MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Le gothique entre esthétique et littérature

Joëlle Prungnaud

10.58048/2263-7664/561

Littérature comparée et Esthétique(s)

Dans le cadre de la question abordée cette année par le Congrès de la SFLGC : « Littérature comparée et Esthétique(s) », il semblerait qu'un « retour au gothique » ne soit pas hors sujet. Un retour à entendre comme une rétrospection : remonter jusqu'au contexte d'émergence de ce mot en littérature, et comme une rétrospective : reconstituer un parcours, retracer l'évolution qui aboutit à son emploi actuel. Il ne s'agira pas de refaire l'histoire d'un genre, ce qui a déjà été fait par des spécialistes reconnus[1], mais plutôt de s'appuyer sur cet acquis pour réfléchir à la pertinence de la dénomination originelle et aux fluctuations de son contenu. Notons que l'université de Provence est un lieu propice à ce questionnement car, rappelons-le, elle compte d'éminents spécialistes du domaine et a organisé en juin 2007, le congrès bisannuel de l'IGA (*International Gothic Association*), qui s'est déroulé pour la première fois en dehors de la sphère anglo-saxonne[2].

Une approche comparatiste de la problématique tentera de déterminer le point de passage de l'esthétique à la littérature en éprouvant la validité et la pérennité d'un concept emprunté aux historiens de l'art pour l'appliquer au champ littéraire. Dans la mesure où celui-ci est envisagé dans sa dimension européenne, voire internationale, et pas seulement dans le domaine anglophone, se pose le problème des transferts culturels et des écarts qui en résultent dans les discours critiques d'un pays à un autre. En outre, l'actualité du courant gothique qui traverse les nouvelles générations et qui excède les

limites de la littérature pour devenir un phénomène social, intéresse la littérature comparée en raison même de ce glissement de l'esthétique au culturel[3].

On sait que le terme *gothique* a d'abord été requis pour désigner la production littéraire spécifique qui s'échelonna en Grande-Bretagne de la fin des Lumières au début du Romantisme, et qu'il a permis ensuite d'identifier un genre à part entière, à l'échelle européenne puis en Amérique du Nord. Que reste-t-il aujourd'hui du contenu esthétique initialement attribué à l'épithète, alors que son sens architectural était loin d'être fixé ? Quand Horace Walpole l'emploie pour qualifier son « histoire » de 1764 (*The Castle of Otranto. A Gothic Story*), il n'y met pas le même contenu qu'un adepte du « gothique » des années 1980, mais il ne l'entend pas tout à fait non plus de la même manière qu'un auteur de la fin du XIXe siècle. C'est qu'en un siècle l'histoire de l'art a affiné sa connaissance du Moyen Age et s'est forgé un lexique plus précis et plus informé. C'est que les enjeux esthétiques qui ont jadis entouré la réhabilitation puis l'éloge du style gothique ne sont plus perçus de nos jours par les utilisateurs du mot. Qu'est-ce qui motive alors son utilisation ? Peut-on encore établir des liens avec le gothique originel ?

La qualification du genre par une référence esthétique « fournit-elle encore à la recherche des outils valides ? ». Cette citation extraite de l'appel à communications du congrès invite à formuler un certain nombre de questions d'ordre méthodologique. Il s'agira moins de trouver dans l'immédiat des éléments de réponse que d'ouvrir des pistes de réflexion et de s'interroger sur l'avenir d'une recherche qui a connu un développement exponentiel à partir des années 70, un développement qui ne se dément pas à en juger par le foisonnement des publications et des colloques sur le sujet. Il n'est pas facile de se situer dans le débat actuel sur la délimitation du genre et dans le contexte de dérive sémantique qui provoque, d'une certaine manière, une crise de croissance dans le domaine.

Aux origines

Le point de départ de l'analogie entre littérature et esthétique est le fameux sous-titre attribué par Horace Walpole à son récit, *Le Château d'Otrante*, sur lequel l'histoire du genre achoppe toujours, puisque les études les plus récentes en reviennent toujours là, comptant sur un retour aux origines pour éclairer la situation[4]. La formule « A Gothic

