

Giovanni Magliocco

L'errance post-mortem d'une identité fragmentée. *Pudră* de Dora Pavel entre Néo-Gothique et Postmoderne

**THE POST-MORTEM WANDERING OF
A FRAGMENTED IDENTITY: DORA PAVEL'S *PUDRĂ*
BETWEEN NEO-GOTHIC AND POSTMODERN**

Abstract: This paper examines Gothic-Postmodernism in Dora Pavel's fiction. In the first theoretical part, it will be presented the symbiotic convergence and the genetical affinity between Gothic and Postmodernism. In the second part, it will be shown that the works of the Romanian writer, through hybridizations and grafts, incorporates Gothic features sometimes explicitly, sometimes unconsciously and in a more encrypted way. A summary analysis of the first two novels – *Dying Agata* (*Agata murind*, 2003) and *The Captive* (*Captivul*, 2006) – will be proposed, through which some Gothic traces will be reviewed. A more extended case study will be dedicated to the novel *Powder* (*Pudră*, 2010).

Keywords: Neo-gothic; Postmodernism; Dora Pavel; Revenant; Liminality; Death; Todestrieb; Unheimlich; Supernatural; Sex; Transgression; Poetics of Space.

GIOVANNI MAGLIOCCO

Università di Bari "Aldo Moro", Italia
giovanni.magliocco@uniba.it

DOI: 10.24193/cechinox.2018.35.25

Death is here and Death is there [...] Above is Death – and we are Death.
Death, Percy Bysshe Shelley

**Néo-Gothique et Postmoderne :
convergences symbiotiques
et affinités génétiques**

Tout au long du XX^e siècle, le Gothique revient hanter de son pouvoir magnétique et énigmatique les couches les plus profondes de l'imaginaire, mais c'est surtout à l'âge postmoderne que ses formes et ses modèles, ses thèmes et ses motifs se renouvellent et s'irradient, d'une façon radicale et globale, à travers tous les langages artistiques. Dans cette perspective, on ne peut pas se référer à un « revival » des formes gothiques dans l'écriture postmoderne, ni à une persistance souterraine du Gothique dans les labyrinthes des textes. Nous sommes plutôt en présence d'une véritable convergence symbiotique entre Gothique et Postmoderne. Dans un article publié en 1996 « Postmodernism/Gothicism », Allan Lloyd Smith a proposé une première liste de parallélismes entre le

Gothique et le Postmoderne parmi lesquels : « indeterminacy », « epistemology/ontology », « surfaces/affectivity », « nostalgia/archaism/history », « pastiche/reflexivity », « comedy/burlesque/grotesque », « criminality/the unspeakable/excess », « science/technology/paranoia », visant à offrir, à travers une double focalisation, des perspectives critiques nouvelles sur ces deux catégories littéraires¹. En 2007 Catherine Spooner, dans un aperçu très concentré sur le Gothique moderne et contemporain, « Gothic in the Twentieth Century », a dédié une partie de son analyse aux liaisons entre le Gothique et le Postmoderne (« Gothic and Postmodernism »). Elle a remarqué que, par rapport au Modernisme de la première moitié du XX^e siècle, le Postmodernisme « with its embrace of genre fiction, pastiche, sensationalism and spectacle, provided a much more sympathetic climate for Gothic's revival », en concluant que le Gothique « has become one of the most crucial and widely used modes in contemporary fiction »².

Si d'un côté on peut constater que les traits les plus spécifiques de l'écriture postmoderne convergent et se superposent avec les aspects caractéristiques du Gothique, de l'autre il semble émerger de plus en plus l'idée selon laquelle le feu le plus obscur de cette tendance que l'on pourrait définir aujourd'hui comme le Néo-Gothique jaillit juste de cette hybridation ambiguë, anarchique et paradoxale entre Gothique et Postmoderne. Ces deux modalités de l'écriture partagent indéniablement des affinités génétiques substantielles et, dans leur processus d'hybridation, se nourrissent et s'amplifient réciproquement. Au-delà des parallélismes proposés il y a deux décades par Allan Lloyd Smith, on

peut maintenant supposer, grâce au recul temporel, d'autres convergences profondes entre Gothique et Postmoderne : le recyclage de matériaux, qui se réalise par des migrations et des modifications continues et par le développement exponentiel de l'intertextualité ; la contamination de styles et de genres, qui incorpore dans le même espace textuel des éléments provenant des traditions littéraires, sous-littéraires et voire paralittéraires les plus disparates³ ; la complexité textuelle qui débouche sur la densité cumulative ; le texte-labyrinthe et le texte-fragment, qui incarnent un espace textuel d'un côté chaotique, stratifié et baroque et de l'autre instable, résiduel, fragmentaire ; l'expérimentalisme radical et le recours à la métafiction ; le concept de paranoïa et l'étalement brutal de la démence, de la folie, du trauma qui disent le dédoublement, la désintégration, la fragmentation et la déstructuration dramatique du Soi.

David Punter dans son essai séminal consacré à la littérature gothique a affirmé que :

Gothic works, it is often objected, are not fully achieved works: they are fragmentary, inconsistent, jagged. [...] If Gothic works « do not come out right », this is because they deal in psychological areas which themselves do not come out right, they deal in those structures of the mind which are compounded with repression rather than with the purified material to which realism claims access⁴.

Selon nous, ces caractéristiques des œuvres gothiques sont partagées par une partie considérable des œuvres

postmodernes. Ces dernières n'apparaissent-elles pas, elles aussi, comme « fragmentaires », « inconsistantes », « découpées », déstructurées à cause de leur nature ambiguë et instable, flexible et éclectique, toujours ouverte ? Gothique et Postmoderne, en s'installant à tout moment dans une zone de frontière éternellement suspendue, « borderline » et liminale, matérialisent une « littérature de l'aliénation »⁵, un produit des angoisses intérieures, mais aussi d'un temps historique chaotique et inquiet. En même temps, l'émergence dans l'imaginaire gothique contemporain de certains caractères de l'écriture postmoderne – l'ironie, la parodie, l'absurde, le grotesque – permet cette rupture et cet éloignement de la matière ténébreuse qui, en renouvelant radicalement le genre gothique, marque une césure profonde avec la tradition. C'est juste de cette greffe, de cette hybridation entre deux genres génétiquement similaires, hybridation qui se configure aussi comme « mutation », qui s'engendre, selon nous, un des visages les plus paradoxaux du Néo-Gothique.

Dans une étude publiée en 2009, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Maria Beville, en analysant profondément toutes ces convergences et affinités, a théorisé l'existence d'un nouveau genre, le « Postmodernisme gothique », qui diffère du « Gothique postmoderne » et du « Gothique contemporain », même s'il en partage certains aspects. La chercheuse, en réfléchissant sur le fait qu'une partie considérable des thèmes explorés par la fiction gothique et par la fiction postmoderne sont les mêmes (« crises of identity, fragmentation of the self, the darkness of the human psyche, and the philosophy of being and knowing »), parvient d'un côté

à la conclusion que la représentation de « réalités alternatives » – surnaturelles, surréelles, spectrales – dans les œuvres postmodernes nous démontre que l'imaginaire postmoderne s'est inspiré souterrainement de l'imaginaire gothique et de l'autre à l'affirmation selon laquelle les écrivains gothiques du XVIII^e et du XIX^e siècles « offered an insight into the human condition in a manner that one could argue anticipated the evolution of literature towards the realm of postmodernism »⁶.

La chercheuse, en signalant d'autres points de convergence, étend considérablement les listes proposées par Allan Lloyd Smith dans son essai publié en 1996⁷ et par David Punter et Glennis Byron dans leur brève étude de 2004 dédiée au Postmodernisme gothique⁸: la présence du mystère et du sensationnalisme ; l'expérimentalisme formel et l'intertextualité ; l'intérêt pour l'occulte, pour le côté sombre de la subjectivité et de la psyché représentées comme altérités monstrueuses ; la représentation du Soi décentré typique des personnages postmodernes et qui correspond au Soi abject des personnages gothiques ; la capacité d'interroger les terreurs et les peurs inconscientes de l'homme, terreurs qui marquent la « spectralité » de l'existence postmoderne ; la liminalité et l'irreprésentabilité ; l'obsession pour la mort et l'écriture de l'excès.

En définissant le Postmodernisme gothique comme « une modalité hybride » qui émerge de « l'interaction dialogique » entre caractéristiques gothiques et postmodernes⁹ et comme une amplification du langage gothique de la terreur¹⁰, en identifiant dans le Gothique « the clearest mode of expression in literature for voicing the terrors of postmodernity »¹¹, Maria Beville

montre toutes les conventions qui caractériseraient l'émergence de ce nouveau genre littéraire :

the blurring of the borders that exist between the real and the fictional, which results in narrative self-consciousness and an interplay between the supernatural and the metafictional; a concern with the sublime effects of terror and the unrepresentable aspects of reality and subjectivity; specific Gothic thematic devices of haunting, *the doppelgänger*, and a dualistic philosophy of good and evil; an atmosphere of mystery and suspense and a counter-narrative function¹².

En partant de ces prémisses, Maria Beville met en relief plusieurs fois le fait que dans sa définition de « Postmodernisme gothique », à la différence de la définition de « Gothique postmoderne », le terme « gothique » est utilisé comme « adjectif » et, en soutenant que « what needs to be considered as Gothic-postmodernism are literary postmodernist texts that are distinctively Gothic »¹³, la chercheuse passe en revue et examine attentivement non seulement les traces gothiques dans l'œuvre de plusieurs écrivains appartenant à des espaces culturels différents – Paul Auster, Salman Rushdie, Mikhail Bulgakov, Martin Amis, Kurt Vonnegut... – mais aussi dans les écrits de philosophes et théoriciens du Postmodernisme, dont les théories exprimeraient des « angoisses gothiques » profondément enracinées dans la Postmodernité : « l'esprit de la terreur » et « les villes de la mort » de Jean Baudrillard, l'« hantologie » de Jacques Derrida, « le postmoderne sublime » de Jean

François Lyotard et la « considération de la chose » de Slavoj Žižek¹⁴.

