La description de l'intérieur de cette construction complexe qui contient un labyrinthe de couloirs et de passages secrets avec des caches dissimulés dans les appartements donne l'impression que l'on a affaire à l'intérieur d'un château gothique issu de l'un des romans d'Ann Radcliffe<sup>204</sup> :

[...] c'est alors qu'on avait commencé à parler en chuchotant de ce fantôme furtif se déplaçant dans le labyrinthe de l'immeuble. On raconta qu'il utilisait des murs truqués pour pénétrer chez les gens, que les placards (ces grands placards trop larges) étaient à double fond et permettaient d'accéder à de petites galeries serpentant des cloisons. [...] Quelques-uns prétendaient que le spectre s'était ménagé des sorties et qu'à maints endroits les cloisons étaient aussi fines que du papier à cigarette. (BRUSSOLO, 2001 : 48–49)

Comme dans un vrai château gothique, dans l'immeuble présenté dans *Les Emmurés* il y a une oubliette. En explorant le bâtiment afin de découvrir ses secrets, la protagoniste du texte, Jeanne, tombe dans un puits au milieu de murs au fond duquel elle reste emprisonnée. Il s'avère que Jeanne partage le même sort que l'architecte de l'immeuble Malestrazza qui a passé déjà 17 ans dans le puits :

Là, expliqua-t-il, il y a 17 ans, s'ouvrait un passage secret, mais on l'a muré à mon insu. Maintenant, c'est un mur comme les autres [...] Vous êtes bel et bien emmurée, comme moi. C'est un couloir secret de trois

---

<sup>204</sup> Une analyse détaillée de la figure du château gothique se trouve dans le chapitre I consacré au lien de l'espace néogothique avec le passé, voir : le paragraphe 1.2.

mètres de profondeur, nos géôliers l'ont rempli de briques. (BRUSSOLO, 2001 : 174–177)

Jeanne est effrayée par la multitude des mystères cachés par l'édifice. Parmi ceux-ci, celui de la présence des corps emmurés est particulièrement terrible : « des niches dans la paroi, des alvéoles. Il les comblait au fur et à mesure qu'il y avait mis un corps. [...] On a retrouvé trois femmes bâillonnées avec des tampons de chloroforme, comme s'il avait voulu... les enterrer vivantes » (BRUSSOLO, 1993 : 53–54). La présence des corps enterrés permet d'envisager l'immeuble comme un cimetière<sup>205</sup>, une figure archétypale, présente dans le genre gothique dès ses prémises.

La quatrième figure archétypale, présente dans le gothique dès le début, et qui est à identifier dans la description de l'immeuble mis en scène dans *Les Emmurés* est celle du lieu de culte.<sup>206</sup> Dans les textes de la première vague gothique, il s'agissait des églises, des cathédrales, des chapelles qui servaient fréquemment de théâtre à des sacrilèges divers. Dans le néogothique qui exploite le motif du sacré plutôt dans le contexte du (néo)paganisme<sup>207</sup>, la figure traditionnelle du lieu de culte est souvent réalisée à travers la mise en scène d'un endroit, temple, maison ou n'importe quel lieu qui sert en tant que tel, et où quelque rituel sanglant est pratiqué. L'immeuble présenté dans *Les Emmurés* constitue un tel lieu. L'architecte fou explique à Jeanne que les corps emmurés des locataires de l'immeuble sont des sacrifices aux dieux chthoniens<sup>208</sup>. D'après lui, celles-ci sont nécessaires pour éviter que les carrières, les entrailles de la ville, sur lesquelles l'édifice est construit ne l'engloutissent : « Il fallait [...] recourir à des sacrifices

---

<sup>205</sup> Nous analysons la figure du cimetière dans le chapitre II, voir : le paragraphe 2.2.

<sup>206</sup> Nous analysons la figure du lieu de culte dans le chapitre III, voir : le paragraphe 3.2.5.

<sup>207</sup> Le néopaganisme, ou le nouveau paganisme est un terme qui renvoie au mouvement qui incarne la résurgence du paganisme antique influencé par les emprunts faits aux croyances issues des religions polythéistes extra-européennes. La modernité du courant s'appuie sur ses traits individuels qui ne proviennent d'aucun héritage mentionné. Le mouvement néopaïen, fondé sur le refus des valeurs et des dogmes du christianisme s'épanouit depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en Europe et aux États-Unis. Parmi les phénomènes liés au néopaganisme qui apparaissent dans la civilisation occidentale contemporaine se trouvent, entre autres : le retour à la pratique de l'occultisme, de la sorcellerie, de l'astrologie, du culte de la nature. Cf. FRANÇOIS : 2007, DUCRÉ, 2014.

<sup>208</sup> Dans la mythologie grecque, les divinités chthoniennes se réfèrent à la terre, au monde souterrain, aux Enfers (KOPALNIŃSKI, 1987). En ce qui concerne le roman de Serge Brussolo, l'usage de ce terme peut être interprété comme une correspondance intertextuelle avec l'œuvre de l'écrivain américain Howard Phillips Lovecraft (1890–1932), auteur des récits fantastiques, d'horreur et de science-fiction qui l'utilise en référence aux « Grands Anciens ».

humains. [...] ce sont mes travaux qui ont permis à cette maison de tenir debout malgré les faiblesses du terrain » (BRUSSOLO, 1993 : 208–209).

### 4.3. La ville néogothique en tant que lieu de la dégénérescence morale

La ville dans le néogothique est un lieu de la dégénérescence morale. Une telle vision de la ville ne se détache pas de la tradition concernant les représentations de la ville dans la littérature et, pour le dire plus largement, dans la culture. C'est ainsi que la mythologie grecque raconte l'histoire de Thèbes — une ville atteinte par la malédiction en raison des crimes commis par le roi Œdipe, à savoir le parricide et l'inceste. Quant à la Bible, L'Ancien Testament ainsi que Le Nouveau Testament présentent des villes habitées par des hommes immoraux dont les péchés terribles provoquent la colère de Dieu. À ce propos, évoquons Sodome et Gomorrhe, deux villes devenues le symbole de la débauche et de l'immoralité poussées à l'extrême (Gn 19) ; Babylone, connue pour son orgueil et la volonté d'égaliser Dieu dans sa puissance c'est là que les hommes veulent construire la Tour de Babel (Gn 11) ou Ninive, décrit dans la prophétie de Nahum comme : « [...] la ville criminelle, qui règne par la fraude, s'enrichit par la violence et sans cesse recourt au pillage » (Na 3, 1). Les images de la ville puissante et majestueuse, mais en même temps moralement dégénérée, révoltée contre Dieu, sont particulièrement expressives dans l'*Apocalypse de Jean*. Ainsi, la ville de Rome est-elle incarnée par la bête, l'alliée du dragon qui représente les puissances du mal ennemies de Dieu :

Puis je vis une bête sortir de la mer. Elle avait dix cornes et sept têtes ; elle portait une couronne sur chacune de ses cornes, et des noms insultants pour Dieu étaient inscrits sur ses têtes. La bête que je vis ressemblait à un léopard, ses pattes étaient comme celles d'un ours et sa gueule comme celle d'un lion. Le dragon lui confia sa puissance, son trône et un grand pouvoir. [...] La bête fut autorisée à prononcer des paroles arrogantes et insultantes pour Dieu [...] Elle se mit à dire du mal de Dieu, à insulter son nom et le lieu où il réside, ainsi que tous ceux qui demeurent dans le ciel. (Apoc 13, 1–6)

En matière d'abominations et d'insultes contre Dieu qui se manifestent notamment à travers l'idolâtrie (le culte rendu à l'Empereur) et la persécution des

fidèles de l'Agneau — les confesseurs du Christ, l'Empire romain équivaut à Babylone, la ville qui s'oppose à Dieu et à son peuple dans l'Ancien Testament. La grande Babylone qui renvoie à Babylone et Rome à la fois, symboles de l'opposition à Dieu est désignée comme « grande prostituée » (Apoc 17, 5). La figure met en relief la dissolution à laquelle se livrent les habitants de ces villes :

La femme portait de luxueux vêtements rouges écarlates et elle était chargée de bijoux d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle portait à la main une coupe d'or pleine des abominables impuretés due à son immoralité. Sur son front était écrit un nom au sens secret : « La grande Babylone, la mère des prostituées et des abominations du monde ». Je vis que cette femme était ivre du sang du peuple de Dieu de ceux qui ont été mis à mort à cause de la fidélité à Jésus. (Apoc 17, 4–6)

De nombreuses descriptions des villes trouvées dans le néogothique révèlent des points communs avec les présentations des villes issues de la Bible et de celle de Thèbes, ville qui apparaît dans la mythologie grecque.

Les villes peintes par les auteurs des textes néogothiques semblent dépasser toutes les limites du possible en ce qui concerne l'immoralité. Cela s'exprime par le taux de criminalité extrêmement élevé ainsi que par la présence de toutes sortes de déviants parmi ses habitants: alcooliques, drogués, violeurs, pédophiles, zoophiles, etc. Dans *La nuit du bombardier* de Serge Brussolo, la grand-mère du protagoniste perçoit la ville habitée en majorité par des gens moralement dégénérés comme un obstacle insurmontable à la bonne éducation de son petit-fils. S'il continue à habiter ici, il va certainement adopter le mauvais style de vie de son entourage en tombant dans la drogue et dans la délinquance. C'est pour cette raison qu'il faut lui trouver une pension à la campagne :

Il n'est pas question que tu grandisses dans un tel environnement. J'ai demandé à Willbur Konaker, mon homme d'affaires de te trouver une belle pension, à la campagne [...]. Je veux quelque chose de sain et de viril, qui te lavera de toute cette boue. Mon Dieu, si tu continues à vivre ici, tu seras drogué avant deux ans ! Il te faut de l'air pur, un bon enseignement, une discipline qui t'inculquera de solides principes moraux. (BRUSSOLO, 1989 : 27)

Il n'est pas sans intérêt de noter que la question de l'impact néfaste de la ville moralement dégénérée sur l'enfant est déjà abordée dans le gothique proprement dit. Dans *Les Mystères d'Udolphe*, Émilie apprécie le choix de son père de ne pas la faire partir en ville pour y recevoir une éducation comme le font beaucoup de parents. Grâce à l'éducation à la campagne, à côté des qualités de l'esprit, elle développe des qualités de l'âme, telles que la bienveillance, la bonté, la sensibilité, en échappant à la mauvaise influence d'un entourage oisif et dissolu :

C'est bien alors, qu'elle connut le prix de l'éducation qu'elle avait reçue. En cultivant son esprit, Saint-Aubert lui avait assuré un refuge contre l'ennui et l'oisiveté. La dissipation, les brillants amusements, les distractions de la société dont sa position la séparait, ne lui étaient point nécessaires. Mais en même temps, Saint-Aubert avait développé les touchantes qualités de son âme ; elle répandait sa bienveillance autour d'elle, et les maux qu'elle ne pouvait écarter par ses secours, elle les adoucissait par la compassion et la bonté ; en un mot, elle savait compatir aux douleurs de tous les êtres qui souffraient. (RADCLIFFE, 1798 : 185)

Quant à la ville mise en scène dans *La nuit du bombardier* habitée avec sa mère Lucie par David, le protagoniste du texte elle est un milieu qui stimule l'acquisition de mauvaises mœurs et de penchants criminels, présentée de plus comme responsable de la démente du personnage de Lucie. La grand-mère de David est d'avis que la responsabilité du viol dont Lucie a été victime pèse moins sur les violeurs que sur la ville qui constitue un milieu générateur de la criminalité par sa nature même :

Que lui avait donc dit grand-mère Sarah [...] ? Toute cette histoire [c-t-d le viol suivi de l'hospitalisation de Lucie à cause de la présence chez elle des symptômes de la folie — A.B.] ne serait jamais arrivée si elle [c-t-d Lucie — A.B.] n'avait pas voulu vivre dans cette ville pourrie remplie de détraqués et où l'on compte un hold-up toutes les trente secondes. [...] Ah ! Si ta mère m'avait écoutée, elle ne serait pas enfermée chez les fous à l'heure qu'il est. [...] Tout ce qui est arrivé est la faute de cette ville pourrie que rien ne purifiera jamais, si ce n'est l'holocauste nucléaire. (BRUSSOLO, 1989 : 27)

La grand-mère envisage un holocauste nucléaire qui réduirait à néant la ville avec ses abominations comme seule perspective qui puisse apporter sa renaissance

morale.<sup>209</sup> Notons que le sujet de la destruction totale d'une ville moralement dégénérée suivie du triomphe de la morale est ancré dans la culture judéo-chrétienne. Cette thématique apparaît dans la Bible. Évoquons à ce propos le récit prophétique de la destruction de Babylone décrite dans l'*Apocalypse de Jean*. La destruction de la ville envahie par le péché précède l'arrivée du règne de la vertu incarné par La nouvelle Jérusalem.<sup>210</sup>

Quant à la thématique de l'annihilation nucléaire d'ordre apocalyptique qui atteint soit une partie de la Terre, soit sa totalité, son essor est observé dans la littérature après la Seconde Guerre mondiale quand cette perspective entre dans la conscience collective en provoquant la panique chez les hommes dans le monde entier. Vu cet état de choses, il n'est pas étonnant que les auteurs du néogothique et du néofantastique qui s'inspirent volontairement de toutes les angoisses qui terrorisent l'humanité exploitent souvent ce motif dans leurs textes.<sup>211</sup>

Remarquons que dès ses origines, la philosophie proclame l'existence d'une parenté entre la beauté et le bien moral, nous pensons ici notamment aux idées avancées par Socrate et Platon. Si la beauté est apparentée au bien moral, son contraire, c'est-à-dire la laideur, est associé au mal. Cette approche philosophique trouve ses représentations notamment dans l'art en façonnant les canons esthétiques dès l'Antiquité jusqu'à nos jours, avec une intensité plus au moins importante selon les différents courants et modes esthétiques qui se suivent au cours des siècles. Les auteurs des romans néogothiques s'en inspirent souvent en décrivant la ville. La ville néogothique représente d'habitude un lieu où la dégénérescence morale s'ajoute à l'aspect repoussant du paysage : la laideur de l'architecture, la multitude de déchets jetés par terre, l'atmosphère polluée par l'industrie. Rappelons que le (néo)gothique, tout comme le (néo)fantastique, sont basés sur l'esthétique du laid et du dégoût. Cette

---

<sup>209</sup> Les récits appartenant aux genres divers : néogothique, néofantastique, science-fiction, science-fantasy dont la trame principale est une catastrophe qui met (mettra) fin à la civilisation humaine entière ou d'une partie de la Terre forment ensemble une catégorie de fiction appelée fiction (littérature) apocalyptique. Quant aux récits qui narrent des événements qui suivront la catastrophe apocalyptique, ils sont attachés à la catégorie de la fiction (littérature) post-apocalyptique.

<sup>210</sup> « Elle est tombée, elle est tombée la grande Babylone ! [...] Toutes les nations ont bu le vin de sa furieuse immoralité. Voilà pourquoi les fléaux qui lui sont réservés vont tous s'abattre sur elle en un seul jour : maladie mortelle, deuil, famine ; elle sera détruite par le feu. [...] Car il est puissant le Seigneur qui l'a jugée. En effet, les choses anciennes auront disparu. Alors celui qui siège sur le trône déclara : " Maintenant, je fais toutes choses nouvelles ". L'Esprit se saisit de moi et l'ange me transporta au sommet d'une très haute montagne. Il me montra la ville sainte Jérusalem [...] resplendissante de la gloire de Dieu » (Apoc 18, 3–11).

<sup>211</sup> Katarzyna GADOMSKA est d'avis que le néofantastique doit ses régénérations aux tragédies de l'humanité (2012 : 178). Cette remarque est aussi vraie pour le néogothique.

esthétique se révèle à travers le mariage de l'horreur esthétique avec la répulsion éthique (GADOMSKA, 2012 : 165, FABRE, 1992 : 113). Voici comment le narrateur de *Cauchemar à louer* de Serge BRUSSOLO décrit la ville habitée par David et ses parents :

C'était une cité sale, aux murs barbouillés par la fumée des hauts fourneaux. Dès qu'on se hasardait à l'extérieur, tous les objets sur lesquels on posait les doigts se révélaient enduits d'une pellicule de carbone qui vous faisait aussitôt les mains noires. Partout le vent rabattait les exhalations des usines dans le labyrinthe des rues étroites, et un boulevard sombre, empestant le caoutchouc ou l'acide, emplissait les maisons, donnant aux aliments un goût infâme de vieux pneu frit. Les parents de David habitaient une bicoque coincée entre deux immeubles de brique rouge. C'était une maison plantée de travers et déglinguée, au sein de laquelle tous les nuisibles de la création avaient installé leur PC. Certaines fenêtres n'avaient plus qu'un volet, le toit avait perdu la grande majorité de ses tuiles, quant à la plomberie, elle réservait les surprises les plus désagréables. P'pa l'avait louée à cause du jardin minuscule que défendait une palissade sur laquelle les voyous du quartier avaient gravé les pires obscénités. [...] Le jardin minuscule ne produisait que des légumes malades, chétifs, des choses molles et décolorées qu'on osait à peine manger. Il était dangereux de s'y hasarder car les types installés sur les toits des immeubles voisins avaient pris l'habitude d'y jeter leurs bouteilles de bière vides. (1990 : 40)

Il faut remarquer qu'il est assez fréquent dans les textes (néo)gothiques que le langage employé pour parler de la dégénérescence morale des habitants de la ville se distingue par la fréquence des recours au lexique appartenant au champ sémantique de la laideur. Évoquons à ce propos encore une fois l'avis de la grand-mère du protagoniste de *La nuit du bombardier* de Serge BRUSSOLO qui qualifie la ville où sa fille a été violée comme ville **pourrie** : « cette ville pourrie remplie de détraqués et où l'on compte un hold-up toutes les trente secondes », « cette ville pourrie que rien ne purifiera jamais » (1989 : 27). La ville selon la grand-mère Sarah est pleine de la **boue** morale : « [...] Je veux quelque chose [...] qui te lavera de toute cette boue » (BRUSSOLO, 1989 : 27). D'ailleurs, une telle façon de décrire la mauvaise condition morale des habitants de la ville se retrouve également dans la littérature mainstream. C'est ainsi que dans *Le Père Goriot*, Honoré de BALZAC compare Paris épanoui par le règne de l'argent et le carriérisme sans scrupules moraux à « l'océan de boue »<sup>212</sup>.

Remarquons que la dégénérescence morale des villes mises en scène dans le néogothique se révèle aussi à travers l'omniprésence d'un érotisme morbide et débridé

---

<sup>212</sup> BALZAC, Honoré, de : *Le Père Goriot*. La Bibliothèque électronique du Québec. accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-39.pdf>, consulté le 2 mars 2020.

sous diverses formes. À ce propos, nous aimerions rappeler que les déviations sexuelles représentent une thématique fréquemment traitée par le (néo)gothique, tout comme le (néo)fantastique en général. Katarzyna GADOMSKA constate au sujet du (néo)fantastique : « Le (néo)fantastique manifeste une prédilection pour des perversions et déviations sexuelles de toutes sortes [...] En véhiculant cette axiologie provocatrice, le néofantastique semble donc transgresser toutes les normes possibles, morales, sociales et religieuses » (2012 : 165–166)<sup>213</sup>. La ville néogothique abonde généralement en maison de strip-tease, maisons de prostitution, sex-shops, etc.

L'action du *Chien des ténèbres* de Benoît Becker commence par la présentation de Court Inn Theatre, une maison (un théâtre) de danseuses de strip-tease à Londres. La protagoniste et narratrice de l'histoire — Béatrice relate l'une des performances dont elle fait partie. De la scène, elle aperçoit entre les spectateurs le dangereux tueur sexuel surnommé le Vampire dont le regard est fixé sur elle :

C'était juste après la première partie, ce soir. Mes campagnes et moi avions passé l'entracte à revêtir l'uniforme de la deuxième partie du spectacle. Des dessous en dentelle et une robe du soir et toutes sortes d'affûtiaux dont nous nous débarrassions progressivement toutes ensemble au cours du numéro. Strip-tease collectif. La lumière baissait progressivement et les vieux messieurs du parterre commençaient à devenir rouges. [...] Vers le milieu, alors que nous n'avions plus, toutes, que nos petites culottes et nos soutiens-gorge, mon regard est tombé par hasard sur quelqu'un qui se trouvait au dernier rang. [...] Il était tout seul au centre de la rangée vide. Et c'est moi qu'il regardait. (BECKER, 1989 : 23)

Par la présence du Vampire, la thématique de la jouissance sexuelle abordée tout d'abord dans le contexte du strip-tease est complétée par celle de la criminalité sexuelle qui représente le comble de la débauche et en même temps l'apogée de la violence. Rappelons que le sujet de la criminalité sexuelle est présent dans le gothique dès ses prémisses, l'intrigue du *Moine* de Matthew Gregory Lewis en constitue un bon exemple. Dans le roman évoqué, Ambrosio soumet à des tortures sexuelles la belle et innocente Antonia. Les scènes qui en relatent le déroulement ont pour cadre les souterrains du couvent de Sainte-Claire. Dans les textes néogothiques, ce sont les grandes villes où les déviants sexuels donnent libre cours à leurs penchants malsains. Ici, la probabilité que le criminel sera attrapé en flagrant délit est certainement plus

---

<sup>213</sup> Cf. aussi LABBÉ, MILLET, 2005.



élevée, mais l'accès aux victimes est beaucoup plus facile. C'est justement pour cette raison que la grande ville attire les criminels sexuels.

En outre, il est à noter que c'est la dégénérescence morale de la ville qui stimule l'actualisation des penchants malsains chez les criminels sexuels. Ainsi, dans *Le Chien des ténèbres* de Benoît Becker, l'omniprésence de la débauche qui caractérise la ville de Londres contribue-t-elle à nourrir les idées perverses du Vampire. C'est lors de sa visite au Court Inn Theatre que le Vampire fixe son regard sur Béatrice et par la suite commence à s'intéresser à la strip-teaseuse nouvellement embauchée. Ce n'est pas sans raison que la narratrice est gagnée par l'angoisse :

Je pensais que les crimes du Vampire sont des crimes sexuels et j'étais obsédée, terrorisée, par le fait qu'il s'était peut-être arrêté devant ma photo exposée à la devanture du Court Inn Theatre, qu'il était entré pour cela et que, peut-être la vue des mes jambes nues, de ma gorge nue, avait peut-être déchaîné une fois de plus tous les démons mystérieux qui bouillonnent dans son âme. (BECKER, 1955 : 41)

Le Vampire n'est pas seulement un violeur, mais aussi un tueur. Les viols qu'il commet finissent toujours par la mise à mort de la victime. Nous aimerions remarquer à ce propos que le lien de l'érotisme avec la mort qu'incarne la rencontre d'Éros avec Thanatos est un motif fréquemment exploité dans le (néo)gothique et le (néo)fantastique (GADOMSKA, 2012 : 172 ; BOZZETTO, 2001 : 88). La débauche atteint son comble dans la ville présentée par Serge Brussolo dans *Krucifix*. Ici, il n'est pas nécessaire d'entrer dans une maison de prostitution pour profiter des services offerts par les prostituées, car comme nous en informe le narrateur : « Les rues grouillaient de filles en robes fendues, frôleuses, qui vous enlaçaient dès que vous passiez à leur portée » (BRUSSOLO, 1993 : 575). L'omniprésence de la prostitution entraîne l'envahissement de la ville par de nombreuses maladies vénériennes — l'effet tragique de la dissolution poussée aux extrêmes : « Les maladies vénériennes inconnues étaient la hantise des hommes de troupe<sup>214</sup> » (BRUSSOLO, 1993 : 575). Il est possible d'envisager l'invasion des maladies vénériennes sur la ville présentée dans *Krucifix* comme la conséquence de l'opposition aux règles de la morale.<sup>215</sup> À ce sujet, Katarzyna GADOMSKA observe : « [...] dans le

---

<sup>214</sup> La ville est un lieu de stationnement de l'armée.

<sup>215</sup> Une telle interprétation révèle une certaine correspondance avec les fléaux bibliques. Cf. Ex 7–12; 2 Sam 24; Apoc 8–9.

néofantastique, chaque transgression des règles finit par la mort de celui qui ose le faire » (2012 : 172). Cette remarque demeure pertinente également pour le (néo)gothique.

#### **4.4. La ville néogothique en tant qu'antithèse du progrès civilisationnel**

Dans l'introduction au présent chapitre, nous observons que les descriptions des villes dans le gothique contemporain mettent souvent l'accent sur la violence sauvage qui s'y manifeste. Cette violence s'exprime notamment à travers les meurtres des serial killers psychopathes. Le sujet du serial killer apparaît au sein du fantastique clinique vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il connaît son apogée au XX<sup>e</sup> siècle grâce à la littérature et au cinéma populaire (GADOMSKA, 2012 : 116). Dans le néogothique, le serial killer apparaît le plus souvent dans le contexte de la ville. Remarquons que la figure en question est aussi présente dans les légendes urbaines<sup>216</sup>. Katarzyna GADOMSKA évoque les légendes urbaines, appelées aussi « macrorumeurs » parmi les plus grandes sources d'inspirations auxquelles puisent les auteurs du fantastique contemporain pour la construction des intrigues de leurs textes (2012 : 23). Les légendes urbaines sont également présentes dans le néogothique. Ces légendes modernes se rapprochent de la catégorie du mythe. Leur cadre est évidemment constitué par la ville. Quant à la thématique abordée, elle concerne des faits divers présentés comme réels, mais qui en réalité s'écartent (plus ou moins) de la vérité qui ne constitue que leur source d'inspiration. Ainsi, les vrais événements sont-ils déformés ou amplifiés afin de produire un effet sensationnel (CZUBALA, 2005 : 5).

Il existe des textes néogothiques où le psychopathe habite loin de la ville, mais il y vient pour accomplir ses crimes. Une telle situation se présente dans *Le Chien des ténèbres* de Benoît Becker. Le psychopathe Vampire déjà mentionné à l'occasion de l'analyse du lien de la ville avec l'érotisme (morbide) habite dans le petit village de Bannister, alors que son terrain de chasse est Londres. Selon Béatrice, la protagoniste et narratrice du roman, la ville attire le psychopathe : « Peut-être a-t-il regagné Londres où doit l'attirer le souvenir délicieux et horrible de ses crimes » (BECKER, 1995 : 120).

---

<sup>216</sup> Traduction française du terme anglais « urban legends » introduit par Richard Mercer Dorson, folkloriste américain. Le terme est souvent utilisé dans sa forme originale (GADOMSKA, 2012 : 23). Pour en savoir davantage sur le sujet des légendes urbaines, consultez : RENARD, 1999 ; CAMPION-VINCENT, RENARD, 2002 ; ROBERGE, 2009.

Même s'il est doté d'une intelligence et d'une apparence humaine, son comportement constitue l'expression de l'animalité — Denis LABBÉ et Gilbert MILLET constatent : « C'[c-t-d tueur en série psychopathe – A. B.] est un prédateur qui prend un malin plaisir à traquer puis à tuer ses proies » (2005 : 193). Dans *Le Chien des ténèbres*, Béatrice appelle le Vampire « la bête » : « Depuis que je suis là, je me suis efforcée de ne pas penser à la bête » (BECKER, 1995 : 133).