Story » qui figure sur la page de titre de la seconde édition (1765) atteste, en effet, la rencontre du champ esthétique et du champ littéraire, et porte le témoignage d'une interpénétration de deux activités de l'auteur (parmi d'autres) : antiquaire et romancier. Pourtant, on se heurte à une énigme : l'inadéquation entre le contenu esthétique du mot et son illustration littéraire. Le château, tel qu'il est représenté au fil des pages, ne présente pas de trait architectural proprement gothique et n'est jamais qualifié ainsi dans les passages descriptifs, comme le constate Roger Bozzetto[5] : pas de croisée d'ogive, pas d'arc brisé mais plutôt une lourde architecture saxonne ou normande[6]. Or, à une époque où la différenciation des styles ne se pratiquait pas encore (la distinction entre *roman* et *gothique* sera nettement établie par l'architecte Thomas Rickman en 1819[7]), Walpole était beaucoup plus avancé que ses contemporains dans la connaissance de l'architecture médiévale. Il identifie clairement l'innovation architecturale qu'est l'arc en tiers-point dans son ouvrage d'érudition, *Anecdotes of Painting* (1762-71), comme l'indique cette précision dans le chapitre consacré aux architectes du Moyen-Age : « *The pointed arch, that peculiar of Gothic architecture*[8] ». De fait, en omettant l'ogive dans le décor de son roman, Walpole échappe à ce qui serait perçu aujourd'hui comme un anachronisme architectural puisque l'action remonte à une période du Moyen Age antérieure à l'apparition du style gothique (XIe-XIIe siècles). Néanmoins, il associe le mot *gothique* aux « périodes les plus sombres de la chrétienté » (*the darkest ages of christianity*), à la superstition et au surnaturel[9]. Et c'est cette association qui passera à la postérité.

Dans la production ultérieure, *Le Moine* (1797) s'ouvre sur la cathédrale de Madrid : après la grand-messe et la sortie des fidèles, le silence succède aux mondanités et au prêche d'Ambrosio. L'atmosphère du lieu (*the gothic obscurity of the Church*, *the religious gloom*) communique au héros Lorenzo une profonde mélancolie ; gagné par le sommeil, il fait un rêve prémonitoire qui le met aux prises avec un monstrueux inconnu, incarnation du mal et de la luxure ; la voûte de l'édifice s'effondre sur les fidèles, l'autel s'ouvre sur l'enfer… Le démoniaque surgit en pleine cathédrale gothique. Lorsque la dimension visuelle de l'architecture gothique s'affirmera au cours des décennies suivantes, l'image de l'arc brisé accompagnera les pires créatures et les « ténèbres gothiques » deviendront un lieu commun.

Pourtant, si l'on se réfère aux déclarations des partisans du Renouveau gothique, la revalorisation de l'architecture médiévale, par opposition à l'antique, est fondée sur de tout autres critères d'appréciation : dès la fin du XVIIIe siècle, dans les textes didactiques contemporains du *Moine*, sont exaltées l'ampleur et la magnificence, la « perspective aérienne et céleste » suscitée par l'élévation de la voûte, l'élancement des colonnes, la forme pointue des arcs[10]. Lumière, verticalité, spiritualité… c'est au nom de ces valeurs positives que l'architecture chrétienne, nationale et septentrionale est réhabilitée. Plus la connaissance de l'architecture médiévale s'affinera au cours du siècle suivant, plus le style gothique sera différencié du style roman, rendant caduc l'argument de la pesanteur et de l'obscurité avancé par les tenants de l'architecture classique[11]. William Godwin s'enchante, en 1803, de cette extraordinaire « floraison du monde occidental[12] ». En 1802, Chateaubriand reconnaît dans nos vieilles églises gothiques le « génie du christianisme ». Plus tard dans le siècle, John Ruskin verra dans les caractéristiques de l'école gothique (variété, naturalisme, surabondance et générosité des formes…) tous les signes d'une exaltation de la vie et d'une saine beauté, à l'opposé d'une « architecture de ténèbres et de mort[13] ». Alors que le courant médiévaliste qui traverse tout le XIXe siècle pose le gothique comme utopie, le roman gothique s'oriente au contraire vers la dystopie.

L'écart est particulièrement flagrant en Grande-Bretagne qui voit s'épanouir une véritable renaissance architecturale, dans un double mouvement de restauration et d'imitation, tournée vers l'exhibition de sa prospérité économique et de sa puissance politique (les travaux de reconstruction du Parlement londonien en style gothique inaugurent le règne de Victoria en 1837). Comme alternative à ce néo-gothique officiel, vitrine du pouvoir victorien, William Morris proposera sa lumineuse utopie socialiste puisée aux sources de l'art et de la société du XIVe siècle[14]. Parallèlement, l'école anglaise du *Gothic novel* essaime sur le continent, suscitant des imitateurs qui renchérissent dans la noirceur de l'invention[15] tandis qu'en Angleterre, l'héritage littéraire se diversifie dans la continuité de l'horreur et de la terreur (genres apparentés du *gothic-historic*, du *sensation novel*, des *penny dreadfuls*…). A la fin du siècle, la rupture est consommée entre « l'esprit gothique » qui a couvert le pays de constructions nouvelles (Gilbert Scott[16]), signe incontestable de vitalité, et l'imaginaire de la fiction qui fait surgir des chantiers de restauration un passé maléfique (nouvelles de M.R. James[17]).