Dans une perspective globale, transnationale et transculturelle, de plus en plus marquante (et nécessaire) en relation aux études gothiques, la catégorie du Postmodernisme gothique pourrait être aisément détectée aussi dans des aires culturelles « périphériques » et non anglophones (l'Europe orientale, l'Asie, l'Amérique du Sud...), là où, dépourvues d'une réelle tradition gothique, toutes les intersections et les influences culturelles semblent se manifester d'une façon beaucoup plus féconde et novatrice, en participant à une véritable « régénération » et « resémantisation » d'un genre apparemment suranné. Notre contribution portera sur la prose roumaine contemporaine et se focalisera sur l'écriture de Dora Pavel, en particulier sur un roman publié en 2010, *Pudră (Poudre)*. L'œuvre fictionnelle de Dora Pavel, qui s'installe dans un climat culturel postmoderne, englobe le Gothique d'une façon implicite et cryptique. Il s'agit, on le verra, d'une forme particulière de Néo-Gothique, parce que nous ne sommes plus en présence seulement d'un Gothique « hybride », mais aussi d'un Gothique fragmentaire et résiduel, réadapté et remodulé par une sensibilité postmoderne¹⁵ et définitivement transmué dans un organisme nouveau et paradoxal.

Les thrillers abyssaux de Dora Pavel entre Néo-Gothique et Postmoderne

Dans cette partie de notre contribution, après avoir présenté plus sommairement les deux premiers romans de Dora Pavel, *Agata murind (Agata se meurt, 2003)* et *Captivul (Le captif, 2006)*, nous

nous concentrerons plus amplement sur le troisième roman, *Poudre*, publié en 2010, qui propose une originale réécriture (et déstructuration) de plusieurs thèmes et motifs consacrés par la tradition gothique. Dans une tentative de systématisation de la prose roumaine contemporaine, Irina Petraș a classifié un vaste groupe d'auteurs en fonction de « la manière *ceptive* », c'est-à-dire en fonction de « la modalité de construction, de style et d'attitude que l'auteur manifeste dans l'acte de "saisir" le monde »¹⁶. Dora Pavel a été classifiée par Irina Petraș parmi « les *inceptifs* », une catégorie qui, selon Petraș, est contaminée par le Gothique :

Les *inceptifs* espèrent insinuer des dimensions inédites dans le spectacle du monde. Ils sont des oniriques, des abyssaux, doués d'une excentricité qui, d'une façon paradoxale, accentue leur introversion subversive [...]. Le caractère concret et plat de la réalité ne les satisfait pas, ils imaginent l'existence d'autres mondes inaccessibles. Pour leurs questions existentielles ils cherchent des réponses hors du commun, sophistiquées, voir par exemple Dora Pavel et son thriller abyssal, mais aussi toute sa trilogie de l'exhumation. Toujours dans cette catégorie on pourrait inclure les romans oniriques de D. Țepeneag (« la réalité objective est continuellement doublée par une infraréalité ») ou de Corin Braga. Dans un certain sens ils infestent le réel avec des excroissances bizarres, avec des ingrédients gothiques. Le monde au degré un, la réalité quotidienne est laissée à la merci de structurateurs oniriques qui évoluent,

quelquefois, aux confins de la parodie, mais en transcrivant assidument et d'une façon programmatique des frissons¹⁷.

Une partie considérable de la critique roumaine a déjà remarqué que les thrillers abyssaux et métaphysiques de Dora Pavel s'installent sous le signe du Gothique, pour les thématiques abordées, pour l'atmosphère aliénante qui les imprègne et pour les obsessions sombres qui les parcourent. Comme l'affirme Călin Teuțișan, à propos du premier roman de l'écrivaine de Cluj, ce qui caractérise le binôme sur lequel se fonde la diégèse d'*Agata se meurt* c'est « d'un côté le *gothique*, ayant parti lié à l'imaginaire mortuaire, et de l'autre côté la *sexualité* (une *sexualité* qui est non seulement psychanalyzable tout au long du livre, mais même psychanalysée) »¹⁸. Dans ce roman, où les vivants rencontrent leurs propres morts et où le présent est confronté à un passé qui trouble et hante à tout moment, les pulsions thanatiques (et névrotiques) contaminent constamment les pulsions érotiques, en même temps la mort semble s'imprégner de sexualité. Le prétexte narratif, macabre et bizarre, est représenté par l'exhumation des morts enterrés dans l'ancien cimetière de la ville de D. À cause d'un effondrement du sol, le cimetière doit être déplacé dans un autre lieu. Les parents proches des trente-deux morts, les « *apartînători* » (les « propriétaires »), ont été convoqués par les autorités pour assister à l'exhumation. Il s'agit de créatures aliénées qui, comme l'a suggéré Mircea Iorgulescu, isolées dans un décor spectral et morbide, un hôtel près du cimetière, « pourraient être aussi la population d'un mauvais rêve ou du délire d'un névrotique »¹⁹. Augusta Degan, jeune

violoniste psychiquement labile, est la voix narrative principale du roman. Elle est la sœur d'Agata qui est morte il y a quelques années à l'âge de huit ans. La perte prématurée de sa sœur, dont l'agonie et la mort sont évoquées par Augusta d'une façon psychotique et hallucinée, est vécue avec un sens de culpabilité et représente ce trauma refoulé qui est la source primaire de sa névrose. Le retour d'Augusta dans sa ville natale pour l'exhumation des dépouilles de sa sœur coïncide avec la fin de la thérapie psychanalytique, toutefois c'est seulement en participant au déterrement qu'elle guérira définitivement. Dans cette perspective l'exhumation d'Agata se configure comme un véritable exorcisme des traumas profonds d'Augusta, de ses cauchemars et des fantômes de son passé oublié et refoulé.

Le roman est constitué d'une mosaïque complexe de notations et de confessions que Augusta adresse à son psychothérapeute. Il s'agit d'un véritable « puzzle » énigmatique à travers lequel la jeune femme « réexhume », pièce après pièce, mystère après mystère, son passé obscur, les labyrinthes de son inconscient et l'influence morbide du fantôme de sa sœur Agata, qui prend l'aspect d'un double spectral. Mara Magda Maftei, dans un article intitulé significativement « Le gothique d'un roman roumain », a observé que dans *Agata se meurt* chaque personnage vivant a son « correspondant mort » mais, tandis que « le double mort a eu la possibilité de la guérison à travers l'oubli, à travers le passage à un autre régime, vers un plan non-existential, le vivant est condamné à vivre le trauma du remords »²⁰. Pour Augusta la guérison de la culpabilité, de son « double mort » et, donc, de sa névrose sera, toutefois, possible. Cette guérison correspond

symboliquement à la nouvelle inhumation des restes de sa sœur. Parmi les miasmes de la décomposition, dans le décor macabre et terrifiant des tombes ouvertes et du cimetière dévasté qui, pour Augusta, représente « une île, mais non une île de la mort, plutôt une île de la barbarie »²¹, la protagoniste revit son passé en réexhumant, des abîmes de son corps, aussi ses instincts sexuels et sa propre féminité. Comme l'a affirmé Sanda Cordoș « dans le lieu où l'on creuse des tombeaux (et avec les tombeaux on creuse aussi les zones les plus profondes de l'intériorité), elle reconquit, sous la pression de la mort, une vitalité primitive qui se manifeste sous forme d'une sexualité elle-même réexhumée et dépourvue de tout préjudice »²². Dans un réseau délirant et chaotique, hautement stratifié et apparemment déstructuré d'une façon postmoderne, à l'histoire des sœurs Degan, s'entremêlent les histoires parallèles des autres « propriétaires » dans un tourbillon fragmentaire et sensationnel d'érotisme et de mort.

Dans *Le captif* (2006), « roman de la folie conduisant au meurtre »²³, selon la définition suggérée par l'écrivaine elle-même, les thèmes et les motifs explorés dans *Agata se meurt* s'épanouissent et s'amplifient, en prenant un surcroît de morbidité. Le roman développe le grand thème du double. Les deux personnages principaux, Zigu et Zedra, sont un couple de jumeaux dont le rapport est compliqué par l'affection presque incestueuse que le frère éprouve pour sa sœur. Les jumeaux incarnent ici « un double déchu » qui ne peut plus reconstituer « l'harmonie des visages contraires »²⁴. Le monologue de Zigu, arrêté pour parricide, reconstruit l'histoire de la famille Jedrijevschi. Les deux jumeaux Zigu et Zedra ont été abandonnés

par leur mère. Le trauma de l'abandon est la source de la maladie mentale de Zedra. La fille, après avoir tenté de se suicider, est hospitalisée dans un asile psychiatrique. Son père Peter, un metteur en scène de théâtre, essaie de réaliser avec un ami psychothérapeute une expérience médicale et artistique. Appliquant la technique du « psychodrame », il organise des spectacles d'amateur dont les acteurs sont les patients de l'asile où on a interné Zedra. Peter voudrait guérir, à travers une sorte de catharsis, la maladie mentale de sa fille. Mais l'expérience va échouer, les patients-acteurs en proie au délire, ne distinguant plus la différence entre réalité et fiction, essaient de tuer Peter. Le metteur en scène, pendant le dernier spectacle, n'échappera pas à la mort parce qu'il sera tué par sa fille Zedra. Les motivations du parricide constituent un des mystères autour desquels se déroule la narration.

En conclusion de cette présentation sommaire des deux premiers romans de Dora Pavel, on peut discerner, sédimentées dans les couches les plus profondes du texte-labyrinthe, instable et chaotique, toutes ces obsessions qui hantent le Gothique et, en particulier, sa variante déstructurée et réadaptée de l'âge post-moderne: l'attraction macabre et morbide pour la mort ; le passé qui revient non seulement hanter, mais surtout infecter et contaminer le présent ; les traumas refoulés, qui sont à l'origine du dédoublement, de la désintégration et du décentrement du Soi ; la mutation de l'image du double qui dans *Agata se meurt* se polarise dans le double « vivant » (Augusta) et le double « mort » et spectral (*Agata*), tandis que dans *Le captif* se concrétise dans la gémellarité morbide et incestueuse de

Zigu et Zedra ; les crises d'identité et les ténèbres de la psyché ; la maladie mentale, qui dans *Le captif* est « théâtralisée » ; la transgression aux limites et aux tabous qui se manifeste à travers l'érotisme névrotique, l'amour pathologique et la passion secrètement incestueuse ; les crimes et les mystères qui s'accumulent dans une manière sensationnelle et compulsive.

