

Max Duperray

« NEO-GOTHIC » : frontières incertaines d'un concept littéraire

“NEO-GOTHIC”: UNCERTAIN BOUNDARIES OF A LITERARY CONCEPT

Abstract: “Neo-Gothic” implies a resumption of an old genre revisited. Writers collaborating to *The New Gothic* by Morrow and McGrath tended to interpret that novelty in terms of interiorization as opposed to the prevalence of decor and the paraphernalia of exterior effects. Is this however sufficient to determine a renewed genre “per se”? Chronology is often the only criterion to implement the concept of neogothicism relying mostly on analogy between works of the past and more recent productions through repetition or pastiche. Parody however opens up new vistas, principally in terms of plurigeneric creations. Hence the link between Postmodernism and the Neo-Gothic, both connected and also akin to a new “grotesque” close to the absurd, very much in tune with the age of deconstruction.

Keywords: Gothic Revival; Psychoanalysis; Grotesque; Postmodernism; Metafiction; Parody; Pastiche; Urban Gothic; Deconstruction.

MAX DUPERRAY

LERMA, Aix-Marseille Université, France
maxduperray@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2018.35.01

Toute réflexion sur le courant néo-gothique littéraire appelle une éventuelle clarification liminaire. Théoriquement « gothique » est l'adjectif dont Horace Walpole affuble sa petite histoire d'Otrante écrite selon l'esthétique médiévale et renvoie donc au passé. Comme en architecture il existe un « Gothic Revival », il y a en littérature la répétition d'un style suranné. Tout gothique est déjà « néo ». *The Castle of Otranto* est donné aux lecteurs, dans un premier temps, comme le manuscrit trouvé d'un moine italien et dans *The Monk* de Lewis, parmi les œuvres fondatrices, ce sont les textes insérés de légendes macabres comme ceux de « The Bleeding Nun » qui renvoient au gothique, c'est-à-dire à un récit d'un âge révolu par rapport à l'écriture du roman. D'où la question de la formule « néo » qui positionne les productions de l'art par rapport à cette littérature du tournant du XVIII^e et XIX^e. Où commence l'application d'un terme qui suggère une nouveauté par rapport à – sinon une césure avec – un genre donné et daté, 1764-1824 en principe ? Dans l'acception généralement admise le nouveau gothique serait une reprise dans un autre contexte de paradigmes empruntés à l'ancien pour nourrir une fiction de la peur ou de l'outrance, un

nouveau roman noir peut-être adapté à une ère plus tardive et à ses modes d'expression spécifiques. On remarquera par exemple que la pertinence ou les révélations de la psychanalyse ont ouvert la voie d'un texte néo-gothique du psychisme mis en scène, comme, avant ce stade, les traumatismes de la subjectivité névrosée et des histoires de doubles l'avait fait à la période décadente. On y ajouterait sans doute l'émergence d'un gothique urbain qui inclut Stevenson ou Bram Stoker et se poursuit de nos jours chez Peter Ackroyd en particulier, notamment avec ses romans *Hawksmoor* (1985) ou *Dan Leno and The Limehouse Golem* (1994). Le *Dr Jekyll* de Stevenson est à la jonction des deux. S'agissant de la psychanalyse, certains, de plus en plus nombreux, ont pu arguer que les recherches herméneutiques du Dr Freud et ses cas – « case studies » – remplaçaient la littérature fantastique d'antan. Quant à la fin-de-siècle elle ressemble fort à un second romantisme, teinté de noir au demeurant. Les études réunies pour Routledge sur le concept de gothique et de son évolution offre une panoplie assez complète des domaines variés, jusqu'à la médiatisation multi-support, où le concept peut s'enraciner. Sans entrer dans le détail on songera à la prodigieuse descendance de *Dracula* ou, s'agissant de l'approche culturelle, au succès d'un gothique féminin revu à l'aune du féminisme militant. Il faut admettre quand même qu'en jetant la pierre dans l'eau on arrive très vite à se perdre dans les vagues successives et concentriques après l'impact. Faut-il élargir le concept au point de l'appliquer à tout ce qui a pu advenir à partir du XIX^e et a fortiori à tout ce qui est contemporain ? On a parfois pareillement abusé du mot 'gothique' en en faisant le synonyme de

« non-réaliste ». Les spécialistes convoqués dans le volume de Routledge couvrent la question, mais ne font cependant pas usage du concept et ne modulent aucunement, dans cette optique, celui de « Gothic » qui sert de titre au volume et inclut toute l'histoire du genre. Cela n'entame pas la pertinence de la désignation « Neo-Gothic » mais incite à reprendre la réflexion à son sujet en cherchant sans doute ce que Liliane Abensour appelait en relisant *The Monk* de Lewis « limites non-frontières d'une œuvre », expression qu'elle renouvelle dans le Cahier sur le Romantisme noir aux éditions de l'Herne.