En France, l'ordre gothique est porté par le positivisme de Viollet-le-Duc, énergiquement engagé sur la voie du progrès[18], refusant de voir dans les chefs-d'œuvre du Moyen Age un effet de la fantaisie ou des caprices de l'imagination pour privilégier l'approche rationaliste d'un style fondé sur une technique sophistiquée, s'appuyant sur les sciences physiques. La vision romantique du gothique qui nourrit l'imaginaire romanesque (mystère des formes, exubérance de la création, invitation au rêve…) se défait au fur et à mesure des progrès de l'archéologie et de l'histoire de l'art[19]. Dans la réalité des faits, le gothique nourrit la modernité : il intègre le progrès industriel (utilisation du fer dans les restaurations de cathédrales, voûtes métalliques qui se substituent à la pierre, emploi du béton armé dans la construction des églises néo-gothiques…) et il conduit au fonctionnalisme des gratte-ciel américains de Manhattan et de Chicago[20]. Dans la fiction littéraire, le gothique architectural occupe un tout autre versant : il est habité par les forces du mal, de la folie, il est le lieu de l'excès, de l'entropie, de la régression. Curieusement la cathédrale elle-même, exemplaire du génie de la construction éveille les fantasmes les plus destructeurs[21].

Que déduire de ce constat, sinon que romanciers et architectes ne parlent pas la même langue, ne portent pas le même regard sur le gothique ? Si nous revenons à Walpole, il a été maintes fois souligné que sa résidence de Strawberry Hill, réaménagée dans le goût gothique de l'époque était aux antipodes du château imaginaire d'Otrante : demeure riante, plus kitsch (à nos yeux) que terrifiante… Selon l'historien d'art Kenneth Clark, il n'y a aucune ressemblance entre les demeures de romans gothiques et l'architecture domestique engendrée par le Renouveau gothique au même moment. C'est pourquoi il introduit le terme de *Gothicness* (*gothicité*[22]) dont l'origine est à chercher du côté de la littérature, dans la réception et la lecture de l'architecture médiévale par les poètes de la nuit et des tombeaux, dans les années 1740. La contemplation des bâtiments monastiques avant leur restauration, c'est-à-dire dans leur état de ruines envahies par la végétation, inspire de sombres méditations, pénétrées de mélancolie[23]. Cette vision du gothique qui dramatise l'image du déclin fait son chemin de la poésie à la prose, dans le registre du macabre et de la noirceur. Pour les besoins de la fiction, le modèle historique s'estompe au profit d'une représentation fantasmatique des lieux, qui aboutit à l'archétype de la demeure noire. On chercherait en vain dans la réalité les châteaux d'Ann Radcliffe et il n'est pas sûr que le concept même de « château gothique » soit

attesté en histoire de l'art.

Quand Walpole affiche le terme de *gothic* sur la page de titre de son livre, c'est moins par référence à une architecture spécifique dûment datée et répertoriée que pour se placer sous le signe du Moyen Age et s'autoriser de ce fait à recourir au merveilleux. Avant lui, Richard Hurd avait pratiqué de telles associations, dans ses *Letters on Chivalry and Romance* (1762[24]). Selon les commentateurs, l'épithète serait à prendre dans son sens courant et contemporain de *médiéval*[25], en accord avec la deuxième préface de Walpole, dont le contenu programmatique relève plus, en effet, de la littérature que de l'esthétique architecturale. L'auteur propose une nouvelle forme de roman qui combinerait *romance* (fantaisie du roman de chevalerie) et *novel* (exigence moderne de vraisemblance). C'est bien en ce sens que les continuateurs de Walpole comprennent le mot et s'en réclament à leur tour, comme l'atteste Clara Reeve[26].

Ce retour aux origines permet de bien cerner le problème : dès lors qu'il qualifie une histoire, un récit, en se réclamant d'une tradition poétique et narrative, le mot *gothique* s'autonomise, s'affirme comme terme de critique littéraire et sera appelé (comme l'on sait) à une longue carrière. Employé dans le contexte de l'histoire de l'art, il connaîtra une autre évolution, liée aux découvertes de l'archéologie médiévale et à l'essor du mouvement de renouveau. Cependant, s'il est vain d'établir une équivalence directe entre les deux domaines, il ne faut pas perdre de vue la nature du lien qui les rapproche. Antiquaires et écrivains ont en partage une réaction à un système de valeurs : l'histoire gothique de Walpole et de ses imitateurs dérange l'harmonie augustéenne de la poésie (Alexander Pope) et une certaine conception du roman (*novel*) tout comme le style gothique échappe au canon classique du beau. Cette concomitance dans une posture commune d'adhésion à un nouveau code signale une profonde mutation dans l'histoire du goût et de la sensibilité qui trouve son expression littéraire et artistique dans le Romantisme.

Aboutissement ou dérive ?