Un revenant postmoderne comme hypostase crépusculaire de la liminalité

Dans une ville de province Vlad Carasiniu, un jeune restaurateur d'œuvres d'art, se réveille de la mort clinique dans la chapelle du cimetière, la nuit avant ses funérailles. Après son retour à une « deuxième vie », échappé à la mort qui l'a « refusé », il commence une errance à travers la ville nocturne. Dans l'hypostase *unheimlich* du « mort indéci »²⁵, de celui qui est « le moins mort parmi les morts » (p. 21), il erre, imprégné de son « odeur de mort », d'un espace à un autre. Il s'agit d'espaces souvent claustrophobiques qui, éclairés (et spectralisés) par des lumières froides et artificielles, perpétuent le sens d'étouffement du cercueil. Dans cette recherche de soi-même, il essaie de recomposer son identité de « vivant », après avoir stationné dans la mort, d'« intégrer ses egos disjoints »²⁶ et fragmentés, de résoudre ses conflits intérieurs et de répondre à la question qui le hante « comment je suis mort ? » Contaminé par la mort, il décide de n'avoir plus aucun contact avec sa famille, non seulement à cause du trouble que son retour post-mortem pourrait provoquer à sa sœur Carola et à son père, mais aussi parce qu'il est conscient que, une fois mort, on est

immédiatement et définitivement expulsé, éliminé de l'espace des vivants (p. 7).

Le retour à la vie, mais aussi la rencontre casuelle avec des personnes appartenant à son monde « antérieur » (le « monde des vivants »), déclenchent ses souvenirs dans une série obsessionnelle d'analepses qui se juxtaposent et s'entrecroisent tout au long du texte : la mort de sa mère Camelia et le lien avec sa sœur Carola ; l'échec de son rapport avec sa femme Grația Garabedian, sexuellement frigide et psychologiquement fragile ; le suicide de sa jeune femme et l'assassinat jamais résolu de son beau-père Eric Garabedian ; son lien platonique avec Davida Despot, une femme plus âgée que lui. C'est comme si, après son retour de la mort, tout ce qui avait été refoulé revient, peu à peu, à la surface. Le vertige des souvenirs semble multiplier les doutes et accroître le sens d'aliénation éprouvé par Vlad. L'impossibilité de la réconciliation avec le monde des vivants – qui dans cette nouvelle perspective renversée se configure comme ce « dincolo », comme cet Au-delà auquel Vlad Carasiniu n'appartient plus – et de la réappropriation de son Soi, dans son hypostase de créature diurne, conduit le jeune restaurateur à une nouvelle forme d'existence « spectrale ».

La rencontre avec l'avocat Teodor Caba, qui a été « contaminé » lui aussi par la mort pendant sa jeunesse lorsqu'il était pilote automobile et fut impliqué dans un terrifiant accident, éclaircit des mystères du passé de Vlad, mais en même temps elle semble déclencher son éloignement progressif du monde des « vivants ». À l'aube du premier jour de sa « deuxième vie », lorsque Vlad arrive à l'hôtel géré par Davida qui probablement ne sait pas encore qu'il était mort, une explosion détruit l'hôtel et tue

la femme. Le roman se clôt d'une façon circulaire et énigmatique. Vlad, après avoir déposé le corps écartelé de Davida dans le cercueil qu'il avait abandonné pendant la nuit après son réveil de la mort clinique, revient au cimetière et s'endort sur le tombeau de sa mère. Les analyses qui vont suivre, ne prétendant pas à l'exhaustivité à cause de la complexité du roman, se focaliseront en particulier sur certains thèmes et motifs obsessionnels : la mort apparente et l'image du revenant, la liminalité crépusculaire, les représentations thanatiques, l'érotisme morbide et névrotique, la poésie néo-gothique de l'espace.

La mort apparente et l'inhumation prématurée sont parmi les motifs les plus explorés dans la littérature gothique du XIX^e et du XX^e siècle. Edgar Allan Poe, qui dans plusieurs contes (*Berenice* 1835, *The Fall of the House of Usher* 1839, *The Cask of Amontillado* 1846 etc.) a exploité cette situation-limite, écrivait dans *Premature Burial* : « To be buried while alive, is, beyond question, the most terrific of these extremes which has ever fallen to the lot of mere mortality. [...] The boundaries which divide Life from Death, are at best shadowy and vague »²⁷. Freud, dans son essai *Das Unheimliche* (1919), a affirmé que l'état léthargique de la mort apparente et l'idée d'être enterré encore vivant sont, avec l'apparition du revenant et la manifestation de la crainte de la mort, « parmi les situations susceptibles de provoquer le sentiment de l'inquiétante étrangeté », en remarquant que pour la psychanalyse « cet effrayant fantasme n'est que la transformation d'un autre qui n'avait à l'origine rien d'effrayant, [...] le fantasme de la vie dans le corps maternel »²⁸.

Dans *Poudre* nous assistons à une modification de ces motifs gothiques. Le

« non mort » n'a pas encore été enterré, Vlad se réveille dans la chapelle la nuit avant son inhumation. Le premier chapitre se focalise minutieusement sur le retour « irréversible » de la vie dans un corps apparemment mort, un retour qui se configure ambigument comme « un choc grandiose, plus spectaculaire et plus diabolique que la mort même » (p. 13). Ce retour innaturel est source d'angoisse et de terreur pour l'esprit du jeune restaurateur, qui a compris « la mort dans laquelle il était entré et la mort dont il était à peine sorti » (p. 13). Paradoxalement pour le protagoniste la « chute véritable » n'est pas la mort, mais « le retour de cette chute » (p. 14). La description du corps de Vlad et ses réactions (physiologiques et psychologiques) au réveil, l'opposition entre l'espace claustrophobique de la chapelle du cimetière et du cercueil et l'espace extérieur de la ville nocturne – opposition où se matérialise symboliquement l'antithèse beaucoup plus vaste entre le monde des vivants et le monde des morts – la réflexion sur sa nouvelle condition de « mort ressuscité » et de « mort indécis », ses doutes et ses angoisses concernant la réaction des vivants par rapport à son retour de l'outre-tombe, polarisent en profondeur la diégèse du premier chapitre, émergeant aussi dans les labyrinthes diégétiques des chapitres suivants.

Dans une interview, Dora Pavel a affirmé que, s'agissant ici d'une mort déclarée prématurément (à cause d'une erreur grossière du médecin légiste, p. 25), le roman ne se fonde pas sur la mort, mais plutôt sur le retour à la vie, sur « une deuxième chance à la vie »²⁹. Dans cette perspective, le noyau du roman serait constitué par le trajet existentiel et nocturne, presque initiatique, que Vlad Carasiniu accomplit après

cette « deuxième naissance », une naissance « frauduleuse », « stérile », « redondante », « illégitime » où « ton premier hurlement supprime ton dernier gémissement » (p. 147). Il s'agit, on le verra, d'une errance de la mort à la vie et de la vie à la mort. Comme l'a suggéré Doru Pop, dans la revenance de Vlad Carasiniu, se préfigure indéniablement une référence symbolique au « mort vivant » le plus connu de l'histoire culturelle de la Roumanie, avec lequel le personnage de *Poudre* partage même l'anthroponyme : Vlad Țepeș, consacré par Bram Stoker dans son roman *Dracula* (1897). En le définissant comme un « vampire livresque » (« le moins mort parmi les morts » et « le moins vivants parmi les vivants »), Doru Pop a montré l'émergence de caractères vampiriques dans la figure de Vlad Carasiniu : toutes ses expériences se déroulent pendant la nuit ; il parcourt le chemin de la connaissance de soi jusqu'à l'aube et s'endort seulement avec l'arrivée du jour ; son visage est pâle³⁰. Toutefois, à propos de cette pâleur, il faut remarquer qu'il y a, ici, aussi une référence, réaliste et explicite, aux pratiques thanatoplastiques. Vlad est pâle à cause du maquillage post-mortem, la « poudre » qui couvre son visage comme un masque inquiétant et qui acquiert dans ce roman plusieurs valorisations symboliques : le faux, l'imposture, le travestissement, le résidu, ce qui reste après la décomposition du cadavre.

Nous partageons les suggestions de Doru Pop, qui a détecté pour la première fois des traces de vampirisme cryptique dans le personnage de Vlad Carasiniu. Et pourtant nous croyons que le personnage de Dora Pavel se configure plutôt comme un revenant (et un vampire) raté, dégénéré. Il ne s'agit plus d'un mort vivant dans le

sens consacré par la tradition gothique parce que la figure du revenant est profondément déstructurée³¹, elle est traitée par Dora Pavel d'une façon presque parodique et dérisoire. Nous pensons, en particulier, à l'image du *strigoi* – le revenant de la tradition folklorique roumaine – « amateur et ennuyeux dans lequel personne ne croit plus » (p. 22) ou à la référence à ces « morts non morts » des films de deuxième ordre qui « croient de rêver la séquence du réveil » (p. 12). Ces modifications, cette dégradation parodique des motifs gothiques traditionnels poussés jusqu'au grotesque et à l'absurde, nous fait placer ce roman sous le signe du Postmodernisme gothique et du Néo-Gothique.

Vlad Carasiniu est un personnage hybride et ambiguë « borderline », il se situe dans une zone purgatorielle et crépusculaire aux confins entre « la mort apparente » et « la mort vivante ». Il n'appartient plus au monde des vivants, ni au monde des morts, ni au monde intermédiaire des fantômes et des spectres. Il se sent constamment décorporalisé. Malgré une matérialité abjecte et écœurante – les premiers mots prononcés après son réveil « s'étaient coagulés quelque part dans l'estomac d'où ils avaient été dégurgités [...] avec un liquide mêlé de sécrétions gastriques (p. 11) – Vlad a l'impression de n'avoir plus un corps : « ce n'était pas son corps. Il n'avait plus de corps. [...] Il continuait à sentir son corps loin. Pulvérisé. Vide de toute signification » (p. 14-15). En proie aux conflits intérieurs et à des questions qui restent sans réponses, suspendu entre passé et présent, entre la « première » et la « deuxième mort », Vlad erre entre deux mondes incarnant dans son ambiguïté une figure angoissante et crépusculaire de la liminalité. La liminalité

qui caractérise « les espaces et les corps » installés « aux confins ou aux limites de l'existence subjective » est « assimilée à la mort, à l'être dans le ventre maternel, à l'invisibilité, [...] aux ténèbres », et c'est justement cette « expérience terrifiante de la mort accomplie par le sujet liminal » que les textes gothiques explorent fréquemment³². La liminalité gothique (et postmoderne) de Vlad ne dérive pas seulement du fait d'être un corps suspendu entre vie et mort, entre « mort apparente » et « mort vivante », mais aussi du fait que sa nouvelle vie posthume a été définitivement contaminée par la mort :

Comment l'oublier, comment pouvoir l'oublier ?! Quand tu es passé, même si pour un intervalle bref, dans leur rang, le rang des justes, quand tu as été là, dans ce linceul, même si seulement pour un instant, comment pouvoir être encore celui qui tu as été ? Tu ne peux pas ne pas t'imprégner, ne pas emprunter quelque chose, ne pas te sentir au moins un peu l'un d'entre eux, un des morts, le moins mort parmi les morts (p. 21).