Avant d'aller plus avant, notons aussi que les affres du sémantisme ne datent pas du concept en question mais ont déjà largement impacté celui, fondateur, de sa forme classique. Maurice Lévy, le spécialiste français du roman gothique anglais, a passé ses dernières années à dénoncer l'abus du terme et la prolifération sémantique qu'il qualifie de chaotique. Il tient à maintenir l'adéquation du vocable à la culture de l'Angleterre géorgienne et au « Gothic Revival ». Dès lors parler de « Yankee Gothic » pose le problème de savoir si l'expression est bien fondée pour une littérature qui s'éloigne des origines féodales et aristocratiques du modèle anglais.

En 1984 l'Université de Toulouse reçut les spécialistes internationaux du Gothique pour traiter des « vestiges du gothique » (*The Remains of the Gothic/Les vestiges...*). On y chercherait en vain le concept dont nous parlons. Mais à cela pas de surprise. Évoquer les vestiges comme le ferait quelque antiquaire épris de trésors

oubliés ne correspondra pas à la formation d'un courant littéraire et cela nous permettra de tracer une limite éventuelle, disons entre reprise et nouveauté. Si l'on s'adresse à de multiples productions du XIX^e – par exemple comme *The Lost Stradivarius* (1895) de John Meade Falkner –, une histoire de violon énigmatique qui fait resurgir le passé et conduit aux galeries de portraits en incitant à un voyage rétrospectif dans la géographie et le temps – on y trouve une reprise du genre ancien de la revenance et des problématiques de l'héritage. Toute l'œuvre des M. R. James centrée sur les mystères qui se logent dans les arrières boutiques des antiquaires, précisément, est du même ordre. Dans une des plus célèbres nouvelles de ses collections, *The Mezzotint*, une gravure découverte par de savants chercheurs dans le musée de leur établissement se modifie chaque fois qu'on la regarde et narre une histoire type du patrimoine gothique avec un crime, une usurpation d'identité et un héritage dévoyé. Certes la thématique du voyeur ajoute beaucoup, notamment en mettant face à face le mode réactivé d'un passé horrifiant et celui, apathique, des académiques indifférents à l'extraordinaire révélation de la gravure, comme si la renaissance du gothique est aussi bonne si elle reste tenue à distance et que le modèle initial n'en est pas pour autant métamorphosé. M. R. James reviendra à cette idée avec *The Haunted Doll's House*, une nouvelle sur commande, placée explicitement sous le signe du gothique avec la décoration de la maison minuscule, style « Strawberry Hill », une quintessence d'Horace Walpole dit le texte. Le propriétaire du jouet verra la maison se réveiller et il suivra, médusé, un drame élisabéthain : un vieillard empoisonné par

sa fille et son gendre revient se venger en tuant les enfants. Toute la saveur du récit tient à cette miniaturisation qui se met en place tout en gardant le schéma originel type.

On pourra de la même façon prendre appui sur des exemples bien plus récents comme *The Woman in Black* de Susan Hill (1983) qui a eu un franc succès en Angleterre en passant à la scène à Covent Garden, l'histoire d'un jeune homme de loi engagé pour régler les affaires d'un domaine côtier au bout d'une digue peu accessible, à la mort de la propriétaire, une veuve énigmatique, et confronté à une malédiction tenace et au retour spectral de la disparue.

Dans tous ces cas, le retour le plus évident ici est celui qui nous ramène au gothique tout court, et toute proportion gardée, à un pastiche. Exactement comme De Quincey s'y était exercé déjà en écrivant son roman gothique, *Klosterheim*, un roman pseudo-historique, une histoire de justice et de vengeance sur un modèle encore bien vivant à l'époque où il écrit. Avant De Quincey, le premier roman gothique américain, *Julia and The Illuminated Baron* (de Sally Sayward Wood - 1800), a été vu comme une imitation de Mrs Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*. Et si l'on avance dans le temps, on pourra parler à l'instar d'un lecteur du roman que Gustav Meyrink publia en 1915, *Le Golem*, au moment où sort *Le Procès* de Kafka, d'un gothique tardif, plus que d'un néo-gothique.