On pourra maintenant s'interroger sur la permanence de l'emploi du mot *gothique*, qui est devenu aujourd'hui un signe de ralliement, d'adhésion à un mode de vie, à une culture qui ne se limite pas aux frontières de la littérature. L'émergence du mouvement

est lié à la musique, dans la mouvance du *punk-rock*. Les formations gothiques voient le jour dans les années 1980 (noms suggestifs : *Siouxsie* ; *Sisters of Mercy* ; *Batcaves* ; *Cradle of Filth*) et se répartissent en trois familles : le gothique rock (ou *soft*) ; les électro-gothiques ou cyber-goths ; enfin *Black Metal*, frange dure incarnée par la star emblématique Marilyn Manson, « le dandy gothique[27] ». Mais ces groupes ne constituent que la partie émergée de la subculture *goth* qui survit à une vingtaine d'années d'existence. Les nombreuses publications sur le phénomène depuis 2000, dûment répertoriées et disponibles à la BnF, ainsi que le foisonnement des sites gothiques sur Internet attestent présence et vitalité[28]. A en croire les sources savantes, le terme *goth* est employé quand on se réfère à la scène *underground* contemporaine mais on continue d'utiliser l'épithète *gothique* quand on veut désigner l'esthétique culturelle dans son ensemble[29].

Que faire de cette postérité qui n'est pas une mode passagère mais qui s'inscrit durablement dans le paysage culturel et qui a déjà une histoire ? La rejeter en raison de son caractère peu académique et insuffisamment littéraire ? Ce serait se priver d'un observatoire dont l'intérêt est de saisir un continuum : après le point d'origine que nous venons d'évoquer, voici un point d'aboutissement qui s'offre à l'étude. Car le mouvement cherche à s'ancrer dans une généalogie et revendique un patrimoine culturel qui remonte au Moyen Age en effectuant toutefois une sélection : plutôt qu'avec « les splendides cathédrales médiévales » du XIIIe siècle, il se reconnaît une affinité avec les danses macabres du XVe siècle ; il retient les demeures néo-gothiques des Anglais excentriques (Walpole et Beckford) de préférence au Palais de Westminster ; il déclare avoir reçu en héritage « les ténèbres et la subversion », au risque de s'exposer à quelques contre-sens historiques[30].

L'abréviation *Goth* redonne vie à la métaphore originelle qui n'est plus perçue comme telle dans la langue moderne. Rappelons que ce sont les humanistes italiens de la Renaissance qui ont donné le nom de *gothique* à l'architecture la plus répandue en Europe du Nord, non pas parce qu'ils attribuaient ce style particulier à l'œuvre des Goths, qui avaient quitté la Gaule depuis le VIIIe siècle, mais pour exprimer leur jugement négatif : de même que les peuplades venues du Nord avaient déferlé sur l'Empire romain et mis en péril sa civilisation raffinée, de même l'ancienne architecture septentrionale sapait les fondements de l'ordre classique de l'Antiquité gréco-romaine. En se réclamant

ouvertement des Goths, le mouvement actuel retrouve le sémantisme initial de « barbare, non civilisé », qui avait été vigoureusement désavoué par les *revivalists*. C'est par rejet de la civilisation moderne, contre la surindustrialisation que le retour à la *barbarie* des premiers âges est aujourd'hui exalté[31].

La force de séduction exercée par le mot s'expliquerait donc en partie par ce contenu provocateur destiné à effaroucher les honnêtes gens. A cela s'ajoute une vertu linguistique précieuse à l'époque de la mondialisation : compris dans toutes les langues européennes, le mot circule facilement et se prête à la dérivation (*gothisme*, *gotocs*) et à la composition (*cyber-goths*). Mais cela ne suffit pas à expliquer son pouvoir d'attraction. Par son origine métaphorique, le mot échappe au vocabulaire technique et rejoint la sphère poétique. Son étymologie révèle qu'entre le mot et la chose s'est produit, dès l'origine, un décalage propice à la polysémie, à la formation d'images, dont peuvent jouer les esprits inventifs. En cela, le vocable échappe au discours de l'esthétique pour investir le registre de l'imaginaire, de l'affectif, du rêve. Les admirateurs de l'architecture gothique ont, en leur temps, cherché à corriger cette impropriété lexicale en proposant des termes plus appropriés, comme *français* ou *ogival*. A l'entrée « gothique » du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Pierre Larousse renvoie le lecteur à l'article « ogival » pour prendre connaissance de l'acception architecturale du terme, étant donné que « les Goths n'y furent pour rien », écrit-il[32]. Heureusement, le bon sens lexical a dû abdiquer, laissant au mot toute sa charge poétique, à laquelle il doit très probablement cette féconde postérité (y aurait-il eu un *roman ogival* ou un *rock ogival* ?).