La figure du tueur en série psychopathe est liée à la notion de la sauvagerie par la transgression des règles qui régissent la communauté civilisée. À ce propos, Katarzyna GADOMSKA remarque : « Le psychopathe [...] oublie sa nature humaine, rejette ses liens avec la société, avec la communauté civilisée » (2012 : 117). Le psychopathe est à la fois homme et animal. À ce propos, remarquons que la popularisation de l'idée de l'animalité de l'homme est influencée par l'apparition de la théorie de l'évolution formulée par Charles Darwin dans *L'origine des espèces* (1856). Les créateurs de la littérature fantastique reprennent ce sujet pour en faire une source d'inspirations infiniment abondante, nous en avons des preuves par exemple dans la nouvelle fantastique *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée qui traite des changements d'un comte en ours. La thématique de l'animalité de l'homme ne s'est jamais épuisée. La littérature fantastique et gothique contemporaine n'en finit pas de l'exploiter avec prédilection.

Le motif du tueur en série psychopathe qui terrorise la ville apparaît aussi dans *La Meute* de Serge Brussolo. Il s'agit de Georges Mareuil-Mondesco. Ses comportements, typiquement empreints d'animalité, fixent l'attention de Sarah qui le voit par exemple s'agiter « comme une bête en cage » (BRUSSOLO, 1996 : 285). Vu cet état de choses, Sarah qui cohabite avec Georges, se considère comme « dompteuse » (BRUSSOLO, 1993 : 284). Les serial killers sont souvent des déments maniaques qui dans l'accomplissement de leurs meurtres ont recours à des rituels sanglants d'ordre religieux (mystique) faisant penser à ceux pratiqués par les hommes primitifs<sup>217</sup>. Les crimes du psychopathe de *La Meute* représentent des cérémonies religieuses — ils sont appelés par Sarah — « sacrifices » (BRUSSOLO, 1993 : 282). Ses destinataires sont des idoles païennes avides de sang humain : « idoles païennes qui ne désiraient qu'une chose : voir

---

<sup>217</sup> Rappelons que les renvois à la dimension religieuse sont fréquents dans le fantastique et le gothique contemporains. Roger BOZZETTO voit dans ce phénomène, le symptôme de l'avatar de la figure de la mère archaïque : « La dimension religieuse [dans le fantastique et le gothique contemporains — A.B.] impose [...] un aspect viscéral, fondé sur la présence d'une dimension profondément irrationnelle et une violence démesurée, folle et comme sans cause. Dimension qui renvoie à la figure atroce de la mère archaïque » (2004 : 89).

couler le sang des hommes » (BRUSSOLO, 1993 : 419). Pendant qu'il accomplit ses meurtres-cérémonies, Georges respecte un cérémonial : « Comme tous les maniaques, il s'obstinait à suivre à la lettre le cérémonial que lui dictait sa folie » (BRUSSOLO, 1993 : 439).<sup>218</sup> Il s'agit des règles, qualifiées par le narrateur comme : « manies sacro-saintes » (BRUSSOLO, 1993 : 439) dont le non-respect déclenchera, selon Georges, la colère des idoles.

Parfois, la sauvagerie de la ville se révèle aussi à travers la présence dans celle-ci de fauves.<sup>219</sup> Les animaux qui composent la faune urbaine représentent fréquemment des fauves qui dans la réalité vivent dans des milieux exotiques — des pumas, des crocodiles, des éléphants en font souvent partie (GADOMSKA, 2012 : 246). La faune urbaine apparaît dans *La Meute* de Serge Brussolo. Dans ce roman, ce motif est lié au surnaturel. Les corps des animaux empaillés qui constituent des trophées de chasse rapportés de safaris par le père du psychopathe Georges s'animent pour exercer leur vengeance sur les hommes qui les ont réduits en « statues de poils » (BRUSSOLO, 1993 : 419). Il s'agit des bêtes qui, à côté de leur nature animale, sont dotées d'intelligence. À savoir, la possession de l'intelligence représente un trait caractéristique de la bête fantastique qui apparaît souvent dans les récits gothiques contemporains. À propos de la bête fantastique, Louis VAX remarque qu'il ne s'agit pas d'un animal normal décrit par les zoologistes, d'un animal qui reste innocent dans sa cruauté : « La bête fantastique, elle, a domestiqué la raison pour la faire servir à ses fins mauvaises » (1970 : 25). Citons encore Katarzyna GADOMSKA qui constate à propos de la bête fantastique : « elle est [...] pervertie d'une façon supérieure, d'une façon propre à l'homme » (2012 : 121).

Pour illustrer notre propos, citons deux fragments du texte de Serge BRUSSOLO parlant des animaux surnaturels qui persécutent les protagonistes :

Mais elle [c-t-d Sarah – A.B] n'avait pas affaire à des animaux communs. C'étaient des prédateurs engendrés par la haine de bêtes sacrifiées, profanées par Werner. (1990 : 538)

[...] elle se trouvait en présence de prédateurs de synthèse, incroyablement résistants. Une espèce inconnue née de la haine des animaux fantômes, une somme fantastique de toutes les armes animales conçues par la nature. (1990 : 528)

---

<sup>218</sup> Évoquons à ce propos l'avis Denis LABBÉ et Gilbert MILLET qui constatent : « Le psychopathe vit dans son propre monde dont il a forgé les règles, les références » (2005 : 194).

<sup>219</sup> Ce thème apparaît aussi dans les légendes urbaines (GADOMSKA, 2012 : 26).

La présence dans la ville moderne des tueurs en série psychopathes ainsi que de la faune urbaine fait de celle-ci l'antithèse de la civilisation, un lieu qui fait penser à la jungle. À ce propos, Denis LABBÉ et Gilbert MILLET constatent : « La ville n'est plus cet endroit aseptisé, bien tracé, où l'homme se protège de sauvagerie de la nature. [...] Avec l'avènement des psychopathes, la ville devient un terrible terrain de chasse, jungle urbaine avec ses lois, ses menaces et ses prédateurs » (2003 : 474). Le cas de la ville décrite dans *La Meute* de Serge BRUSSOLO terrorisée par le prédateur humain Georges et les prédateurs animaux sous forme de bêtes fantastiques monstrueuses illustre par excellence le phénomène de la transformation de la ville en jungle :

Elle [c-t-d Sarah — A.B.] songea avec une certaine ironie qu'elle allait peut-être finir dévorée par des monstres inconnus alors que de l'autre côté du mur d'enceinte [l'enceinte qui entoure la maison du psychopathe avec qui Sarah cohabite] des gars émergeaient des bouches de métro en bâillant, un journal sous le bras, alors que les fenêtres des immeubles de bureaux s'illumineraient, que des autobus déversaient leurs contingents de travailleurs mal réveillés, maussades, empestant la lotion après-rasage et le déodorant bon marché...

« La jungle, pensa-t-elle. La pire des jungles au cœur même de la ville. Entre les grands magasins, les banques, et les fast-foods. Une jungle secrète habitée par des prédateurs mystérieux dont j'ignore tout. » (1990 : 536)

Pour conclure, la sauvagerie qui caractérise la ville néogothique contraste violemment avec les matrices archétypales. Une telle présentation du milieu urbain s'oppose à l'image de la ville en tant que centre de la haute culture et de l'éducation ainsi que berceau du progrès civilisationnel — les traits mentionnés composent une vision ancrée dans la conscience collective. Il est évident que ce procédé a pour but de déstabiliser et de choquer le lecteur.

#### 4.5. La couleur locale au service de la création de l'effet anxiogène

Parfois, les textes néogothiques ont pour cadre des villes existant réellement dans le monde. C'est le cas par exemple dans *Le Chien des ténèbres* dont l'action est placée à Londres, la capitale de la Grande-Bretagne. Il faut remarquer qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé par rapport à la pratique observée dans le genre (néo)gothique. La précision mimétique est un trait qui caractérise de nombreuses narrations (néo)gothiques, ce qui est vrai aussi pour les narrations (néo)fantastiques. Dans de tels textes, le cadre est fort souvent localisable du point de vue topographique (WANDZIOCH, 2001 : 113). Certains critiques du fantastique désignent ce procédé comme le réalisme fantastique (PICARD, 1910 ; HELLENS, 1991). Par analogie, dans le cas du (néo)gothique, nous proposons l'emploi du terme « réalisme (néo)gothique ». Premièrement, le réalisme dans les récits (néo)gothiques et (néo)fantastiques garantit la crédibilité du récit narré qui, selon Denis LABBÉ et Gilbert MILLET, constitue un élément nécessaire pour la génération de la peur ou la déstabilisation du lecteur (2005 : 11). L'ancrage de l'action dans un lieu connu (identifiable) par le lecteur permet à celui-ci de mieux s'identifier au personnage pendant la lecture (LABBÉ, MILLET, 2005 : 13), il augmente aussi la probabilité que les malheurs qui arrivent au personnage puissent arriver aussi au lecteur, ce qui contribue à amplifier l'effet anxiogène.

Quant à la couleur locale, il existe peu d'études critiques qui y sont consacrées et qui formuleraient une définition précise et exhaustive du terme. Ses premiers usages apparaissent dans la critique littéraire du romantisme (NÉE, 2012 : 24). Il s'agit en bref d'un ensemble de traits extérieurs, typiques qui caractérisent les personnes et les choses dans un lieu et dans un temps donnés. L'étude des descriptions de la ville qui se trouvent dans le roman de Benoît Becker permet de noter que l'écrivain met en relief des éléments constitutifs de la couleur locale de Londres qui génèrent autour de la ville une ambiance d'anxiété. Notons au passage que Londres est l'une des villes les plus exploitées dans la littérature tant britannique que celle du monde entier. Anna MIK note au sujet de Londres : « Les ouvrages qui en parlent utilisent des lieux qui existent réellement dans la capitale de la Grande-Bretagne ou s'y réfèrent d'une manière libre pour créer l'illusion d'un monde fictif. Le caractère labyrinthique du lieu, son histoire ténébreuse et un espace énorme, de vieilles églises qui s'y trouvent, les musées, enfin la Tamise et le Palais de Buckingham — tous ses éléments constituent des prétextes particulièrement séduisants pour la narration d'histoires extraordinaires

— en partie réelles et en partie fictives » (2016 : 101).<sup>220</sup> Soulignons encore que la critique est d'avis que l'idée de créer de nouvelles histoires ainsi que de découvrir de vieilles histoires attachées à la ville de Londres est né justement au sein du genre gothique qui comme premier genre littéraire « a commencé à utiliser le potentiel de l'horreur dont disposent les villes – y compris Londres » (MIK, 2016 : 101).<sup>221</sup>

La contribution de la couleur locale des lieux présentés à la construction de l'effet anxiogène est déjà présente dans les textes gothiques de la charnière du VIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, l'ancrage de l'intrigue du *Moine* de Matthew Gregory Lewis en Espagne dans le cadre du XVIII<sup>e</sup> siècle (la période de l'inquisition espagnole) a pour but de créer une ambiance favorable pour le traitement de la thématique des abus des représentants du clergé de l'Église catholique (la présentation d'Ambrosio — le moine pervers, la mise en scène des moniales cruelles du couvent de Sainte Claire). L'Espagne qui incarne au XVIII<sup>e</sup> siècle le bastion du Catholicisme et le symbole de la fidélité au pape présentée de la perspective d'un anglican qui manifeste une attitude anticatholique (MARKMAN, 2000 : 84), hostile au papisme est dépeinte comme un milieu marqué par la dégénérescence morale du clergé. Les catholiques sont présentés comme superstitieux, tandis que leur foi apparemment ardente s'avère superficielle.<sup>222</sup> La vision de l'Espagne en tant que pays gagné par la superstition trouve son reflet dans la participation dans l'action des forces surnaturelles les plus ténébreuses puisées à des superstitions, telles que la nonne sanglante<sup>223</sup>. Il n'est pas sans intérêt de voir que la

---

<sup>220</sup> C'est nous qui traduisons du polonais.

<sup>221</sup> C'est nous qui traduisons du polonais.

<sup>222</sup> Pour illustrer notre propos, citons la description de l'office (le plus probablement, il s'agit d'une messe, car un sermon en fait partie) qui a lieu dans l'église des Capucins à Madrid. Cette description ouvre le roman de Matthew Gregory LEWIS : « Il y avait à peine cinq minutes que la cloche du couvent sonnait, et déjà la foule se pressait dans l'église des Capucins. N'allez pas croire que cette affluence eût la dévotion pour cause, ou la soif de s'instruire. Ce n'étaient là que de rares exceptions : dans une ville telle que Madrid, où la superstition règne en despote, on chercherait inutilement la vraie piété. L'auditoire assemblé dans l'église des Capucins y était attiré par des raisons diverses, mais toutes étrangères au motif ostensible. Les femmes venaient pour se montrer, les hommes pour voir les femmes : ceux-ci par curiosité d'entendre un si fameux prédicateur ; ceux-là faute de meilleure distraction avant l'heure de la comédie ; d'autres encore, parce qu'on leur avait assuré qu'il n'était pas possible de trouver des places dans l'église ; enfin la moitié de Madrid était venue dans l'espoir d'y rencontrer l'autre. Les seules personnes qui eussent réellement envie d'entendre le sermon, étaient quelques dévotes surannées, et une demi-douzaine de prédicateurs rivaux, bien déterminés à le critiquer et à le tourner en ridicule. Quant au reste des assistants, le sermon aurait pu être supprimé sans qu'ils fussent désappointés, et même très probablement sans qu'ils s'aperçussent de la suppression » (*Le Moine*. La Bibliothèque électronique du Québec, accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lewis-moine.pdf>, consulté le 28 mai 2018).

<sup>223</sup> La superstition qui parle de la nonne sanglante est présentée par Matthew Gregory Lewis comme étant d'origine allemande, elle n'est pas connue cependant seulement dans son pays d'origine. Par contre, elle se répand autour de l'Europe pour trouver un terrain particulièrement fertile en Espagne, voir :

référence à la couleur locale de l'Espagne (Madrid) au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le roman de Matthew Gregory Lewis ne sert pas exclusivement à la création de l'effet anxiogène, mais est aussi utilisée par l'auteur à des fins idéologiques.

La couleur locale de Londres est constituée, entre autres, par son climat spécifique dominé par la grisaille, la pluie et le brouillard (le fog). C'est en grande partie la mise en scène de Londres constamment noyée dans le brouillard qui a permis à Benoît Becker dans *Le Chien des ténèbres* de faire de Londres un vrai lieu d'horreur<sup>224</sup>. À ce propos, remarquons que le brouillard est utilisé fréquemment par les auteurs des textes (néo)gothiques et (néo)fantastiques pour créer un effet anxiogène. Denis LABBÉ et Gilbert MILLET constatent : « Sa nature même [c-t-d la nature du brouillard – A.B.], un amas de gouttelettes en suspension dans l'air, son aspect cotonneux plus ou moins prononcé, sa propension à dissimuler les objets et les gens, en ont fait un ingrédient classique des atmosphères fantastiques et ce, depuis le roman gothique » (2003 : 83). Le brouillard qui génère à la fois une ambiance de mystère et d'épouvante sert de source d'inspirations pour de nombreux écrivains et cinéastes. À titre d'exemples d'œuvres célèbres de la culture contemporaine où le brouillard joue un rôle important dans la création de l'effet d'angoisse et de surnaturel, évoquons le film *Fog* (1980) de John Carpenter ou *Brume* (1985), un recueil de nouvelles d'horreur de Stephen King.<sup>225</sup>

Dans *Le Chien des ténèbres*, les descriptions du brouillard sont particulièrement nombreuses. La contribution de ce phénomène atmosphérique à la création de la sensation de l' d'inquiétude qui monte parfois jusqu'à la terreur est évidente. La protagoniste du roman, Béatrice, est en train de suivre la rue Pike Street dans le quartier d'East End<sup>226</sup>. La diminution du champ de vision provoquée par le brouillard fait que

---

LEWIS, Matthew Gregory : *Le Moine*. La Bibliothèque électronique du Québec, accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lewis-moine.pdf>, consulté le 28 mai 2018.

<sup>224</sup> La présentation de la ville de Londres recouverte par le brouillard se rencontre aussi dans *Laisse toute espérance*, un autre roman de Benoît Becker qui fait partie du même cycle romanesque, à savoir *Le Chien des ténèbres*. Le brouillard remplit ici des fonctions très semblables de celles qu'il remplit dans le roman *Le Chien des ténèbres*. Ainsi, la plupart des remarques à propos du brouillard dans *Le Chien des ténèbres* sont-elles également vraies pour le brouillard dans *Laisse toute espérance*. Ce qui semble original dans *Laisse toute espérance*, ce sont les figures de style employées par les personnages pour parler du brouillard. Elles sont liées au mal — le brouillard est qualifié par l'adjectif « satané » et à la mort — le brouillard est comparé à un linceul.

<sup>225</sup> Le problème du brouillard est analysé par Katarzyna GADOMSKA dans *Jean-Pierre Andrevon – l'horreur à l'américaine. La lecture croisée de brume de Stephen King et de La Maison qui glissait d'Andrevon* (2018).

<sup>226</sup> *East End of London* représente la partie de Londres qui regroupe les quartiers pauvres situés à l'Est des murs médiévaux de la *City of London* au nord de la Tamise. L'East End est largement représenté dans la littérature. Vu la pauvreté, la dégénérescence morale et le taux de criminalité particulièrement élevé qui caractérise cet endroit, il apparaît notamment dans les ouvrages qui appartiennent à la littérature sociale, policière et d'épouvante. En ce qui concerne sa représentation dans le roman gothique, évoquons



même les objets et les personnes qui se trouvent très près d'elle deviennent invisibles : « Je me fais toute petite dans l'encoignure et j'écarquille les yeux pour mieux voir ce qui se passe dans le brouillard. Impossible d'apercevoir quoi que ce soit » (BECKER, 1995 : 29). De cette perspective, le passage de chaque passant éveille la panique :

Je m'arrête brusquement car, là-bas, à une quinzaine de mètres devant moi, j'ai vu une silhouette glisser prestement dans l'espèce de halo vague que réussit à former la lumière d'un réverbère. Ces temps-ci, à Londres, une silhouette entrevue dans le brouillard lorsque la nuit est tombée, c'est quelque chose de grave et qui glace le sang. [...] La gorge un peu serrée de nouveau, j'accélère sans faire de bruit et je jette un coup d'œil en arrière. Le brouillard. Rien d'autre que le brouillard. Je ne vais tout de même pas me mettre à trembler chaque fois qu'un passant que moi se trouve dans les parages. Néanmoins, je me mets à courir. (BECKER, 1995 : 29)

L'horreur atteint son comble chez la protagoniste lorsqu'elle découvre que le brouillard enveloppe même l'intérieur de son appartement :

Même dans mon appartement, il y a du brouillard. Je me mets à éternuer et je suis prise de frissons. Est-ce vraiment la fatigue ? Pas seulement cela... Mon appartement, tout nimbé de cet air presque palpable, a quelque chose de fantomal, d'inhabituel, de pas naturel, qui m'étreint. Oui, c'est cela : pas naturel. Je reste un moment au milieu de mon living room à regarder mes quatre pauvres meubles et enfin je me dirige vers ma chambre. Là aussi, tout est baigné de brume. (BECKER, 1995 : 41)

Dans le fragment cité, l'appartement enveloppé de brume est à l'origine d'une expérience du surnaturel<sup>227</sup> chez la protagoniste du roman de Benoît Becker, désignée dans le texte comme une expérience de « quelque chose de fantomal, d'inhabituel, de pas naturel » (BECKER, 1995 : 41). Cette atmosphère surnaturelle qui règne à Londres noyée dans le brouillard est complétée par la présence du personnage du Vampire. Pour préciser, il s'agit d'un tueur en série psychopathe qui a choisi Londres comme terrain de chasse de prédilection. L'écrivain ne dit à aucun moment du texte ouvertement qu'il

---

en exemple l'ouvrage d'Oscar Wilde *Le portrait de Dorian Gray*. Au passage, il est intéressant de remarquer que comme dans *Le Chien des ténèbres* de Benoît Becker, dans le texte d'Oscar Wilde apparaît le motif d'une passion (penchant) éprouvée pour une femme qui joue dans un théâtre.

<sup>227</sup> Le lien particulièrement étroit entre le brouillard et le surnaturel est étudié entre autres par Denis LABBÉ et Gilbert MILLET (2003 : 83).

s'agit d'un être surnaturel. Pourtant, plusieurs traits du Vampire, particulièrement l'apparence de ses yeux et évidemment son surnom contiennent la suggestion qu'il ne s'agit pas d'un simple mortel, mais tout simplement d'un mort-vivant, d'un véritable vampire : « Le front trop haut<sup>228</sup>, donne immédiatement un sentiment d'inquiétude. [...] Mais c'est surtout les yeux : ils sont pâles, délavés on dirait sans regard » (BECKER, 1995 : 31). Rappelons que Londres constitue le terrain de chasse d'un vampire déjà dans *Dracula* de Bram Stoker. La mise en scène du Vampire dans le texte de Benoît Becker constitue donc une sorte de renvoi intertextuel. Vu que dans le texte de Benoît Becker, le brouillard empêche de capturer le Vampire, celui-ci reste toujours en liberté. En effet, toute la ville, et notamment les femmes, tremble de la peur :

La huitième femme assassinée en trois semaines par le Vampire sans identité qui terrorise Londres et qui fait que la plupart des femmes ne sortent plus seules et que même les hommes ne s'aventurent qu'en groupe dans les rues. (BECKER, 1995 : 33)

Remarquons ici que la présence à Londres d'un tueur de femmes qui fait peur à toute la population de la ville peut être interprétée comme encore un autre élément constitutif de la couleur locale de la ville de Londres. À savoir, il s'agit de la ville où au XIX<sup>e</sup> siècle Jack l'Éventreur (ang. *Jack the Ripper*) commettait ses meurtres ; il était paraît-il le plus célèbre tueur en série de l'histoire, et sa célébrité est due en grande partie à un intérêt énorme de la part de la presse de son temps pour son affaire et pour la criminalité londonienne en général (MIK, 2016 : 101). La personne du tueur est entourée de mystère, vu qu'il n'a jamais été attrapé par la police. C'est sans doute pour cette raison que le tueur dont le personnage est devenu mythique (un mélange de traits réels et imaginaires est attaché à cette personne) ne cesse d'inspirer les créateurs de fiction du monde entier jusqu'à nos jours.<sup>229</sup> Il n'est pas sans intérêt de noter que Jack l'Éventreur

---

<sup>228</sup> Notons que le front haut représente aussi un trait qui caractérise le visage de Dracula décrit dans *Dracula* (1897) de Bram STOKER. Cf. *Dracula*. trad. de l'anglais par MOLITOR L., accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Stoker-Dracula.pdf>, consulté le 24 septembre 2018.

<sup>229</sup> Le personnage de Jack l'Éventreur a inspiré une multitude d'œuvres de fiction variées : des romans, des nouvelles, des bandes dessinées, des jeux vidéo, des chansons, des pièces de théâtre, des opéras, des séries télévisées, des films et des jeux de société. Le premier roman inspiré par l'activité criminelle de l'Éventreur de Whitechapel appartient au genre gothique, il s'agit de *La Malédiction sur Mitre Square* (ang. *The Curse Upon Mitre Square*) (1888) de John Francis Brewer. L'intrigue principale du texte tourne autour du meurtre de Catherine Eddowes, l'une des victimes de Jack l'Éventreur, cf. BABBELEY, 2009. Les descriptions les mieux connues du tueur se trouvent dans *The Lodger* (1913)

est très certainement le prototype réel du personnage du Dracula stokerien, dont plusieurs traits font penser au tueur en série de Whitechapel.<sup>230</sup> Parmi les victimes de Jack l'Éventreur se trouvent notamment des femmes comme dans le cas du Vampire du *Chien des ténèbres*. Il faut noter encore que les femmes tuées par Jack l'Éventreur sont généralement des prostituées, tandis que Béatrice, la protagoniste du roman de Benoît Becker est une strip-teaseuse. Les deux meurtriers manifestent une obsession pour la sexualité féminine. Un autre trait qui rapproche le tueur en série créé par Benoît Becker de personnage mythique de Jack l'Éventreur, c'est le fait que les deux criminels choisissent les quartiers pauvres de Londres pour y commettre leurs meurtres : dans les deux cas, il s'agit des quartiers qui appartiennent à l'East End.<sup>231</sup>

Aux éléments qui construisent la couleur locale de Londres appartient finalement le smog. Formé par le brouillard et la pollution excessive de l'air, le smog est dangereux pour la santé, voire mortel. Il recouvre fréquemment la ville de Londres pendant la période hivernale en raison de la montée de la pollution provoquée par le chauffage domestique. Ses effets se sont avérés particulièrement néfastes en décembre 1952 quand le Grand Smog de Londres (ang. *The Great smog*) a tué environ 12 000 personnes. Dans *Le Chien des ténèbres*, la thématique du smog est également présente. Le smog constitue un élément qui renforce l'ambiance de peur qui règne dans la ville de Londres.<sup>232</sup> L'aspiration de l'air pollué par le smog est qualifiée par la protagoniste comme : « sensation désagréable qui augmente l'angoisse » (BECKER, 1995 : 29). Béatrice avoue que le smog lui « encrasse les poumons » (BECKER, 1995 : 29), elle a peur d'être asphyxiée : « l'on se sent menacé d'asphyxie » (BECKER, 1995 : 29).

L'analyse de la description de Londres dans *Chien des ténèbres* permet de constater que les éléments constitutifs de la couleur locale s'y trouvent au service de l'effet anxiogène. Décrit par Benoît Becker comme enveloppée du brouillard à toute heure du jour et de la nuit, hantée par la présence de tueurs maniaques et constamment polluée par le fog, la capitale de l'Angleterre acquiert un caractère tout à fait unique.

---

de Marie Belloc Lowndes, adapté au théâtre et au cinéma, et dans l'ouvrage *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976) de Stephen Knight. Parmi les ouvrages contemporains en français qui abordent cette thématique se trouvent par exemple : *Jack l'Éventreur* (1928) de Robert Desnos ; un récit-enquête paru dans le journal *Paris matinal*, *Duel en enfer : Sherlock Holmes contre Jack l'Éventreur* (2008) de Bob Garcia; *Retour à Whitechapel. La véritable histoire de Jack l'Éventreur* (2013) de Michel Moatti.

<sup>230</sup> Cf. SIRGENT, 2016.

<sup>231</sup> À savoir, Jack l'Éventreur commet ses crimes dans le quartier de Londres qui porte le nom de Whitechapel. Le quartier fait partie de l'East End.

<sup>232</sup> En dehors de Benoît Becker, la thématique du Grand Smog de Londres est exploitée par d'autres auteurs de la littérature d'épouvante contemporaine. Elle apparaît par exemple dans *Lombres* (ang. *Un Lun Dun*) (2007) de China Miéville.

Elle est un lieu aussi mystérieux que dangereux, un espace où les mythes et les légendes qui glacent le sang à travers les générations coexistent avec la réalité.

#### 4.6. La ville néogothique en tant que lieu qui inspire l'expérience de la solitude

L'intensité de l'effet anxiogène créée par la ville néogothique est souvent stimulée par la confrontation du personnage avec la solitude. Cette expérience, d'ailleurs fréquemment vécue par le personnage (néo)gothique et (néo)fantastique en général augmente la peur puisque qu'elle entraîne la prise de conscience de la vulnérabilité face au mal (GADOMSKA, 2012 : 52 ; PRUNGNAUD, 1997 : 311, MALRIEU, 1992 : 56–59). La solitude du personnage (néo)gothique, tout comme la solitude du personnage (néo)fantastique, peut être de nature diverse. Il peut s'agir de l'isolement du personnage par rapport aux autres personnages, de la société, par exemple le placement du personnage dans un milieu désert (dépeuplé) ou bien dans un endroit clos qui constitue sa prison, mais l'isolement peut toucher aussi la sphère psychique, affective, intellectuelle ou celle des relations sociales (MALRIEU, 1992 : 56–59 ; PRINCE, 2015 : 77). Nous aimerions préciser que la solitude peut être imposée au personnage, il s'agit dans ce cas le plus souvent d'une solitude indésirée, mais elle peut être aussi recherchée par le personnage. Cette dernière situation a lieu généralement dans le gothique proprement dit, dans le cas des personnages qui habitent à la campagne (visitent la campagne pour y expérimenter la solitude). La campagne est perçue par ces héros comme un lieu calme, peu peuplé, favorisant le contact de l'homme avec la nature et, ce faisant, idéal pour ceux qui aiment la solitude.<sup>233</sup> Quant aux personnages des textes néogothiques qui sont confrontés à la solitude dans la ville, cet état (cette expérience) n'est pas en général désiré et il constitue la source de l'inquiétude, de l'angoisse, voire de l'effroi.