Remarquons à propos du mangeur d'opium anglais qu'il a été certainement mieux influencé par la veine gothique de son époque en écrivant son chef d'œuvre où il se campe comme un héros gothique à connotation romantique entre victimisation et héroïsme hâbleur. Cela ne fait pas

pour autant de son essai célèbre un texte néo-gothique bien sûr. Il existe souvent dans le classement des œuvres un glissement analogique qui permet à une grande part de la littérature américaine de revendiquer cet héritage... ou à la critique d'en faire état. Comme le notait Lévy, l'architecture soutient l'association de Hawthorne (*The House of the Seven Gables*) avec une source gothique, le thème faustien rattache, si l'on veut, *Moby Dick* à la même tradition, à l'élément de terreur ou à l'aliénation. Il en va de même avec l'emprise qui hante *The Portrait of a Lady* de James. Ces souvenirs irradiant la scène depuis Edgar Poe jusqu'à John Hawkes. Dans tous les cas cependant la réécriture du gothique n'est pas l'objet de ces œuvres. Les souvenirs du gothique soutiennent un projet, même dans les cas d'une écriture réaliste. Dans son roman célèbre *The Remains of the Day* (1989), Ishiguro campe un majordome retiré qui vit sous le coup de la loi impérieuse des familles : selon l'idiome gothique ancestral et le prototype d'Otrante, les fautes des pères viendront s'abîmer dans les générations futures. On le saisira d'entrée de jeu en train d'épousseter les portraits de famille dans la galerie des ancêtres. Il incarne précisément ici l'idéologie de la persévérance et de la préservation. Le gothique illustre donc souvent dans ces cas une congruence aléatoire ou un détour qui profite au dessein général de l'œuvre en question.

Prenons l'exemple séminal du *Tour d'écrou* de James (*The Turn of the Screw*). Il est inscrit au panthéon de la littérature fantastique sinon de la littérature tout court. James avoue s'amuser à refaire ces histoires de fantômes qui distraient les soirées d'hiver au coin du feu. Il revendique donc une tradition pour en tirer parti

et évoquera indirectement *Les Mystères d'Udolphe* dans son récit, au profit d'une poétique de l'incertain dont Tzvetan Todorov avait fait l'exemple type de sa méthode définitoire du fantastique. On a pu critiquer cette approche qui étudiait le texte comme Walter Scott l'avait fait à l'endroit des romances historiques et réduisait de ce fait la dimension de la poétique jamesienne et sa singularité. Classifier la nouvelle sur le rayon néo-gothique serait pareillement insuffisant, voire trompeur.



Le gothique a pu, dans de nombreux cas, se maintenir tel quel sous forme citationnelle pourra-t-on dire. Ces « citations » peuvent avoir un rôle différent suivant les œuvres. Elles sont soit directes, avouées comme un baptême symbolique, signalant la transmission, la dette – ce que fait M. R. James dans le texte cité plus haut –, soit plus complexes pour souligner un rattachement ou une rupture. Si l'on pense au *Dracula* de Stoker on remarquera que toute la première partie, le voyage de Harker dans les Carpates au château Dracula, est un pur roman gothique qui, à partir du séjour londonien, en préface un autre, plus « néo-gothique » sans doute, c'est-à-dire plus clairement associé à un réalisme relatif. Par contre le roman de Mary Shelley, *Frankenstein* vit le jour sur les bords du Léman, pour relever le défi d'écrire un roman de terreur dans le style du gothique germanique. Il remplissait donc un contrat. Ainsi les rêves du héros, entre autres, qui se voit embrasser le spectre de la mère morte, répondent à cette demande. Néanmoins l'aventure de Victor Frankenstein, plus qu'un nouveau roman gothique souvent

perçu comme tel, est une fable qui s'intéresse à la création littéraire, à la maternité et au sevrage, à l'éducation ex nihilo et l'apprentissage du langage. Il ouvre la voie au réalisme du XIX^e à partir d'un prétexte circonstanciel.

Par contre, si James n'entre pas de plain pied dans le néo-gothique beaucoup qui gravitent autour de lui le font plus expressément à son époque. C'est le cas de Vernon Lee dont James avait lu, à la demande de la romancière, le premier roman. Rappelons-nous *A Phantom Lover, A Fantastic Story* (1888). Les deux aristocrates qui en sont les héros vivent dans la hantise d'une histoire vieille de plusieurs siècles et Mrs Oke qui, seule, ose s'aventurer dans le salon jaune – jaune comme le livre décadent – s'étiole dans le souvenir de cet amant assassiné par sa maîtresse, l'Alice Oke du XVII^e siècle. Son auguste mari, hobereau de campagne, se torture de voir sa femme s'abîmer dans ses rêveries malsaines et se complaire à porter les vêtements d'une autre et d'une autre époque, jusqu'à ce qu'il voit lui-même le fantôme de l'ancêtre dans le cadre de la fenêtre, comme la gouvernante de James. Il finira par pourchasser cette chimère et tuera sa femme en croyant tuer l'autre. La folie est, pour le moins, contagieuse, même si l'on découvre quelques mèches de cheveux masculins, amoureusement conservés par la victime. Le peintre, commissionné pour faire le portrait de la dame, est le témoin-narrateur du récit et il s'abîme, lui, dans les esquisses de portraits tandis que s'esquisse une histoire improbable. Vernon Lee concrétise donc les sous-entendus de la poétique jamesienne pour la ramener dans le cadre de récits gothiques repensés. On pourra arguer quand même qu'il s'agit là, encore une fois, d'une reprise des tropes

de la terreur hérités du siècle passé, à la mode de l'esthétisme décadent bien sûr.