Mais ce n'est pas seulement le vocable qui est investi d'un pouvoir fédérateur, ce sont les virtualités esthétiques et culturelles qui l'habitent et qui sont revendiquées en héritage dans un bel amalgame (qui ne manque pas de pertinence) : gothique, grotesque, romantique, néo-gothique, décadent[33]... L'étonnant parcours qui conduit de Walpole aux *Goths* nous laisse entrevoir que le gothique qui sous-tend la littérature du même nom n'est pas seulement une donnée de l'histoire de l'art mais repose, pour une grande part, sur une invention de l'imaginaire. Jurgis Baltrusaïtis a bien montré comment les fables inventées pour expliquer l'art gothique (légendes sylvestre et mauresque) nous font pénétrer de plain-pied dans le champ de la fiction, c'est pourquoi d'ailleurs il intitule son essai : « Le roman de l'architecture gothique[34] ». Ce raccourci nous laisse également

entrevoir la complexité du problème : plusieurs discours sur le gothique continuent de co-exister sans forcément se recouper (architectes bâtisseurs ou restaurateurs, esthéticiens et philosophes, poètes et romanciers, musiciens) ; ces discours infléchissent le contenu du mot et la représentation de la chose dans des sens parfois contradictoires. Le retour au gothique du XIXe siècle participait d'une volonté de retrouver « les splendeurs perdues » (*the glories we have lost)*, selon Pugin[35], de réparer la rupture avec le passé national, de rétablir une continuité interrompue. Ce qui est en jeu est bien plus qu'un style architectural, c'est l'objet d'une quête, d'un idéal qui, par les variations de son contenu, l'indétermination même de son objet, par l'affirmation d'un renouvellement permanent, s'apparente à un mythe collectif. Le retour au gothique auquel nous assistons aujourd'hui prétend remplir le vide culturel auquel les nouvelles générations s'estiment exposées (contre le prêt-à-penser, « le néant culturel de la télé-réalité[36] »). N'est-ce pas une manière (certes, beaucoup plus marginale) de redonner au mythe gothique une actualité sous des formes d'expression inattendues ?

Questions de méthode

Cette force de séduction du mot qui semble résister à l'usure du temps est-elle pour autant la garantie d'une efficacité quand on l'utilise comme catégorie critique ? Alors que le mot continue de faire son chemin dans l'imaginaire collectif, a-t-il toujours une fonction définitoire, discriminative, voire normative dans le discours critique ?

Ce qui s'est avéré fécond pour la littérature est plus redevable au mythe gothique qu'au style gothique par lui-même, c'est-à-dire que l'écriture s'est nourrie des spéculations fantaisistes entretenues sur la genèse de cette architecture par ses détracteurs comme par ses admirateurs. Elle y a trouvé un réservoir d'images qui a perduré, indépendamment des démentis apportés par les explications rationnelles et érudites. Elle s'est forgée à l'écoute des théories esthétiques engendrées par la réappropriation d'un art du passé et par sa relecture en fonction des valeurs du présent. Réinterprété à l'aune du sublime, le gothique médiéval est entré en résonance avec une sensibilité nouvelle, ce qui le rendait recevable aux yeux des modernes. Ce travail de recréation et d'élaboration qui permet d'identifier une écriture et qui fonde véritablement le genre est lié à un contexte particulier, à la fois temporel et spatial. Et Maurice Lévy a raison de se

demander si la qualification de gothique est toujours opératoire quand on la transfère outre-Atlantique, car le genre perd la culture dont il était l'émanation[37]. Mais est-ce à dire qu'il faut réserver le mot à une production rigoureusement circonscrite dans le temps et l'espace, comme il le propose ?

On mesure bien la contrainte particulière qui pèse sur un terme critique exogène, qui échappe à l'histoire littéraire proprement dite car il n'a de sens que s'il est rapporté à sa source première, qui est d'ordre esthétique. Mais d'un autre côté, l'analogie qui le constitue est en soi une richesse à condition toutefois de savoir la faire jouer. Se poster dans une cathédrale gothique afin d'éprouver les effets de la disproportion, sentir son moi traversé et submergé par des forces surnaturelles (*at the mercy of supernatural forces within and beyond the self*) pour retrouver les états d'âme d'une héroïne de roman gothique et énoncer cette expérience comme légitimation du lien entre les deux formes d'art, ce n'est sans doute pas la bonne méthode. C'est pourtant ce que propose, à longueur de chapitre, une de ces nombreuses études universitaires sur le sujet[38].

Bien différente est l'investigation menée par un commentateur d'Edgar Allan Poe, G.R. Thompson[39], qui démontre comment l'auteur américain, en s'attaquant par la parodie au stéréotype gothique (dans « Bérénice », par exemple), retravaille le genre pour le faire évoluer vers le fantastique macabre, en tirant parti de toutes les potentialités esthétiques véhiculées par la réception du mot dans le champ de l'histoire de l'art. Ainsi s'opère la récupération du grotesque, bien représenté dans l'ornementation gothique, et de l'arabesque, en lien avec l'assimilation supposée au mauresque. Cette brillante démonstration permet d'éclairer les hybridations génériques à partir des données de l'esthétique et parvient à suivre une des mutations du genre, sans jamais perdre de vue ses composantes formelles[40].