---

<sup>233</sup> Pour illustrer notre propos, évoquons les cas d'Émilie et de Saint-Aubert dans *Les Mystères d'Udolphé* d'Ann Radcliffe. La fille et son père adorent les promenades solitaires dans le bois qui se trouve près de leur maison : «Sa promenade favorite [c-t-d la promenade favorite d'Émile — A.B.] étoit une petite pêcherie appartenante à Saint-Aubert, située dans un bois voisin (...). De cette retraite on apercevoit au travers des arbres qui la couvroient, les plus riches traits des paysages environnans ; l'œil s'égaroit au milieu des rochers élevés, des humbles cabanes et des sites riens qui bordoient la rivière. Ce lieu étoit aussi la retraite chérie de Saint-Aubert : il y venoit souvent éviter les chaleurs du jour (...); ou vers le soir, à l'heure du repos, il venoit saluer le silence et l'obscurité, et goûter les chants plaintifs de la tendre Philomèle (...) ». (RADCLIFFE, Ann : *Les Mystères d'Udolphé*. trad. de l'anglais par Victorine de Chastenay, Paris, Maradan. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Mystères\\_d'Udolphé/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mystères_d'Udolphé/Texte_entier), consulté le 25 mai 2018). Nous gardons l'orthographe de l'auteur.

Premièrement, la ville néogothique favorise l'expérience de la solitude en raison du caractère désertifié qu'elle révèle dans certaines circonstances, malgré la haute densité de population qui la caractérise. À savoir, ce trait découle du caractère dynamique<sup>234</sup> généralement attribué à l'espace (néo)gothique. La dynamique dans le cas de la ville néogothique s'exprime, entre autres, par sa transformation selon les circonstances d'un lieu surpeuplé en un *no man's land* comme les landes, marécages ou montagnes qui constituent le cadre des textes gothiques de la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle.

Parmi les facteurs qui stimulent la manifestation du caractère désertifié de la ville se trouve tout d'abord la nuit. Remarquons que la nuit dans les ouvrages (néo)gothiques et (néo)fantastiques représente en général le cadre temporel dans lequel se déroulent les événements les plus effrayants de l'action. À ce propos Jiří ŠRÁMEK note : « En tant que phase ténébreuse, opposée à la clarté du jour, la nuit, espace-temps impliqué par l'action mystérieuse, élément épique évocateur et riche en connotations diverses, s'avère propice aux événements extraordinaires et obscurs » (1993 : 32).<sup>235</sup> Cette référence fréquente au motif de la nuit afin d'augmenter l'effet anxiogène suscité par les scènes présentées résulte du lien étroit qui existe entre la nuit et l'idée de danger. Le mal sous toutes ses formes se manifeste particulièrement la nuit — d'après Denis LABBÉ et Gilbert MILLET, c'est pendant la nuit que « le mal s'exprime » (2003 : 335). Virginie FERNANDEZ est d'avis que la nuit représente le moment où la ville dévoile sa face sombre en excitant les fantasmes et en favorisant les peurs (2016 : 72). De jour, traversées par une multitude de passants et envahies par le bruit produit par les moteurs des véhicules et les conversations, les rues de la ville à la nuit tombée sont plongées dans un silence absolu qui fait penser à celui expérimenté par les héros et les héroïnes emprisonné(e)s dans les châteaux gothiques qui constituait le cadre des textes appartenant au gothique proprement dit. Dans *Le Chien des ténèbres* de Benoît Becker, les rues de l'East End, un quartier de Londres, traversées pendant la nuit sont comparées par Béatrice, la protagoniste et narratrice du texte, au Sahara :

---

<sup>234</sup> Cf. le paragraphe 5.2.

<sup>235</sup> Il est possible d'y voir la collaboration du temps et de l'espace désigné par Mikhaïl BAKHTINE par le terme de chronotope (1978) qui dans le (néo)gothique et le (néo)fantastique augmente l'effet de terreur (WANDZIOCH, 2001 : 110–111, ŠRÁMEK, 1993 : 31–39).

Une fois seule dans la rue, un petit tremblement familial me saisit aussitôt. [...] Il faut être comme moi, sans foyer, sans attache, sans famille, pour n'être pas encore enfermée au chaud sous la clarté d'une lampe et errer comme une ombre lamentable dans ce coin désert de l'East End. [...] il me faut passer par des rues qui, à cette heure-ci, sont vides comme le Sahara.

Dans *La Meute* de Serge Brussolo, la banlieue de la ville traversée pendant la nuit donne à Sarah l'impression qu'elle est abandonnée par les vivants :

Il faisait parfaitement nuit à présent, et le paysage de palissades que dominaient les carcasses creuses des immeubles en construction prenait une tonalité oppressante. Les chantiers déserts, les usines vides, donnaient à ce coin de banlieue l'aspect d'une cité fantôme abandonnée par les vivants. (BRUSSOLO, 1993 : 485)

L'absence de vivants autour du personnage dans le texte (néo)gothique et (néo)fantastique n'exclut pas la présence de morts dans sa proximité, ou bien même l'implique. À savoir, la solitude du personnage dans les textes appartenant aux genres évoqués favorise son exposition au surnaturel (GADOMSKA, 2012 : 52 ; MALRIEU, 1992 : 98).<sup>236</sup> Dans *La Meute* de Serge Brussolo, ce ne sont pas les vivants devant qui Sarah tremble en traversant le coin désert de la ville, mais l'esprit des animaux... Il s'agit d'une meute d'animaux morts qui s'animent et persécutent les protagonistes du texte, Sarah et Georges :

*L'esprit des animaux...* [...] L'esprit des animaux marchant dans son sillage. [...] Subitement Sarah se sentit vulnérable, en danger. « Ne reste pas seule ! lui souffla la voix de la raison. Cherche un bar, un café ! Ne reste pas *seule, exposée, sans défense...* » Elle donna un coup de volant pour s'engager dans une rue transversale, cherchant désespérément la lumière d'une devanture. Mais les façades étaient toutes uniformément noires, comme si la population, avertie du danger, avait soudain cloué ses volets pour mieux se protéger des monstruosité rôdant par les rues, ce soir, en ce moment même... (BRUSSOLO, 1993 : 485–486)

---

<sup>236</sup> À côté de la solitude, la nuit favorise également l'exposition du personnage (néo)gothique au surnaturel. Citons à ce propos Jiří ŠRÁMEK qui constate : « La nuit est le temps favorable aux visions, aux apparitions et aux fantômes » (1993 : 37).

Précisons que dans les villes présentées dans les textes néogothiques, la solitude expose en général le (la) promeneur(euse) nocturne au risque d'être victime d'un vol, d'un enlèvement ou d'un viol, etc. Ainsi, les promenades solitaires pendant la nuit finissent-elles en général mal pour les héros (héroïnes) qui les entreprennent. Les scènes de crimes nocturnes sont fréquentes dans les textes dès les prémices du gothique urbain. Évoquons à titre d'exemple la scène de l'enlèvement de Grégoire par les mendiants-criminels, habitants la Cour des Miracles décrite dans *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo (livre deuxième, chap. VI *La cruche cassée*) (HUGO, 2002 : 85). Dans le roman néogothique de Benoît Becker *Laisse toute espérance*, la ville est plongée dans la nuit quand Jessica voyage en autobus dont elle est la seule passagère. La conscience des risques qui découlent de cette solitude au milieu de la nuit à Londres provoque l'angoisse chez la jeune femme :

Elle était toute seule dans l'autobus. Presque sans le savoir, elle tenait les genoux serrés, comme si elle eût voulu se protéger d'on ne sait pas quoi, elle maintenait soigneusement son sac contre sa poitrine. [...] Par instants, elle fermait les yeux. Mais aussitôt, elle les rouvrait et une légère expression d'angoisse se peignait sur son visage, comme si, en dessous de ses paupières, des choses se fussent passées auxquelles elle aurait eu peur de faire face. (BECKER, 1995 : 347)<sup>237</sup>

L'anonymat des membres de la population urbaine qui entraîne fréquemment l'insensibilité face à autrui représente un autre facteur qui favorise l'expérience de la solitude vécue par le personnage néogothique. Malgré le fait que la plupart des citadins vit dans des immeubles où des appartements soient situés l'un à côté de l'autre, les voisins ne se connaissent pas, ils ne se croisent pas ou rarement et, lorsque c'est le cas, ils ne s'arrêtent jamais pour parler. De plus, les locataires ne s'entraident pas lorsqu'ils

---

<sup>237</sup> Dans *Laisse toute espérance*, Jerry, le fiancé de Jessica à la rencontre de qui celle-ci se rend partage avec elle le même sentiment d'une solitude profonde et oppressante qui ne disparaît même pas en compagnie de sa fiancée : « Jerry avait toujours été sensible à cette désolation qui s'empare de certains coins des grandes villes, à la mauvaise saison, mais il n'avait ressenti cela avec une telle force et une telle acuité » (BECKER, 1995 : 386). Les amoureux seuls au milieu de la ville déserte ont l'impression de se trouver dans un lieu situé hors du temps et de l'espace (les anomalies liées au temps et à l'espace constituent des motifs fréquemment exploités par le néogothique et le néofantastique. Cf. LABBÉ, MILLET, 2005. Voir aussi : le paragraphe 5.2.) dans un endroit terrible en raison du vide insupportable qui y règne : « Il n'y avait aucun passant. On se serait cru non pas dans un endroit déterminé de la terre et en une époque déterminée de la durée mais dans une espèce de no man's land qui n'était d'aucun temps ni d'aucun lieu, une sorte d'enfer terne et vide où l'on ne devinait même pas la présence des morts » (BECKER, 1995 : 386).

sont dans le besoin. Une telle insensibilité caractérise les habitants de l'immeuble où Béatrice, la protagoniste du *Chien des ténèbres* de Benoît Becker, loue son studio. La conscience d'une menace permanente provoquée par la solitude entraîne chez Béatrice une sorte de névrose, voire d'hystérie qui transforme sa vie en cauchemar : « Je ne suis pas tranquille chez moi. [...] chez moi je suis seule aussi et on ne sait jamais ce qui peut arriver. Ce n'est pas madame Corap [c-t-d la logeuse — A.B.] qui me tirerait d'affaire Si jamais ... » (BECKER, 1995 : 27).

L'analyse que nous venons de faire montre que la vie dans la ville néogothique affectée par la solitude qui touche tous les aspects de l'existence est toujours une expérience trouble, voire insupportable pour le personnage. Ainsi, le personnage solitaire, à l'écart de la communauté humaine, est-il plus facilement exposé à l'agression des phénomènes maléfiques qui abondent dans la ville néogothique.

#### **4.7. Conclusion**

Pour conclure, la ville représente un cadre fréquent d'intrigues des textes néogothiques. Les procédés descriptifs utilisés par les écrivains dans les mises en scène de la ville se distinguent particulièrement par leur visée commune, c'est-à-dire la génération de la peur chez le lecteur. Les lieux appartenant à la ville contemporaine sont présentés d'une manière très semblable à celle avec laquelle étaient décrits les espaces gothiques dans le gothique de la charnière du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. Les anciennes figures archétypales, telles que le château, les souterrains, le cimetière, les lieux de culte se retrouvent dans la description des lieux quotidiens appartenant à la ville qui, en réalité, n'inspirent en général aucune crainte. C'est ainsi que le parking souterrain présenté dans *La nuit du bombardier* de Serge Brussolo se pare des attributs des souterrains d'une forteresse gothique tandis que l'immeuble décrit dans *Les Emmurés* du même auteur trahit des ressemblances avec un château, un cimetière et un lieu de culte. Dans les descriptions des villes néogothiques, les éléments constitutifs de la ville sont présentés dès le début comme anxiogènes, il s'agit d'un trait qui différencie les descriptions caractéristiques pour le (néo)gothique de celles du (néo)fantastique dans lesquelles l'inquiétude entre comme une rupture dans l'univers normal, quotidien, neutre du point de vue émotionnel.



La visée anxigène des descriptions de la ville est réalisée à travers la présentation de celle-ci comme un lieu de dégénérescence morale. De cette façon, la ville est caractérisée comme un endroit où règnent la criminalité, la drogue et la dissolution. La mauvaise condition morale des habitants de la ville trouve souvent son reflet dans l'aspect repoussant du paysage : la laideur de l'architecture, la saleté des rues, la pollution atmosphérique.

Une autre source d'angoisse dans les descriptions des villes dans le néogothique est la sauvagerie qui caractérise le milieu urbain. Les villes deviennent le théâtre de multiples meurtres sanglants, le plus fréquemment des meurtres rituels dont les auteurs sont des tueurs en série psychopathes. La barbarie des villes néogothiques s'exprime également à travers la présence dans celles-ci de la faune urbaine, des animaux sauvages, parfois de caractère surnaturel, qui sont en général hostiles aux hommes. La brutalité, la violation des lois les plus fondamentales de la morale, tout comme l'omniprésence d'une violence démesurée, folle et irrationnelle, font de la ville une vraie jungle, un lieu dont le caractère civilisé est fortement remis en question, voire renversé.

Les auteurs des romans néogothiques ont parfois recours à la couleur locale des villes qui existent dans la réalité en y plaçant les intrigues de leurs textes. Ce procédé a pour but de générer de l'angoisse chez le lecteur. C'est par exemple le cas de Londres présenté dans *Le Chien des ténèbres* de Benoît Becker. Le brouillard de pollution (le smog) qui dans la réalité recouvre souvent la ville de Londres sert à l'auteur du roman à créer une ambiance d'inquiétude et de mystère autour de la ville où se déroulent les intrigues de son ouvrage. L'ambiance anxigène de Londres mise en scène dans le roman de Benoît Becker est renforcée encore par un autre renvoi à la couleur locale de la ville, à savoir au fait que Londres soit connu comme la ville d'origine du plus célèbre tueur en série du monde – Jack l'Éventreur. Dans la ville de Londres présentée dans *Le Chien des ténèbres* rôde un tueur en série surnommé le Vampire. Les traits qui caractérisent le Vampire permettent de noter sa ressemblance avec le tueur de femmes londonien devenu mythique. Le tueur du texte de Benoît Becker ressemble aussi à Dracula qui est également lié à Londres. La référence au roman de Bram Stoker représente un exemple de l'usage d'un renvoi intertextuel au service de la création d'un effet anxigène.

Enfin, la ville néogothique inspire la peur parce qu'elle constitue un lieu où le personnage est confronté à la solitude. La dynamique dont dispose l'espace de la ville

néogothique entraîne dans certaines circonstances sa transformation de lieu surpeuplé en lieu désert (*no man's land*). Parmi les circonstances favorables à cette transformation se trouvent notamment la nuit et les intempéries. Le personnage qui erre seul dans les rues d'une ville déserte, vulnérable face à la manifestation du mal dont la présence se fait ressentir dans l'air vit une expérience de solitude dans sa forme la plus inquiétante. La solitude est aussi expérimentée par le personnage en raison de la froideur qui caractérise les relations interpersonnelles marquées par l'anonymat et l'indifférence. Le fait de ne pouvoir compter sur personne en cas de besoin, inspire l'angoisse chez le personnage. Les situations où les criminels font usage de d'indifférence face à la souffrance d'autrui, ce qui caractérise les citoyens, ne sont pas rares.

## Chapitre V

### La dynamique de l'espace. L'espace-personnage.

#### 5.1. La dynamique de l'espace et l'espace-personnage – introduction et mise au point terminologique

Dans le présent chapitre, nous aimerions analyser deux problèmes qui concernent l'espace néogothique, à savoir la dynamique des lieux mis en scène et le statut de personnage qu'ils possèdent dans le récit. L'espace dynamique, qui se transforme au cours de l'action, qui vit une existence autonome, et qui se distingue par un degré considérable de personnification nous fait penser à un personnage à part entière, c'est pourquoi nous avons décidé de traiter ces deux problèmes ensemble, dans le même chapitre.

En ce qui concerne l'attribution de la dynamique à l'espace (néo)gothique, ce procédé a pour but principalement d'augmenter l'effet anxiogène, il constitue également un moyen de maintenir l'intérêt du lecteur.

Pour rendre l'espace dynamique, les auteurs des textes néogothiques attribuent aux lieux décrits des caractéristiques qui varient selon les circonstances. Très souvent, il s'agit de traits antithétiques qui s'actualisent alternativement (PRUNGNAUD, 1990 : 312–313, VAX, 1965 : 196–199). Les changements des traits révélés par l'espace s'effectuent en fonction de facteurs variables tels que : la situation, le point de vue adopté. Réceptif aux changements, l'espace (néo)gothique se présente comme imprévisible, ce qui contribue à la dramatisation du récit.

Comme nous l'avons déjà annoncé, l'analyse du problème de la dynamique de l'espace néogothique sera suivie d'une étude consacrée au statut du personnage attribué à l'espace dans les récits néogothiques. Quant au « personnage », la racine du mot français (« personne ») dérive du nom latin *persona* qui équivaut au « masque porté par l'acteur sur scène »<sup>238</sup>, alors que le suffixe « age » provient du verbe *agere* qui signifie « agir ». Dans le domaine du théâtre, le personnage renvoie au caractère incarné par un

---

<sup>238</sup> *Histoire littéraire : le personnage de roman*. accessible sur : <http://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2014/03/Histoire-littéraire-personnage.pdf>, consulté le 4 avril 2018.

acteur portant un masque qui exécute des actions (joue son rôle) sur la scène. Dans une compréhension plus large, étendue à tout genre de fiction, il s'agit de la représentation d'une personne<sup>239</sup>. Le personnage, comme l'est l'acteur jouant sur scène, prend toujours un rôle actif dans l'histoire présentée, et ce n'est pas sans cause qu'Algirdas Julien GREIMAS le désigne comme « actant » (1966 : 180).

Il faut préciser que le terme du personnage se réfère notamment aux personnes, soit réelles — vivantes ou historiques (dans le cas des personnages référentiels), soit essentiellement fictives, entièrement imaginées par l'écrivain. Cependant, dans certaines œuvres de fiction, le personnage peut désigner également un autre représentant du monde animé tel qu'un animal (ce qui a lieu surtout dans les fables<sup>240</sup>), une plante ou bien un objet fabriqué par l'homme<sup>241</sup>, enfin un endroit tel qu'un bâtiment, une ville, une forêt, etc.<sup>242</sup>. Pour qu'un élément non-personnel de l'univers construit devienne le personnage d'une histoire, il doit être caractérisé par des traits propres à la personne humaine. Le procédé d'attribution des caractéristiques humaines à ce qui n'est pas l'homme est désigné par le terme de personnification dont l'étymologie représente le lien de deux mots latins : *persona* — personne et *facere* — faire (JAWORSKI, 2001 : 160). L'attribution des traits personnels aux objets et aux êtres autres que les hommes est caractéristique pour le genre (néo)gothique.<sup>243</sup> Cet état de choses n'est sans doute pas étonnant vu le fait que ce procédé repose sur la transgression des lois qui régissent la nature. Rappelons ici que le (néo)gothique est un genre où la tendance transgressive est présente dès le début. Elle se révèle entre autres à travers la mise en cause des lois naturelles (LABBÉ, MILLET, 2005 : 18–19). En ce qui concerne l'espace néogothique, la personnification peut concerner soit l'espace entier présenté dans un texte, soit certains de ses éléments constitutifs.

Dans la caractérisation de l'espace néogothique, la personnification se joint souvent à un autre moyen artistique, à savoir l'animalisation. L'animalisation est définie

---

<sup>239</sup> *Histoire littéraire : le personnage de roman*. accessible sur : <http://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2014/03/Histoire-littéraire-personnage.pdf>, consulté le 04 avril 2018.

<sup>240</sup> Ce cas est étudié entre autres par Arnaud WELFRINGER dans *Les animaux des fables, sont-ils des personnages ? L'effet-personnage dans le commentaire*. accessible sur : [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_animaux\\_des\\_Fables\\_sont-ils\\_des\\_personnages](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_animaux_des_Fables_sont-ils_des_personnages), consulté le 11 mai 2018.

<sup>241</sup> Comme exemples de textes où une telle situation survient citons : *La cafetière* de Théophile Gautier où une cafetière incarne le protagoniste et *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée où une statue incarne le protagoniste.

<sup>242</sup> Cf. HEBERT, Louis : *Le modèle actantiel*. accessible sur : <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>, consulté le 11 mai 2018.

<sup>243</sup> Ce procédé peut être accompagné dans le (néo)gothique par un procédé inverse, c'est-à-dire celui de la réification des actants humains. Le terme provient de l'analyse de l'espace fantastique faite par Magdalena WANDZIOCH (2001 : 123).

comme attribution des traits animaux à ce qui n'est pas un animal, ce qui dans le cas analysé représente les éléments constitutifs de l'espace. Vu que dans certaines descriptions des lieux néogothiques, la personnification et l'animalisation sont difficiles à séparer, voire inséparables<sup>244</sup>, nous aimerions les étudier ensemble.

## 5.2. La dynamique de l'espace néogothique

Dans l'introduction du présent chapitre, nous avons constaté que l'espace néogothique acquérait une forme dynamique à travers l'attribution à celui-ci des traits qui changeaient en fonction de circonstances. Parmi les traits de l'espace (néo)gothique qui révèlent le caractère changeable, se trouvent entre autres ses dimensions.

En étudiant le château gothique, Manuel AGUIRRE constate qu'il s'agit d'un modèle de l'espace asymétrique qui se révèle plus grand lorsqu'il est perçu de l'intérieur que lorsqu'on l'examine de l'extérieur (2002 : 23). D'après le critique, cette caractéristique se manifeste à travers le fait qu'il est plus facile d'entrer dans le château gothique que d'en sortir. Manuel AGUIRRE se réfère à l'un des schémas d'action archétypaux utilisés par les auteurs des romans (néo)gothiques, à savoir celui de « la tentative de la fuite ». L'évasion d'un château, d'un couvent ou de n'importe quel autre lieu (néo)gothique est présentée en général comme une démarche compliquée lors de laquelle le héros est obligé de parcourir un très long chemin aussi bien dans l'espace que dans le temps (2002 : 23). Cette impression d'asymétrie entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice (néo)gothique est générée également par l'existence d'une disproportion considérable entre la longueur et la précision de la description de l'un et de l'autre. Ainsi, l'intérieur est généralement décrit d'une manière très détaillée pendant que la caractérisation de l'extérieur est pauvre ou totalement absente. Cependant, ce n'est pas seulement le nombre de détails évoqués dans la description qui crée chez le lecteur la perception de l'idée de l'ampleur de l'intérieur (néo)gothique. L'intérieur gagne en immensité grâce aussi au recours à certaines astuces rhétoriques permettant la mise en valeur de ses dimensions aussi bien horizontales que verticales. Ainsi, les qualificatifs qui apparaissent le plus souvent soulignent-ils : la longueur, l'ampleur, la grandeur, la profondeur : long(ue), ample, grand(e), profond(e) et ceux provenant de

---

<sup>244</sup> Certains traits de l'apparence, tout comme certains comportements et actions sont partagés par les hommes et les animaux.

leurs champs lexicaux ou de champs lexicaux voisins. Fort souvent, la description abonde aussi en expressions de quantité, d'énumérations, de répétitions. L'accent est donc mis sur le nombre élevé, difficile à estimer, infini d'objets mis en scène.

En tant qu'exemple d'une amplification de l'espace de l'intérieur obtenue en usant des procédés que nous avons mentionnés, nous aimerions analyser la description de l'intérieur de la cave du Château du trépas qui se trouve dans le roman néogothique *Château du trépas* de Benoît Becker.

Juste au début, le narrateur accentue la disproportion entre les dimensions de l'extérieur et de l'intérieur. Ainsi, l'extérieur qui est représenté par une petite porte en acier qui mène à la cave : « Il tira une clé plate de sa poche et ouvrit une petite porte en acier qui se trouvait à la droite d'un escalier ciré montant à l'étage » est-elle juxtaposée avec un escalier au nombre infini de marches qui fait déjà partie de son intérieur : « En même temps, une lumière aveuglante jaillit au-dessus de nous, révélant des marches qui s'enfonçaient si loin que je n'en voyais pas la fin » (BECKER, 1956 : 22). Une fois la petite porte fermée, l'impression de l'immensité de l'endroit n'en finit pas de gagner en intensité, la récurrence d'expressions de quantité qui renvoient à la multitude donne l'impression de l'infini: « Je vis alors, très loin dans les profondeurs, **une série de lampes** s'éclairer. Nous descendîmes **une soixantaine de marches** assez raides » (BECKER, 1956 : 22). D'ailleurs, dans le passage cité, il faut noter l'usage de l'adverbe « loin » qui exprime l'étendue dans le sens horizontal ainsi que du substantif « profondeurs » qui donne l'idée de l'immensité verticale de l'endroit. L'expérience de la monotonie qui apparaît chez le narrateur lors du déplacement dans l'espace de la cave comme effet de la succession d'objets identiques finit par le faire entrer dans une transe. L'écrivain s'est servi de cette transe pour mettre davantage en relief le caractère infini de l'espace décrit :

— Un, deux... Noir, blanc... la vie, la mort... un, deux... Hier, demain...  
Une ampoule, deux ampoules... Un de mes souliers sur le sol, l'autre... [...]  
Un, deux... Une ampoule, deux..., la vie, la mort... Un, deux ... La mer, le  
ciel... Tout s'en va, tout recommence. Un, deux... (BECKER, 1956 : 22)

L'impression de la flexibilité des dimensions de l'espace entraînant l'acquisition par celui-ci du caractère dynamique peut être aussi obtenue grâce au jeu de l'écrivain

avec les images stéréotypées perpétuées dans l'imaginaire collectif. Ainsi, existe-t-il des objets qui dans la conscience collective, basée d'ailleurs sur l'observation de la réalité, sont imaginés en tant que petits, et d'autres auxquels l'on attribue en général de grandes dimensions. Le jeu mis en œuvre par l'écrivain consiste à inverser cette logique trop bien ordonnée pour dénoncer son caractère borné. Cependant, comme il s'agit d'un jeu, cette remise en question de l'ordre stéréotypé/l'ordre de la réalité n'est souvent qu'apparente. Ainsi, l'écrivain relie-t-il dans une même image un stéréotype à sa contestation. Le recours à un tel procédé artistique est présent dans la mise en scène de la maison de poupées dans *Les Enfants du crépuscule* de Serge Brussolo. Il s'agit d'un objet aux dimensions impressionnantes pendant que sa destination suggère un état de choses tout à fait contraire : « La maison de poupées a poussé en tous sens, étirant ses corps de bâtiments à la façon d'un labyrinthe » (1997 : 102). Comme il est de règle dans le texte (néo)gothique, l'intérieur de la maison donne l'impression d'être plus grand que l'extérieur, l'accent est mis sur le nombre de pièces : « les salons succédaient aux bibliothèques » (1997 : 66) aussi bien que sur le temps que dure son exploration : « on ne pourra pas tout explorer ce soir » (1997 : 66).<sup>245</sup> En effet, la façon adoptée pour décrire la maison de poupées par Serge Brussolo crée l'illusion qu'il s'agit d'une vraie maison, avec cette réserve qu'elle est conçue pour être habitée par des poupées. Néanmoins, dans la description de la même maison de poupées, à côté des passages soulignant sa grandeur se trouvent également d'autres qui mettent en évidence une petitesse qui s'explique notamment par l'étroitesse de ses couloirs. Notons l'importance que c'est exactement en explorant son (apparemment) immense intérieur que la narratrice s'en rend compte : « Les passages rétrécissaient, et elle avait de plus en plus peur de rester coincée dans un couloir, les bras collés au corps, dans l'impossibilité de faire un geste. Elle haletait sentant venir la crise d'angoisse » (BRUSSOLO, 1997 : 176).