Comme l'affirme Maria Beville la mort, avec la folie, l'angoisse, la luxure, la vengeance, accablent la moderne condition humaine liminale³³ et cette condition marque profondément les personnages gothiques qui sont généralement des créatures « in-between [...] existentialist figures, in excess of the boundaries that define self and other »³⁴. Nous croyons que le protagoniste de *Poudre* pourrait bien être inséré dans cette catégorie de personnages. Sa liminalité crépusculaire ne nous révèle pas seulement la désintégration et

le décentrement de son Soi, mais aussi son attitude par rapport aux vivants. Dans une alternance dialectique entre présence et absence, qui se configure comme une troublante coïncidence des contraires – Vlad est désormais mort et « absent », mais il continue quand même à errer la nuit dans la ville, en étant, donc, encore « présent » – il se cache aux vivants, en se percevant comme un « intrus », comme un « infracteur », comme un « coupable » parce qu'il a commis quelque chose d'explicite pour les autres, il a transgressé le tabou le plus grand. Dans le personnage de Vlad Carasiniu la mort (apparente) acquiert, alors, une fonction de vecteur et de catalyseur postmoderne, parce qu'elle provoque l'aliénation et l'éloignement de l'individu de sa communauté et de son propre Soi, aliénation qui, comme le suggère Maria Beville, est justement une des marques des œuvres postmodernes³⁵.

Assiégés par la mort

Au bout de son voyage nocturne, avant l'explosion qui tuera son aimée Davida, Vlad constate qu'« il avait accompli quelque chose d'innaturel, trop innaturel, et il avait peur qu'il le paierait. Surement il le paierait ! Il avait laissé derrière lui la mort et dorénavant la mort aurait été toujours en face de lui » (p. 219). Les personnes rencontrées par Vlad dans son trajet nocturne, les anciens camarades de lycée Gina Doroga et Boris Tissu, l'avocat et ex-pilote automobile Teodor Caba et Davida Despot sont toutes marquées par la mort. Les souvenirs de sa vie antérieure, que Vlad remémore à travers d'épuisantes analepses, sont des aperçus inquiétants d'un passé imbibé de mort qui revient hanter le

présent. Dans ce roman du *mortido*, contaminé par un omniprésent fantasme olfactif – « l'odeur de mort » qui imprègne et infecte les espaces et les corps – la mort se manifeste sous différentes hypostases. Elle est l'origine de la contamination, la source de l'émargination, de l'exclusion et de l'aliénation, la cause de la folie. Représentée théâtralement et d'une façon presque grotesque, elle se matérialise comme mort violente, annoncée, masquée ou symbolique.

La mort comme contamination constelle plusieurs épisodes du roman. Après la mort de Camelia, la mère de Vlad, les murs ont été repeints pour « hygiéniser » la maison (p. 44) et les objets utilisés par la femme morte ne sont plus effleurés par les membres de sa famille (p. 45). La salle 11 du musée où Eric Garabedian, le beau-père de Vlad, a été tué, est rouverte au public seulement après avoir été nettoyée et repeinte (p. 130). La mort peut aussi provoquer l'exclusion et l'émargination de ceux qui ont été marqués et contaminés par elle. Gina Doroga, une ancienne camarade du lycée que Vlad rencontre la nuit de son réveil de la mort clinique, pendant les années du lycée avait été « stigmatisée », émarginée, exclue du groupe des lycéens, traitée comme un paria, parce qu'elle vivait dans la seule maison construite à côté du cimetière, une « maison évitée » par toute la collectivité (p. 51).

Après avoir traversé la mort à cause d'un terrifiant accident, le pilote Teodor Caba, revenu à la vie, perd sa copine Davida qui, inexplicablement, à la suite de cet accident ne veut plus le rencontrer (p. 181). Vlad lui-même – on l'a déjà remarqué – au fur et à mesure qu'il avance dans la première nuit de sa deuxième naissance, se sent de plus en plus un exclu, il n'est qu'un

« intrus », un « infracteur » qui doit se cacher, il n'est qu'« une ombre caverneuse [...] qui continuait à raser les murs des immeubles qu'il imaginait, derrière leurs façades, effrangés et découpés comme son ombre [...] un mort échappé à la mort, mais qui avait découvert d'être sans issue » (p. 125).

Quel est le sens de ce refus ? Quelle est l'origine de cette exclusion ? Gina a été contaminée par la mort car, pendant de nombreuses années, elle a vécu en contact avec les miasmes de la putréfaction des cadavres enterrés dans le cimetière à côté de sa maison. Dora Pavel insiste, en effet, sur cette idée de contamination thanatique, surtout à travers des notations olfactives : « une main sur l'épaule, une odeur moisie de tabac, puis de feuilles pourries, d'encens et même une odeur de mort, lorsqu'il tourna la tête et presque il fallut se heurter au crâne de la femme » (p. 50). Vlad et Teodor ont été contaminés parce qu'ils ont traversé les territoires sombres de la mort, ils sont revenus tous les deux de la mort, même s'ils ne peuvent pas être considérés comme de véritables revenants, en personnifiant plutôt des « morts ratés ». À un moment précis de leur existence ils ont été, eux aussi, des cadavres. Vlad l'a été, d'une manière presque christique, pendant trois jours, Teodor seulement pendant quelques minutes. À propos du cadavre Julia Kristeva, dans *Les pouvoirs de l'horreur* écrit :

Le cadavre [...] bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est

la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare jamais [...]. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir [...]³⁶.

En partant de ces considérations sur le cadavre, Julia Kristeva aboutit à la conclusion que ce qui rend abject c'est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre », tout « ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles »³⁷. Vlad, Teodor et Gina sont abjects parce que leur liminalité *unheimlich*, où la vie et la mort s'entrecroisent et se superposent, représente « l'entre-deux, l'ambigu, le mixte »³⁸. Tout comme le cadavre ils matérialisent ce « danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort »³⁹. Ils incarnent l'« Autre » qui provoque terreur et répulsion, cet « Autre » qui est « familial » et en même temps « non-familial », parce qu'ils ont entretenu une relation de contiguïté avec l'image du cadavre et avec les régions liminales et crépusculaires de la mort. La mort, comme le suggère David Punter, est en effet l'une des formes privilégiées à travers lesquelles l'*Unheimlich* freudien peut se manifester « in the sense of something which "at once familiar... and absolutely unfamiliar, unthinkable, unimaginable", a point of ending which is always in some sense simultaneously "survived" as the record of a life, real or fictional, continues "to live on" »⁴⁰.

Dans les textes gothiques la mort n'est pas seulement une des formes de l'inquiétante étrangeté freudienne mais, selon Carol Margaret Davison, elle en incarnerait voire son « emblème quintessentiel » : « while being 'of the home' and

familiar, it also remains secret, concealed, and unfamiliar, a reality that has become, like mourning, 'obscene and awkward' »⁴¹. Dans *Poudre*, l'*Unheimlich* n'est pas lié seulement à la mort, mais aussi au *mortido*, au *Todestrieb* freudien, à cette pulsion de mort qui imprègne et aimante souterrainement la diégèse du roman. Une profonde ambivalence, par rapport à la mort, émerge de plus en plus des couches les plus cachées du texte. Il s'agit d'une double postulation qui est authentiquement gothique. D'un côté, comme on l'a déjà remarqué, les personnages éprouvent de la terreur face à la mort⁴², une peur inconsciente qui pousse au refoulement, à l'éloignement, à la neutralisation, à l'hygiénisation. Il s'agit d'une véritable négation de la mort qui, comme nous le rappelle pertinemment Carol Margaret Davison, est une marque spécifique de notre culture occidentale⁴³. La vie post-thanatique de Vlad est, sans doute, une conséquence indirecte de cette thanatophobie. D'autre côté, en opposition à cette phobie de la mort, les personnages sont constamment entraînés par le *mortido*, par ce *Todestrieb* qui les amène morbide-ment vers la mort, vers l'(auto)-destruction et l'anéantissement.

Dans la deuxième partie du roman, après une première phase centrifuge qui commence avec le réveil de Vlad et se poursuit avec son évasion des espaces claustrophobiques du cercueil et de la chapelle du cimetière, le jeune restaurateur est attiré de nouveau, « comme un aimant », par l'espace cimitériel (p. 209). Phase centripète conduisant définitivement vers le cœur des ténèbres thanatiques... Davida, obsédée par les morts violentes (p. 203), durant ses rencontres avec Vlad qui se déroulent rituellement tous les vendredis, visionne

continuellement la cassette vidéo sur laquelle est enregistré le terrifiant accident et la mort ratée de Teodor Caba (p. 88-93). Davida est bloquée dans les circonstances de cette mort ratée et son attitude rituelle est définie par Vlad comme « un pèlerinage à l'urne de son aimant défunt » (p. 92-93). Dans l'évocation de l'accident de Teodor Caba – où le métal de l'automobile « défigurée » se fond avec le corps humain et tous ses organes comprimés, en générant un nouveau corps monstrueux « mécanique et insensible, les pièces brûlantes, les restes du cerveau humain à peine mort qui suppure et grésille, fonctionnant maintenant seulement comme une écume lubrifiante pour les membranes et les leviers de la charogne métallique » (p. 84) – Vlad réfléchit longtemps sur « l'envie de sang collectif » du public. Dans cette attitude morbide du public, dans ce goût pervers pour le carnage, le sang et la mort, se décèle une variation du *Todestrieb* qui, axée autour de l'automobile, nous rappelle les pulsions thanatiques et sanguinaires exprimées par J. G. Ballard dans son roman *Crash* (1973) :

Une automobile qui fait une embardée sur l'asphalte est beaucoup plus charmante et plus spectaculaire qu'une automobile qui glisse d'une façon monotone [...] Une automobile qui fait une embardée, coupe le souffle, étouffe, accélère les battements du cœur... déchaîne l'adrénaline et la sueur [...] enflamme l'imagination [...] Une chute et peut-être une mort sont, plusieurs fois, une source de joie pour beaucoup de gens : le rival, l'équipe, les familles, les amis, les concitoyens, les parieurs, jusqu'à ceux qui ont un goût pour les accidents et

les suicides, les meurtres involontaires et les crimes (p. 85-87).