Il reste à s'interroger sur la généralisation de l'étiquette gothique pour répertorier tout récit faisant jouer le ressort de la terreur ou de l'horreur, à l'opposé des positions de Maurice Lévy, qui privilégie l'ancrage historique (le XVIIIe siècle) et géographique (l'Angleterre[41]). David Punter souscrit, semble-t-il, à cette option en prenant pour fil directeur la terreur (sans la distinguer de l'horreur), comme l'indique l'association du titre et du sous-titre de son ouvrage de 1980 : *The Literature of Terror / A History of Gothic Fictions (from 1765 to the Present Day*). L'auteur avoue cependant sa difficulté à

écrire le chapitre sur le Gothique contemporain, pour la réédition de 1996, tant la production qui s'y réfère explose, démultipliée par les nouveaux *media* et par l'industrie du spectacle. Il peine notamment, explique-t-il, à isoler la production proprement littéraire (*narratives*) de la foisonnante culture environnante[42].

On pourra objecter que le parti pris de la globalisation tend à occulter les traditions nationales, voire à les marginaliser, dès lors qu'elles échappent à une dénomination qui n'aurait de pertinence que dans le champ anglo-saxon. Il en va ainsi du roman frénétique dans le champ de la littérature française, ignoré des anthologies alors même que des auteurs comme Petrus Borel (*Madame Putiphar*, 1839), Charles Lassailly (*Les Roueries de Trialph*, 1833), le Jules Janin de *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829) manifestent une prédilection pour les thèmes les plus macabres en les traitant sur le mode sombre, grotesque ou ironique[43]. Dans une gamme diversifiée, et avec un sens aigu de la provocation, ils s'adonnent délibérément à l'outrance et à la violence de l'écriture. En réaction contre l'hégémonie du gothique anglo-saxon, imposé par la critique, l'universitaire canadien Anthony Glinoer entend mettre sous l'enseigne de « frénétique contemporain » la littérature et le cinéma d'horreur à partir des années 1950, en hommage à cette composante du romantisme français trop vite oubliée[44]. L'intérêt de cette approche consiste à apporter un nouvel éclairage sur la vaste production qui occupe les territoires difficiles à circonscrire du fantastique, de la terreur et de l'horreur censés couvrir la filiation gothique. Prendre pour point de référence « l'étape » frénétique [45] permet de réorganiser la généalogie du gothique selon une pertinence propre à l'espace culturel francophone (avec ses réseaux d'influence internes ou importés, et ses circuits de diffusion spécifiques). Sont ainsi mises en relief des œuvres considérées par l'histoire littéraire comme mineures ou marginales. Leur légitimation rétroactive fait apparaître à la surface le puissant courant souterrain qui devait irriguer la littérature romantique et à qui la modernité doit peut-être l'audace d'avoir rompu certaines digues, aussi bien dans l'exercice de l'imaginaire que dans le libre choix des supports médiatiques.

Cette application à chercher des alternatives à l'emploi systématique du mot *gothique*, en alléguant des épithètes concurrentes (terrifiant, noir, frénétique…) prouve la difficulté à détrôner une appellation que l'usage a finalement imposée. Le rapide tour d'horizon qui vient d'être effectué fait apparaître une contradiction : la pérennité et la bonne

fortune du nom donné à cette catégorie critique vont de pair avec le constat de l'élasticité de son contenu sémantique (certains diraient de sa vacuité). L'indifférenciation critique semble, en effet, difficile à concilier avec la faculté discriminante. Le flottement observé dans la dénomination reflète, d'une certaine manière, la résistance de l'objet d'étude à se laisser délimiter, par le recours à des supports non conventionnels ou à des modes d'expression parallèles, qui échappent au champ strictement littéraire. Le phénomène d'hybridation du genre, répété à différentes époques, participe d'un effet d'occultation, qui entrave tout effort de classification mais, en même temps, fournit l'argument de la continuité, d'autant plus que la conscience des origines ne s'est jamais démentie. Si l'analogie avec l'architecture s'est avérée productive pour la genèse du genre littéraire, c'est désormais la musique qui s'offre aux développements les plus fructueux, sans toutefois perdre le lien avec la littérature. Ces points de passage d'une forme artistique à l'autre (et il faudrait ajouter les arts de l'image, dont le cinéma) élargissent encore les perspectives de recherche dans un domaine déjà vaste. C'est pourquoi interroger la légitimité du *gothique* (en tant qu'outil critique) à rendre compte d'un matériau aussi disparate est un préalable indispensable à l'orientation des travaux.

1 On citera, par ordre chronologique : Montague Summers, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, London, Fortune Press, [1938] ; Maurice Lévy, *Le Roman "gothique" anglais (1764-1824)*, Toulouse, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1968, réédition Paris, Albin Michel, 1995 ; E. Mac Andrew, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University, 1979 ; David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London, Longman, 1980 ; Marie Mulvey-Roberts, *The Handbook to Gothic Literature*, New York University Press, 1998. On trouvera dans la 3e édition du guide de Frederick S. Frank, *Guide to the Gothic III : An Annotated Bibliography of Criticism, 1994-2003* (The Scarecrow Press, 2005), la liste actualisée et complétée des travaux plus récents sur le sujet (5706 entrées).