Plus frappante – et toujours par rapport à James – est la position de la romancière américaine Joyce Carol Oates qui propose une réécriture du *Turn of the Screw* : « The Accursed Children of the House of Bly » (in *Haunted*). Si la nouvelle, ou l'hypotexte si l'on veut, n'est en rien un nouveau roman gothique, la relecture qu'en fait J. C. Oates le récupère pour le réécrire en un récit plus notoirement néo-gothique. Elle le dénature au nom d'une perversion spectaculaire aux relents de nécromancie horrifiante. C'est, sur le plan littéraire, un assassinat. Mais là n'est pas notre propos. La nouvelle ainsi réécrite ouvre la voie à quelque chose de plus apte à illustrer le concept dont nous débattons. C'est, d'une certaine manière, le procès de dénaturation ironique d'un modèle. Il faudra y revenir.

Souvent en effet le néo-gothique est un regard porté sur l'héritage générique, une réécriture plus qu'un pastiche. Ramsey Campbell est réputé avoir écrit sous l'influence de Nabokov et vouloir s'émanciper de Lovecraft. Il aurait pensé à *Dracula* pour *Salem's Lot*. Daphné du Maurier reprend la lignée des portraits de femmes enfermées avec *Rebecca* ou tire du thème de la mort à Venise la substance de son « Don't Look Now. » Angela Carter réécrit « Barbe bleue » ou autres contes de Perrault, dont une réinterprétation vampirique de « La belle au Bois dormant » (*The House of the Lady of Love*), en exhumant la puissance macabre avec un halo d'ironie qui est lié à la reviviscence d'un texte ancien sorti de son contexte.

Tout à fait remarquable est le travail de la Canadienne Margaret Atwood dans

son roman *The Handmaid's Tale* (1986) dont le titre n'est pas sans rappeler celui d'un conte de Cantorbéry, mais pour un conte noir... Bien sûr une « dystopie » fondée d'ailleurs sur une lecture littérale de la Bible, comme le fantastique peut l'être dans son travail de sape ou de littéralisation de la métaphore ou encore la satire puisque Atwood introduit son texte avec une citation de Jonathan Swift. Cette fiction des femmes enfermées pour le service de la procréation, sortes de prostituées du temple, est fondamentalement très axée sur l'histoire du Petit Chaperon rouge, celle de la jeune servante et du loup, sur le schéma proserpinien de la mort pour la renaissance. Il y prévaut une anxiété gothique des lieux clos. Le bureau du commandeur est décoré par des portraits de femmes gardiennes, tandis que les miroirs renvoient des images de doubles comme l'est celle qui a précédé l'héroïne et dont l'écriture au mur de la chambre, selon un autre archétype biblique, invite au suicide. En combinant une posture idéologique, le féminisme contre le fondamentalisme, le souvenir du XIX^e et la mythologie, Atwood écrit à sa façon un roman néo-gothique pour notre temps.



C'est dans la voie d'un travail de synthèse entre plusieurs modes ou genres qu'il faut donc se tourner plutôt, vers ces œuvres qui opèrent pleinement un transfert d'un genre ancien vers le moule d'une écriture renouvelée et opèrent une hybridation – qui semble le mot-clé de la recherche. Cette métamorphose, quelle qu'en soit la nature, s'inscrit dans la filiation naturelle d'un genre qui, dès l'origine, mêle deux