Boris Tissu, un ancien camarade de lycée de Vlad et Gina, dans sa folie lucide est hanté, lui aussi, par la mort. Ses obsessions découlent d'un trauma de son passé. Les premiers signes de son déséquilibre psychique se sont manifestés quand il fut appelé à la morgue pour reconnaître le corps de son père. Ici l'abjection est surtout d'origine mentale et la mort (du père) ne se configure pas comme contamination, mais plutôt comme source de folie. Boris erre dans le cimetière, passe son temps devant les tombes, en remplissant ses cahiers de notes mystérieuses. Pendant ses délires il cite des théories, des notions et des syllogismes de Heidegger, Jankélévitch et Lévinas, étant obsédé par la question de la mort et en particulier par les concepts heideggériens du *Dasein* et du *Sein Zum Tode* (« l'être pour la mort » / « l'être vers la mort »). Dans son errance nocturne qui n'a pas de but, à travers les espaces désolés de la ville, il déclame les vers du poème *Cuptor* de George Bacovia, un texte qui semble renvoyer, symboliquement, à la condition liminale de Vlad : « Il y a quelques morts en ville, mon aimée / C'est pour te l'annoncer que je viens justement, / Là, sur leur catafalques, – accablante journée – / Les corps décomposés pourrissent lentement. / Les vivants errent, vont, décomposés aussi / Leur corps, toute leur chair est moite, transpirée : / Cela sent le cadavre, ô douce bien-aimée, / Et ce jour, ton sein même a l'air plus amolli »⁴⁴. Les vers bacoviens résonnent comme des prémonitions fatales, en marquant comme des refrains sombres plusieurs épisodes du roman : le *happening* funèbre, l'improvisation grotesque dans le

cœur de la nuit à laquelle assiste Vlad (p. 122-125) ou, dans le dernier chapitre, la découverte du cadavre écartelé de Davida sous les ruines de l'hôtel (p. 233).

Dans le septième chapitre, la mort est représentée théâtralement, d'une façon presque grotesque. Vlad caché derrière des poubelles assiste à une scène énigmatique qui « semble jouée, en suivant en scénario préétabli » (p. 123). Un cortège de garçons aux visages pâles passe à côté de lui. Ils sont tous maquillés avec de la poudre blanche, du rouge à lèvres et du rimmel et ils sont habillés en noir, avec des pantalons luisants et des chemises de soie. Ils sont accompagnés par des filles habillées, elles aussi, en noir. Vlad craint qu'ils puissent être des satanistes mais, selon nous, on pourrait ici supposer la présence d'une référence voilée à la subculture *goth*. Les garçons qui, en proie à une sorte d'hystérie collective se laissent aller aussi à des actes obscènes dans la rue, traînent derrière eux un objet qui « faisait un bruit infernal comme s'il était en train de se décomposer » (p. 122). C'est « le squelette d'un lit d'hôpital », « un lit funèbre » sur lequel est couché Boris le fou, immobile « comme un mort », le visage maquillé avec de la poudre blanche, il est suivi par une fille qui imite d'une manière caricaturale l'*Adagio* d'Albinoni. Boris après avoir hurlé « il est mort ! notre ami est mort ! » (p. 123), déclame solennellement les vers bacoviens de *Cuptor*.

Cette scène à la fois absurde et inquiétante à laquelle assiste Vlad, nous semble la représentation renversée, déchue et grotesque de ses obsèques « ratées », la cérémonie funèbre qui aurait dû se passer le lendemain, mais qui ne se passera jamais. D'ailleurs c'est Vlad lui-même qui, pendant un de ses exténuants monologues

intérieurs, définit sa mort (et son retour de la mort) comme une « farce » (p. 65). Après avoir assisté à cette scène Vlad est assailli par des doutes angoissants : « qui était le mort auquel Boris avait fait référence et pourquoi il l'avait évoqué ? C'était peut-être une pure représentation, un *happening* à un nécrologue qu'ils avaient lu dans le journal ? La simple certitude de sa mort leur provoquait du plaisir ? De... Sa mort ? Ou de la mort d'un autre, peut-être d'un jeune homme comme lui ? » (p. 124). Toutes ces questions restent sans une réponse et cette farce grotesque de la mort n'incarne qu'une nouvelle source d'aliénation ; elle n'atténue pas, mais plutôt accroît l'anxiété de Vlad qui parvient à ces constatations sombres :

Boris avait raison. Il y avait des morts dans la ville, l'un d'entre eux traversait la ville [...] Un mort échappé à la mort, mais qui avait découvert d'être sans issue. Que tôt ou tard, pour lui, pour Carola, pour Boris Tissu, pour tous les lucides et les fous, pour tous les angoissés et les débauchés de cette nuit, pour tous leurs semblables, absolument pour tous, sans exception, quelque part, au bout de la ville, toutes les fenêtres sont fermées par des barres de bois (p. 125).

Dans l'image des fenêtres fermées au bout de la ville, se prolonge et s'amplifie la claustrophobie de cet espace irrémédiablement clos qui est le cercueil. La ville, comme le cercueil, se configure, donc, comme une prison d'où l'on ne peut pas s'évader. Le Soi aliéné erre dans ses labyrinthes nocturnes, mais il est incapable de trouver une sortie et cette impossibilité accroît son aliénation. Le labyrinthe urbain sans issue reflète et renvoie au labyrinthe intérieur de la psyché, lui aussi

sans issue, clos et sombre. Vlad dans sa nouvelle vie posthume, entraîné inéluctablement par le *Todestrieb*, se dirige au bout de la nuit et de sa propre nuit, au bout de la ville, au bout de la vie et de la mort, pour ne retrouver, enfin, que la mort même, la parabole de son existence post-mortem incarnant totalement ce *Sein zum Tode* (« l'être pour la mort » / « l'être vers la mort ») qui hante son camarade de lycée Boris. À une analyse plus profonde, l'intertextualité avec la poétique bacovienne de l'espace ne se borne pas seulement au décor de la ville provinciale et à la citation explicite des vers du poème *Cuptor*, qui marquent d'un sceau brûlant et néfaste tous les moments les plus inquiétants du roman. Comme chez Bacovia, aussi chez Dora Pavel la poétique de l'espace est dominée par l'oppression claustrophobique. La topographie urbaine se fonde sur une série d'espaces clos (le cimetière, la chapelle, l'hôpital, le musée...) et l'errance du Soi se déroule d'un espace à l'autre, dans une évasion perpétuelle qui est seulement apparente. On reviendra dans la dernière partie de cette contribution sur la poétique de l'espace dans *Poudre*, un espace qui, on le verra, est modelé intimement sur l'espace gothique. Pour le moment, nous voudrions observer que les fenêtres fermées par des barres au bout de la ville, ne renvoient pas seulement à l'idée d'une barrière physique, à une image de clôture, mais elles matérialisent aussi une métaphore de la vie perçue comme une prison sans issue et assiégée constamment par la mort.

Hantises thanatiques et prémonitions fatales

Si dans *Agata se meurt*, comme l'a remarqué Mara Magda Maftei⁴⁵, chaque personnage a son « double mort », dans *Poudre*

il y a des personnages qui semblent déjà morts de leur vivant. Carol Margaret Davison, sur le sillage de Todd May et reprenant une suggestion de Mary Shelley contenue dans l'essai *On Ghosts* – « the earth is a tomb, the gaudy sky a vault, we but walking corpses » – affirme que nous portons en nous-mêmes notre cadavre futur, parce que tous ceux qui vivent mourront inévitablement. On n'est pas « mortel » seulement à la fin de la vie, mais aussi pendant que l'on vit⁴⁶. Grația Garabedian, la jeune femme de Vlad, est une incarnation quintessentielle de ce *living death* qui renvoie à la catégorie de l'inquiétante étrangeté freudienne. Le *living death* est, en effet, une des manifestations les plus radicales de l'*Unheimlich* comme l'a démontré Maria Beville dans son essai sur le Postmodernisme gothique : « Of those uncanny, sublime and all too often denied aspects of being, the perception of human existence as living death is quite possibly the most intense »⁴⁷. Teodor Caba, en révélant à Vlad la nature de son rapport avec Grația, définit la jeune femme comme une ombre (« Grația-ombre ») « qui n'a pas été aimée par personne », hantée par ses cauchemars et par les traumatismes de son passé (l'abandon de sa mère, la mort violente de son père Eric). Elle n'a été qu'une ombre qui a traversé la vie, mourant peu à peu, jour après jour, « celle qui était déjà morte de son vivant » (p. 179-180). Vlad sent « une brûlure au sternum » chaque fois qu'il pense à sa femme « avec son vagin mort avant encore que le sang s'écoulât de son corps » (p. 164). L'existence de Grația est, donc, le miroir parfait du *living death*, pour elle la lente dérive vers la mort se concrétise dans son quotidien.

La mort contamine et marque de son sceau ténébreux la psyché et la chair de

Grația. La femme est mentalement instable et sexuellement frigide. Vlad, dans le flux de conscience de ses monologues, en réexhumant et en analysant l'échec de son mariage, ne s'arrête pas seulement sur la fragilité psychique de sa femme, mais aussi sur sa frigidité sexuelle qui se préfigure dans l'image troublante du « vagin mort » (p. 141, p. 164) comparé d'une façon choquante au corps mort du père assassiné : « aucune contraction [...] Un territoire mort, comme le corps du père mort, après que son sang eût jailli du corps. Un vagin qui n'était pas irrigué, totalement vide de sensations, de puissance, de volonté, refroidi et tombé en ruine, non vascularisé et flasque » (p. 143). La mort qui marque la chair de Grația semble être liée, d'une manière ambiguë et mystérieuse, à la figure de son père Eric et à son meurtre jamais résolu, un crime affreux du passé qui revient hanter continuellement Grația. Vlad, en essayant de fouiller dans l'inconscient et dans la psyché insondable de sa femme, analyse l'impossibilité de la femme d'atteindre l'orgasme, son écroulement physique avant l'acmé final : « c'était comme si une pensée, un souvenir s'interposaient, en apportant avec eux une chute physique (les forces l'abandonnaient brusquement, une sorte de langueur et de faiblesse apparaissait), peut-être c'était le spectre du père qui s'insinuait entre eux dans leurs manifestations les plus intimes, l'image du père dans la mare de sang » (p. 137).