La situation inverse est présentée dans *Krucifix*, un autre roman néogothique du même auteur. Ici, il est question de l'intérieur d'une maison habitée par des hommes. Précisément, il s'agit d'un abri qui se trouve dans la cave d'une maison, conçu pour servir aux habitants en cas de guerre. En raison de ses dimensions minuscules<sup>246</sup>, l'abri ressemble à une maison de poupées :

---

<sup>245</sup> Cf. BOGUSŁAWSKA, 2017 : 228.

<sup>246</sup> Cette caractérisation concerne aussi l'aménagement de l'intérieur.

Madame Chanfrein paraissait s'amuser de mon étonnement.

— C'est une idée de mon mari, dit-elle en nous faisant pénétrer dans une minuscule salle à manger. Avec son plafond trop bas, son lustre dont les pendeloques touchent nos cheveux, ses pièces bizarrement rétrécies, l'appartement avait quelque chose d'une maison de poupée. Nous y étions à l'étroit, comme des géants. (BRUSSOLO, 1997 : 748)

Cependant, il faut voir que la petitesse de cet intérieur contraste fortement avec la multiplicité des objets d'aménagement qui ne fait surtout pas penser à un bunker, mais plutôt à un manoir de campagne :

Il y avait des cadres aussi. Des peintures naïves représentant des vaches dans des prés, sur fond de montagne, ou des enfants jouant à la balle. Ce n'était pas un abri grossier, un cul-de-sac de béton bâti comme un bunker, c'était un appartement, avec ses meubles, ses pendules, ses bibelots de porcelaine alignés sur les étagères et le dessus de la cheminée. (BRUSSOLO, 1997 : 748)

Un autre détail qui suggère la grandeur de l'abri décrit par Serge Brussolo est le fait qu'il ne se réduise pas à une seule pièce. Au contraire, le lecteur apprend qu'il y en a plusieurs. Ainsi, chacun de trois voyageurs qui profite de l'hospitalité de Madame Chanfrein obtient-il sa propre chambre d'hôte : « Elle nous attribua des chambres coquettes » (BRUSSOLO, 1997 : 748), tandis que les repas sont pris dans la salle à manger : « nous nous retrouvâmes tous autour de la table ronde de la salle à manger » (BRUSSOLO, 1997 : 754). Au nombre total de pièces qui n'est cependant pas connu du lecteur s'ajoute aussi la chambre de la propriétaire, Madame Chanfrein, et celle de son fils Timmy.

L'espace néogothique devient dynamique également grâce à la coexistence de la clôture et de l'ouverture parmi ses traits. Joëlle PRUNGNAUD soutient que la présence simultanée de ces deux caractéristiques fait de l'espace gothique « un lieu de paradoxe » (1990 : 312–313) : d'un côté, l'espace (néo)gothique se compose de beaucoup d'éléments qui impliquent l'idée de fermeture, nous pensons à de multiples enceintes et clôtures (douve, remparts, murailles, herse...) mais, d'un autre côté, les mêmes éléments censés retenir le personnage prisonnier se montrent souvent en fin de compte être des instruments lui permettant de recouvrer la liberté. C'est ainsi que la clôture laisse presque toujours place à l'ouverture. Il s'agit d'une technique descriptive visant à maintenir l'intérêt dramatique. Pour alimenter la curiosité du lecteur, il faut semer chez



lui l'incertitude concernant le sort des héros auxquels il s'identifie. C'est justement le maintien de l'espérance d'un dénouement favorable à la victime (aux victimes) qui demande que : « la prison soit réversible » (PRUNGNAUD, 1990 : 312). En effet, les fonctions des éléments destinés à emprisonner et de ceux qui font croire au prisonnier qu'il est possible de s'évader s'inversent : « Le plein cache le vide, les ouvertures restent closes [...] Les cachots qui servent à enterrer à jamais un malheureux captif vont aussi permettre au fuyard de se dissimuler, les passages secrets qui garantissent le pouvoir absolu du châtelain en lui donnant la parfaite maîtrise d'une habitation aussi vaste favorisent la fuite des victimes » (PRUNGNAUD, 1990 : 312). C'est ainsi que l'on peut constater que dans le cas de l'espace (néo)gothique le caractère statique de la prison se trouve démenti (PRUNGNAUD, 1990 : 313).<sup>247</sup>

C'est par exemple le cas de *Krucifix* de Serge Brussolo. La possibilité de fuir une maison menacée par le bombardement et entourée de tous côtés par des arbres monstrueux en forme de croix avides du sang humain pour se maintenir en vie s'offre au protagoniste-narrateur dans les derniers moments précédant la catastrophe. Pour préciser, le protagoniste sait déjà qu'il existe un passage secret permettant de s'évader de la maison, mais il ne peut pas l'utiliser car son emplacement lui est inconnu. La délivrance du héros est retardée volontairement par l'écrivain afin de créer et de maintenir le suspense, un outil dramatique utilisé pour faire croître la curiosité du lecteur. Une action tragique retenant le souffle du lecteur est construite autour de l'emplacement de ce passage. Pour que celui-ci lui soit révélé, le protagoniste est obligé de tuer ses compagnons : « Je vous paye, martela-t-elle [c-t-d la propriétaire de la maison qui connaît l'emplacement du passage — A.B.]. C'est un marché honnête. Le sang de ces gens contre l'emplacement du passage » (BRUSSOLO, 1993 : 774). Le protagoniste doit faire un choix moral difficile, et la pression du temps augmente encore la dramatique :

Je pourrais le [c-t-d l'emplacement du passage — A.B.] trouver moi-même, ripostai-je. Il me suffirait de mettre cet abri sens dessus-dessous...

Elle ricana.

— Non, vous ne le trouveriez pas, riposta-t-elle. Pas en si peu de temps. Georges [le mari décédé de Madame Chanfrein, celle qui sait où se trouve le

---

<sup>247</sup> Pour citer Joëlle PRUNGNAUD : « [...] l'espace gothique qui se donne pour un lieu de réclusion dément le caractère statique de la prison » (1990 : 313).

passage et qui a proposé le marché sanglant au narrateur — A.B.] était ingénieux, ne l'oubliez pas. Il a pris des précautions. [...]

— Okay, capitulai-je. J'ai besoin de réfléchir. Mais je voudrais être sûr que ce passage secret existe bien...

— Il fait huit kilomètres de long, c'est un pipe-line enfoui à un mètre de profondeur. Ne perdez pas trop de temps à réfléchir, c'est long huit kilomètres sur le ventre... [...]

— Réfléchissez, dit Madeleine. Faites votre examen de conscience. Et surtout pensez à la charge nucléaire qu'on doit être en train de hisser en cette seconde même dans la soute du bombardier. Si vous voulez échapper aux radiations, il vous faudra être à bonne distance de Tamata au moment de l'impact.

Elle me poussa fermement vers la porte et me força à regagner le couloir. Je regardai ma montre en songeant : « Huit kilomètres sur les coudes... » (BRUSSOLO, 1993 : 774–776)

Après quelques heures de lutte intérieure, la volonté de survivre l'emporte sur les scrupules, le narrateur choisit de tuer l'un de ses compagnons, le caporal Harney. L'accomplissement de la condition requise est récompensé par l'indication de l'emplacement du passage permettant de s'échapper de la maison en toute sécurité. L'accès au passage qui s'effectue par la cheminée fait penser aux textes de la première vague gothique où des constructions pareilles, nombreuses dans les pièces des châteaux gothiques transportaient le lecteur dans un monde presque féérique. Le renvoi métatextuel est directement signalé par le protagoniste-narrateur :

Madeleine me prit par le poignet et me conduisit dans l'une des chambres. Là, elle manipula certains éléments du décor, moulure, applique, et fit pivoter la cheminée comme dans un roman gothique. Un trou noir s'ouvrit derrière l'âtre factice. Un tuyau juste assez large pour qu'un homme puisse y engager les épaules. (BRUSSOLO, 1993 : 789)

La ressemblance du fragment cité provenant de *Krucifix* de Serge Brussolo avec celui que l'on trouve dans *Pauliska ou La Perversité moderne* (1776) de Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr est frappante. Ici aussi, l'accès à un passage menant à la liberté se trouve dans la cheminée. De plus, dans les deux textes, derrière la cheminée se trouve un couloir obscur : « J'hésite, étonnée et tremblante ; je hasarde enfin et monte à sa suite [à la suite de Mme Gerboski, une femme de chambre qui vient libérer la protagoniste, une jeune et belle Polonaise emprisonnée dans une chambre par un baron méchant et pervers — A.B.] sur la cheminée. [...] Je la suis ; nous descendons par un couloir obscur [...] » (RÉVÉRONI SAINT-CYR, 2001 : 70).

Le passage secret peut également conduire à un autre monde, une contrée, dont la présence est inconnue des hommes (ou du moins par la plupart d'entre eux) sauf le protagoniste qui découvre son existence au cours de l'action, pour avoir emprunté le passage qui y mène. Manuel AGUIRRE montre que l'espace (néo)gothique s'inscrit dans le modèle d'un espace dual (double). Selon le critique, le gothique suppose l'existence de deux espaces (zones), le premier représente le monde de la rationalité, des événements compréhensibles et explicables – le monde connu, tandis que le deuxième constitue un autre monde, à l'opposé de la rationalité, l'incarnation de tout ce qui dépasse les limites de la connaissance (perception) humaine. Ces deux espaces sont séparés par une sorte de seuil. L'action expose toujours le moment du passage du seuil. Il s'agit d'un mouvement qui est très souvent perçu comme une transgression, une violation des frontières. (AGUIRRE, 2002 : 16–17). La découverte de l'autre monde qui est un thème souvent exploité par le néogothique et le néofantastique<sup>248</sup> survient d'habitude par hasard, c'est ainsi que l'on peut dire que l'espace révèle de nouvelles caractéristiques à l'improviste en prouvant de cette façon son caractère dynamique. Le personnage qui accède à un autre monde peut être comparé à un adepte qui passe par un rituel d'initiation. Selon Arnold van GENNEP, l'initiation se décompose en trois étapes : la sortie du groupe (du monde connu) qui représente « les rites de la séparation », le passage par une épreuve qui incarne « les rites de la marge (marginalisation) » et la troisième étape, c'est-à-dire la réintégration (retour dans le groupe) — « les rites post-limitaires » (1991 : 1909).

Un schéma semblable illustre souvent le passage à l'espace secret (l'autre monde) dans le texte néogothique ou néofantastique. Étudions-le sur l'exemple du chemin parcouru par le protagoniste de *Château du trépas* de Benoît Becker pour accéder à la contrée des morts-vivants rassemblés autour de D<sup>r</sup> Ucker<sup>249</sup>. Le protagoniste qui est aussi le narrateur de l'histoire commence son parcours dans une maison en bois qu'il croit être un ancien chalet de chasse :

---

<sup>248</sup> Dans le gothique proprement dit, la découverte du passage caché permet généralement au personnage de fuir l'enclave du surnaturel étant un espace qui lui est hostile (par exemple : le château gothique) pour rejoindre le monde sûr de la normalité, tandis que dans le néogothique les migrations peuvent concerner aussi la direction inverse ce qui a lieu dans le cas de la thématique que nous analysons.

<sup>249</sup> Ucker représente un homme qui expérimente avec succès des opérations demi-scientifiques, demi-magiques de la revitalisation des morts.

Une grille s'ouvrit sous ma poussée et j'avançai vers la maison d'où ne venait aucune lumière. C'était un bâtiment de construction assez ancienne. Un rendez-vous de chasse d'un grand seigneur, peut-être. [...] Le rez-de-chaussée comprenait un immense salon aux meubles usés, une salle à manger dont les murs s'ornaient de vaisseliers vides, des offices et une cuisine où certes aucun cuisinier n'avait allumé de feu depuis longtemps. Au premier étage les quatre chambres offraient le même spectacle d'abandon : lits aux matelas, crevés, tapisseries déchirées... (BECKER, 1956 : 162).

Nous aimerions noter que même si le chalet fait encore partie du monde normal, c'est-à-dire libre de manifestations surnaturelles, son intérieur ancien, obscur, vide et en désordre constitue une sorte de vestibule du surnaturel. À savoir, l'ancienneté implique un lien avec le passé, un trait facilitant l'émergence du surnaturel.<sup>250</sup> Il va de même avec l'obscurité<sup>251</sup> et le caractère désert entraînant la solitude du personnage<sup>252</sup>. Le désordre dans lequel se trouvent les meubles et d'autres objets constituant l'aménagement de l'intérieur du chalet peut à son tour être interprété comme l'annonce d'un désordre entendu comme le renversement des lois rationnelles caractéristique pour le monde du surnaturel qui va être bientôt découvert par le protagoniste. La mise en scène de l'espace qui prépare l'apparition du surnaturel est caractéristique pour le (néo)gothique et constitue d'ailleurs un trait qui le distingue du (néo)fantastique où le surnaturel émerge généralement au milieu de l'espace quotidien sans signes avant-coureurs sous une forme quelconque. C'est ainsi que l'on peut observer que dans le texte de Benoît Becker, la sortie du personnage de l'espace connu se fait graduellement, par « apprivoisement » progressif avec l'inconnu. Le seuil entre l'espace faisant partie du monde connu et l'espace appartenant à l'autre monde constitue un placard cachant le passage secret : « [...] ayant forcé la porte d'un immense placard, je vis à mes pieds s'amorcer un escalier de bois qui semblait s'enfoncer dans la terre<sup>253</sup> » (BECKER, 1956 : 164). Selon Manuel AGUIRRE, le seuil qui se trouve entre deux espaces (deux mondes),

---

<sup>250</sup> Nous abordons cette problématique dans le chapitre I consacré au lien de l'espace (néo)gothique avec le passé.

<sup>251</sup> Dans le (néo)fantastique et dans le (néo)gothique, l'obscurité facilite introduction du surnaturel, voir par exemple VAX, 1965 : 196.

<sup>252</sup> Une demeure gothique est le plus souvent grande, mais habitée par peu de personnes ou bien totalement inhabitée pour mettre en scène l'expérience de la solitude qui envahit le personnage qui séjourne entre ses murs. La solitude est un état angoissant, parce qu'elle rend le personnage vulnérable face au danger potentiel dont l'arrivée est inévitable dans le texte (néo)gothique et dont la source est en général surnaturelle.

<sup>253</sup> Les souterrains sont très souvent représentés dans le (néo)gothique. Il s'agit d'endroits hostiles au personnage en raison notamment de leurs caractères ténébreux et leur lien avec le mal (la proximité de l'enfer) — un endroit propice aux tortures, aux emprisonnements. Les souterrains sont des lieux où les héros sont presque toujours confrontés à des phénomènes d'ordre surnaturel. Cf. PRUNGNAUD, 1990 : 316.

mais ne fait partie d'aucun d'entre eux possède une nature imprécise, « une nature paradoxale », pour employer le terme utilisé par le critique (2002 : 20). Il s'agit donc à la fois d'un lieu et d'un non-lieu (TURNER, 1974 : 54). Une fois le seuil franchi, le protagoniste doit passer par une épreuve initiatique qui consiste à avancer dans un long passage sombre et abîmé où chaque pas constitue un danger :

J'allumai ma torche et tendis le bras pour éclairer ce puits noir : je ne découvris que des marches, bordées par une grosse corde. J'eus besoin de la corde pour ne pas me rompre les os dans cette cage étroite. C'était plus une échelle qu'un escalier, une échelle où parfois des barreaux manquaient, rendant la descente singulièrement périlleuse. Je comptai plus de deux cents barreaux, avec quatre petits paliers. (BECKER, 1956 : 164–165)

Une fois que le protagoniste a parcouru le passage-épreuve, une vallée appartenant à l'autre monde lui apparaît :

Arrivé en bas, je me trouvai sur une plate-forme en plein vent, entourée d'une rambarde de fer et j'étouffai un cri de surprise. (...) La vue donnait sur une vallée aux flancs abrupts couverts de sapins, une longue trouée béante dans la montagne, avec l'odeur de la neige et de la terre humide qui montait vers moi. À gauche, dix hautes fenêtres éclairées comme pour une fête : un petit château adossé à la montagne, à cent mètres au dessous du pavillon de chasse<sup>254</sup>, à l'abri de tous regards. (...) Au-delà des vitres, c'était une vision fantastique : une table de quarante couverts à laquelle étaient assis des hommes et des femmes d'un autre monde, d'un autre temps. Les hommes étaient en habit du XVIII<sup>e</sup> siècle [...]. Les femmes avaient des robes taillées dans des soies somptueuses, des bijoux dans les cheveux [...]. Tous semblaient parler. Mais ils parlaient d'une façon singulière, comme s'ils ne regardaient qu'une seule personne, vers laquelle tous les visages se tournaient ensemble : Ucker [...] ces hommes et ces femmes, ils les avaient menés à la mort, je le savais maintenant, à la plus effroyable des morts. (BECKER, 1956 : 165–170)

L'initiation proprement dite s'accomplit lorsque le narrateur entre dans le château de la vallée et se joint aux fêtards :

Le cœur battant à se rompre, j'ouvris la porte-fenêtre et j'entrai. Ucker, à ma profonde surprise, tourna à peine la tête. Il me fit un geste de la main.

---

<sup>254</sup> Il est possible d'y voir une sorte de mise en abîme de l'espace.

— Bonsoir, monsieur Marbot, dit-il. Je vous attendais. Approchez-vous sans crainte. Avez-vous faim et soif ?  
On me fit promptement une place à la gauche d'Ucker, en face de Margaret, et un valet m'apporta une chaise, puis une assiette, un couvert, une serviette empesée, des verres. (BECKER, 1956 : 172)

Dans le texte de Benoît BECKER, l'initiation qui représente le mouvement dans l'espace vers l'autre monde est suivie du mouvement dans la direction inverse : « Je sais qu'avec l'aube, j'ai retrouvé le courage [...] de traverser la terrasse, de monter l'escalier de pierre, puis l'interminable échelle... » (1956 : 183). Il faut remarquer que pour le protagoniste, la sortie de l'espace de l'autre monde est un geste d'ordre symbolique, doté d'une grande signification. Il s'agit d'une action qui équivaut à la prise de la décision de renier le groupe qui l'a accepté en tant que membre suite au passage par l'épreuve initiatique : « En faisant cela, je me sentais lâche et infidèle. J'abandonnais mes amis [...]. Je quittais leur vie pour une autre vie » (BECKER, 1956 : 184).

Les analyses que nous avons présentées en étudiant le caractère dynamique de l'espace néogothique démontrent que cette dynamique entraîne souvent une autre, celle des personnages. Joëlle PRUNGNAUD constate à propos du lieu gothique : « On ne peut imaginer séjour plus propice aux déambulations : escaliers, galeries, corridors, passages dérobés dessinent un réseau destiné à être exploré, parcouru dans toutes les directions. » (PRUNGNAUD, 1990 : 313). En fait, le lieu gothique peut être comparé à un organisme vivant : « Cette dynamique interne donne vie à l'édifice, qui fait penser à un organisme géant » (1990 : 313) dans lequel les personnages circulent comme le sang dans le système vasculaire (incarné par les couloirs, galeries, passages).

Le déplacement dans le labyrinthe (néo)gothique est un mouvement qui peut être caractérisé comme sans fin. Selon Michał GŁOWIŃSKI, le personnage placé dans le labyrinthe doit se trouver en mouvement, puisque cela fait partie de sa condition, tous les arrêts qui interrompent son mouvement remplissent le rôle de stations sur un chemin épineux (1994 : 134). Il faut noter ici l'influence de la compréhension romantique du labyrinthe qui se caractérise par la rupture avec la vision classique d'après laquelle le labyrinthe est un réseau de chemins enchevêtrés, mais construits selon un plan précis dont le décodage garantit l'arrivée au centre. Ainsi entendu (selon la compréhension classique), le parcours difficile du labyrinthe incarne symboliquement le passage par l'épreuve (les épreuves), tandis que l'atteinte du centre fait penser à l'accomplissement de l'initiation (IZDEBECKA, 2002 : 35). Le labyrinthe romantique par contre, est une

construction sans centre, ni plan qui pourrait être déchiffré. Il s'agit d'une métaphore du dépaysement (RYBICKA, 2000 : 22). Si le chemin fait dans le labyrinthe, tant spatial que métaphorique ne mène nulle part (aucun but), la conclusion s'impose que l'errance ne finira jamais. Incarnant cette idée, l'expérience du parcours par le labyrinthe (néo)gothique est souvent présentée comme sisyphéen, ne connaissant pas de fin, recherchée souvent hystériquement par le Thésée tragique qu'incarne le personnage de la victime (néo)gothique. C'est ainsi que le narrateur de *Château du trépas* de Benoît Becker ne voit pas la fin des marches descendant dans la cave (BECKER, 1956 : 21), tandis que celui de *Krucifix* de Serge Brussolo, épuisé par la rampe dans un tunnel (le passage secret indiqué par Madame Chanfrein) affirme avoir parcouru l'une des étapes du chemin (il s'agit de l'étape finale) pendant un siècle : « Nous rampâmes encore un siècle, puis la nuit se délaya et une lumière grise envahit le tunnel » (BRUSSOLO, 1956 : 801). L'avancement dans l'espace est lié à l'avancement dans le temps qui survient simultanément. À savoir, dans le (néo)gothique, les anomalies de l'espace vont souvent de paire avec celles du temps, ce qui contribue à approfondir l'expérience de l'égarement chez le personnage. Jacques GOIMARD constate à ce propos : « [...] les aberrations de l'espace ont plus d'une ressemblance avec les aberrations du temps. Elles parcourent la même trajectoire : au départ, on se libère d'une contrainte qui s'impose à nous dans notre vie quotidienne ; à l'arrivée, on s'égare dans un labyrinthe, on se prend au piège d'une malédiction plus radicale encore que celle à laquelle on avait cru échapper. C'est ici que l'espace et le temps paradoxaux rejoignent l'espace et le temps vécu » (2003 : 227).

La transe dans laquelle entre le narrateur de *Château du trépas* en parcourant l'espace de l'hôtel de Derrenheim déjà évoqué survient également comme conséquence de l'exécution d'un mouvement dans l'espace à allure monotone, répété une multitude de fois. Il est intéressant de remarquer qu'ici le héros qui déambule dans l'espace avoue n'être même pas capable d'indiquer le début de son parcours :

Depuis combien de temps marchions-nous ainsi ? Cinq minutes ? Dix minutes ? J'étais incapable d'en avoir conscience. Mon cerveau se dérobaient quand il s'agissait d'évaluer le temps : je n'avais plus prise sur cette sorte d'intérieur où nous nous situons automatiquement en état de veille. « C'était hier, c'était ce matin » [...]. (BECKER, 1956 : 22)

Il existe encore une autre façon de mettre en scène un espace aux caractéristiques flexibles. Il s'agit du recours à la distinction entre l'espace objectif et celui perçu par le personnage, c'est-à-dire l'espace subjectif. L'espace subjectif incarne l'image de l'espace qui fonctionne dans l'esprit du personnage et qui est marquée par le point de vue personnel dont celui-ci le regarde (GADOMSKA, 2012 : 37 ; VAX, 1987 : 196–197). Parmi les facteurs qui façonnent la perception de l'univers, et par conséquent aussi celle de l'espace par le personnage se trouvent entre autres : les sentiments et les émotions, dont notamment la peur éprouvée à un moment donné, la folie, l'hallucination sous l'influence de la drogue et d'autres agents psychotropes, une intervention surnaturelle, telle que l'envoûtement ou la possession. Pour que le lecteur soit informé de la façon dont le personnage perçoit l'espace, de même que le monde en général, il est nécessaire qu'il ait accès à ses pensées, ses sentiments et à toutes autres expériences internes. L'acquisition de ces informations par le lecteur est possible grâce à la narration menée à la première personne par le narrateur représenté, c'est-à-dire celui qui incarne l'un des personnages (le plus souvent il s'agit du protagoniste) du récit<sup>255</sup>, ou bien par le narrateur omniscient externe au récit qui relate le monologue interne du personnage et décrit les sentiments qu'il éprouve. L'effet de la flexibilité de l'espace est entraîné par la mise en doute de la convergence de l'image que procure la perception du personnage avec la réalité objective. Le doute apparaît chez le lecteur et/ou chez le personnage du récit lui-même qui n'est pas sûr que les événements bizarres, difficiles à expliquer, voire inexplicables, auxquels il assiste ou participe, ont réellement lieu ou bien s'ils ne constituent que des créations de son esprit dont le bon fonctionnement est troublé. Nous aimerions noter que l'incertitude concernant le choix de l'interprétation des phénomènes de nature douteuse représente un trait caractéristique du fantastique : « Le fantastique, nous le savons, exige le doute » (TODOROV, 1970 : 88). Dans le gothique de la charnière de XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles qui précède le fantastique, ce doute dans sa forme pure n'est pas encore présent<sup>256</sup>,

---

<sup>255</sup> La narration représentée constitue le type le plus fréquent dans les textes néogothiques.

<sup>256</sup> Le gothique ancien ne met pas en scène le doute concernant la nature des phénomènes qui étonnent le personnage et le lecteur en raison de leur caractère mettant en cause les lois régissant la réalité de la vie quotidienne. Ainsi, soit les événements bizarres sont acceptés en tant que surnaturels (les textes d'Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis ou de Charles Robert Maturin), soit ils possèdent une explication basée sur les lois du notre monde (les œuvres d'Ann Radcliffe ou de Clara Reeves) (TODOROV, 1970 : 47). Certes, le germe de ce doute qualifié par Tzvetan TODOROV d'« effet fantastique » (1970 : 47) apparaît dans les textes où l'explication n'est donnée qu'à la fin du récit, cependant une fois la



c'est seulement dans le néogothique, sous l'influence du fantastique, que le dilemme interprétatif apparaît et s'installe fermement dans la pratique du genre. Ainsi, on le rencontre dans la plupart des textes néogothiques contemporains.

*La Meute* de Serge Brussolo constitue un exemple parfait de texte où les héros sont confrontés au doute concernant les vraies propriétés de l'espace. Dans le cas de ce texte, il s'agit d'une maison qui est prétendue révéler des traits anormaux de caractère surnaturel, par exemple : tous les objets en cuir (dont la maison abonde) se transforment en de vraies bêtes. La question qui s'impose aux protagonistes et par cela aussi au lecteur qui suit leurs péripéties est de savoir si la maison manifeste réellement ces propriétés inexplicables du point de vue des lois de notre réalité ou si les héros sont victimes d'une hallucination. L'image de l'espace de la maison rendue aux héros par leur propre perception (l'espace subjectif) est transmise au lecteur à travers les remarques du narrateur omniscient qui connaît les pensées et les émotions des personnages. L'apparition du doute concernant l'interprétation de cette image provient de l'anormalité des phénomènes présentés (les phénomènes qui ont lieu dans la maison ne sont pas en accord avec les lois de la réalité dans laquelle vivent les héros et le lecteur). Pour le lecteur, le principal argument en faveur de la fausseté de l'image de la maison procurée par la perception des héros vient du fait que Georges est un psychopathe, c'est-à-dire un homme chez qui la présence de troubles perceptifs est tout à fait normale : « Des phénomènes étranges, insistait-il. Des phénomènes étranges que je suis seul à percevoir » (BRUSSOLO, 1993 : 348), tandis que Sarah qui est prétendument une femme mentalement saine est très probablement en train d'être contaminée par la folie de son protégé : « Ce qu'elle avait longtemps pris pour le délire d'un fou était en train de s'emparer d'elle [...] » (BRUSSOLO, 1993 : 482)<sup>257</sup>. Qui plus est, il faut remarquer que les manifestations des phénomènes surnaturels coïncident chaque fois avec les crises psychotiques de Georges :

Elle consulta sa montre. La crise éclaterait à minuit probablement. C'était toujours à cette heure que Georges voyait fissurer son esprit. Les douze coups sonnaient et son cerveau éclatait, débordé par le raz de marée des

---

lecture finie, le doute disparaît : « nous comprenons qu'il n'y pas eu de fantastique » (TODOROV, 1970 : 47).