impulsions que l'anglais signale précisément et tout de suite comme tradition et nouveauté : « Romance » et « novel », et cela à une époque qui voit naître la fiction réaliste de la société bourgeoise et commerçante. L'imaginaire et le réalisme entrent donc dans un alliage créatif. C'est dire que la contextualisation est un paramètre fondamental de la problématique. Si le roman gothique anglais se développe sur l'arrière-fond du romantisme noir et à l'aune de la théorie esthétique du sublime de Burke, le gothique qui suit se remodèle à la lumière des recherches psychiques et de l'*Unheimlich* freudien. Le roman d'origine affichait déjà un kaléidoscope générique notoire. Beaucoup se sont en effet penchés sur la question en replaçant le genre dans son contexte historique, comme James F. Carson entre autres, au carrefour des romans historique ou sentimental. Ce genre dérivait aussi du folklore et /ou du théâtre élisabéthain en s'appropriant le surnaturel ou la résistance à la rationalité. Il fut glosé comme la naissance d'une modernité et ses avatars des siècles suivants l'ont arrimé à une radicalisation épistémologique croissante, celle qui soutend l'émergence d'un courant « néo » à part entière. À la période moderne l'émergence du roman policier fondé sur les structures de l'enquête affiche souvent une parenté avec le courant qui nous occupe. Notons que Joyce Carol Oates est aussi l'auteur de romans policiers qu'elle signe sous le pseudonyme de Rosamond Smith. C'est le cas de Patricia Highsmith. Ruth Rendell, bien connue sur le rayon policier, apparaît dans l'anthologie de McGrath et Bradford *Morrow*.

Il faudra donc précisément s'adresser à ce courant du « New Gothic ». On

se tournera vers les tenants de ce nouveau genre ou à ceux à quoi on l'associe, notamment l'Anglo-américain Patrick McGrath. On y verra que la nouveauté avérée ressortit surtout à un processus d'intériorisation, évoquée à propos de phénomène d'entropie intérieure, de crise émotionnelle ou spirituelle, plutôt que de recours à un décor ou à des ingrédients d'une horreur externe... En somme une focalisation sur le psychologique plus que sur le surnaturel. Sans doute est-ce un élément nécessaire à la définition, peut-être quelque peu insuffisant aussi. Notons en passant que la lecture qu'on a pu faire d'un roman comme *The Portrait of a Lady* de James (cf. Elsa Nettles, « The Portrait of a Lady and Gothic Romance ») fait le même parcours en montrant que les tropes du gothique servent à suggérer une emprise et une oppression, mais plus du tout une menace à la vie, et que le centre d'intérêt se trouve dès lors dans la conscience de l'héroïne... Cela au point de reléguer les conventions génériques à un rôle subsidiaire. Le procès d'intériorisation n'est pas nouveau, mais, encore une fois, chez James ou d'autres, l'encadrement gothique, aussi nécessaire soit-il, ne perturbe pas la qualité réaliste du récit.

S'agissant de ce principe d'intériorisation, la fiction de McGrath relève de ce que l'on a pu appeler « le gothique pathologique » dans la mesure où l'auteur s'intéresse dans la foulée de son père, célèbre psychiatre, à la démence, aux narrateurs peu fiables et à leurs montages, au point que des romans comme *Spider*, porté à l'écran par Cronenberg, donnent l'impression d'une mise en scène fidèle du schizophrène. Mais dans le « New Gothic » tout semble mettre en jeu le rapport avec

les conventions du texte initial, à la fois posées et subverties. Si la psychiatrie est un sujet d'inspiration certain pour McGrath, qui s'y consacre davantage encore dans ses derniers romans comme *Trauma*, tout repose chez lui sur une exploitation d'un potentiel prêt à l'usage pour une réécriture de l'inquiétante étrangeté. Il traite d'ailleurs plaisamment Freud d'usurpateur car celui-ci aurait usurpé toute la richesse des profondeurs psychiques qui se cachaient dans le texte gothique initial. Cette « révision » de l'antécédence (inversée) du psychanalytique sur le genre doit sans doute se comprendre comme l'enjeu d'une écriture postmoderne. « Postmodernist Gothic » est donc une autre définition du concept. Alan L. Smith, qui lie « Postmodernism » et « Gothicism », va jusqu'à l'expression-tiroir de « postmodernist postpsycho Gothic » pour ces écrits qui ont intégré à la fois la métafiction et le texte de la psychanalyse.

L'idée d'un lien étroit entre la postmodernité et le nouveau gothique est centrale et tend à associer le courant à toute une littérature expérimentale de façon parfois abusive, même si Hawkes figure dans la collection de nouvelles publiée dans *The New Gothic*. Rappelons que le premier roman de McGrath s'intitule *The Grotesque* (1989). Joyce Carol Oates fit de même, quelques années plus tard, en sous-titrant sa collection de nouvelles *Haunted, Tales of the Grotesque* (1994). « Grotesque » est un terme complexe mais qui renvoie d'abord à une certaine esthétique et sûrement aussi à Edgar Allan Poe dont McGrath se réclame d'ailleurs. C'est le Poe de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) où les règnes humain et animal échangent leurs rôles pour une fête macabre comme dans *The Masque of the Red Death* que Lovecraft a

dû aussi avoir en tête pour son célèbre *The Outsider* (*Je suis d'ailleurs* dans la traduction française). Lévy avait longuement précisé la différence qu'il faut faire entre gothique et grotesque à propos de la littérature du Sud étasunien en particulier... Là encore une réflexion sur les frontières difficiles de genres qui s'épaulent ou s'opposent suivant les cas, mais aussi une ouverture sur une problématique à part entière, très utile à concevoir un aspect fondateur du courant dont nous discutons.