La présence spectrale du père qui s'insinue dans l'intimité sexuelle apparaît, d'une façon cryptique, aussi dans le rapport que Grația instaure avec Teodor Caba, un homme plus âgé qu'elle et sur lequel elle projette, incestueusement, la figure paternelle. Dans *Poudre*, tout comme dans les

autres romans de Dora Pavel, l'érotisme est souvent névrotique, la sexualité morbide ne se préfigure pas seulement comme une transgression aux tabous et aux limites, mais elle est vécue aussi comme une véritable (psycho)pathologie. C'est Teodor Caba qui révèle à Vlad d'un côté la nature incestueuse de ce rapport – « J'ai cédé et je l'ai fait. Presque paternellement, presque incestueusement, je me rappelle que, à la fin, j'ai eu exactement la sensation d'un inceste [...] je la caressais, je la tenais dans mes bras comme une fille » (p. 168) – et de l'autre côté la profonde labilité psychique de Grația. La psyché de la femme est torturée et lacérée par des crises de plus en plus violentes causées par l'incapacité d'atteindre l'orgasme, des crises que Teodor Caba essaie de guérir en traitant Grația comme un enfant, ce qui accroît la morbidité de leur rapport : « je lui faisais des surprises, comme à un enfant, je lui achetais des poupées, elle montait sur le lit avec elles, elle commençait à rire en pleurant, elle me jetait les bras au cou (j'étais son père), elle s'en allait un peu plus calme » (p. 169). La décision de Teodor d'interrompre leur liaison malsaine est la cause apparente du suicide de Grația.

Comme sous l'influence funeste d'une malédiction familiale, le suicide de Grația semble répéter le meurtre de son père Eric. Il en est, en effet, une copie spéculaire. Ce n'est pas seulement parce que la narration s'attarde morbidement sur l'image du sang et parce que la scène se déroule dans le même espace, la salle 11 du musée, sous le même tableau du peintre Theodor Pallady (qui représente une femme ressemblante à la mère de Grația), mais c'est, surtout, parce que ces deux morts violentes matérialisent les seuls moments du roman où émerge

un élément fantastique qui s'insère d'une façon troublante dans les interstices de la réalité première. L'émergence du Fantastique est ici progressive. D'abord sa présence est cryptique, étant liée aux prémonitions fatales de Grația et à son obsession presque pathologique pour la mort. Dans un deuxième temps cette présence du Fantastique devient de plus en plus explicite, débouchant ouvertement sur le Surnaturel. En réfléchissant sur le fait que c'est Grația elle-même « qui a appelé la mort », Vlad se demande si Grația a été tuée par le même maniaque qui a tué son père. Peut-être la jeune femme a voulu seulement « revivre pour la énième fois le contexte de la mort de son père, reconstituer l'événement, attirer dans le musée l'assassin pour le provoquer à agir encore une fois et découvrir, finalement, la vérité sur son identité » (p. 129). Ici on est encore dans le champ du réel. Mais à un certain moment il y a une rupture et l'appel de la mort semble se déplacer à un niveau beaucoup plus profond, presque métaphysique et surnaturel. Dans les réflexions de Vlad, l'image de l'assassin est remplacée par l'image plus générique et non individualisée, mais beaucoup plus spectrale, de la mort. Une mort que la jeune femme provoque, évoque, appelle d'une manière inconsciente à travers ses actions, « une mort empruntée, la mort du père » : « et la mort vint. Elle l'avait écoutée et elle vint bientôt, mais elle vint sous la forme du suicide, peut-être c'est comme ça que vont les choses, tu cèdes et te suicides lorsque tu n'as plus le courage d'attendre une main étrangère qui tarde et qui ne daigne plus venir pour te frapper... » (p. 135).

« Appeler la mort », signifie pour Grația succomber définitivement au

Todestrieb qui la domine et la conduit dans toutes ses actions. Dans cette pulsion sombre et impérieuse, sur les obsessions du passé se greffent les signes prémonitoires de la mort future. À ce propos, dans le roman il y a au moins deux épisodes inquiétants qui sont particulièrement révélateurs. Paul Raus conduit Vlad et Grația dans les souterrains labyrinthiques du musée, dans un de ces dépôts où l'on garde les sculptures qui ne sont pas exposées dans les salles ouvertes au public. C'est « un monde mort » (p. 120), « un cimetière sans morts » (p. 112). Parmi les reliques de ce monde mort « Grația s'étendit sur le dos dans la poussière blanche, à côté de la statue d'un homme étendue, décapitée et, prenant la position de ce tronc [...], elle mit la tête inclinée au lieu de la tête manquante, exactement sur le cou de pierre coupé » (p. 120). Le deuxième épisode est relaté à Vlad par Teodor :

Je m'en souviens bien [...] après quelques heures elles devaient aller à un bal masqué avant le diplôme [...] Elle était habillée sommairement, tout en noir, un maillot noir moulant sur ses seins nus [...] des leggings noirs [...] sans culotte [...]. Comme elle était rasée [...] ce ne fut pas difficile pour elle d'enfiler un bas sur sa tête, tout ce costume [...] avait été peint [...] à la détrempe blanche par Grația elle-même, directement sur son corps, devant le miroir. Le dessein donnait les frissons, un frissonnement violent traversa tout mon corps, Grația s'était déguisée en Mort [...] Je me souviens [...] qu'elle se tourna vers moi pour que je la visse et que j'avais aperçu tout son squelette, avec ses

ramifications parfaitement détendues, prêtes à exploser, comme si j'étais en train d'entrevoir la copie décharnée [...] du futur (p. 165-166).

La « pantomime » de la statue et le déguisement de Grația en Mort, tout comme son « vagin mort » et son « corps déjà mort » de son vivant, témoignent du *Todestrieb* qui conduit la femme vers son propre auto-anéantissement. En mettant sa tête au lieu de la tête manquante, en juxtaposant son corps vivant au tronc inerte et décapité de la statue, Grația reste pétrifiée pour quelques minutes. La pétrification et l'image troublante de la statue décapitée, semblent renvoyer déjà au *rigor mortis* du cadavre. Vie et mort se fondent, donc, dans un seul corps annonçant implicitement la mort future de la fille. L'image de cette mort future devient encore plus explicite dans le déguisement en Mort, où l'on entrevoit, comme le pressent Teodor, la copie décharnée de Grația, l'image *unheimlich* de son double spectral. Nous croyons que ces doubles spectraux ne sont pas seulement des marques du *Todestrieb*, mais qu'ils se configurent aussi comme des intersignes (fantastiques) de l'approche de la mort.

L'émergence du Surnaturel et l'exorcisme de la mort

Michel Guiomar, dans un essai dédié aux catégories esthétiques de la mort, en se focalisant sur la catégorie du Fantastique, là où se manifeste une rupture de frontière avec l'au-delà, a théorisé le concept de l'« événement du Seuil » et il a supposé qu'« une œuvre orientée vers la Mort se charge à un moment donné,

de phénomènes et d'événements du Seuil »⁴⁸. Parmi les événements du Seuil qui signalent l'approche de la mort, la destruction de la « frontière » et l'irruption du Fantastique dans la réalité première, apparaît aussi la figure d'un « Autre » qui s'incarne dans le Double. Parmi « les aspects dérivés du Double », Guiomar y place aussi les « Masques », les « Travestis », les « Déguisements » : « l'être ainsi voilé prend la place provisoire d'un Autre, d'un Autre qui est parfois son Moi profond se révélant à la faveur d'un choix dans le travestissement »⁴⁹. Selon nous, le déguisement de Grația doit être considéré comme un véritable événement du Seuil qui révèle, par ailleurs, aussi le Moi profond de la femme. À ce déguisement on pourrait appliquer aisément la réflexion que Michel Guiomar a fait à propos d'un personnage de Julien Green : « *Le Visionnaire* [...] est vêtu des habits d'un parent mort. Il devient un mort ; le récit n'est plus alors que le lent acheminement vers cette Mort qui l'identifiera à lui-même »⁵⁰. Aussi Grația, à partir du moment où elle se déguise en Mort, semble-t-elle se diriger peu à peu vers son anéantissement, vers sa propre mort, pour pouvoir s'identifier définitivement avec ce Double spectral qu'elle-même a évoqué, en le faisant émerger.

Dans *Poudre* apparaît un autre des événements du Seuil théorisés par Michel Guiomar. Ici la « frontière » est désormais détruite, le Seuil s'est ouvert définitivement et le Surnaturel se matérialise d'une façon encore plus explicite et inquiétante. Il s'agit de ce « souffle de la mort d'après la mort » que Grația perçoit dans le musée à côté du cadavre de son père assassiné et que Vlad aussi perçoit à côté du cadavre de sa femme suicide :

Grația avait parlé, plusieurs fois, de ce « souffle de la mort d'après la mort », qu'elle avait perçu à côté du corps de son père. Il était émergé quelque part entre ses omoplates, il avait enveloppé ses épaules et ses coudes comme une écharpe rêche [...], puis il était remonté jusqu'à son cou, l'étranglant presque. Dans ce moment-là Grația s'était effondrée au sol. Quand Raus la réveilla, le souffle était disparu. Son père aussi était disparu. « La suspension de la mort... » Quand Grația l'avait raconté à Carasiniu, il en avait plaisanté. Mais, appelé d'urgence dans la salle 11 [...], quand il s'approcha d'elle, il sentit lui aussi un mouvement suspect de l'air, qu'il n'avait jamais perçu. Là où les portes extérieures sont trop loin et les fenêtres s'ouvrent rarement. [...] Il s'était arrêté, il s'était agenouillé en restant immobile, tandis que tout le monde – les médecins, les enquêteurs, le procureur, les criminologues – attendaient sa réaction. Et sa réaction fut celle de regarder autour de lui surpris [...] pour essayer de découvrir la source du souffle qu'il percevait et qui semblait froisser la robe de la femme de Pallady, et ne la trouvant pas, il chuchota « le souffle de la mort d'après la mort » (p. 215).