<sup>257</sup> Par cet aspect, le texte de Serge Brussolo s'approche du genre du fantastique clinique dans lequel la folie des personnages constitue le motif central.

fantasmes, de la folie... Que verrait-il ce soir ? Il n'y avait pas à s'interroger, le programme était immuable, réglé comme du papier à musique. Elle n'avait qu'à fermer les yeux pour le voir s'agiter au centre de la grande bibliothèque. À minuit la maison se mettait à transpirer... C'était toujours de cette manière que les choses commençaient. (BRUSSOLO, 1993 : 286)

Mais ce n'est pas seulement le lecteur qui doute de la vérité des manifestations surnaturelles qui surviennent dans la maison. Les passages où le narrateur cite le monologue interne des personnages révèlent la présence de l'hésitation. Le doute est notamment visible dans le monologue interne de Sarah. Ceci paraît d'ailleurs normal vu son meilleur état psychique. Ainsi, les passages où l'héroïne semble essayer de se rassurer en se convainquant que tout ce qu'elle observe dans la maison n'est qu'hallucination sont-ils nombreux. La fréquence ainsi que la force, voire la violence avec laquelle elle le fait témoigne parfaitement de son incertitude vis-à-vis de cet argument : « Reprends-toi, se répéta-t-elle en s'arc-boutant sur talons : Rien de tout cela n'est réel. Ce n'est qu'un mauvais trip... Une hallucination, rien de plus » (BRUSSOLO, 1993 : 413), « “Hallucination” se répéta la jeune femme en respirant à fond » (BRUSSOLO, 1993 : 415). D'autres passages dénoncent par contre le caractère réel des phénomènes surnaturels auxquels Sarah se trouve confrontée : « “C'est impossible” ! » récita-t-elle à voix haute, mais l'imprécation n'eut aucun effet sur la réalité du phénomène » (BRUSSOLO, 1993 : 416), « Les sensations, horriblement précises, réelles, lui donnaient envie de hurler de dégoût » (BRUSSOLO, 1993 : 412).

Nous avons observé que la peur comme la folie peuvent constituer un facteur qui change la perception du monde. Il faut mentionner que les deux personnages se trouvent sous l'influence de la peur permanente ressentie en raison de la confrontation constante avec l'inexplicable : « Il avait vécu dans l'éternel présent de la peur, dans l'attente de la minute suivante, de ce qui allait se passer tout à l'heure... » (BRUSSOLO, 1993 : 301). La peur de Georges s'intensifie encore lorsque les crises surviennent. C'est à ces moments-là que Sarah le voit tressaillir pris de panique :

Lentement, les mâchoires serrées, il [c-t-d Georges — A.B.] passa la paume sur le sous-main de cuir recouvrant le bureau. Il était humide.

Georges tressaillit. Pourtant, il n'était pas surpris, c'était toujours ainsi que les choses se passaient. [...] Dans ces moments de haute panique, certaines fourrures du salon présentaient des poils collés en mèches gluantes. (BRUSSOLO, 1993 : 294)

Quant à Sarah, la peur apparaît chez elle sous l'influence de la folie de Georges. L'angoisse la saisit à l'écoute des histoires terribles que le psychopathe lui raconte sans cesse. Il s'agit d'une peur inexplicable, irrationnelle, d'une peur dont la protagoniste a honte, mais bien réelle et impossible à refouler malgré les efforts entrepris :

Pourquoi avait-elle peur ? [...] C'étaient ses nerfs, elle le savait. Trop de tension nerveuse. Et ses contes à dormir debout que Georges lui serinait perpétuellement. Elle avait beau essayer de ne pas y prêter attention, leurs images effrayantes la poursuivaient jusque dans ses rêves. Lentement, sournoisement, l'interrogation s'était peu à peu dégagée de la vase pour monter jusqu'à sa conscience claire : « Et si c'était vrai ? Au début elle avait haussé les épaules et saisi un livre, une revue pour chasser cette démangeaison mentale, mais la question était revenue, opiniâtre. Et si c'était vrai ? » (BRUSSOLO, 1993 : 351)

D'ailleurs, Sarah se rend compte que c'est probablement la peur qui est la source des fantasmes qui la tourmentent : « Le phénomène se nourrissait de sa peur, si elle parvenait à conserver son sang-froid, le prodige perdait toute consistance » (BRUSSOLO, 1993 : 414).

Revenons encore à la folie, ses symptômes, tels que les délires et les hallucinations qui sont un thème récurrent dans le (néo)gothique. Peu répandue dans le gothique ancien, cette thématique apparaît dans le (néo)gothique sous l'influence du fantastique qui l'exploite dès l'origine. La popularité du motif de la folie est sans doute liée à son utilité pour la mise en scène d'un monde subjectif, détaché du réel, car comme le montrent Denis LABBÉ et Gilbert MILLET, suite au recours à l'hallucination ou au délire : « Le réel s'efface pour laisser place à une création mentale » (BRUSSOLO, 1993 : 189). Il faut préciser néanmoins que le délire et l'hallucination qui donnent naissance à une autre réalité, déformée par un esprit détraqué, entraînent en même temps l'hypothèse de l'existence d'une réalité qui se juxtapose à la précédente, c'est-à-dire à celle dans laquelle vivent des hommes sains

d'esprit dont la perception n'est pas troublée (la réalité objective). Dans le néogothique comme dans le (neo)fantastique, il arrive souvent que l'idée du monde que s'en fait le fou et la réalité objective s'entremêlent. Il devient donc impossible d'en établir les frontières : « À chaque moment il n'est possible de savoir ce qui appartient au cauchemar et à la réalité, à la schizophrénie du personnage et à l'intrusion du surnaturel dans le réel » (BRUSSOLO, 1993 : 189). Ainsi, le monde subjectif et le monde objectif deviennent-ils une seule unité, un monde flexible, instable, imprévisible, un monde qui échappe à une caractérisation fixe, univoque et unidimensionnelle.

À côté de la folie et de la peur, un autre facteur peut subjectiviser la perception de l'espace (cette remarque s'applique aussi à la perception de l'univers en général), il s'agit de la tranche d'âge. À ce propos, nous aimerions remarquer que la perception du monde par un petit enfant est marquée par l'erreur, à savoir qu'il s'agit d'une confusion du moi et du monde extérieur : « Au point de départ de l'évolution mentale, il n'existe à coup sûr aucune différenciation entre le moi et le monde extérieur » (PIAGET, 1948 : 20).<sup>258</sup> Même si l'observation évoquée ne concerne peut-être que les très petits enfants, il reste vrai que la manière de percevoir le monde par l'enfant diffère de celle de l'adulte. Parmi les traits généralement attribués à l'enfant se trouvent sans doute la sensibilité et une imagination débordante qui représentent sûrement des facteurs capables d'influencer la perception de l'entourage. Ceci se manifeste encore plus intensivement lorsque l'enfant est considéré comme trop sensible et trop imaginatif par rapport à la norme, comme dans le cas du protagoniste de *Cauchemar à louer* : « David était un trop impressionnable pour son âge, trop imaginatif » (BRUSSOLO, 199 : 13). Les traits de l'enfant que nous venons d'énumérer font de lui un type de personnage de prédilection pour un récit mettant en scène une aventure surnaturelle. Citons à ce propos Lydie MALIZIA qui constate : « [...] l'univers de l'enfant est préambule au surnaturel » (2004 : 55). Une fois emménagé dans une nouvelle maison, David observe de multiples phénomènes de nature surnaturelle, par exemple : les meubles se mettent à voler, une lumière bizarre se répand dans tout le bâtiment en faisant luire tous les objets qui s'y trouvent :

---

<sup>258</sup> Tzvetan TODOROV est d'avis que cette constante étant une de celles fondamentales du monde de l'enfant constitue la base de la constante thématique de la subjectivité de la perception exploitée dans la littérature fantastique. D'après le critique, la perception d'un fou ou d'un drogué souvent transmise par le fantastique ressemble à celle de l'enfant (1970 : 124).

Il dérivait à travers la maison obscure. Soudain il fut dans la pièce encombrée de meubles. Une seconde, il eut l'illusion que la veste oubliée flottait doucement au-dessus de la chaise et que les pieds de la lourde armoire ne touchaient pas le sol. Cela ne dura que le temps d'un clignement de paupière, mais il ne put se départir de la certitude d'avoir bel et bien aperçu les pieds de l'armoire immobilisés à deux ou trois centimètres au-dessus du carrelage. (BRUSSOLO, 1993 : 68)

David distinguait les objets qui l'entouraient dans une sorte de halo verdâtre [...]. Il rampa sur les draps raides, vers la tête du lit. Au-dessus de l'oreiller, la lézarde flamboyait, irréaliste. Il s'agissait en fait d'une déchirure du papier peint, d'un accroc qui bâillait sur la muraille. Entre les lèvres de la plaie on pouvait palper la surface sèche de la pierre, et c'était cette pierre même qui brillait, illuminant la pièce d'une lueur de ver luisant. (BRUSSOLO, 1993 : 70)

Les parents de David perçoivent en tant qu'adultes l'espace/le monde différemment. C'est ainsi qu'ils ignorent totalement les événements étranges qui effraient l'enfant : « Tout allait mal, ils ne s'en rendaient pas compte ? » (BRUSSOLO, 1993 : 99). C'est ainsi qu'il est possible de conclure que tel un fou, l'enfant possède sa manière particulière de regarder le monde/l'espace.

Le narrateur de *La Meute* informe que même si Georges est une personne adulte, sa façon de se comporter, et comme nous le pouvons déduire, aussi sa manière de percevoir le monde, sont enfantines :

Georges se cabra et sa lèvre inférieure se mit à trembler dans une moue terriblement enfantine. (BRUSSOLO, 1993 : 430)

— Non ! non ! sanglota Georges avec une voix d'enfant. Ne mangez pas mon papa ! Ne mangez pas mon papa !  
(BRUSSOLO, 1993 : 445)

Voilà, encore une raison, autre que celle de la folie, qui explique que George perçoit les caractéristiques surnaturelles de la maison qu'il habite.

Certes, la peur et la folie sont des sources naturelles de l'apparition du décalage entre l'espace objectif qui manifeste généralement des propriétés quotidiennes (mimétiques) et l'espace subjectif, qui révèle le plus souvent des propriétés surnaturelles, mais nous aimerions observer que le facteur déclencheur de ce décalage peut être aussi lui-même d'origine surnaturelle. Cette situation a lieu lorsque le héros perçoit autrement l'espace en raison de l'envoûtement magique ou

la possession dont il est victime. C'est par exemple le cas de Monica et d'Alain, les protagonistes du texte de Benoît Becker *Expédition épouvante* qui deviennent petits comme des insectes en raison de la puissance des pouvoirs magiques dont dispose une tribu secrète habitant la jungle amazonienne. Le changement de taille entraîne un changement dans la perception de l'espace par les personnages. Ainsi, même si l'espace objectif reste stable, l'espace subjectif change-t-il radicalement :

— Tu n'as pas compris ? dit-il.  
— Quoi ? Compris quoi ?  
— Lorsque tu es descendue, ne t'es-tu aperçue de rien ?  
— De quoi ? Oh ! Parle. Qu'y a-t-il ?  
— Les marches, dit-il. Elle répéta :  
— Oui. Les dernières étaient taillées comme pour des géants, et tout était devenu immense...  
— Rien n'est devenu immense, dit-il. C'est toi qui es devenue de la taille d'un insecte.  
— ... Le couloir. La salle — immense avec son trépied de vingt mètres. Mais maintenant, elle savait qu'il n'avait pas vingt mètres. C'était un petit trépied, de vingt ou trente centimètres de haut, et les marches étaient des marches ordinaires. C'étaient eux qui...  
[...] Peu à peu, elle perdait sa taille humaine, et tout ce qui l'entourait grandissait en proportions, prenait des dimensions géantes. (BECKER, 322–323)

Dans le passage cité, on observe que les héros sont conscients du changement qui s'effectue dans leur perception de l'univers. Il s'agit d'une situation qui paraît un peu moins fréquemment représentée dans le néogothique et le néofantastique par rapport dans le cas où le héros est inconscient du trouble perceptif dont il est atteint ou celui où il hésite sur la véracité de l'image du monde procurée par sa perception.

### 5.3. L'espace néogothique en tant que personnage

Maintenant, nous aimerions nous pencher sur la problématique du statut de personnage attribué à l'espace néogothique. Dans la partie introductive du présent chapitre, nous avons noté que l'attribution du statut de personnage s'effectue à travers la personnification dont nous avons présenté la définition. Ajoutons ici que la personnification peut concerner un niveau que l'on pourrait qualifier d'intérieur et qui représente la possession de l'intelligence et du psychique par un objet ou un être non-humain et un niveau extérieur, c'est-à-dire qui englobe l'aspect physique et le comportement typique de l'être humain (ensemble des actions exécutées ou des actions choisies) attribués à un objet ou un être non-humain. Analysons tout d'abord la personnification de l'espace néogothique au niveau intérieur.

Quant à l'intelligence, elle se révèle notamment à travers la possession de la volonté par l'espace. La volonté de l'espace se trahit dans la poursuite par celui-ci d'un but qui peut se référer à l'objet de la quête en utilisant la nomenclature introduite par Algirdas GREIMAS (1966 : 180).<sup>259</sup> Voilà comment Georges, le protagoniste de *La Meute* de Serge BRUSSOLO explique la cause des phénomènes bizarres qui ont lieu dans sa maison : « La maison réclame son dû » (1990 : 349). Le dû réclamé par la maison présentée dans *La Meute*, c'est la vengeance pour les torts subits de la part de son ancien propriétaire, le père (déjà mort) du protagoniste. La vengeance constitue ainsi le but (l'objet) de la quête poursuivi par l'espace de la maison (sujet de la quête). À savoir, la situation dans laquelle la maison se venge sur ses anciens propriétaires (habitants) qui lui ont fait du mal est typique pour le roman néogothique. Citons les paroles du protagoniste d'un autre texte de Serge BRUSSOLO, *Krucifix* qui illustre également très bien cette idée :

Cette maison était un piège. [...] Le bois était toujours vivant, élastique, souple. Il reprenait vie à certaines heures de la nuit, on l'avait mutilé mais une espèce de survivance tenace l'habitait et... [...] la maison était en train de ramper sur la grève dans mon dos, telle une gigantesque tortue, [...] elle n'aurait de cesse avant de m'avoir rattrapé. (1990 : 660–661)

---

<sup>259</sup> Selon Algirdas Julien GREIMAS, au cours de l'action de chaque récit, le héros étant le sujet, poursuit sa quête d'un but incarné par l'objet (1966).

Pour préciser, la thématique de la vengeance de l'espace motivée par les souffrances subies semble absente dans le gothique proprement dit. Certes, dans les textes gothiques anciens il est souvent question d'une vengeance de l'espace sur les personnages humains, mais l'espace n'y est pas une ancienne victime. À savoir, les lieux qui se vengent dans ces textes prennent la défense de leurs légitimes propriétaires qui ont été, elles, victimes.<sup>260</sup>

Le but (l'objet) poursuivi par l'espace néogothique se trouve opposé au but (à l'objet) poursuivi par le protagoniste humain qui l'habite ou entre autrement en contact avec lui.<sup>261</sup> C'est ainsi qu'apparaît un conflit d'intérêts qui entraîne généralement une lutte dans laquelle l'espace s'oppose au sujet représentant le protagoniste humain : « [...] il faut agir avec rapidité avant que sa colère [c-t-d la colère de la maison — A.B.] n'entraîne un processus contre lequel ni vous ni moi ne pourrions lutter » (BRUSSOLO, 1993 : 349). Dans *La Meute* de Serge BRUSSOLO ainsi que dans la plupart des textes néogothiques, les protagonistes échouent dans leur lutte et sont obligés de se soumettre à la volonté de l'espace : « [...] il lui fallait respecter les règles édictées par la maison » (1990 : 312) ; « C'était le pouvoir de la maison [...] Ce qu'elle avait longtemps pris pour le délire d'un fou était en train de s'emparer d'elle, de la plier à sa volonté » (1990 : 482).<sup>262</sup>

Comme l'homme, l'espace néogothique dispose aussi d'un psychisme. Pour aborder cette problématique, une précision terminologique nous semble nécessaire. Dans notre étude, nous entendons le psychisme au sens le plus large, c'est-à-dire qui englobe l'esprit, la personnalité, le caractère, l'ensemble des sentiments ressentis par l'individu (ici par l'espace) ainsi que le système de valeurs qui le guide dans sa conduite. Le problème de l'attribution du psychisme à l'espace est étudié, entre autres, par Anita HAS-TOKARZ qui parle de l'âme de l'espace dans le contexte des ouvrages qui appartiennent au genre de l'épouvante. La critique remarque : « L'espace dans les productions d'épouvante [...] « vit », il se transforme au fur et à mesure que le héros pénètre en lui plus profondément. Aussitôt, il [c-t-d l'espace — A.B.] commence à changer, se déformer, la réalité connue devient de plus en plus menaçante, étrangère,

---

<sup>260</sup> Voir par exemple l'intrigue du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole.

<sup>261</sup> Si dans le cas de l'espace néogothique l'objet représente le plus souvent l'exécution d'une vengeance, dans le cas du personnage humain il s'agit d'habitude de la survivance : « Quelque chose en moi voulait vivre, vivre coûte que coûte et au mépris de tout » (*Krucifix* de Serge BRUSSOLO, 1993 : 799) ; « Je tiens passionnément à cette vie » (*Le Murmure des Dieux* de Michel BERNANOS, 1996 : 132).

<sup>262</sup> Ce qui n'exclut pas le fait que l'espace mène sa vengeance à sa fin et tue finalement les protagonistes humains.



faisant frissonner d'une peur inconnue. Des édifices et des accessoires communs commencent à dévoiler une âme moqueuse qui est cachée en eux »<sup>263</sup> (2010 : 207).

Précisons que la transformation de l'espace quotidien en un espace hostile et angoissant au cours de l'action est en général moins marquée dans les textes (néo)gothiques que dans d'autres textes qui s'inscrivent dans le genre de l'épouvante, puisque l'espace (néo)gothique est d'habitude présenté dès l'origine comme menaçant. Toutefois, la remarque de la critique concernant la possession d'une âme par l'espace est valable pour de nombreux textes néogothiques. Par cela nous entendons le fait que l'espace est doté d'une personnalité.

Des traits de caractère concrets, particulièrement négatifs, se dégagent de la description de beaucoup de lieux néogothiques. Analysons sous cet angle la description de l'espace dans *Le Murmure des Dieux* de Michel Bernanos qui contient tout un portrait psychologique de la jungle amazonienne.

Dans ce texte, la jungle se révèle comme possédant une nature hostile, agressive, violente, voire diabolique. Constamment à la recherche de victimes à anéantir, la jungle ne cesse de guetter les hommes qui entrent sur son territoire :

Le jeune homme redescendit dans sa cabine en se demandant s'il pourrait s'habituer à cette agression quotidienne de la nature. (BERNANOS, 1996 : 56)

[...] des fleurs de tout genre, diaboliques souvent par leur parasitisme, les orchidées notamment, démesurées, aux formes et aux couleurs les plus diverses : des yeux, des gueules, des langues et si vous vous endormez dans leur domaine, vous ne vous réveillez plus, car leur parfum inodore et insidieux tue. (BERNANOS, 1996 : 72)

Ce monstre vert qui s'étend sur des centaines et des centaines de kilomètres vit et nous observe sans indulgence. (BERNANOS, 1996 : 104)

La personnalité de la jungle se révèle aussi rude, brutale et grossière :

Il faut avoir vu les sous-bois de l'Amazonie pour se rendre compte que la création est loin d'être douce : un enchevêtrement indescriptible de branches formant une voûte infinie, des racines énormes aux formes monstrueuses semblant labourer la terre de leurs doigts d'hercule, l'arbrisseau aux dents de scie. (BERNANOS, 1996 : 72)

---

<sup>263</sup> C'est nous qui traduisons du polonais.

La description faite dans *Le Murmure des Dieux* présente également la jungle amazonienne comme scandaleuse, s'opposant à la morale : « — Ici, mon cher, la morale n'entre pas en ligne de compte » (BERNANOS, 1996 : 128). Qui plus est, ayant recours à des tactiques astucieuses pour attirer les victimes au moyen de la tromperie, la jungle dévoile sa nature rusée : « Je ne cherche pas à vous démoraliser, mais à vous démontrer qu'ici il faut être constamment sur ses gardes. Dites-vous bien que l'endroit le plus calme cache toujours un danger (BERNANOS, 1996 : 115).

Enfin, en refusant de manière opiniâtre d'être travaillée, la jungle fait preuve de persévérance dans les décisions une fois prises ainsi que d'entêtement quand elle défend ses droits et réalise ses objectifs : « Une terre qui vit comme il y a des millions d'années, qui n'a pas voulu changer depuis son premier jour, qui refuse l'aumône d'être travaillée » (BERNANOS, 1996 : 119).

En plus d'être doté d'une intelligence et d'une psychique humaines, nous avons constaté que l'espace néogothique manifestait souvent des comportements et des actions typiquement humains. Ainsi, la jungle décrite dans le texte de Michel BERNANOS laboure-t-elle la terre : « des racines énormes aux formes monstrueuses semblant labourer la terre » (1996 : 72). Elle implore aussi la grâce du ciel :

Qui n'a pas connu ces immenses étendues de terre, d'un rouge brunâtre de sang séché, où vivent épars des arbres nains aux troncs rabougris, aux branches tourmentées levées vers le ciel comme pour y implorer sa grâce, n'a aucune notion des souffrances<sup>264</sup> de la terre dans ses propres entrailles. (BERNANOS, 1996 : 89)

Lorsque la maison visitée par le narrateur de *Krucifix* de Serge BRUSSOLO s'anime sous l'effet de l'action d'une force surnaturelle, les chaises complotent : « Les chaises avaient encore changé de place. Regroupées dans un angle de la pièce, elles avaient l'air de comploter » (1990 : 659) pendant que les plantes qui comprennent le langage humain réagissent aux menaces qui leur sont adressées par le protagoniste :

---

<sup>264</sup> Le fait que la jungle souffre prouve qu'elle ressent la douleur d'une manière consciente. Ceci fait encore une fois penser à la personnification. La nature peut ressentir la douleur, la souffrance interprétée comme une douleur ressentie psychiquement (au niveau des pensées, des jugements, des croyances, etc.) qui représentent des expériences réservées aux hommes.

— Tu sais ce qui s'est passé<sup>265</sup>, toi ! dis-je entre mes dents. Tu as tout vu ! Tu étais là quand c'est arrivé... Machinalement j'avais saisi l'une des pinces posées sur la table.

— Tu sais que j'ai les moyens de te faire parler ? ricanai-je bêtement en approchant l'outil de l'une des branches minuscules.  
... et la branche se rétracta. Distinctement. J'entendis même grincer le petit tronc lorsque la plante se recula pour échapper à la menace. (1990 : 657)

Tandis que la possession de la volonté révélée par l'espace entraîne la possession du but (l'objet) à poursuivre, les capacités concrètes manifestées par celui-ci au niveau du comportement en facilitent sûrement la réalisation. Dans *Krucifix*, le marécage encercle les hommes qui le parcourent comme s'ils entouraient une proie à attraper en dansant autour d'eux :

La lune éclairait le marécage d'une lumière bleuâtre parfaitement irréaliste. À travers la brume toute la végétation paraissait remuer, comme si les arbres, les bosquets, les vieilles souches, avaient entrepris de former une ronde autour de nous et de danser en fouettant la vase de leurs racines enchevêtrées. Je posai instinctivement la main sur la crosse du fusil. (BRUSSOLO, 1996 : 700)

Comme nous l'avons signalé, l'espace néogothique peut aussi être personnifié au niveau de son apparence. Si cette situation se retrouve dans certains textes néogothiques, signalons cependant qu'elle est moins fréquente que la présence, dans la description de l'espace, de la personnification concernant le niveau du comportement et la vie intérieure. Comme exemple d'emploi par l'écrivain d'un tel type de personnification, évoquons un autre passage du roman de Michel BERNANOS *Le Murmure des Dieux*, où l'espace de la jungle est décrit comme disposant de charme : « Et, n'eût été, dans le somptueux gazon, ces fleurs insolites, alliaient si curieusement l'élégance et le charme à des formes inquiétantes » (1996 : 114).

Un autre exemple de personnification au niveau de l'aspect physique nous est donné par la description des orchidées dans *Le Murmure des Dieux* de Bernanos. Ces fleurs possèdent des yeux, des gueules, des langues : « les orchidées notamment, démesurées, aux formes et aux couleurs les plus diverses : des yeux, des gueules, des

---

<sup>265</sup> Ce passage fait voir que la plante à laquelle s'adresse le narrateur possède une mémoire, ce que signale l'emploi de la personnification par l'écrivain.

langues et si vous vous endormez dans leur domaine, vous ne vous réveillez plus, car leur parfum inodore et insidieux tue » (1996 : 72).<sup>266</sup>

Dans la caractérisation de l'espace néogothique, la personnification peut se joindre à un autre moyen artistique, à savoir l'animalisation. L'animalisation est définie comme l'attribution des traits animaux à ce qui ne l'est pas et qui dans le cas analysé représente les éléments constitutifs de l'espace. Vu que dans certaines descriptions des lieux néogothiques, la personnification et l'animalisation sont difficiles à séparer, voire inséparables<sup>267</sup>, nous aimerions étudier ensemble l'animalisation et la personnification dans le chapitre consacré à la caractérisation de l'espace en tant que personnage.

L'animalisation peut concerner l'attribution à l'espace de l'apparence animale ainsi que des autres propriétés physiques typiques de l'animal ou des animaux en général. C'est par exemple le cas de la maison dans laquelle se trouve le narrateur de *Krucifix* de Serge Brussolo. La rampe d'escalier, touchée par le narrateur donne l'impression d'être de la chair animale :

Je grimpai l'escalier pour inspecter le grenier. Au moment où je posais la main sur la rampe d'acajou j'eus la sensation de toucher la chair molle d'un membre interminable. [...] Une trompe d'éléphant, pensai-je aussitôt. Ou un boa constrictor parfaitement rectiligne et posé en équilibre sur une rangée de balustres... [...] Je touchai à nouveau la rampe, essayant de la pincer avec méchanceté. Je fus certain qu'elle se durcissait pour échapper à l'emprise de mes doigts, comme si des muscles se cachaient sous cette surface veinée. (BRUSSOLO, 1993 : 656)

Une situation semblable est décrite dans *La Meute*, un autre texte du même auteur. Ainsi, dans la maison habitée par les protagonistes tous les objets d'aménagement en cuir présentent-ils des caractéristiques de véritables animaux dont, par exemple la chair transpire en répandant une odeur désagréable :

Lentement, les mâchoires serrées, il passa la paume sur le sous-main de cuir recouvrant le bureau. Il était humide. Georges tressaillit. [...] Cela faisait partie du rituel. D'abord la maison devenait moite, ensuite... Il se redressa

---

<sup>266</sup> Dans le cas analysé, c'est-à-dire la description de l'aspect physique des orchidées présentées par Michel Bernanos, le terme de la personnification pourrait être remplacé par celui d'animalisation, puisque les traits physiques évoqués par l'écrivain sont communs pour les hommes et les animaux.