Pour revenir à l'idée de la contextualisation, l'hybridation littéraire qui détermine un nouveau gothique ne lui est pas propre mais domine aussi la littérature de l'après modernisme, cette école baptisée « postmoderne » qui est en jeu. On lira à ce sujet l'étude approfondie de Sue Zlosnik qui montre que toutes les nouvelles initiales de McGrath, *Blood and Water* (1989), se comprennent par un détour intertextuel impliquant de nombreux modèles de la littérature anglo-saxonne. D'entrée de jeu ces textes de McGrath ont donné le ton de la perversité ludique, mais nauséuse, du néo-gothique contemporain. Elles insistent sur les maladies du corps et de l'âme, le corps tourmenté handicapé, objet déjanté, traversé par des flux incontrôlés, l'être soumis à l'analyse des savants quelque peu déments, tenants d'une psychiatrie malsaine, victimes ou coupables comme la cohorte des anémiques de « Blood Disease » qui, tels les vampires d'antan, pompent le sang de leurs semblables en guise de thérapie.

McGrath s'inscrit dans un dialogisme de l'horreur et de l'absurde. À voir ces histoires de malédiction indienne qui font pousser une main vengeresse sur le crâne des dignes représentants de la Reine et

impératrice (« The Black Hand of Raj ») ou cette de la main coupée autonome, le membre d'un obsédé sexuel taraudé par des désirs inexprimables (« The Hand of a Wanker »). La nouvelle intitulée « The Boot's Tale » est un monument où se conjuguent, en une histoire apocalyptique d'anthropophagie domestique, le nauséux et le burlesque comme pour un conte noir, car elle est narrée par une chaussure ! Elle trace la voie qui va être suivie et développée dans l'œuvre à venir. La décadence du monde s'y trouve résumée par l'expression désignant la mère dépressive « an unending dirge of negativity »¹ et la poétique toute entière tient dans cette remarque fondamentale que le viol du tabou est dépourvu d'émotion : « There was no sense of awe, no mystery, nothing of the sublime and this I regretted »². La rupture avec le gothique classique est consommée et l'ironie pointe son nez. Un écho de Patricia Highsmith et ses nouvelles *Tales of the Natural and Unnatural Catastrophes* ? Peut-être, même si cette dernière est davantage orientée vers la peinture critique d'un monde déjanté.

Le premier texte de *Little Tales of Misogyny*, une autre série de fables succinctes de P. Highsmith, s'appelle « The Hand ». Ce n'est plus la main autonome ou ces objets animés de la tradition mais une application de ce qu'est fondamentalement le récit fantastique. Le texte s'ouvre sur cette phrase : « a young man asked a father for his daughter's hand and received it in a box – her left hand », une métaphore prise au pied de la lettre, sans autre forme de procès. Ici tout fonctionne sur l'aller-retour entre sens premier et sens second. L'absurde plus qu'autre chose est mis en route.

Remarquablement les écrivains concernés par un retour à des écrits vieux

d'un siècle ou deux le font toujours avec quelque souci de les tenir à distance, comme pour se libérer d'une culpabilité inavouée. On sait que James avait traité sa fameuse nouvelle du *Tour d'Ecrou* d'« amulette » et McGrath de son côté confiait à une de ses rencontres qu'il s'était beaucoup diverti à écrire une parodie du gothique avec *Martha Peake*, sans doute en y accumulant à plaisir tout ce que le gothique a donné à voir depuis sa naissance, clichés compris, notamment dans le paysage poesque de Drogo Hall. Mais, dans son cas, ce pseudo-roman historique dit aussi beaucoup sur l'émancipation par rapport au modèle que l'écrivain assume en traversant l'Atlantique comme ces ancêtres ont pu le faire dans l'Histoire. Tout un symbolisme de ce passage sur le plan littéraire informe le roman de McGrath. Il revient au thème du corps déformé, celui du père de Martha, Harry Peake, invalide après avoir échappé à l'incendie de sa maison, sa vie de forban qui a outragé sa fille en un rapport incestueux. Elle va porter l'enfant de la tragédie (« The American within »), celle confiée au narrateur Ambrose Tree venu trouver chez son oncle l'arbre de la connaissance et contempler le portrait de l'ancêtre maléfique, comme pour l'introduction de *Melmoth the Wanderer* (1820). Selon la formule faustienne Harry était aussi le conteur, le poète qui racontait à sa fille l'histoire fascinante de l'homme qui assista à son propre enterrement. Mary retournera en Cornouailles vers ses origines ... Un héritage dont on peine à se libérer. Harry se perpétue dans ce squelette livré à l'anatomiste. L'histoire gothique demeure dans cette traversée historique vers un nouveau monde. Notons que cette émancipation est souvent réalisée par des écrivains qui réparent à

rester trop longtemps enfermés dans cette connexion. McEwan qui ne l'a jamais été vraiment et même McGrath se tourne plus nettement vers la problématique psychiatrique dans son étude du trauma qui perdure à notre époque.