2 Max Duperray (angliciste) et Roger Bozzetto (comparatiste) ont contribué, par de nombreux travaux, à éclairer l'histoire littéraire du genre. Intitulé *Gothic N.E.W.S.*, le 8e congrès a été organisé par Max Duperray (Aix-en-Provence) et Gilles Menegaldo (Poitiers). Actes publiés chez Michel Houdiard Editeur, 2009.

3 Voir la réflexion engagée sur les *cultural studies* au XXXVe congrès de la SFLGC, Dijon, 2008 : *Etudes culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme ?*

4 Citons, à titre d'exemple, Angela Wright, *Gothic Fiction*, Palgrave Macmillan, 2007.

5 Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 19.

6 Voir les illustrations dans les éditions contemporaines : F. Gilbert, dans l'édition John Dicks, dessine de massives tours rondes séparées par des courtines de château-fort, in Maurice Lévy, *Images du roman noir*, Paris, Eric Losfeld, 1973, page initiale.

7 Thomas Rickman, *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture*, Londres, 1819, in Pierre Fontaney, *Le Renouveau gothique en Angleterre. Idéologie et architecture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989, p. 8.

8 Horace Walpole cité dans Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste* (1928), Trowbridge, Redwood Burn Ltd, 1983, p. 42.

9 Expressions relevées dans la préface de la première édition, qui ne mentionne pas encore le mot gothique mais qui associe déjà le gothique à la couleur noire : le prétendu manuscrit aurait été imprimé en « black letter », c'est-à-dire en caractères gothiques, in Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Oxford University Press, 1981, p. 3-4.

10 A.O. Lovejoy, "*The First Gothic Revival and the Return to Nature*", in *Modern Language Notes*, XXVII, 1932, p. 419-446, cité dans Michel Baridon, *Le Gothique des Lumières*, trad. M.-O. Bernez, p. 6-56, Brionne, G. Monfort, 1991, p. 50 : sont cités Bernardin de Saint-Pierre, 1793 ; John Milner, 1800.

11 *Ibid.*, p. 10 : John Evelyn, en 1697, parle de ces « amas d'édifices monastiques lourds, sombres et mélancoliques ».

12 « the genuine offspring of the western world », *Life of Geoffroy Chaucer*, New York, AMS Press, 1974, vol. 1, p. 225.

13 John Ruskin, « La Nature du gothique » (1853), cité dans Pierre Fontaney, *op. cit.*, p. 174 : « healthy architectures » ; p. 186 : « The variety of Gothic schools is [...] healthy

and beautiful ; à l'opposé de la variété gothique, la monotonie architecturale est associée aux ténèbres et à la mort : « […] an architecture which is altogether monotonous is a dark or dead architecture », p. 184.

14 William Morris, *News from Nowhere or An Epoch of Rest*, publié en feuilleton dans le *Commonwea*l, 1890, puis en volume, en 1891.

15 Voir le roman noir de la Restauration, la littérature frénétique, certains aspects du roman populaire. Sur la filiation du genre gothique, voir mon ouvrage *Gothique et Décadence*. *Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en France et en France*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 120-240.

16 Selon Kenneth Clark, à lui seul, l'architecte Gilbert Scott serait responsable de plus de 700 édifices.

17 M.R.James associe, dans ses nouvelles, le décor des cathédrales gothiques à l'apparition de revenants et de créatures démoniaques : « The Stalls of Barchester Cathedral » (1910), « An Episode of Cathedral History » (1914) in *Casting the Runes and Other Ghost Stories*, Oxford University Press, 1987.

18 Eugène Viollet-le-Duc, « marchons […] librement dans ce qu'on appelle la voie du progrès », *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Morel, 1863, vol. I, p. 32.

19 Selon Emile Mâle, le sculpteur n'était pas libre de ses créations mais devait se conformer au programme iconographique fixé par l'évêque.

20 Siegfried Giedion, *Espace, Temps, Architecture*, traduit de l'allemand par I. Lebeer et F.-M. Rosset, Paris, Denoël, 2004, [*Space, Time & Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1941; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg, Maier, 1965 ; Zürich, Birkhäuser, 2000]

21 On pourra se référer à « L'effondrement de la cathédrale », dans mon ouvrage *Figures littéraires de la cathédrale*, Lille, Editions du Septentrion, 2008, p. 137-142.

22 Le mot « gothicité » est répertorié par Emile Littré.

23 Edward Young, *Nights*, 1742-1745 ; Robert Blair, *The Grave*, 1743 ; Thomas Warton, *The Pleasures of Melancholy*, 1747 ; James Hervey, *Meditations among the Tombs*, 1748 ; Thomas Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751.

24 On trouvera la lettre I dans l'anthologie commentée d'Angela Wright, *Gothic Fiction*, éd. cit., p. 2-3.

25 Alfred E. Longueil, « The word "Gothic" in eighteenth century criticism », *Modern Language Notes*, vol. 38, n°8, déc. 1923, p. 453-460.