<sup>267</sup> Nous voudrions noter que certains traits de l'apparence, tout comme certains comportements et actions, sont partagés par les hommes et les animaux.

doucement, caressant les accoudoirs du grand fauteuil. De fines gouttelettes suintaient du cuir. Le siège transpirait telle une bête en proie à la fièvre. Il ne s'agissait pas d'un simple phénomène de condensation mais bel et bien de sueur. La première fois que cela s'était produit, Georges avait porté à sa bouche son index humide pour percevoir aussitôt le goût du sel sur sa langue. Les phénomènes de condensation ne produisaient pas de gouttes d'eau salée, seuls les corps vivants étaient à même de transpirer ainsi, emplissant l'air d'un relent de gymnase mal aéré. Georges sentait la sueur du fauteuil poisser son pantalon. Il avait l'impression de chevaucher une bête épuisée par une longue course. Il n'ignorait pas que, dans son dos, les tranches de cuir de tous les volumes entassés dans la bibliothèque transpiraient pareillement. [...] À travers la maison, tous les objets de cuir répandaient la même sueur. [...] C'était comme si ces peaux mortes ressuscitaient brusquement, retrouvant le pouvoir de frissonner, de s'enfiévrer. (BRUSSOLO, 1993 : 295)

Une odeur du sang et de la graisse, typiquement animale, se fait aussi sentir : « La veste empestait le sang et la graisse » (BRUSSOLO, 1993 : 412). Le cuir qui devient de la chair animale finit par se couvrir de pelage :

Ce n'est qu'en reposant les bras sur les accoudoirs du fauteuil qu'elle réalisa que le cuir du siège s'ornait lui aussi de longues soies de porc... Les poils gras, terriblement vivants, jaillissaient du cuir ciré à une vitesse proprement incroyable pour s'organiser en toison, en pelage. En quelques minutes le fauteuil avait pris l'allure d'une bête impossible, bossue, sans queue ni tête, mais dont le pelage bouclait sous les cuisses de Sarah en mèches épaisses. (BRUSSOLO, 1993 : 415)

Dans certains textes néogothiques, l'espace manifeste des comportements propres aux animaux. Certains d'entre eux sont des comportements partagés par les animaux et les hommes. Ainsi, est-il fréquent que certains éléments constitutifs de l'espace du roman néogothique possèdent la capacité de se mouvoir selon leur propre volonté sans être déplacés par aucun stimulus externe.

Une telle situation est décrite par exemple dans *Krucifix* de Serge Brussolo. Le protagoniste-narrateur du roman raconte : « Au moment où jaillissait la lumière, il me sembla qu'une chaise se figeait en plein mouvement, comme un animal qui s'immobilise avec l'espoir de se fondre dans le décor et d'échapper ainsi à l'attention du chasseur » (BRUSSOLO, 1993 : 653). Les types de mouvements effectués le plus souvent par les éléments de l'espace néogothique paraissent être la marche et ses variantes, telles que la course ou la reptation qui permettent à certains éléments du décor de changer de place. Même si parfois les objets, par exemple ceux participant à

l'aménagement d'une maison, ne sont pas vus par les protagonistes humains en train de changer leur disposition, il existe des signes, tels que des traces laissées sur le sol ou un bruit de pas qui se fait entendre, qui permettent de supposer qu'ils disposent de la capacité de se mouvoir. C'est le cas par exemple dans *Krucifix* de Serge BRUSSOLO :

Je traversai rapidement le salon pour rejoindre le bureau. Dans mon dos s'élevaient des petits crissements, comme si un échassier se déplaçait par à coup sur le sable recouvrant le parquet du living-room. Un échassier... ou une chaise reprennent sa promenade ? Car une chaise devait avoir à peu près la même démarche qu'un ibis ou qu'un marabout, non ? (1990 : 653)

Les chaises, me souffla la voix du bon sens. Bon sang ! Tu vois que les chaises de bambou ne sont plus à la même place ! [...] En baissant la tête je vis de fines marques de pas sur le sable. Des marques carrées... laissées par les pieds des chaises au cours de leur déambulation. (1990 : 656)

Ils étaient là, au seuil de la véranda, certains sur le sol, quelques-uns grimant déjà sur les murs comme de gros insectes, des bonsaïs. Une dizaine, tous sortis des jardinières et se servant de leurs racines comme de petites pattes blanchâtres.

— Vous vous êtes échappés de pots, hein ricanai-je en m'efforçant de faire bonne figure. Personne ne les a cassés, c'est vous qui les avez fait éclater en cherchant à vous enfuir. C'est vous... (1990 : 658)

Parfois le protagoniste humain, sous l'effet de l'accumulation des événements surnaturels qui dévoilent ou suggèrent les propriétés animales révélées par les objets de son entourage (devine) prévoit d'autres phénomènes étranges de type identique qui auront lieu dans l'avenir, ce qui constitue une sorte de prolepse au sens genettien du terme<sup>268</sup>. Ainsi, le narrateur de *Krucifix* après avoir découvert la capacité de déplacement manifestée par les chaises ainsi que l'élasticité et la mollesse de « la peau » de la rampe d'escalier imagine-t-il déjà tout l'aménagement de la maison en train de reprendre vie et marcher dans tous les sens :

Il n'y avait pas de serpent, mais il y avait une rampe d'escalier. Une rampe à la consistance bizarre, molle, élastique... Elle s'était détachée des balustres et elle était en train de se traîner au long du couloir pour venir m'étrangler. [...] Toute la maison allait peu à peu reprendre vie. Les chaises trottaient, les arbres nains couraient au plafond... Dans une heure les lattes du parquet

---

<sup>268</sup> Gérard GENETTE définit la prolepse comme : « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur [au point de l'histoire où l'on se trouve — A.B.] » (1972 : 82).

se décloqueraient pour se mettre à grouiller comme une couvée de serpents.  
(BRUSSOLO, 1993 : 660)

Les paroles de Georges, le propriétaire de la maison où se passe l'action de *La Meute* contiennent tout de même une anticipation des faits à venir : « Les chaussures redevenaient les bêtes qu'elles avaient été jadis. Un jour, elles se couvriraient de poils, Georges en était sûr. Un jour, le maroquin des livres amassés sur les rayons de la bibliothèque se mettrait à bêler » (BRUSSOLO, 1993 : 295).

Pour conclure, constatons que l'animalisation tout comme la personnification font de l'espace un organisme vivant (une armée d'objets qui incarnent les organismes vivants). En contact avec l'espace ainsi caractérisé, le personnage humain se sent généralement vulnérable et cela stimule la peur. L'espace personnifié et (ou) animalisé est plus disposé à intervenir dans les événements du récit qu'un espace non personnifié (non animalisé).

#### **5.4. Conclusion**

L'analyse que nous avons faite démontre que l'espace (néo)gothique se caractérise par une dynamique interne ; il possède aussi très souvent le statut de personnage dans le récit.

La dynamique de l'espace néogothique étudiée dans la première partie du présent chapitre apparaît à travers la coexistence dans l'espace de traits qui varient selon les circonstances. Parmi les traits flexibles attribués le plus souvent à l'espace néogothiques se trouvent les dimensions changeantes : une grandeur qui se transforme en petitesse et vice-versa, une clôture qui s'entremêle avec une ouverture, des attributs naturels et surnaturels qui se manifestent alternativement, les uns cédant la place aux autres. L'échange spontané entre les traits évoqués est possible grâce à l'utilisation par les écrivains de différents moyens créatifs, tels que le choix des figures rhétoriques caractéristiques dans la description des endroits : la mise de l'accent alternativement sur l'un ou l'autre trait construisant des paires dichotomiques, comme l'ouverture — clôture, grandeur — petitesse, le jeu avec des images stéréotypées perpétuées dans l'imaginaire collectif — la mise en scène des espaces dans lesquels coexistent la contestation et l'affirmation d'un stéréotype. L'acquisition par l'espace des

caractéristiques variables s'effectue également à travers la différence entre son image objective et son image subjective. L'image subjective qui incarne l'optique de l'espace procurée par la perception du personnage est transmise au lecteur par la narration à la première personne ou par la narration faite par le narrateur omniscient ayant accès aux pensées, émotions et toutes sortes d'expériences intérieures du personnage. Pour intensifier l'écart entre l'espace réel et celui vécu par le héros, la perception de l'espace par celui-ci est souvent présentée comme troublée. Enfin, les constructions spatiales mises en scène dans les textes (néo)gothiques provoquent la dynamique des personnages qui s'y trouvent. Les personnages placés dans d'immenses endroits à structure labyrinthique sont condamnés au mouvement. Il s'agit d'un mouvement perpétuel, hystérique, sisyphéen, car les personnages cherchent à vaincre la perte de repères à laquelle ils sont condamnés. Ce mouvement incarne symboliquement leur condition tragique de prisonniers.

Dans la seconde partie du présent chapitre, nous avons étudié le procédé de la personnification qui assure à l'espace le statut de personnage. La personnification de l'espace néogothique consiste à attribuer au(x) lieu(x) présenté(s) dans le texte des caractéristiques proprement humaines. Ces caractéristiques peuvent se retrouver au niveau de l'intelligence, du psychisme, du comportement et de l'apparence. Néanmoins, le dernier cas est moins fréquent que les trois premiers. L'intelligence révélée par l'espace permet la possession par celui-ci du but personnel réalisé au cours de l'action. Ce but, identique à l'objet de la quête, possède une grande signification du point de vue de la narration, puisqu'il permet à l'espace de fonctionner dans le récit en tant que participant de l'action, actant disposant du même statut que les personnages humains. Lors de la poursuite de son but, l'espace entre avec les personnages humains dans des relations diverses, généralement antagonistes, ce qui s'exprime par l'existence d'un conflit d'intérêts provoqué par la possession par l'espace et les personnages d'objectifs contradictoires. Parfois, dans la mise en scène de l'espace néogothique, la personnification est liée à l'animalisation qui constitue l'attribution des traits animaux à l'espace.

Les procédés que nous venons d'analyser : la dynamique, la personnification et l'animalisation procurent à l'espace un caractère actif. Ce trait lui facilite la participation dans l'action du récit. Puisque les interventions de l'espace dans la vie des personnages humains ont toujours de mauvaises conséquences, il reste clair qu'une telle caractérisation vise à augmenter l'effet anxiogène lors de la lecture.



## Conclusions

Il est temps de passer aux conclusions qui découlent de notre analyse de l'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, nous confirmons l'hypothèse initiale selon laquelle l'espace néogothique est construit sur la base de structures fixes et répétitives. L'examen des lieux archétypaux, des endroits où sont placées le plus souvent les intrigues a permis de mettre en relief la motivation anxio-gène des démarches utilisées par les auteurs dans la création de l'espace. Le recours à l'étude comparative des présentations de l'espace dans les textes anciens et des mises en scène de l'espace dans les textes contemporains a rendu possible l'observation des changements et des éléments permanents dans la création du cadre spatial dans le genre gothique.

Nous avons commencé notre étude en nous penchant sur le lien de l'espace néogothique avec le passé qui est un trait attribué à l'espace dès l'origine du genre gothique. Notre étude a démontré sa persistance dans le gothique contemporain. Nous avons étudié trois lieux typiques dont l'introduction dans le cadre du texte permet de tisser un lien, à chaque fois particulier, entre le présent du récit et le passé. Parmi ces figures spatiales renvoyant au passé, il y a le château, le musée et les ruines.

L'analyse que nous avons mise en œuvre a prouvé que la figure traditionnelle du château continue d'être représenté dans les romans gothiques contemporains où elle est incarnée parfois par un bâtiment qui n'est pas un château proprement dit, mais qui en est sa stylisation. Le château néogothique représente généralement un vestige du monde ancien placé au milieu d'un paysage à l'aspect contemporain. Situé au cœur de la modernité, cet édifice se distingue par sa capacité de résistance par rapport à elle. De cette façon, il véhicule le message de la pérennité de l'histoire qui survit malgré le temps qui passe. Même si la modernité et le passé se trouvent en contraste l'un par rapport à l'autre, leur collaboration pour amplifier l'effet anxio-gène est parfois mise en scène. Le bâtiment décrit peut relier les attributs angoissants dont il est doté grâce à sa ressemblance au château et les traits modernes par la présence de gadgets électroniques sophistiqués. Cette association contribue à rendre ce lieu encore plus menaçant et oppressant pour le personnage.

Quant au musée, il constitue une figure plus récente dans le genre gothique que le château. La mise en scène du musée exploite généralement deux propriétés opposées de l'histoire. D'un côté, il s'agit de l'idée de la fragilité de l'histoire — elle nécessite d'être soignée pour ne pas tomber dans l'oubli. Mais d'un autre côté, l'attention consacrée au passé permet de le maintenir en vie, de restituer sa puissance qui a été diminuée par le passage du temps — c'est ainsi que le message de la pérennité (force) propre au passé est véhiculé. Cette fonction du musée est une source d'inspirations très riche pour les auteurs des textes néogothiques qui lui confèrent souvent une dimension surnaturelle. Alors, il arrive fréquemment que dans le musée le passé sort de son sommeil. Ceci s'exprime le plus souvent par l'animation des expositions qui sortent parfois à l'extérieur du musée pour y mener une *vie post mortem*. Le musée peut aussi être hanté par un fantôme qui est une trace inquiétante du passé. De plus, les auteurs des romans néogothiques recourent souvent à la vocation informative du musée qui consiste à transmettre aux contemporains les connaissances sur le passé. C'est ainsi que grâce à l'exploration du musée qui survient au cours de l'action des secrets obscurs du passé sont dévoilés. Toutes les manifestations du passé qui se concentrent autour du musée, quelque soit leur nature, affectent toujours les personnages qui sont confrontés avec les forces du passé qui s'activent. Cette confrontation est généralement à l'origine de situations troubles et anxiogènes, elle génère des intrigues dramatiques et horribles.

En ce qui concerne les ruines, leur rôle est avant tout depuis les prémisses du gothique celui d'inspirer la nostalgie du passé. La contemplation des constructions dont il n'est resté plus qu'un amas de débris est souvent liée au souvenir d'un désastre qui revit dans la mémoire du contemplateur. Pour cette raison, il est possible de conclure que la ruine (néo)gothique incarne un passé marqué par la souffrance. La ruine dont la présentation accentue en général la splendeur perdue d'une architecture jadis majestueuse peut être envisagée comme porteuse d'un message régressif, caractéristique pour la philosophie fataliste. À savoir, il est question de la transmission de l'idée que la civilisation (l'individu) marche vers sa perte (la dégradation/ l'annihilation) inéluctable. En général, la confrontation avec la destruction qui survient au contact de la ruine n'est pas une expérience neutre de point de vue émotionnel. Les émotions éveillées chez le personnage sont généralement très intenses et manifestent une nature variée : il peut s'agir de la répulsion, voire de l'effroi, mais aussi de l'attraction, de la fascination, de l'extase. Quant au rapport entre la ruine et le personnage, il peut également prendre la forme de la projection de l'état émotionnel du personnage sur la ruine. Dans ce cas,

la ruine est présentée comme le reflet du désespoir éprouvé par le personnage suite à un événement qui a profondément marqué sa vie en ruinant l'état de bonheur dans lequel il se trouvait jusque là. Finalement, notre analyse a prouvé que la ruine dans le roman néogothique fonctionnait en général comme une source du surnaturel. Ainsi, la vie qui s'est retirée autrefois du lieu ruiné y revient-elle sous une forme surnaturelle, par exemple à travers le retour des morts.

Nous avons noté que les mises en scène du château, du musée et des ruines, au-delà de certaines différences dans la réalisation du lien avec le passé, communiquaient un message commun. À savoir, le passé ne se laisse pas oublier, ni pousser à l'arrière-plan ; tout au contraire, il joue un rôle de premier plan dans le présent.

Deuxièmement, nous nous sommes concentrée sur le lien entretenu par l'espace néogothique avec la mort. Il s'agit également d'un trait qui s'inscrit dans la continuation de la convention ancienne. Nous avons étudié les lieux archétypaux qui introduisent dans les textes néogothiques la thématique de la mort. Ce sont le cimetière ou un autre espace où se trouve une dépouille, et le lieu du meurtre.

Quant au cimetière, dans le néogothique il est souvent présenté d'une manière fantastique, ce qui est a pour but d'augmenter l'effet de choc chez le lecteur. Le cimetière néogothique subit le plus souvent une dévastation qui entraîne l'exposition du lieu à une intervention du surnaturel — il s'agit d'une réponse au sacrilège. Hormis le cimetière, dans le (néo)gothique chaque autre lieu, peu importe sa destination, peut représenter un lieu de sépulture. La présence d'une ou de plusieurs dépouilles affecte toujours la vie des personnages qui entrent en contact avec cet espace. Elle est accompagnée de phénomènes surnaturels, tels qu'entre autres : les manifestations fantomatiques, l'animation du (des) corps enterré(s), la prise de possession d'un personnage par le fantôme.

L'introduction dans le texte de la thématique de la mort est aussi réalisée par la mise en scène du lieu du meurtre. D'habitude, cet endroit est profondément marqué émotionnellement. En effet, il accumule (éprouve) des émotions liées au crime qui s'y est déroulé. De plus, il est récurrent que l'espace étant un personnage à part entière influence l'état émotionnel et/ou la condition psychique des personnages humains, ce qui a lieu très souvent afin de les pousser à accomplir des actions nécessaires pour venger le meurtre.

L'analyse des figures qui entretiennent un lien avec la mort dans les romans néogothiques a démontré que la façon selon laquelle elles sont décrites est soumise à une visée commune. De fait, les descriptions tendent à la création de circonstances favorables au dialogue entre la réalité des vivants et celle des morts qui, dans le genre (néo)gothique, communiquent constamment.

Ensuite, nous nous sommes concentrée sur la mise en scène de la nature dans le roman néogothique. La nature qui dès les prémisses du genre ne cesse d'être représentée par les écrivains joue continuellement un rôle très important dans les récits. Dans les textes contemporains, elle se montre particulièrement maléfique pour le personnage humain, beaucoup plus que dans les textes anciens. Pour dépeindre la nature comme le royaume du mal, le néogothique puise abondamment aux sources anciennes, il introduit également dans sa mise en scène des éléments nouveaux qui servent à rendre la nature plus menaçante. Parmi les modifications le plus souvent observées se trouve l'exposition du caractère vengeur de la nature. À savoir, les écrivains traitent très fréquemment la thématique de la vengeance de la nature sur l'humanité pour les dégâts dans l'environnement naturel causés par l'activité humaine.

Quant aux lieux typiques liés à la nature qui apparaissent dans les textes néogothiques, la persistance de certaines figures est évidente. Parmi ces lieux se trouve tout d'abord la forêt qui dès les prémisses du gothique est associée au mal et au danger. La plus grande nouveauté dans le gothique contemporain semble être la mise en scène tropicale de la forêt présente dans certains textes. Il s'agit certainement d'une démarche employée par les écrivains pour attirer le lecteur avide d'exotique. Notre analyse a démontré que la forêt néogothique était dotée en général des traits emblématiques identiques à ceux qui sont propres à cette figure dans les textes du début du gothique, cependant son caractère anxiogène est en général encore plus nettement exposé. Ainsi, il s'agit toujours d'un espace lié à l'inconnu ; la faune de la forêt, et dans le cas de la jungle la faune et la flore sont toujours hostiles à l'homme. La forêt continentale conserve aussi la mauvaise réputation d'un endroit où rôdent des hommes malintentionnés de tout genre : des violeurs, des tueurs, etc., tandis que dans la jungle des tribus primitives se distinguent par une cruauté sans retenue.

Un autre paysage naturel traditionnellement associé à l'angoisse qui apparaît dans le roman néogothique, c'est la montagne. Comme dans le gothique proprement dit, la montagne dans le néogothique constitue souvent le cadre d'événements violents, avant tout des meurtres. La montagne symbolise la domination, ce sens symbolique de

la montagne est souvent à l'origine des thèmes liés à une supériorité sur le plan physique, intellectuelle ou morale exploités dans les textes. Comme dans le genre source, la montagne abrite des monstres ou des personnages humains qui sont dotés ou rêvent d'être dotés de capacités physiques, intellectuelles ou morales au-dessus de la norme, extraordinaires ou surnaturelles.

Pour exposer le caractère maléfique de la nature, le néogothique utilise non seulement des images conformes à la tradition, mais procède aussi par le renversement des modèles anciens. Ceci concerne avant tout la présentation de la campagne qui dans le gothique proprement dit était généralement un lieu calme et accueillant, habité par des gens vertueux. Dans le néogothique, la campagne incarne le contraire de cette image traditionnelle ancrée dans la conscience collective et largement exploitée par le genre source : elle est un endroit laid, son paysage est souvent monotone et triste, les paysans sont des hommes moralement corrompus. Parfois, il arrive que le roman néogothique polémise avec le stéréotype positif de la campagne. Ainsi, l'image idyllique est-elle reprise pour être ensuite renversée : la campagne qui est perçue au début comme un lieu parfait dévoile brusquement sa face terrifiante en prenant au piège les admirateurs attirés par ses charmes.

L'analyse des paysages naturels archétypaux présentés dans le roman néogothique nous a amenée à constater que la nature néogothique exerce généralement une forte influence sur le héros. Pendant que, dans le gothique proprement dit, il est fréquent que la nature et notamment la nature de la campagne exerce un rôle positif sur l'homme : elle lui procure un bien-être physique et psychique, elle façonne aussi les vertus morales et les capacités intellectuelles, alors que dans le néogothique cette influence est presque toujours négative. Ainsi, la nature provoque-t-elle généralement chez l'homme un sentiment d'anxiété, elle assombrit ses pensées et se trouve à l'origine de ses obsessions et de ses mauvais penchants. Parfois, comme c'était aussi le cas dans la convention source, la présentation du paysage s'accorde avec la présentation du personnage. Effectivement, les traits de caractère, les aspirations, les obsessions, le système de valeurs, la philosophie personnelle, l'apparence physique ou le comportement du héros peuvent se refléter dans les traits du paysage et vice-versa.

Nous avons observé également que la mise en scène de la nature dans le néogothique entraîne presque toujours la thématique du surnaturel. Tout comme la nature dans le gothique ancien, la nature néogothique est en général habitée par des êtres surnaturels comme des génies, des démons, etc. Le surnaturel peut aussi résider

directement dans le spectacle de la nature dont le caractère extraordinaire, étrange, surprenant est mis en valeur, ce qui est une nouveauté par rapport à la tradition. Le surnaturel néogothique est très souvent lié au sacré qui, quant à lui, peut s'exprimer dans l'espace de plusieurs façons : à travers la divinisation des éléments du paysage naturel, la présentation d'un paysage naturel comme un lieu de culte consacré à une (des) divinité(s), la description d'un cadre naturel comme endroit où l'homme moralement dégénéré est confronté à Dieu (la loi morale) — le culte qui en résulte est faux, dévié, caricatural ; il est exécuté à contrecœur, sans piété, dans une transe de folie démente.

L'étude de la nature néogothique a été suivie de l'examen de la ville. Bien qu'il s'agisse d'un cadre absent dans le genre source, sa présentation est profondément influencée par la convention source. En effet, en général la description des lieux qui font partie de la ville, immeubles, parkings, etc. ressemble à la description des lieux associés à l'angoisse dans les prémisses du genre, tels que le château, les souterrains, le cimetière, le lieu de culte. Cette ressemblance se trahit dans le recours aux caractéristiques fixes profondément ancrées dans la convention gothique : la référence à un (des) secret(s) du passé, le lien avec la mort, la structure labyrinthique, l'attachement à un culte, la capacité d'emprisonner le personnage, l'obscurité, etc.

Notre analyse a prouvé que l'image de la ville transmise par le roman néogothique était fortement négative. Cette vision est créée, entre autres, à travers la présentation de la ville moralement dégénérée : le milieu urbain est perçu comme dominé par la dissolution et la criminalité. À la corruption des mœurs des citadins s'ajoute l'aspect repoussant du paysage qui est le reflet du mal moral : la laideur de l'architecture, la saleté des rues, la pollution atmosphérique. De plus, les descriptions de la ville accentuent fréquemment son caractère sauvage. Il se révèle avant tout à travers la présence dans les zones urbaines de tueurs en série psychopathes dont les meurtres sont très souvent rituels ainsi que d'une faune urbaine incarnée par des animaux sauvages monstrueux. Effectivement, la ville néogothique fait penser à une vraie jungle, ce qui incarne l'antithèse de la vision conforme à la matrice archétypale ancrée dans la conscience collective selon laquelle la ville est un lieu civilisé, centre intellectuel et culturel.

Les auteurs des romans néogothiques recourent parfois à la présentation de villes qui ont leurs équivalents dans le monde réel. L'ancrage des événements anxiogènes dans un cadre mimétique permet au lecteur de mieux s'identifier au personnage pendant

la lecture. Ce procédé vise évidemment à augmenter l'effet anxiogène. Les auteurs cherchent à déstabiliser le lecteur en lui donnant l'illusion d'être concerné par le danger dans lequel se trouve le personnage fictif. Parfois, dans la description de la ville réelle, les écrivains accentuent ses traits typiques, c'est-à-dire les éléments qui forment sa couleur locale. Ils utilisent le caractère unique du lieu décrit pour intensifier la peur. Cette situation concerne par exemple la présentation de Londres. Le brouillard caractéristique qui couvre fréquemment cette ville, perçu comme associé au mystère et au mal ne cesse d'alimenter l'imagination des écrivains.

Le dernier trait de la ville néogothique que nous avons analysé est la prédisposition à confronter le personnage à la solitude. Nous avons observé que la ville se transformait dans certaines circonstances, telles que la nuit ou les intempéries, de lieu surpeuplé en un espace déserté par les hommes. La solitude du personnage est favorisée encore par la froideur qui caractérise les relations interpersonnelles entre les citadins, marquées par l'anonymat et l'indifférence. Pour le personnage, la solitude est généralement une expérience trouble, avant tout parce qu'elle augmente son exposition aux dangers qui abondent dans la ville néogothique (ces dangers découlent des particularités de la ville précédemment analysées).

Finalement, nous avons analysé deux aspects complémentaires de la caractérisation de l'espace néogothique, la dynamique et le statut du personnage qui lui sont très souvent attribués dans les récits. Pour ce qui concerne la dynamique, nous avons constaté qu'elle représentait notamment un moyen de maintenir l'intérêt dramatique pendant la lecture. Elle est acquise par l'espace à travers l'attribution aux lieux décrits de caractéristiques qui varient selon les circonstances, telles que : la situation, le point de vue adopté. En tant que propriétés flexibles de l'espace néogothique, nous avons répertorié : les dimensions changeantes — la grandeur qui se transforme en petitesse et vice-versa, la clôture qui s'entremêle avec l'ouverture, les attributs naturels et surnaturels qui se révèlent alternativement. L'échange spontané qui s'effectue entre les traits évoqués survient grâce à l'usage par les écrivains de différents astuces rhétoriques et moyens créatifs. Ce sont avant tout : l'accentuation alternativement sur l'un ou l'autre trait construisant les paires dichotomiques, comme l'ouverture — clôture, grandeur — petitesse ; le jeu avec les images stéréotypées perpétuées dans l'imaginaire collectif — la présentation des espaces dans lesquels coexistent l'affirmation et la contestation d'un stéréotype. Fréquemment, les caractéristiques variables sont aussi attribuées à l'espace à travers l'existence d'un

décalage entre l'image objective et l'image subjective de l'espace, ce dernier incarnant l'image qui fonctionne dans l'esprit du personnage, fruit de sa perception troublée.