Ce « souffle de la mort d'après la mort » peut être considéré comme un avatar de ces « courants d'air glacials de l'Au-delà », signes révélateurs de l'approche de la mort et de sa présence *unheimlich* dans le texte, que Michel Guiomar a détectés dans plusieurs œuvres littéraires appartenant, en particulier, au genre Fantastique. Ce souffle de la mort perçu par Grația et

Vlad, nous montre qu'« une communication s'est ouverte » entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, entre la réalité première et l'Au-delà spectral. Comme dans les œuvres analysées par Guiomar dans son essai, aussi dans le roman de Dora Pavel ce courant d'air venant de l'Au-delà – véritable vent de mort qui ne gèle pas, mais qui d'une façon encore plus violente étouffe et étouffe – « est dénonciateur de frontière détruite »⁵¹. Destruction d'une frontière qui semble « appeler », en effet, à tout moment l'Au-delà. Et pourtant, malgré la présence de plusieurs « événements du Seuil » qui détruisent cette frontière, malgré l'émergence d'éléments surnaturels qui renvoient, d'une façon cryptique, à un Au-delà spectral, Dora Pavel ne développe jamais dans son roman ni un discours de type métaphysique ou mystico-religieux, ni un univers alternatif marqué ouvertement par le sceau du Fantastique et du Surnaturel. Vlad Carasiniu dans ses monologues et dans les dialogues qu'il entretient, pendant la nuit, avec Gina et Teodor, ne se réfère jamais à l'Au-delà. Il ne médite jamais sur la dimension métaphysique et surnaturelle ou sur une réalité parallèle et spectrale, peut-être parce que, comme l'affirmait Franz Kafka dans un beau fragment inédit dédié à la mort apparente, « qui a subi une fois la mort apparente peut vous raconter les choses les plus terribles, mais il ne peut pas vous dire ce qu'il y a après la mort, en réalité il ne s'est même pas approché de la mort plus qu'un autre, au fond il a seulement vécu une expérience particulière [...] Du mort apparent qui revient, tout comme de Moïse qui revient, on peut apprendre beaucoup, mais on ne peut pas apprendre la chose décisive, parce qu'ils ne l'ont pas atteinte, eux non plus»⁵².

Dora Pavel elle-même a déclaré, dans une interview du 16 mai 2010, d'avoir renoncé, dès le début, au recours à la religion et à la métaphysique : « une éventuelle crise mystique de l'individu touché par le frisson de la mort et de la résurrection aurait été totalement fautive et forcée [...]. Dans la recherche de sa propre identité les révélations de Carasiniu ne viennent pas d'en haut, mais du plus profond de lui-même »⁵³. En se référant à une analyse proposée par Mihaela Ursa⁵⁴, l'écrivaine a ajouté que « l'un des objectifs de ce roman est justement de traiter d'une manière dérisoire le tabou existentiel et religieux, de le traiter comme une imposture »⁵⁵. D'ailleurs, même le grand tabou de la mort, on l'a vu, est traité d'une façon dérisoire, parodique et ironique. Il y a un éloignement progressif par rapport à la mort et une déstructuration (postmoderne et néo-gothique) de ce tabou. Nous pensons, en particulier, à la mort de Carasiniu considérée comme une farce, à l'image du « *strigoï* amateur et ennuyeux dans lequel personne ne croit plus », au *happening* des jeunes habillés en noir et de Boris le fou, à la « pantomime » de Grația dans les souterrains du musée, à son déguisement en Mort sous lequel, comme l'affirme Teodor, « on devinait, comme une ironie de la mort, le corps vif et virginal » (p. 166). Il apparaît, donc, par rapport au grand thème gothique de la mort une double tendance. D'un côté une tendance centripète, une attraction profonde et morbide vers la mort qui se concrétise dans le *Todestrieb*, dans cette impérieuse pulsion de mort qui caractérise – comme on l'a déjà montré – les actions de presque tous les personnages du roman. De l'autre côté une tendance centrifuge qui doit être placée sous le signe

du Néo-Gothique et du Postmoderne. Cette tendance, se matérialisant dans un éloignement progressif, dans la déstructuration (grotesque, parodique ou ironique) du tabou de la mort, incarne une véritable « fuite », une sorte d'exorcisme de la mort et de la terreur atavique qu'elle suscite dans l'homme.

Une sexualité déviante

Dans la prose de Dora Pavel, à partir de son premier roman *Agata se meurt*, la transgression des limites et le brouillage des frontières, si spécifiques pour le Gothique et pour ses mutations postmodernes, n'intéressent pas seulement le grand tabou existentiel de la mort, mais aussi la sexualité. L'écrivaine de Cluj explore le côté sombre, refoulé et labyrinthique de la sexualité humaine. L'érotisme est toujours névrotique et excentrique, l'amour est pathologique, la passion est, souvent, secrètement incestueuse, la *libido* est liée indissolublement au *mortido*. Dans *Poudre*, un tourbillon de sexualité déviée et déviante entraîne presque tous les personnages minant, quelquefois, leur identité sexuelle qui devient de plus en plus incertaine, fluide et précaire. Ici, comme dans *Agata se meurt*, l'émergence de l'abject n'est pas liée seulement à la proximité, à la contiguité *unheimlich* des espaces et des corps avec la mort et la putréfaction ou à l'image troublante du cadavre, mais aussi à la déconstruction des représentations normatives de la sexualité. Comme le suggère Maria Beville, en partant des considérations de Julia Kristeva selon laquelle l'abject « perturbe une identité, un système, un ordre »⁵⁶, dans la littérature gothique « the questions that arise in the processes of abjection are

notably often of a sexual nature and aim to explore the ambiguous aspects of the frontiers of selfhood »⁵⁷. Dans *Poudre*, les « aspects ambigus des frontières du Soi », qui apparaissent déjà dans la dialectique vie/mort et dans la représentation de la liminalité, sont explorés en profondeur aussi en relation à la sexualité et aux catégories du masculin et du féminin.

Vlad et Gina, l'ancienne camarade de lycée que Vlad rencontre la nuit de sa « résurrection », ont un rapport sexuel dans un bar nocturne pendant une conversation dans laquelle ils « réexhument » leur passé refoulé, tortueux et traumatique. L'odeur de mort qu'ils émanent – Vlad est à peine revenu du royaume des morts, Gina a habité pendant des années la seule maison à côté du cimetière – n'est pas seulement un « signe de reconnaissance » entre eux, une marque abjecte et effrayante de leur altérité, une caractéristique *unheimlich* qui les rapproche ambiguëment, en les rendant fatalement différents du reste de la collectivité, mais elle renvoie aussi à un Éros sombre et inquiet, incarnant « le parfum le plus raffiné de la séduction » (p. 63). L'excitation de Vlad semble augmenter grâce aux mains de Gina qui sont restées « petites », « enfantines » et, surtout, « contaminées par la poignée de la porte du cimetière » (p. 80). C'est ce contact quotidien de Gina avec l'espace cimetierial, un contact duré pendant toute son adolescence, qui amplifie le désir du jeune restaurateur (p. 80), dans une spirale érotique souterrainement nécrophile. Éros et Thanatos, *libido et mortido*, emmêlés et entraînés dans un vertige sans fin. D'ailleurs, dans ses délires paranoïaques, Vlad représente la jeune femme et ses pulsions érotiques d'une manière profondément déformée. Gina, qui a vécu

toujours cachée « à l'ombre du cimetière » enregistrant tout ce qui arrivait dans ce lieu-là sinistre – toutes les morts, tous les cortèges funèbres... – se métamorphose dans l'incarnation inquiétante d'un féminin possessif et obsessif qui engloutit d'une façon presque vampirique :

Gina aurait été la seule qui aurait pu l'aider, qui aurait pu [...] l'entraîner jusqu'à chez elle, comme s'il était sa proie, une proie qu'on t'offre seulement tous les dix ans, ou juste tous les cent ans, [...], pour cette proie [...] elle aurait enduré toutes les humiliations, elle aurait vécu là-bas, à côté de l'entrée du cimetière, là où personne n'aurait jamais voulu vivre... S'il était tombé à côté de sa maison, il est certain que Gina l'aurait accueilli, l'aurait enveloppé, l'aurait entouré, l'aurait couvert, l'aurait ranimé de son souffle humide, contaminé... l'aurait regardé, l'aurait retourné, l'aurait flairé [...] une créature avec du sang dans les veines. Elle aurait collé son oreille à son corps, elle aurait écouté son sang voyager et elle aurait supposé qu'il s'agit d'une créature encore vivante. Il sentait le mort, mais elle aurait compris que sous elle il respirait encore [...] Peut-être il aurait été le sien, tout comme il n'avait jamais appartenu à personne [...] Peut-être elle aurait [...] voulu être morte tout comme il avait été mort et le garder seulement pour elle » (p. 53-53).

Une femme guette un homme, elle ne le connaît pas ou peut-être le connaît, mais cela fait plusieurs années qu'elle ne le voit pas, toutefois elle hésite [...]

à lui dire « viens avec moi, viens, je t'en prie, viens maintenant, je veux maintenant », peut-être voulant le garder en vie, pour toute la vie, seulement pour elle [...] ou, plutôt, voulant le perdre plus tard, en le tuant (en achevant une malédiction), elle qui, autrefois, l'avait aimé sans condition et avait été évitée, repoussée, stigmatisée pendant des années à cause de son odeur de mort, tandis que maintenant elle se croit la seule souveraine de sa vie... Peut-être elle le tue d'une manière intelligente, en l'étouffant pendant le sommeil, dans leur refuge, dans un hôtel, où elle l'a attiré, et maintenant [...] elle se sent en sécurité comme si elle avait fermé une porte derrière elle, la porte du cimetière à côté de laquelle elle avait habité, la porte derrière laquelle personne ne pénètre plus, personne ne la suit, personne ne la dérange... une paix criminelle semblable peut-être seulement à la paix de celui qui a été tué par sa main (p. 208-209).

Aussi le rapport amoureux que Vlad entretient avec Davida, bien que platonique, se teint-il de morbidité et d'inquiétude, comme nous le décele la vision rituelle, durant leurs rencontres, de la cassette vidéo où est enregistrée la « mort ratée » de Teodor Caba, l'amant de jeunesse de Davida. L'attraction vers cette femme plus âgée, dont le corps dévie de la norme autant que le corps frigidité de Grația « au vagin mort », incarnant lui aussi une image de l'altérité et de la dégénération physique – Davida est louche et boiteuse – pourrait dévoiler la présence chez Vlad d'une sorte de complexe œdipien caché, comme le témoigne aussi la scène finale du

roman dans laquelle le visage de Davida se superpose et se fond au visage de la mère de Vlad, Camelia (mais aussi de sa sœur Carola...)

Du labyrinthe des analepses émerge un « quadrangle » érotique qui implique Teodor Caba, Paul Raus, Grația Garabedian et sa jeune amie Iulia Lipp. Aussi ce quadrangle est-il aimanté par une sexualité déviée et morbide. Les deux amies entretiennent une liaison sexuelle avec deux hommes plus âgés. Leur « perversion » secrète se concrétise lorsqu'elles rencontrent simultanément les deux hommes (les mêmes jours aux mêmes heures). Leur excitation s'accroît de plus en plus parce qu'elles sont conscientes de consommer des rapports sexuels non seulement d'une manière simultanée, mais aussi dans des endroits contigus. Teodor Caba habite vis-à-vis de Paul Raus. Dans le rapport entre Teodor et Iulia se manifeste dès le début le sadomasochisme de la fille. Parallèlement dans le rapport entre Teodor et Grația, se révèle l'ombre de l'inceste, cette liaison étant modelée – comme on l'a observé plus haut – sur le rapport père-fille.