N'oublions pas que le gothique a été vite perçu par les exégètes comme un mode plutôt que comme un genre et cela est d'autant plus vrai du néo-gothique. D'où une souplesse nécessaire dans son appréhension qui peut s'affranchir d'un trop grand dogmatisme. Le paradigme fondamental qui ressort est celui du regard sardonique guère moins dérangeant que ne le serait l'épouvante qui sous-tend toujours ce mode d'écriture comme marqueur distinctif. Il paraît parfois plus simple de faire du néo-gothique – américain surtout – une reprise tous azimuts des thèmes anciens, comme a eu tendance à le faire Katarzyna Ancuta par exemple, dans une étude panoramique du récit d'horreur qui le fait partir des *Vampire Chronicles* d'Anne Rice, étant entendu que c'est à un gothique très contemporain que l'on s'adresse. Cela recoupe quand même une dérive sur l'idée d'une culture gothique – « subculture » si l'on veut – « (...) we can observe a growing demand for a new type of Gothic fiction written by and for people for whom Gothic is a way of life »³. La littérature à proprement parler n'y joue plus qu'un rôle secondaire ou adventice. C'est presque un autre sujet. Il peut néanmoins y avoir là une piste de recherche de type sociologique dans la lignée de ce que Rosemary Jackson nomme la « fantasy » et son rôle subversif, dont l'ADN est une négativité militante

contre une structure sociale donnée. Dans ce cadre toutes les idéologies minoritaires hors du champ consensuel, celle du féminisme par exemple, usant de la défamiliarisation comme vecteur subversif, pourraient alimenter une vision possible d'un gothique réactualisé.

Pour revenir donc précisément à notre sujet, beaucoup de métafictions flirtent avec des conventions du gothique – c'est le cas du *Waterland* de Graham Swift (1983) ou celui du romancier britannique Ian McEwan qui se lança, à ses débuts, avec des histoires macabres ou récrivit une histoire de vampire sans qu'on puisse vraiment la reconnaître pour telle (*The Comfort of Strangers*, 1981). Chez Swift une confession sous forme d'enquête sur le passé d'un héros, coïncé dans un monde hybride entre terre et eau, ouvre le chemin du labyrinthe des possibles avec, en son centre, le témoin d'un meurtre ou accident, professeur évincé qui narre la fin de l'Histoire... Un rappel millénariste, un ésotérisme qui est celui de l'explication totalitaire, parente de la démence. Le gothique est une lecture possible du roman, mais parmi d'autres.

Il n'en reste pas moins que pour revendiquer une appartenance les textes doivent mettre en valeur, sinon les tropes conventionnels du genre, au moins traiter les grands sujets dont David Punter avait fait les archétypes fondateurs : la paranoïa, la rémanence du barbare, la question des tabous... la peur en un mot et son ombre, la pérennité d'une humanité survivant sous la menace. Même des textes comme celui d'Atwood, cité plus haut, donnent plutôt la préséance à un message ou une forme particulière, celle de la contre-utopie. Celui de Paul Auster avec *In the Country of Last Things* (traduite en français par *Le Voyage*

d'Anna Blume) est de même nature. Ils sont des cousins du genre mais gardent leur autonomie, si l'on peut dire. S'agissant des rapports entre psychanalyse et postmodernité qui sont des ingrédients majeurs ici, un roman comme de celui de D. M. Thomas *The White Hotel* (1981), écrit à partir d'un cas freudien, est plus proche d'une fiction surréaliste que d'un texte néo-gothique plus classiquement défini. On traiterait de même la fiction post-apocalyptique d'Angela Carter, *Heroes and Villains*, qu'un lecteur comparait à une peinture de Jérôme Bosch, précisément celle que l'éditeur Picador avait choisie comme couverture de l'ouvrage en 1969.