Les constructions spatiales néogothiques sont non seulement dynamiques par elles-mêmes, mais elles entraînent aussi la dynamique des personnages. À savoir, placés dans des endroits immenses dotés d'une structure labyrinthique, les personnages sont condamnés à s'égarer. La volonté de vaincre cet état de dépaysement les incite constamment à se mouvoir dans une tentative hystérique de se libérer de leur condition de prisonnier.

En ce qui concerne le statut du personnage, nous avons observé qu'il est attribué à l'espace néogothique à travers le phénomène de personnification. Les caractéristiques proprement humaines révélées par les lieux présentés peuvent concerner l'intelligence, le psychisme, le comportement, l'apparence. Du point de vue de la narration, c'est l'intelligence possédée par l'espace qui joue le rôle le plus important. Ce trait qui est généralement lié à la possession par l'espace de la volonté lui permet de poursuivre au cours du récit un but personnel, se référant à l'objet de la quête selon la théorie d'Algirdas Julien Greimas. C'est de cette façon que l'espace devient un participant à l'action, actant disposant du même statut que les personnages humains. Lors de la poursuite de son but, l'espace entre avec les personnages humains dans des relations diverses, généralement antagonistes résultant de l'existence d'un conflit d'intérêts entre les deux parties — l'homme (les hommes) et l'espace.

Les remarques citées ci-dessus rendent évident que la présentation de l'espace comme structure vivante, dynamique, capable de mener une existence autonome est orientée vers la création de l'effet anxiogène.

Voici d'autres conclusions qui découlent de notre étude.

L'analyse dont nous venons de présenter les résultats a confirmé notre thèse selon laquelle la présentation de l'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle englobe des aspects permanents et d'autres qui sont les fruits des changements évolutifs.

Quant aux traits qui restent conservés dans la mise en scène de l'espace, ce sont avant tout des attributs que nous proposons de qualifier comme fondamentaux puisqu'ils constituent la base à partir de laquelle sont créées les autres caractéristiques, nous pensons à l'ancrage dans le passé, au lien avec la mort ainsi qu'à la dynamique et au statut du personnage.



Nos analyses nous permettent également de remarquer le caractère fortement transgressif des présentations de l'espace dans le roman néogothique. Par cela, nous entendons l'existence d'une tendance très prononcée à défier les limites, les normes et les tabous. Ainsi, lors de la création de l'espace les écrivains mobilisent-ils tout le répertoire des moyens, démarches traditionnelles et nouvelles pour choquer le lecteur le plus possible. À notre avis, ce caractère particulièrement transgressif des procédés employés par les écrivains pour générer la peur s'inscrit dans la ligne du prolongement de l'école ancienne et notamment de la tendance initiée au sein du gothique par le gothique d'horreur inaugurée par l'auteur du *Moine*. Quant aux normes morales, elles sont transgressées dans la présentation de l'espace néogothique par la prédilection évidente de représenter des endroits liés aux crimes (meurtres, viols, etc.) et des milieux marqués par la dégénérescence morale largement comprise : la débauche, la délinquance, la consommation de drogue, etc. Cette tendance s'exprime enfin à travers la violation des règles de la bienséance, observée dans la mise en valeur de l'aspect repoussant, jusqu'à donner la nausée, des endroits présentés et plus encore dans l'accumulation des représentations de la violence poussée à l'extrême. Dans ce contexte, nous pouvons parler sans aucun doute d'un type d'espace qui incarne l'émanation d'un mal délibéré et sauvage, d'un mal qui dépasse toute contrainte et convenance.

En ce qui concerne le répertoire des lieux archétypaux, dans le roman néogothique la persistance de la plupart des figures traditionnelles est à noter. Cependant, il est visible que des changements plus ou moins considérables surviennent souvent au niveau de leurs caractéristiques de surface.

Ainsi, l'édifice qui incarne le château n'est pas toujours un château proprement dit, ce qui ne le prive d'ailleurs pas de la plupart des traits propres à ce dernier : le cimetière tout en étant toujours lié à un sacré profané est parfois doté de traits fantastiques ; la figure de la forêt qui conserve le statut d'un espace mystérieux, empli de dangers multiples de caractère naturel et surnaturel, est fréquemment réalisée sous une forme novatrice de la jungle. L'éloignement le plus considérable de la norme observé dans la tradition source paraît concerner la campagne qui dans le gothique ancien est représentée d'une manière très positive alors que dans le néogothique elle est généralement dépeinte comme un endroit macabre.

Mais, en plus de la présence dans la mise en scène de l'espace néogothique des figures présentes dans le genre dès le début, le cadre spatial du roman néogothique est

constitué de lieux nouveaux tels que le musée, la ville, figure exploitée en abondance par les auteurs contemporains.

En effet, l'analyse des moyens employés pour décrire les lieux nouveaux a démontré qu'ils étaient fondés sur des techniques descriptives anxigènes profondément ancrées dans la tradition (nous avons observé ce phénomène avant tout dans la présentation de la ville).

Les remarques évoquées nous poussent à constater que c'est probablement la stabilité dans le domaine des peurs, angoisses et craintes les plus fondamentales ressenties par l'homme à travers les siècles qui est à l'origine de cette permanence des figures et des structures dans la mise en scène de l'espace dans le genre gothique. Étant donné que la permanence des sources de la peur se reflète apparemment dans la stabilité des démarches mises en œuvre pour créer l'effet anxigène, il va de soi que les craintes nouvelles, inexistantes dans le passé constituent des moteurs importants de changements.

Parmi les modifications du cadre spatial dues aux angoisses qui surgissent dans le monde contemporain, notre étude expose premièrement la prolifération des lieux du culte liés au (néo)paganisme. Des rituels primitifs sont pratiqués dans la jungle par des tribus attardées dans le développement civilisationnel, mais aussi au cœur de la ville (notamment par des psychopathes) où leur existence paraît plus choquante. Rappelons à ce propos que dans le gothique ancien les lieux de culte, d'ailleurs également abondamment représentés, étaient toujours incarnés par les églises, les cloîtres et les monastères catholiques. Nous estimons que le phénomène nouveau constitue un écho au surgissement croissant dans la société moderne occidentale de pratiques qui renouent avec le paganisme archaïque (celles-ci surgissent comme une réponse au fleurissement des courants philosophiques athées, phénomène qui génère une soif de transcendance qui nécessite d'être comblée). Il est naturel que le gothique qui dès ses prémisses est ancré dans le domaine religieux puise ses inspirations à cette nouvelle source. Les cultes présentés dans les textes sont en général violents. Leurs adeptes se livrent à des actions particulièrement macabres dont la représentation transgresse toutes les convenances. Ainsi, les descriptions de ces cultes trahissent-elles des correspondances avec le gore, un genre qui présente des scènes sanglantes.

Les autres peurs nouvelles qui trouvent largement leur reflet dans la présentation de l'espace néogothique sont les angoisses écologiques qui découlent des préoccupations propres à la civilisation contemporaine. Certes, dans le genre gothique,

la nature, notamment la forêt et la montagne, fonctionne depuis toujours comme une source importante de la peur, mais son caractère maléfique n'était jamais aussi nettement exposé que dans les romans contemporains. Dans les textes que nous avons analysés, la nature se complait dans le massacre et ne désire qu'une chose — voir le sang humain couler.

Une partie assez importante des modifications par rapport à la convention source observées dans la présentation de l'espace du roman néogothique est constituée également par des emprunts à d'autres genres d'épouvante, tels que le gore évoqué ci-dessus et notamment le (néo)fantastique. Cet état de choses est lié à l'hybridation des genres à l'intérieur de la littérature d'épouvante contemporaine. Cette porosité générique du néogothique se reflète dans la construction de l'espace, mais aussi dans d'autres éléments de la diégèse du roman néogothique, tels que les personnages, le champ thématique, etc. Parmi les caractéristiques nouvelles provenant des autres genres qui sont assimilées par l'espace néogothique se trouve notamment la mise en scène de l'espace subjectif incarné par l'image de l'espace déformé par une perception troublée. Dans cette façon de présenter l'espace, nous voyons l'influence du fantastique clinique qui explore largement les troubles psychiques. Un autre phénomène caractéristique nouveau qui s'inscrit dans le domaine des hybrides avec d'autres genres littéraires concerne l'attirance exercée par l'espace sur le personnage. Ce trait apparaît d'après nous dans la présentation de l'espace néogothique sous l'influence du néofantastique.

À la lumière des observations précédemment évoquées, il nous paraît juste de parler du renforcement de la relation entre la présentation de l'espace et la caractérisation de la vie intérieure du personnage. Pour préciser, dans le gothique cette relation existe dès le début, nous pensons à la projection mutuelle des traits entre la nature (la ruine) et l'état émotionnel du personnage ou bien l'influence bénéfique de la campagne sur le bien-être et la culture largement comprise du personnage ; toutefois, le néogothique développe visiblement son intensité et sa tension vers l'effet anxiogène, il crée également des scénarios nouveaux qui s'inscrivent dans ce champ thématique. Ainsi, l'espace est-il très souvent présenté comme générateur de troubles mentaux et de mauvais penchants chez le personnage. Nous assistons à l'apogée de cette tendance dans l'exploitation des thèmes liés à l'influence exercée par l'espace sur la volonté du personnage, telles que la génération d'une attirance à laquelle le personnage n'est pas en mesure de résister, la capacité d'inciter le personnage à exécuter des actions nécessaires pour la mise en œuvre d'une vengeance. De cette façon, il va sans dire que le statut des

pions dans la narration attribué aux personnages néogothiques en faveur de l'espace personnifié est, dans le néogothique, encore plus accentué (plus complexe) que dans le genre source.

Finalement, notre analyse de l'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle prouve d'une manière indubitable que l'espace constitue une composante très importante de la diégèse du roman néogothique. Il joue un rôle considérable, voire fort souvent capital dans l'introduction des éléments génériques du (néo)gothique. L'espace constitue le plus fréquemment la source principale de la peur, de la répulsion, du choc, il fait entrer le surnaturel dans le récit et garantit la dynamique de l'action. Enfin, la façon avec laquelle il est caractérisé contribue à la génération des axes thématiques anxiogènes typiques pour le genre (néo)gothique. Il est incontestable qu'il s'agit d'un élément clé pour l'interprétation des romans néogothiques.

## Bibliographie des textes cités et consultés

### Textes analysés

**BECKER, Benoît**, 1956 : *Château du trépas*. Paris, Fleuve Noir.

**BECKER, Benoît**, [1954] 1995 : *Expédition épouvante*. dans : *Le Chien des ténèbres*. Paris, Fleuve Noir.

**BECKER, Benoît**, [1955] 1995 : *Laisse toute espérance*. dans : *Le Chien des ténèbres*. Paris, Fleuve Noir.

**BECKER, Benoît**, 1995 : *Le Chien des ténèbres*. dans : *Le Chien des ténèbres*. Paris, Fleuve Noir.

**BERNANOS, Michel**, [1964] 1996 : *Le Murmure des Dieux*. dans : *Le Cycle de la Montagne morte de la vie*. Paris, Fleuve Noir.

**BRUSSOLO, Serge**, [1990] 1993 : *Cauchemar à louer*. dans : *Le Cycle Angoisse I*. Monaco, Éditions du Rocher.

**BRUSSOLO, Serge**, [1990] 1993 : *Krucifix*. dans : *Le Cycle Angoisse I*. Monaco, Éditions du Rocher.

**BRUSSOLO, Serge**, [1990] 2001 : *Les Emmurés*. Paris, Le Livre de Poche.

**BRUSSOLO, Serge**, 1997 : *Les Enfants du crépuscule*. Éditions du Masque-Hachette Livre.

**BRUSSOLO, Serge**, [1990] 1993 : *La Meute*. dans : *Le Cycle Angoisse I*. Monaco, Éditions du Rocher.

**BRUSSOLO, Serge**, 1989 : *La nuit du bombardier*. Paris, Donoël.

**CARRIERE, Jean-Claude**, [1957] 1995 : *La Nuit de Frankenstein*. dans : *Les Frankenstein I*. Paris, Fleuve Noir.

**CARRIERE, Jean-Claude**, [1957] 1995 : *La Tour de Frankenstein*. dans : *Les Frankenstein I*. Paris, Fleuve Noir.

**CARRIERE, Jean-Claude**, [1957] 1995 : *Le Pas de Frankenstein*. dans : *Les Frankenstein I*. Paris, Fleuve Noir.

**DUGUËL, Anne**, 1996 : *Petite chanson dans la pénombre*. Paris, Florent-Massot.

**PELOT, Pierre**, [1973] 1997 : *La Peau de l'orage*. dans : *La Peau de l'orage*. Paris, Fleuve Noir.

## Travaux critiques et théoriques

**ADER-LACROIX, Monique Sophie**, 2006 : *Le thème des ruines dans la sensibilité et la réflexion philosophique de 1750 à 1850*. accessible sur : <http://lettres.sorbonne-universite.fr/article/le-theme-des-ruines-dans-la>, consulté le 12 juin 2018.

**AGUIRRE, Manuel**, 2002 : *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*. trad. de l'espagnol vers le polonais par IZDEBECKA, A., dans : *Wokół gotycyzmów*. dir. IZDEBECKA, A., GAZDA, G., PŁUCIENNIK, J., Kraków, Universitas.

**ANDREVON, Jean-Pierre**, 1980 : *Préface*. dans : *L'oreille contre les murs*. dir. ANDREVON, J.-P., Paris, Donoël.

**ANGLO, Michel**, 1977 : *Penny Dreadfuls and Other Victorian Horrors*. London, Jupiter.

**ANTOR, Heinz**, 2001 : *Unreliable narration and (Dis-)orientation in the postmodern neo-gothic novel : Reflections on Patrick McGrath's "The Grotesque" (1989)*. dans : *Miscelánea: A journal of english and american studies*. vol. 24. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

**ASSE, Eugène**, 1896 : *Les Petits Romantiques*. Paris, H. Leclerc et P. Cornuau.

**BABBELEY, Gavin, WOODS, Paul**, 2009 : *Sucky Jack : The Elusive Ripper (Devils Histories)*. Hersham, Surrey, Ian Allan Publishing.

**BACHELARD, Gaston**, 1961 : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.

**BAKHTINE, Mikhaïl**, 1978 : *Formes du temps et du chronotope dans le roman*. dans : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.

**BAKHTINE, Mikhaïl**, 1970 : *Problemy poetyki Dostojewskiego*. trad. du russe vers le polonais par MODZELEWSKA, N., Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.

**BARBOS Carmen Raluca Rizea**, 2009 : *Espace du fantastique urbain et espaces du sacré. Le cas de Mircea Eliade, Jean Ray et Howard Phillips Lovecraft*. Paris, HAL, accessible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00947719/document>, consulté le 3 avril 2017.

**BARONIAN, Jean-Baptiste**, 1977 : *Un nouveau fantastique*. Lausanne. L'Âge d'Homme.

**BECKER, Susane**, 2017 : *The neo-gothic experience in Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester, Manchester University Press.

- BELL, David**, 1997 : *Anti-idyll: rural horror*. dans : *Contested Countryside Cultures : Outhernless, Marginalisation, Rurality*. dir. CLOKE, P., LITTLE, J., Londres, New York, Routledge.
- BERNARD, Claudine**, 2007 : *Les formes de la justice dans « Les Mystères de Paris »*. dans : *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. dir. CHARLES, M., Paris, Seuil.
- BERSAY, Claude**, 2008 : *La peur de la mort*. dans : *Études sur la mort. Revue de la Société de thanatologie*. n° 134, Paris, L'Esprit du Temps, accessible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2008-2-page-125.htm>, consulté le 3 mars 2018.
- BIRKHEAD, Edith**, 2012 : *The tale of terror; a study of the Gothic romance*. Auckland, The Floating Press.
- BOGUSŁAWSKA, Aleksandra**, 2017 : *Les enfants du crépuscule de Serge Brussolo en tant que roman labyrinthique*. dans : *Frankofoni*. n° 30, dir. TUGRUL, I., Ankara, University of Ankara Press.
- BOGUSŁAWSKA, Aleksandra**, 2019 : *L'espace sacré (profané) dans « La Meute » de Serge Brussolo comme figure spatiale caractéristique du roman gothique*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- BOROWY, Waclaw**, 1921 : *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków. Krakowska Spółka Wydawnicza.
- BOUDON, Brigitte** : *Le symbolisme de la montagne*. accessible sur : <http://www.sagesse-marseille.com/lhomme-sage/symbolisme/le-symbolisme-de-la-montagne.html>, consulté le 5 juin 2019.
- BOZZETTO, Roger**, 2005 : *Genres hybridations : des hypothèses à discuter*. dans : *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*. dir. DUPEYRON-LAFAY, F., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger, HUFTIER, Armand**, 2004 : *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes, Camelia. Presses Universitaires de Valenciennes.
- CAILLOIS, Roger**, 1966 : *De la féerie à la science-fiction*. dans : *Anthropologie de la littérature fantastique*. Paris, Gallimard.
- CAMPION-VINCENT, Véronique, RENARD, Jean-Bruno**, 2002 : *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*. Paris, Éditions Payot & Rivages.

- CHAPPEY, Jean-Luc**, 2013 : *La traduction comme pratique politique chez Antoine Gilbert de Labaume (1956–1805)*. dans : *La République en vague 1770–1830*. dir. BERTRAND, G., SERNA, P., Rennes, PUF.
- COMBES, Annie**, 1989 : *Agatha Christie. L'écriture du crime*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- CURTIUS, Ernst, Robert**, 2013 : *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press.
- CZUBALA, Dionizjusz**, 2005 : *Wokół legendy miejskiej*. Bielsko-Biała, Wydawnictwo ATH.
- DELACROIX, Ader**, 2006 : *Le thème des ruines dans la sensibilité et la réflexion philosophique de 1750 à 1850*. accessible sur : <http://lettres.sorbonne-universite.fr/article/le-theme-des-ruines-dans-la>, consulté le 12 juin 2018.
- DIDIER, Béatrice**, 1989 : *Écrire la Révolution (1789–1799)*. Paris, PUF.
- DOPART, Bogusław**, 1999 : *Romantyzm polski : pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- DUCRÉ, Léa**, 2014 : *Les deux visages du néopaganisme français*. dans : *Le Monde des religions*. accessible sur : [http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/les-deux-visages-du-neopaganisme-francais-26-03-2014-3797\\_110.php](http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/les-deux-visages-du-neopaganisme-francais-26-03-2014-3797_110.php), consulté le 17 novembre 2017.
- DUROT-BOUCÉ, Elizabeth**, 2004 : *Le lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais 1764–1824*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- FABRE, Jean**, 1992 : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, José Corti.
- FERNANDEZ, Virginie**, 2016 : *La peur dans le roman policier français du XIX<sup>e</sup> siècle : l'angoisse face à la modernité*. dans : *Romanica Silesiana*. n° 11, vol. 1, *La Peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- FINNÉ, Jacques**, 1991 : *Du fantastique érotique ou gore pornographique*. dans : *Eros. XI Congrès de CERLI*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- FONDANÈCHE, Daniel**, 2005 : *Du fantastique et du gothique dans les thrillers de Serge Brussolo ?*. dans : *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*. dir. DUPEYRON-LAFAY, F., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- FRANÇOIS, Stéphane**, 2007 : *Le néo-paganisme et la politique : une tentative de compréhension*. dans : *Raisons politiques*. n° 25, Paris, Presses de Sciences Po.



- FRAY WAXMAN, Barbara**, 1992 : *Postexistentialism in the Neo-Gothic Mode: Anne Rice's „Interview with the Vampire”*. dans : *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. n° 3, vol. 25, Manitoba, University of Manitoba.
- GADOMSKA, Katarzyna**, 2018 : *Aux confins du fantastique et de la science-fiction : le vampire dans le récit d'Alain Dorémieux*. dans : *Studii si cercetări filologice. Serbia limbi romanice*. n° 17, Pitesti, Editura Universității din Pitești.
- GADOMSKA, Katarzyna**, 2018 : *Jean-Pierre Andrevon – l'horreur à l'américaine. La lecture croisée de brume de Stephen King et de La Maison qui glissait d'Andrevon*. dans : *Linguistique contrastive*, n° 7, Ekaterinburg, The journal of Ural State Pedagogical University, Russia.
- GADOMSKA, Katarzyna**, 2006 : *La nouvelle fantastique au XX<sup>e</sup> siècle : le charme trouble du mystère et du non-dit*. dans : *Romanica Silesiana*. n° 1, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA, Katarzyna**, 2012 : *La prose néofantastique d'expression française aux XX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA, Katarzyna**, 2008 : *Le gore : du cinéma à la littérature*. dans : *Romanica Silesiana*. n° 3, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA, Katarzyna**, 2008 : *Les Frankensteins de Jean-Claude Carrière : entre le roman de Mary Shelley et le cinéma de James Whale*. dans : *Quelques aspects de la réécriture*. dir. WANDZIOCH, M., Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA, Katarzyna**, 2017 : *Les techniques anxigènes dans le cinéma d'horreur et dans la littérature d'épouvante : échanges, parallélismes, passages. (Sur l'exemple de la prose de Jean-Pierre Andrevon)*. dans : *Cahiers ERTA*, n° 11, Déformer le réel. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- GENETTE, Gérard**, 1972 : *Figures III*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard**, 1987 : *Seuils*. Paris, Seuil.
- GENNEP, Arnold, van**, 1991 : *Les rites de passage*. Paris, Picard.
- GŁOWIŃSKI, Michał**, 1994 : *Labirynt, przestrzeń obcości*. dans : *Mity przebrane*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- GOIMARD, Jacques**, 2003 : *Dédales et déserts de l'espace*. dans : *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Agora Pocket.
- GREIMAS, Julien Algirdas**, 1966 : *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*. dans : *Communications*, 8. accessible sur : [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1114](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114), consulté le 4 avril 2018.

- GRIVEL, Charles**, 1983 : *Le fantastique*. Manenheim, Manenheim Universitat.
- HALL, David**, 2005 : *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*. dans : *European Connections*. dir. Collier, P., Bern, Peter Lang AG, European Academic Publishers.
- HALL, Daniel, MCCANN, Ben**, 2000 : *Rewriting the Political*. Elm Bank Publications, Exeter.
- HAS-TOKARZ, Anita**, 2010 : *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- HEBERT, Louis** : *Le modèle actantiel*. accessible sur : <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>, consulté le 11 mai 2018.
- HELMAN, Alicja**, 1991 : *Kino gatunków*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- HELLENS, Franz**, 1991 : *Le fantastique réel*. Bruxelles, Labor.
- HICKMAN, Matt**, 2014 : *12 horror films that reveal Mother Nature's evil side*. accessible sur : <http://www.mnn.com/lifestyle/arts-culture/stories/12-horror-films-that-reveal-mother-natures-evil-side>, consulté le 17 novembre 2017.
- HILLARD, Tom**, 2009 : *Deep Into That Darkness Peering: An Essay on Gothic Nature*. dans : *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. vol. 16, Oxford, Oxford University Press.
- HOGLE, Jerrold E.**, 2002 : *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HUGHES, William, SMITH, Andrew**, 2013 : *EcoGothic*. Manchester, Manchester University Press.
- IZDEBECKA, Agnieszka**, 2002 : *Gotyckie Labirynty*. dans : *Wokół gotycyzmów*. dir. IZBECKA, A., Kraków. Universitas.
- JAUSS, Hans Robert**, 1990 : *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.
- JAWORSKI, Stanisław**, 2001 : *Podręczny słownik terminów literackich*. Kraków, Universitas.
- KENNEDY, Emmet**, 1989 : *A Cultural History of the French Revolution*. New Heaven, Londres, Yale University Press.
- KHAIA, Béchir**, 2016 : *Une peur perdue : la nuit sombre*. dans : *Romanica Silesiana*. n° 11, *La peur*. dir. GADOMSKA, K., JAROSZ, K., Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- KILLEN, Alice**, 2000 : *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. Genève, Sladkine Reprints.
- KING, Stephen**, 1983 : *Danse macabre*. Warszawa, Prószyński i S-ka.
- KOKOT, Joanna**, 2013 : *W świetle gazowych latarni: o angielskiej prozie „gotyckiej” przelomu XIX i XX wieku*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.
- KOPALIŃSKI, Władysław**, 1987 : *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KRISTEVA, Julia**, 1968 : analyse du *Jehan de Saintré*. dans : *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia**, 1980 : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil.
- KRUSZELNICKI, Michał**, 2003 : *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.
- KRZYŃSKA-NAWROCKA, Eliza**, 2012 : *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*. Kraków, Agharta.
- LACÔTE, Fanny**, 2018 : *Le marché de la terreur : l'exportation, la traduction, la réception critique du roman gothique anglaise et du roman noir en France, 1789–1822*. accessible sur : [file:///C:/Users/Olusia/Desktop/doktorant/DDOC\\_T\\_2018\\_0308\\_LACOTE\\_diff.pdf](file:///C:/Users/Olusia/Desktop/doktorant/DDOC_T_2018_0308_LACOTE_diff.pdf), consulté le 6 juillet 2019.
- LABBÉ, Denis, MILLET, Gilbert**, 2005 : *Le fantastique*. Paris, Éditions Belin.
- LABBÉ, Denis, MILLET, Gilbert**, 2003 : *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris, Éditions Belin.
- LANS, Eveline, van der**, 2016 : *Ann Radcliffe's The Mysteries of Udolpho and the Function of Landscapes in Gothic Fiction*. accessible sur : <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/45784/MA%20Thesis%20Eveline%20van%20der%20Lans%20s1146947%20final.pdf?sequence=1>, consulté le 18 novembre.
- LÉVY, Maurice**, 1968 : *Le roman gothique anglais 1764–1824*. Paris, Gallimard.
- LÖNNROTH, Lars**, 2002 : *Odkrycie Nordyckiej wzniosłości*. trad. de l'anglais vers le polonais par REMBOWSKA-PLUCIENNIK, M., dans : *Wokół gotycyzmów*. dir. IZDEBECKA, A., GAZDA, G., PLUCIENNIK, J., Kraków. Universitas.
- LOSKA, Agnieszka**, 2019 : *Le chronotope de la peur dans les romans fantastiques d'Anne Duguël*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersyteu Śląskiego.
- LOVECRAFT, Phillips Howard**, 1969 : *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris, Christian Bourgois Éditeur.

- MALIZIA, Lydie**, 2004 : *Les métamorphoses de l'enfant du fantastique*. dans : *Poétique du fantastique*. dir. RICHET, X., Paris, L'Harmattan.
- MARIGNY, Jean**, 2005 : *Fantastique et science-fiction ou l'ambiguïté de deux genres*. dans : *Détours et hybridations dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction*. dir. DUPEYRON-LAFAY, F., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- MALERIEU, Joël**, 1992 : *Le fantastique*. Paris, Hachette.
- MARKMAN, Ellis**, 2000 : *The History of gothic fiction*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- MELLIER, Denis**, 1999 : *L'écriture de l'excès*. Paris, Honoré Champion.
- MIGHALL, Robert**, 2003 : *A Geography of Victorian Gothic Fiction. Mapping History's Nightmares*. Oxford, Oxford University Press.
- MIK, Anna**, 2016 : *Miasto prawdziwe, miasto zmyślone. Transformacje Londynu w fantastyce dziecięcej i młodzieżowej*. dans : *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. dir. SKOWERA, M., Warszawa, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- MORIN, Lise**, 1996 : *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit Blanche.
- MURPHY, Bernice M.**, 2013 : *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Londres, Palgrave Macmillan.
- NÉE, Patric**, 2012 : *Sur la couleur locale : l'exemple de Théophile Gautier*. dans : *Romantisme. Revue du XVIII<sup>e</sup> siècle*. n° 157, *Les couleurs du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Armand Colin, accessible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-3-page-23.htm>, consulté le 4 mars 2020.
- PAULSON, Ronald**, 1983 : *Representations of Revolution (1789–1820)*. New Heaven, Londres, Yale University Press.
- PÉREZ, Janet**, 2004 : *Contemporary Spanish Women Writers and the Feminine Neo-Gothic*. dans : *Romance Quarterly*. n° 2, vol. 51, Taylor & Francis Online.
- PICARD, Edmond**, 1910 : *Franz Hellens. Le fantastique réel*. dans : *La Chronique*. 18 décembre. Bruxelles.
- POZZUOLI, Alain**, 2005 : *Au commencement était le gothique*. dans : *Fantastique, fantasy, science-fiction*. dir. GOMIS, Estelle Valls, SILHOL, Léa, Paris, Éditions Autrement.
- PRINCE, Natalie**, 2015 : *La littérature fantastique*. Paris, Armand Colin.
- PRUNGNAUD, Joëlle**, 1997 : *Gothique et décadence*. Paris, Honoré Champion Éditeur.