26 Clara Reeve reprend à son compte le fameux sous-titre : *The Old English Baron : A Gothic Story*, 1778. Elle revient sur le sujet abordé par Hurd avec *The Progress of Romance*, 1785. Voir Angela Wright, *op. cit.*, p. 3.

27 Tom Barber, DVD Nacarat prod., 2007.

28 Parmi les publications les plus récentes, citons : Benoît Domergue, *Culture barock & Gothic Flamboyant*, Paris, Office d'Edition Impression Librairie, F.-X. de Guibert, 2000 ; Patrick Eudeline, *Goth. Le romantisme noir de Baudelaire à Marilyn Manson*, Paris, Scali, 2006 ; [Stéphane Burlot et al.], *Carnets noirs : musiques, attitudes, cultures gothiques, électroniques & industrielles*, Paris, E-dite, 2006 ; Christian Eudeline, *Le rock gothique*, Fetjaine, 2007. Sur Internet, voir « http///fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_gothique ». On trouvera un choix étonnant d'accessoires gothiques sur http://www.blackrose.co.uk/ Sites consultés le 28.10.2009.

29 Gavin Baddeley, *Goth Chic : A Connoisseur's Guide to Dark Culture*, 2002 ; en traduction française : *Gothic. La culture des ténèbres*, Denoël, 2004, trad. Florence Dolisi., p. 10. Ecrivain et journaliste britannique, auteur de *Lucifer Rising : A Book of Sin, Devil Worship and Rock'n'Roll*, 1994 ; *The Gospel of Filth : A Black Metal Bible*, 2006.

30 Ainsi la « rébellion » de Walpole semble faire référence. Or, il est difficile de croire que ce dernier aurait cherché à « s'évader de la société de l'époque », quand on sait qu'il fut membre du Parlement et quatrième comte d'Oxford… Les témoignages de lecteurs sur Internet font part de la déception et de l'ennui des « gothiques » à la lecture du père fondateur du genre.

31 Les adeptes du Gothique contemporain se présentent volontiers comme les « nouveaux barbares » et leur musique recherche délibérément les « accents barbares », in *Carnets noirs*, *op. cit.*, p. 107.

32 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo prend bonne note de la contradiction mais se résigne : « Le mot gothique, dans le sens où on l'emploie généralement, est parfaitement impropre, mais parfaitement consacré. Nous l'acceptons donc », Paris, Garnier-Flammarion, 1967, note de l'auteur, p. 38. Idem chez Balzac : « l'ordre improprement nommé gothique », in *Histoire des Treize*, éd. Castex, Paris, Garnier, 1956, p. 195-196.

33 Gavin Baddeley, *op. cit.*, p. 20. Ce parcours doit beaucoup à l'esthétique *camp*, tel que l'a définie Susan Sontag dans son essai de 1964, « Notes on Camp ». Ce goût immodéré de l'artifice, de l'outrance et du décalé trouverait son origine à la fin du XVIIIe siècle, dans le roman gothique, en particulier.

34 *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Perrin, 1957, p. 74-96.

35 A.W. Pugin, *Contrasts [...]* (1836), 2e édition, 1841, chap.II, in Pierre Fontaney, *op. cit.*, p. 76.

36 Christian Eudeline, *op. cit.*, p. 5.

37 Maurice Lévy, *op. cit.*, p. IX.

38 Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art*, London and Toronto, Associated University Press, 1982. Voir le chapitre 2 : "The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature", p. 47-74. Citation p. 55.

39 G.R. Thompson, *Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*, The University of Wisconsin Press, 1973.

40 Je remercie Dominique Peyrache-Leborgne, dont les récents travaux sur le grotesque et l'arabesque m'ont ramenée à ce type d'approche.

41 Cette position a été défendue lors du premier colloque de l'IGA, en juin 1991 (University of East Anglia) : "Gothic" and the Critical Idiom", in *Gothic Origins and*

Innovations, ed. AL Smith and Victor Sage, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994. Elle est considérée comme minoritaire par Frederick S. Frank, *op. cit.*, vol. 1, p. XV.

42 David Punter, *op. cit.*, 2e édition, Longman, 1996, vol. 2, chap. 7, p. 146.

43 L'obsession de la prison sous toutes ses formes hante le roman de Borel : « un effroyable spectacle de serrures, de verrouils, d'écrous, de cadenas et de barres de fer » (*Madame Putiphar*, Paris, Ed. Régine Desforges, 1972, p. 221) ; le héros de Lassailly opte pour le cynisme : « Je vais à la mort […]. En attendant, je m'amuse à faire un livre, dont mon suicide sera le dénouement » (*Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, Paris, Silvestre, 1833, p. 5) ; Jules Janin multiplie à plaisir les situations les plus funèbres dans des lieux choisis (terrain d'équarrissage, cimetière, échafaud…) sur un rythme effréné.

44 Anthony Glinoer, *La littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 155. L'auteur voit dans cette foisonnante production d'après-guerre le signe d'un « second apogée du frénétique ».

45 *Ibid.*, p. 23.