À tout moment de l'histoire des œuvres originales ont marqué des tournants ou des avancées dans le mode gothique. Et donc la simple chronologie est insuffisante à délimiter la question. Poe est évidemment le précurseur. Avant lui le livre de James Hogg, *A Justified Sinner* (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824) en est un autre au moment où le gothique classique va achever son cours, et bien après lui, l'étonnant cauchemar d'Ambrose Bierce, *The Death of Halpin Frayser* (1891), un véritable mystère gothique en terre américaine, en est encore un autre. Le premier jette une lumière dérangeante sur le fondamentalisme puritain dans le jeu savant d'une locution dédoublée ; le second sort de la plume d'un grand maître de l'humour noir et joue savamment avec son lecteur pour mettre en avant l'ironie d'un texte qui le prend à défaut et lui fait prendre des vessies pour des lanternes. Il fait de son héros, Halpin, une victime propitiatoire et

en fin de compte celui qui tire les ficelles et devient le suspect premier. Tous deux usent au maximum d'un mode pour en revitaliser les conventions ... à la manière du *Roger Ackroyd* d'Agatha Christie pour la nouvelle d'Ambrose Bierce ?

Formulons l'hypothèse d'une adéquation de ce courant nouveau à l'ère nouvelle, celle de la déconstruction que définit bien J. C. Oates dans ses réflexions sur le « Grotesque » : « The Age of Deconstruction, psychologically and anthropologically capable of deciphering seemingly opaque documents whether fairy tales, legends or putatively objective histories or scientific

reports, that is both simultaneously real and unreal... »⁴. Ce mode – celui de la métafiction, qui met en scène sa propre irréalité – est symptomatique de l'ère ironique où nous vivons et qu'avait désignée Northrop Frye dans sa définition des cycles de l'histoire littéraire.

Le gothique nouveau est cet art particulier qui se trouve à la tension créatrice entre la fascination d'un passé assumé et le regard ironique de celui qui se trouve nanti du pouvoir critique, de la connaissance de soi et de l'Histoire, de cette autoréflexivité soucieuse de ses effets et quelque peu désabusée quand même.

BIBLIOGRAPHIE

- Abensour, Liliane, « Limites-non frontières d'une œuvre : *Le Moine* de M.G.Lewis », in *Le Roman gothique, Europe*, 62^e année, N°659, (Mars 1984), pp. 13-19.
- Abensour, Liliane et Charras, Françoise, « Limites non frontières du Gothique », in *Romantisme Noir*, Cahiers de L'Herne, Paris, éd. de l'Herne, 1978.
- Ancuta, Katarzyna, *Where Angels Fear to Hover, Between the Gothic Disease and the Metaphysics of Horror*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2005.
- Carson, James F., « Enlightenment, popular culture and Gothic fiction », in *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, John Richetti ed., Cambridge University Press, 1996, pp. 255-276.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981.
- Lanone, C., Guillain, A., et Birgy, P. (ed.), *Les Vestiges du Gothique / The Remains of the Gothic, Anglophonia*, Presses Universitaires du Mirail, 15/ 2004.
- Lévy, Maurice, « Gothic/Grotesque : préface à l'ébauche d'une réflexion sur une possible relation », in *Hommage à Maurice-Paul Gautier*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 1992, pp. 157-166.
- _____, « Gothic and the Critical Idiom » in *Gothic Origins and Innovations*, Allan Smith and Victor Sage (ed.), Costerus New Series 91, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 1-15.
- McGrath, Patrick, *Blood and Water*, London, Penguin, 1989.
- Morrow, Bradford, McGrath, Patrick, *The New Gothic: A Collection of Contemporary Gothic Fiction*, Vintage books, 1992, rpt. *The Picador Book of The New Gothic*, 1993.
- Nettles, Elsa, « 'The Portrait of a Lady' and The Gothic Romance », *South Atlantic Modern Language Association Bulletin*, vol. 39, n. 4, nov.1974, pp. 73-82.
- Oates, Joyce Carol, *Haunted. Tales of the Grotesque*, Signet, Penguin Books USA, 1994.
- Punter, David, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day* London, New York, Longman, 1980.
- Smith Allan, Lloyd, « Postmodernism/Gothicism » in *Modern Gothic, A Reader*, Victor Sage and Allan Smith eds., Manchester and New York, Manchester UP, 1996.
- Spooner, Catherine and McEvoy, Emma, *The Routledge Companion to Gothic*, London and New York, Routledge, 2007.
- Zlosnik, Sue, Patrick McGrath, University of Wales Press, 2011.

NOTES

1. Patrick McGrath, *Blood and Water*; London, Penguin, 1989, p. 155.
2. *Ibidem*, p. 163.
3. Katarzyna Ancuta, *Where Angels Fear to Hover, Between the Gothic Disease and the Metaphysics of Horror*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2005, p. 50.
4. Joyce Carol Oates, *Haunted. Tales of the Grotesque*, Signet, Penguin Books USA, 1994, p. 307.