- PRUNGNAUD, Joëlle**, 1994 : *La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle*. accessible sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/59325538.pdf>, consulté le 27 janvier 2020.
- PUCKETT, Terek**, 2013 : *Revolt of nature horror films: the must-sees*. accessible sur : <https://www.popoptiq.com/revolt-of-nature-horror-films-the-must-sees-2>, consulté le 17 novembre 2017.
- PUNTER, David**, 1980 : *The literature of Terror: The history of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. New York, Longman.
- QUEFFÉLEC, Lise**, 1989 : *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, PUF.
- RABSZTYN, Andrzej**, 2017 : *L'hybridité du roman français à la première personne (1789–1820)*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- RENARD, Jean-Bruno**, 1999 : *Rumeurs et légendes urbaines*. Paris, PUF.
- ROBERGE, Martine**, 2009 : *De la rumeur à la légende urbaine*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- RYBICKA, Elżbieta**, 2000 : *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*. Kraków, TAIWPN UNIVERSITAS.
- SADOWSKA-FIDALA, Agata**, 2013 : *Kat i ofiara w twórczości markiza de Sade*. dans : *Pharmacopea. Uzależnienia, obsesje, konflikty*. dir. PAWŁOWSKA, M., WYSŁOBOCKI, T., Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- SETH, Catriona**, 2010 : *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*. Paris, Desjonquères.
- SIRGENT, Jacques**, 2016 : *Aux origines de Dracula de Bram Stoker. Les Mondes de l'Étrange*. n° 4, accessible sur : <https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=801>, consulté le 12 juin 2019.
- ŠRÁMEK, Jiří**, 1993 : *Le chronotope de la nuit dans le récit fantastique*. Études romanes de Brno. 1993, vol. 23, Brno, Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. Řada L, romanistická.
- STENGER, Gerhardt**, 1993 : *Sur la chronologie des premières œuvres de Diderot*. dans : *Dix-Huitième Siècle*. n° 25, Paris. PUF, accessible sur : [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1993\\_num\\_25\\_1\\_1939](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1993_num_25_1_1939), consulté le 25 septembre 2019.
- SUMMERS, Montagne**, 1964 : *The Gothic Quest, a History of the Gothic Novel*. London, Fortune Press.
- SZKOPIŃSKI, Łukasz**, 2013 : *Konflikt jako element napędowy akcji w „gotycyzujących” powieściach François Guillaume’a Ducray-Duminila*. dans : *Pharmacopea*.

*Uzależnienia, obsesje, konflikty.* dir. PAWŁOWSKA, M., WYSŁOBOCKI, T., Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

**SZKOPIŃSKI, Łukasz**, 2017 : *L'éléphant blanc ou le tabou politique dans la France révolutionnaire.* dans : *Folia Litteraria Romanica.* n° 12, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, accessible sur : file:///C:/Users/Olusia/Downloads/12\_22\_271-278\_Szkopinski%20%20..pdf, consulté le 6 juillet 2019.

**TIBI, Pierre**, 1998 : *La nouvelle.* dans : *Aspects de la nouvelle.* Perpignan, Cahiers de l'Université de Perpignan.

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

**TONIZZO, Jean Marc**, 2001 : *La mort et ses peurs. Quitter les choses.* accessible sur : <http://mecaniqueuniverselle.net/mort/liberation/peur-1.php>, consulté le 1 mars 2018.

**TORALOVÁ, Veronika**, 2010 : *Le thème de la nature dans la sensibilité préromantique : Paul et Virginie, Atala, René.* Olomouc, accessible sur : <https://theses.cz/id/uzas5a/97675-361961466.pdf>, consulté le 11 octobre 2010.

**TURNER, Victor**, 1974 : *Drams, Fields, and Metaphors: Sympolic Action in Human Society.* New York, Ithaca.

**VAX, Louis**, 1970 : *L'Art et la littérature fantastiques.* Paris, PUF.

**VAX, Louis**, 1965 : *La séduction de l'étrange.* Paris, PUF.

**VIROLLE, Roland**, 1972 : *Vie et survie du roman noir.* dans : *Manuel d'histoire littéraire de la France.* tome 4, première partie, dir. BARBERIS, P., DUCHET, C., Paris, Messidor/Éditions Sociales.

**WANDZIOCH, Magdalena**, 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle : jeu avec la peur.* Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

**WANDZIOCH, Magdalena**, 2008 : *Quelques aspects de la réécriture.* Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

**WELFRINGER, Arnaud**, *Les animaux des fables, font-ils des personnages ? Histoire littéraire : le personnage de roman.* accessible sur : <http://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2014/03/Histoire-littéraire-personnage.pdf>, consulté le 4 avril 2018.

*L'effet-personnage dans le commentaire.* accessible sur : [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_animaux\\_des\\_Fables\\_sont-ils\\_des\\_personnages](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_animaux_des_Fables_sont-ils_des_personnages), consulté le 11 mai 2018.

*Louise Marguerite Jeanne Madeleine Brayer de Saint-Léon (1765–18..)*. accessible sur : [https://data.bnf.fr/fr/15507932/louise\\_marguerite\\_jeanne\\_madeleine\\_brayer\\_de\\_saint-leon/](https://data.bnf.fr/fr/15507932/louise_marguerite_jeanne_madeleine_brayer_de_saint-leon/), consulté le 15 juillet 2018.

*Symboles de la vie : l'arbre sacré*. dans : *Philosophie du Bonheur. Étude de cas, philosophie, symbolisme*. accessible sur : <https://philosophiedubonheur.wordpress.com/2017/02/07/symboles-de-la-vie-2-larbre-de-vie/>, consulté le 15 juillet 2018.

### **Autres textes cités**

2004 : *La Bible Expliquée. Ancien Testament intégrant les livres deutérocanoniques et Nouveau Testament*. Villier-le-Bel. Société biblique française.

**AMIEL, Henri-Frédéric**, 1908 : *Fragments d'un journal intime précédés d'une étude par Edmond Sherer*. Genève, Georg & C<sup>o</sup> Libraires Éditeurs. accessible sur : <https://archive.org/details/fragmentsdunjou02amie/page/n7/mode/2up/search/paysage>, consulté le 21 mars 2020.

**BAECQUE, Antoine**, 2001 : *Préface*. dans : *Pauliska ou La Preversité moderne*. Paris, Éditions Payot & Rivages.

**BALZAC, Honoré, de** : *Le Père Goriot*. La Bibliothèque électronique du Québec. accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-39.pdf>, consulté le 2 mars 2020.

**BLOY, Léon**, 1983 : *Le Désespéré*. Paris, Union Générale d'Éditions.

**BURKE, Edmund**, 1803 : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. trad. de l'anglais par LAGENTIE DE LAVAÏSSE, E., Paris, Pichon. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/L'Origine\\_de\\_nos\\_Idees\\_du\\_Sublime\\_et\\_du\\_Beau/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Origine_de_nos_Idees_du_Sublime_et_du_Beau/Texte_entier), consulté le 10 mars 2020.

**CHATEAUBRIAND, François-René** : *Génie du christianisme*. Paris, Garnier Frères. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Génie\\_du\\_christianisme](https://fr.wikisource.org/wiki/Génie_du_christianisme), consulté le 23 mars 2020.

**DUMAS, Alexandre** : *Le Meneur de loup*. Bibliothèque électronique du Québec, accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas-meneur.pdf>, p. 23, consulté le 3 novembre 2018.

**GIONO, Jean**, 1947 : *Un roi sans divertissement*. Paris, Éditions Gallimard. accessible sur : <https://ec56229aec51f1baff1d185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/0/1/3/002624013.pdf>, consulté le 18 octobre 2018.

**GOETHE, Johann Wolfgang, von** : *Le Roi des Aulnes*. adaptation par Charles Nodier, accessible sur : [https://www.lexilogos.com/allemand\\_goethe.htm](https://www.lexilogos.com/allemand_goethe.htm), consulté le 2 octobre 2018.

**HUGO, Victor** : *Han d'Islande*. Quand Le Tigre Lit. accessible sur : <http://www.QUANDLETIGRELIT.fr/images/Victor-Hugo-Han-dIslande.pdf>, consulté le 25 mai 2018.

**HUGO, Victor**, 2002 : *Notre Dame de Paris*. Paris, L'Aventurine.

**LEMONNIER, Camille**, 1898 : *Le Jardin de la mort*. dans : *La vie secrète*. Paris, Ollendorff.

**LEWIS, Matthew Gregory** : *Le Moine*. La Bibliothèque électronique du Québec, accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lewis-moine.pdf>, consulté le 28 mai 2018.

**LORRAIN, Jean**, 1987 : *Dernier Entretien*. dans : *Histoires de Masques*. Saint-Cyr-sur-Loire, Ch. Pirot.

**MACHEN, Artur**, 1906 : *The Three Impostors*. dans : *The house of Souls*. London, Grant Richards.

**MATURIN, Charles Robert** : *Melmoth ou l'Homme errant*. trad. de l'anglais par COHEN, J., accessible sur : <https://static1.lecteurs.com/files/ebooks/feedbooks/1806.pdf>, date de consultation : 21 mars 2020.

**PIAGET, Jean**, 1948 : *Naissance de l'intelligence chez l'enfant*. Paris, Niestlé.

**RADCLIFFE, Ann** : *Les Mystères d'Udolphe*. trad. de l'anglais par de CHASTENAY, V., Paris, Maradan. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Mystères\\_d'Udolphe/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mystères_d'Udolphe/Texte_entier), consulté le 25 mai 2018.

**RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine, de**, 2001 : *Pauliska ou La Perversité moderne*. Saint-Germain, Éditions Payot & Rivages.

**RODENBACH, Georges**, 1978 : *Bruges-la-Morte*. Paris, Flammarion.

**SADE, Donatien-Alphonse-François, de**, 1998 : *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*. dans : *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard.

**SADE, Donatien-Alphonse-François, de**, 1904 : *120 Journées de Sodome*. Paris, Club des Bibliophiles.



**SADE, Donatien-Alphonse-François, de**, 1836 : *Justine, ou Les malheurs de la vertu. Avec Préface par le Marquis de Sade*. Paris, Chez Olivier, Librairie. accessible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5629364r.texteImage>, consulté le 3 mars 2020.

**SADE, Donatien-Alphonse-François, de**, 1797 : *La Nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu*. accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_nouvelle\\_Justine/Chapitre\\_IV](https://fr.wikisource.org/wiki/La_nouvelle_Justine/Chapitre_IV), consulté le 27 décembre 2019.

**SHELLEY, Mary**, 2001 : *Frankenstein*. Pitbook.com, accessible sur : <https://www.pitbook.com/textes/pdf/frankenstein.pdf>, consulté le 16 février 2020.

**STOKER, Bram** : *Dracula*. trad. de l'anglais par MOLITOR, L., accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Stoker-Dracula.pdf>, consulté le 24 septembre 2018.

**WALPOLE, Horace** : *Le Château d'Otrante*. trad. de l'anglais par EIDOUS M.-A. Amsterdam, accessible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Château\\_d'Otrante/Chapitre\\_V](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Château_d'Otrante/Chapitre_V), consulté le 23 mars 2020.

**VERNE, Jules** : *Vingt mille lieues sous les mers*. Bibliothèque électronique du Québec. accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-mers.pdf>, consulté le 29 septembre 2018.

**Villiers de L'Isle-Adam, Auguste**, 1890 : *Axël*. Paris, J.M. Dent et fils.

## Résumé

L'objectif de la présente thèse est d'analyser l'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Étant donné que l'espace tout comme d'autres composantes de la diégèse du roman (néo)gothique sont ordonnés par des structures fixes et répétitives, lors de notre analyse nous cherchons à identifier les conventions qui régissent sa construction. Nous procédons par l'étude des lieux archétypaux, endroits qui constituent le plus fréquemment le cadre spatial des romans. L'examen de leurs mises en scène vise particulièrement à mettre en relief des moyens typiques employés pour créer l'effet anxiogène qui est la visée principale du genre.

L'analyse se caractérise par l'éclectisme méthodique, le corpus des textes étudiés comprend les romans d'écrivains tels que : Michel Bernanos, José-André Lacour, Anne Duguël, Jean-Claude Carrière, Pierre Pelot et Serge Brussolo.

La partie analytique de notre thèse commence par l'étude du rapport entretenu par l'espace néogothique avec le passé. Nous examinons les lieux archétypaux : le château, le musée (la figure n'apparaît pas dans le genre source), les ruines. Il s'agit des figures dont l'introduction dans la diégèse permet de tisser un lien, à chaque fois particulier, entre le présent du récit et le passé. Notre analyse démontre que les mises en scène du château, du musée et des ruines, au-delà de certaines différences dans la réalisation du lien avec le passé, véhiculent un message commun qui est le suivant : le passé ne se laisse pas oublier, ni pousser à l'arrière-plan, tout au contraire le rôle qu'il joue dans le présent est de premier plan.

Ensuite, nous nous penchons sur le lien de l'espace néogothique avec la mort. Il est réalisé à travers l'introduction dans les textes des figures archétypales suivantes : le cimetière ou un autre endroit de l'enfouissement des corps, et le lieu du meurtre. La mise en scène des endroits évoqués privilégie le contact de deux réalités : celle des morts avec celle des vivants qui dans le néogothique entretient une communication constante.

La nature néogothique qui est composée de figures traditionnelles comme la forêt, la campagne et la montagne constitue l'élément analysé suivant. L'étude des représentations de la forêt (dotée souvent d'une mise en scène tropicale) et de la montagne trahit l'existence dans celles-ci de nombreux parallèles par rapport aux représentations trouvées dans le genre source. Par contre, l'image de la campagne

manifeste des modifications plus ou moins considérables par rapport à la convention source. La campagne dépeinte dans les textes anciens comme un lieu très accueillant pour le héros devient dans le néogothique un espace hostile, ce qui peut être interprété comme une polémique avec la convention source. L'analyse des représentations contemporaines de la nature permet de mettre en évidence son caractère particulièrement malfaisant envers le personnage humain. Ceci se reflète avant tout dans le traitement du thème de la vengeance sanglante de la nature sur l'humanité pour les dégâts dans l'environnement naturel causés par l'activité de l'homme.

La ville néogothique, la figure suivante étudiée, inexistante dans le gothique ancien, reste profondément influencée par la convention source par le renvoi des auteurs aux techniques descriptives traditionnelles appliquées à la caractérisation des lieux qui forment l'espace urbain d'aujourd'hui. La vision de la ville transmise par les romans néogothiques est fortement péjorative. Il s'agit d'un milieu moralement dégénéré, laid, sale et pollué. Les descriptions de la ville accentuent fréquemment son caractère sauvage — la ville se montre comme une antithèse du progrès civilisationnel. La ville est dotée d'une disposition à confronter le personnage néogothique avec une solitude trouble, indésirée qui génère l'anxiété.

Finalement, nous nous penchons sur la dynamique et le statut du personnage qui incarnent deux attributs complémentaires de l'espace néogothique. Nous étudions les traits antithétiques, dont la révélation selon les circonstances telles que le stade du développement de l'action, le point de vue adopté dote l'espace d'un dynamisme caractéristique. Le statut de personnage est attribué à l'espace à travers la personnification qui peut concerner les aspects suivants : l'intelligence (liée souvent à la possession de la volonté), le psychisme, le comportement, l'apparence. Du point de vue de la narration, selon les principes de la théorie de J.A. Greimas, c'est l'attribution à l'espace de la volonté qui joue le rôle le plus important. La volonté permet à l'espace de poursuivre au cours du récit un but personnel, se référant à l'objet de la quête. Lors de la poursuite de son but, l'espace entre avec les personnages humains dans des relations diverses. Elles sont généralement antagonistes, ce qui découle de l'existence d'un conflit d'intérêts entre l'espace et le personnage humain. La dynamique et le statut du personnage font de l'espace néogothique une construction vive et autonome. Ces traits facilitent la participation active de l'espace dans les événements du récit.

En résumé, notre thèse démontre que la caractérisation de l'espace néogothique englobe des aspects permanents et d'autres qui sont le fruit des changements évolutifs.

L'espace constitue toujours une composante très importante de la diégèse des romans. Il fonctionne comme un porteur considérable, voire principal des éléments génériques du néogothique — il introduit dans les récits le surnaturel, garantit la dynamique de l'action, génère les axes thématiques typiques pour le genre (néo)gothique, enfin son apport à la création de l'effet anxiogène, tout comme l'effet de répulsion et du choc est très important, voire fréquemment essentiel. Tout cela prouve qu'il s'agit d'un élément clé pour l'interprétation des romans néogothiques.

## Summary

This doctoral dissertation aims to analyze the space in the neo-Gothic novel of the French language area of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Since space, like the other components of the neo-Gothic novel diegesis, is constructed based on fixed, repetitive structures, the analysis is aimed at identifying the conventions that govern its construction. Research is conducted on archetypical places, the types of space most frequently appearing in the novels. Particular emphasis is placed on the characteristic means used to create a terror effect, the achievement of which is the basic assumption of the genre.

The analysis is characterized by methodical eclecticism, and the body of texts examined includes novels by such writers as Michel Bernanos, José André Lacour, Anne Duguël, Jean-Claude Carrière, Pierre Pelot and Serge Brussolo.

The first element of the analytical part addresses the issue of the relationship between neo-Gothic space and the past. Archetypical places are examined: a castle, a museum (the figure does not appear in the source convention) and ruins. The mentioned figures are introduced into the world depicted to create in each case a special relationship between the present time of the story and the past. The analysis proves that the ways of presenting them, apart from some differences in the realization of the relationship with the past, are aimed at conveying one common thought - the past does not go away, it does not allow to depreciate its meaning, however, on the contrary, its role in the present is of primary importance.

Further, the relationship between neo-Gothic space and death is investigated. It is realized by the creators of neo-Gothic novels through the introduction of archetypical spatial figures into the text, among which are: a cemetery or other burial place of bodies and a crime scene. In the descriptions of these places, the emphasis is placed on the genre-specific presentation of the contact between the world of the living and the dead.

Neo-Gothic nature, created by such traditional figures as forest, village, mountains is another element of the analysis. The study of the representation of the forest, often taking the form of a tropical forest and mountains, indicates towards the existence of numerous parallels to the representation of this figure from the first texts of the genre. As far as the vision of the village is concerned, it is always more or less distant from traditional images. The village, painted in old texts as a very hero-friendly

space, in neo-Gothic becomes an ominous space, which can be interpreted as a polemic with the source convention. The analysis of contemporary representations of nature allows us to state that it is primarily unfriendly to the characters. This state of affairs is particularly reflected in the implementation of a new subject, which is nature's bloody revenge on humanity for environmental damage caused by human activity.

The Neo-Gothic city, another analyzed spatial figure absent from the former Gothic, is strongly influenced by the source convention by the authors' use of traditional descriptive techniques in describing the places that make up today's urban space. The image of the neo-Gothic city is very pejorative. It is a morally degenerate environment. Alongside its moral ugliness, it is characterized by the ugliness of the landscape: the repulsive architecture of places, ubiquitous dirt and air pollution. Descriptions of the city often emphasize its wild nature - the city is presented as an antithesis of civilization progress. The urban environment is often a space where the protagonist experiences uncomfortable, unwanted and anxiety-filled solitude.

The analytical part is concluded with a study of two interrelated characteristics of neo-Gothic space: the dynamics and the role of the characters in space. Antithetical features are discussed, the disclosure of which, depending on circumstances such as the stage of development of the action or the adopted point of view, gives the space presented in the novel a characteristic dynamism. The status of a character, on the other hand, is achieved through rhetorical personification, which may include the following spheres: intelligence (often related to the will), psyche, behavior, as well as appearance.

From the point of view of arranging the narrative following J. A. Greimas' narratological theory, the most important role is played by the possession of a space of will which allows it to pursue its own goal — fr. *l'objet de la quête*. By taking steps towards its goal, space enters into various relationships with human characters. These are usually antagonistic because of the contradiction of aspirations between space and the human protagonist. Dynamic space, which acts as a character, is a living and autonomous structure. Such characterization facilitates the space's active participation in the events building the action of the novel.

In conclusion, this dissertation proves that the *mise en scène* space in the neo-Gothic novel combines elements fixed to the source convention and elements resulting from evolutionary changes within the genre. Space continues to be the main component of the presented world: it functions as an important, often the most important carrier of neo-Gothic genre characteristics, guarantees the dynamics of action,

creates thematic axes typical of the genre, is the main element used to create an atmosphere of horror as well as disgust and shock. All this makes it possible to state that the analysis of space is the key to the interpretation of a neo-Gothic novel.

## Streszczenie

Celem niniejszej pracy doktorskiej jest analiza przestrzeni w neogotyckiej powieści obszaru francuskojęzycznego drugiej połowy XX wieku. Jako że przestrzeń podobnie jak inne elementy składowe diegezy (neo)gotyckiej powieści jest skonstruowana na bazie stałych, powtarzających się struktur, analiza ukierunkowana jest na identyfikację konwencji, które rządzą jej konstrukcją. Badaniu poddane są miejsca archetypowe, typy przestrzeni najczęściej pojawiające się w powieściach. Szczególnie uwydatnione są charakterystyczne środki używane w celu stworzenia efektu grozy, którego uzyskanie jest podstawowym założeniem gatunku.

Analizę charakteryzuje eklektyzm metodyczny, a korpus tekstów badanych obejmuje powieści takich pisarzy jak: Michel Bernanos, José André Lacour, Anne Duguël, Jean-Claude Carrière, Pierre Pelot, Serge Brussolo.

Jako pierwszy w części analitycznej poruszony jest problem związku neogotyckiej przestrzeni z przeszłością. Badane są miejsca archetypowe: zamek, muzeum (figura nie pojawia się w konwencji źródłowej), ruiny. Wymienione figury są wprowadzane do świata przedstawionego w celu stworzenia w każdym przypadku szczególnej relacji między czasem teraźniejszym akcji opowiadania a przeszłością. Analiza dowodzi, że sposoby ich przedstawiania poza pewnymi różnicami w zakresie realizacji związku z przeszłością są ukierunkowane na przekazanie jednej wspólnej myśli — przeszłość nie odchodzi w niepamięć, nie pozwala zdeprecjonować swojego znaczenia, ale przeciwnie jej rola w teraźniejszości jest pierwszoplanowa.

Następnie, zbadany zostaje związek neogotyckiej przestrzeni ze śmiercią. Jest on realizowany przez twórców neogotyckich powieści poprzez wprowadzenie do tekstu archetypowych figur przestrzennych, wśród których znajdują się: cmentarz, bądź inne miejsce pochówku ciał oraz miejsce zbrodni. W opisach tych miejsc nacisk położony jest na charakterystyczne dla gatunku przedstawienie kontaktu między światem żywych i umarłych.

Neogotycka przyroda, którą tworzą takie tradycyjne figury jak: las, wieś, góry jest kolejnym elementem analizy. Studium nad przedstawieniami lasu, często przyjmującego postać lasu tropikalnego i gór, wskazuje na istnienie licznych paraleli w stosunku do przedstawień tej figury z pierwszych tekstów gatunku. Jeśli chodzi o wizję wsi, jest ona zawsze mniej lub bardziej oddalona od tradycyjnych obrazów.



Wieś malowana w tekstach dawnych jako przestrzeń bardzo przyjazna bohaterowi, w neogotyku staje się przestrzenią złowrogą, co może być interpretowane jako polemika z konwencją źródłową. Analiza współczesnych przedstawień przyrody pozwala stwierdzić, że ma ona przede wszystkim charakter nieprzyjazny w stosunku do postaci. Ten stan rzeczy odzwierciedla się szczególnie w realizacji nowej tematyki, którą jest krwawa zemsta przyrody na ludzkości za szkody w środowisku naturalnym wywołane przez działalność człowieka.

Neogotyckie miasto, kolejna badana figura przestrzenna nieobecna w dawnym gotyku, pozostaje pod mocnym wpływem konwencji źródłowej poprzez uciekanie się autorów do tradycyjnych technik deskrypcyjnych w opisie miejsc tworzących dzisiejszą przestrzeń miejską. Obraz neogotyckiego miasta jest bardzo pejoratywny. Jest to środowisko moralnie zdegenerowane. Obok brzydoty obyczajowej charakteryzuje je brzydota krajobrazu: odpychająca architektura miejsc, wszechobecny brud i zanieczyszczenie powietrza. Opisy miasta akcentują często jego dziki charakter — miasto ukazywane jest jako antyteza postępu cywilizacyjnego. Środowisko miejskie jest często przestrzenią doświadczania przez protagonistę niewygodnej, niechcianej i lękotwórczej samotności.

Część analityczną zamyka studium nad dwoma związanymi ze sobą wyróżnikami neogotyckiej przestrzeni: dynamiką i pełnieniem przez przestrzeń funkcji postaci. Omówione zostają cechy antytetyczne, których ujawnianie się w zależności od okoliczności takich jak stadium rozwoju akcji, czy przyjęty punkt widzenia nadaje przestrzeni przedstawionej w powieści charakterystyczny dynamizm. Status postaci natomiast przestrzeń uzyskuje za sprawą zastosowania zabiegu retorycznego personifikacji, która może obejmować następujące sfery: inteligencję (związaną często z wolą), psychikę, zachowanie, a także wygląd.

Z punktu widzenia organizacji narracji zgodnie z założeniami teorii narratologicznej J.A. Greimas'a najważniejszą rolę pełni posiadanie przez przestrzeń woli, która pozwala jej na dążenie do osiągnięcia obranego przez siebie celu — fr. *l'objet de la quête*. Podejmując kroki w kierunku realizacji swojego celu, przestrzeń wchodzi w różnego typu relacje z postaciami ludzkimi. Mają one zazwyczaj charakter antagonistyczny ze względu na sprzeczność w zakresie dążeń między przestrzenią a bohaterem ludzkim. Przestrzeń dynamiczna, pełniąca funkcję postaci jest konstrukcją żywą i autonomiczną. Taka charakteryzacja ułatwia przestrzeni aktywne uczestnictwo w wydarzeniach budujących akcję powieści.

Podsumowując, niniejsza praca udowadnia, że *mise en scène* przestrzeni w powieści neogotyckiej łączy elementy stałe w stosunku do konwencji źródłowej i elementy będące wynikiem zmian ewolucyjnych w obrębie gatunku. Przestrzeń stanowi nadal główny składnik świata przedstawionego: funkcjonuje jako ważny, często najważniejszy nośnik neogotyckich cech gatunkowych, gwarantuje dynamikę akcji, kreuje typowe dla gatunku osie tematyczne, jest głównym elementem wykorzystywanym do tworzenia atmosfery grozy jak również obrzydzenia i szoku. Wszystko to pozwala stwierdzić, że analiza przestrzeni jest kluczem do interpretacji neogotyckich powieści.