Paul Raus fait partie, mystérieusement, de ce quadrangle érotique même si, à travers les souvenirs qui s'accumulent chaotiquement dans les monologues de Vlad, Dora Pavel exhume et dévoile son homosexualité, en évoquant le rapport homoérotique entre Paul Raus et le graphiste Vona. L'homoérotisme, tout comme le sadomasochisme et l'inceste, brouille les confins, brise les règles préétablies, transgresse les tabous sociaux, perturbe l'ordre et le système. Dans un des flashbacks du roman, Dora Pavel décrit minutieusement le jeu sexuel entre Paul Raus et Vona pendant un cocktail au musée. Dans la représentation

de ce jeu, auquel Vlad assiste, nous remarquons non seulement l'émergence de l'image abjecte (et grotesque) d'un double troublant et monstrueux, mais aussi l'émergence d'une autre tendance sexuelle qui dévie de la norme, le voyeurisme :

Raus riait sardoniquement et enfonçait sa mâchoire toujours plus profondément dans la clavicule de l'autre [...] Attachée à l'épaule, au cou et à l'oreille de Vona, la tête de Raus semblait une excroissance tumorale, un goitre énorme en forme de poire, une greffe sur un tronc principal, la tête sans corps d'un jumeau siamois, attachée dans une zone du corps très inconfortable et qui ne pouvait pas être séparée par chirurgie. Vona recommença à se plaindre à cause de ce kyste mobile et monstrueux [...], qui semblait malformé congénitalement, un double dont maintenant, dans un moment de lucidité extrême [...], il essayait inutilement de se débarrasser (p. 172).

Malgré ses plaintes, la présence de Carasiniu semblait le satisfaire et l'inciter. Les lèvres de Raus glissaient sur son cou. Le voyeurisme donnait du plaisir à tous les deux. Le voyeurisme de Carasiniu. Ils comptaient sur lui. Ils se servaient de lui et, conscient de cela, il les laissait faire. [Pour Vlad] la chose idéale aurait été de se masturber. S'il l'avait pu, il l'aurait fait (p. 176).

Vlad, assistant à cette « scène sexuelle entre deux hommes », se transforme, malgré soi, en voyeur. Un voyeur « dont les deux amants ont absolument besoin » (p. 176).

Son rôle devient ambigu, les frontières sont incertaines, nuancées et confuses. Ensuite elles sont définitivement brisées, les limites et les interdits sont transgressés et l'identité sexuelle de Vlad est perturbée, déstabilisée et précaire. En revenant chez lui avec Paul Raus, Vlad admire pour la première fois « la virilité » de son collègue. Elle transparaît « de toutes ses fibres et ses jointures, de tous les pores de ses bras poilus, du nez aquilin et de ses flancs puissants de mannequin ancien », une virilité qu'apparemment Vlad ne semble pas « désirer pour lui » (p. 178). Et pourtant le désir de Vlad, invisible et indicible, remonte à la surface pendant le sommeil, émergeant des profondeurs troubles et refoulées de son inconscient :

Arrivé chez lui, il se dépouilla, il resta nu. [...] Il caressa un peu son sexe, en l'appuyant sur le miroir. Il eut de la peine à s'endormir, à cause de la pression sur son ventre. Il rêva d'être une femme. Un monstre qui ne pouvait plus se montrer au monde, parce que les cheveux lui étaient crus, longs et touffus, en lui couvrant tout son visage (p. 178).

Le désir homoérotique, stigmatisé et refoulé dans la vie réelle, est exhumé et défoulé dans la vie onirique par un cauchemar révélateur, nous démontrant que dans le roman de Dora Pavel la sexualité n'a pas de définitions stables et certaines. Sans doute apparaît-il, ici, un autre élément gothique de l'écriture « borderline » de Dora Pavel. Le cauchemar de Vlad pourrait être interprété, en effet, comme la manifestation inconsciente de cette « panique homosexuelle » qui caractérise plusieurs personnages gothiques et qui se configure

comme « a man's recognition of his own unconscious desires for men and repudiation of them by transforming his desire into a phobic impulse »⁵⁸. La transformation du désir homoérotique inconscient, invisible et indicible, dans une pulsion phobique se manifeste à travers la métamorphose onirique de Vlad dans cette créature féminine qui perturbe, dans ce monstre « qui ne peut plus se montrer au monde » (p. 178). Il s'agit d'un monstre qui provoque de l'horreur, une métaphore sombre du désir homoérotique qui, refoulé dans la vie réelle parce qu'il est perçu comme abject, revient donc hanter la vie onirique. À une analyse plus profonde, nous croyons que ces désirs inexprimés pourraient bien être définis comme des « désirs *queer* ». Comme nous le rappelle Max Fincher « to be queer » ne signifie pas seulement « to be (ex)centric » mais aussi « to destabilize any clear and neat distinctions about identity »⁵⁹. La déstabilisation de l'identité, en aimantant en profondeur le désir inconscient de Vlad, doit être considérée comme un autre signe de la liminalité postmoderne (et néo-gothique) de ce personnage. Ici le brouillage des frontières, la transgression des limites et des interdits ne se réfère plus à la confusion entre « le mort » et « le vivant », comme dans le cas des images du « mort apparent » et du « mort vivant », mais à la confusion entre les catégories du « masculin » et « du féminin ».

Espaces de la mémoire, espaces de la mort

Dans cette dernière partie de notre contribution, nous nous focaliserons sur les représentations de l'espace. Dans les romans de Dora Pavel, comme on l'a

déjà remarqué plus haut, la poétique de l'espace est hantée par un sens d'oppression claustrophobique et de captivité. Dans *Poudre* les personnages évoluent dans un espace urbain provincial, dont les repères topographiques sont le cimetière, la chapelle, l'hôpital, le musée, l'hôtel, le bar nocturne... Il s'agit, souvent, d'espaces clos où l'évasion du Soi est seulement apparente. Les rues nocturnes, où se déroule l'errance post-mortem de Vlad, représentent une métaphore non seulement du labyrinthe psychique mais, paradoxalement, aussi du labyrinthe du temps et de la mémoire là où le jeune restaurateur se perd pendant la première nuit de sa nouvelle vie. L'image des fenêtres fermées au bout de la ville reprend, en l'amplifiant, l'image oppressante du cercueil. Une taphérophobie latente continue à hanter Vlad, même après son « évasion » de l'espace clos de la chapelle, comme le témoigne l'épisode du blackout à l'hôpital. Les sensations que Vlad éprouve pendant ce blackout décèlent cette taphérophobie et nous démontrent que, comme l'a affirmé pertinemment Irina Petraș, « il n'est jamais sorti du cimetière »⁶⁰, ni de l'espace étroit du cercueil : « l'impact avec les ténèbres fut immédiat et désastreux. Il le frappa puissamment comme le choc primordial du réveil de la mort [...] il était presque en train de suffoquer [...] Une sensation de froid polaire enveloppa ses tempes » (p. 33).

Dans la ville provinciale de *Poudre*, roman de la mémoire focalisé sur une exhumation constante du passé, les deux espaces qui aimantent en profondeur la narration sont justement deux lieux de la mémoire (individuelle et collective) : le musée et le cimetière. Il s'agit de deux espaces hétérotopiques qui partagent des isomorphismes souterrains profonds. Tous

les deux représentent des lieux liés au passé et, en même temps, à l'éternel, mais tandis que le cimetière a déjà été consacré comme un espace privilégié du Gothique, le musée se configure comme un espace beaucoup plus atypique. On pourrait ici supposer la présence d'une véritable « mutation néo-gothique » d'un espace qui n'est entré que rarement dans la topographie canonique de la terreur. Dora Pavel a illustré dans une interview sa propre vision, sans doute originale et suggestive, sur cet espace hétérotopique, en montrant l'existence d'un isomorphisme caché et profond entre le musée et le château gothique :

L'espace vaste des expositions, leur paix, leur désolation, leur acoustique spéciale, le parfum lourd émané des tableaux à l'huile, la somptuosité des œuvres me donnent des frissons et, en même temps, me terrorisent. Le musée m'a toujours semblé un lieu idéal du crime. J'ai fait fructifier cela dans ce roman. Pour tout ce qu'il implique, le musée est l'espace le plus proche des châteaux gothiques⁶¹.

Dans *Poudre* le musée matérialise, donc, une véritable image de « substitution ». En acquérant la fonction qui, dans le Gothique du XIX^e siècle, appartenait à d'autres espaces hétérotopiques⁶² – en particulier au château – il se configure comme un lieu où la mort se révèle dans toutes ses hypostases. C'est, en effet, dans une de ses salles qui se déroulent le meurtre d'Eric et le suicide de Grația, c'est parmi ses murs oppressants et froids que flotte le « souffle de la mort d'après la mort » et se dissout la frontière entre le réel et l'au-delà :

Les parcs sont des lieux idéaux pour le crime [...] Les expositions aussi, pensa Carasiniu. Le musée. Tous les types de musée. Il est, lui aussi, un lieu de l'abandon et de la contemplation. Les salles vides, la paix suspecte qui enveloppe et aliène l'esprit, en appelant la mort, les tableaux... les natures mortes qui poussent au fait, les portraits avec leur calme qui défie, les nus et la violence des raptus qu'ils provoquent dans l'assassin, leur recrudescence [...] Et puis il y a les suicides, pensa Carasiniu. Ce lieu prédispose aussi au suicide. La tentation de la mort ici est beaucoup plus forte, [...], il mérite de mourir après avoir rencontré toute cette beauté [...]. Tu t'assois à côté de ton tableau préféré [...], comme probablement l'avait fait Grația, tu le regardes encore une fois, les derniers liens normaux avec ta vie réelle ne sont que les nuages ténébreux qui sont dehors, puis tu retrouves ton trouble et ta maladie, tu les reprends là où tu les avais laissés, tu serres tes dents et ouvres tes veines, comme Grația [...] lentement [...] et tu peux te dire encore, ce que probablement Grația s'était dite, que ta mort n'est pas vaine, que tu ajoutes un nouveau chef-d'œuvre à tous ceux qui sont accrochés aux murs (p. 127-128).

Dora Pavel a perçu, à un niveau inconscient, un isomorphisme cryptique entre le musée et le château gothique. Il s'agit d'une similitude beaucoup plus profonde de ce que l'on pourrait croire. David Punter et Glennys Byron ont signalé des caractéristiques du château qui, selon nous, pourraient être attribuées aisément aussi au

musée. Dans le musée, tout comme dans le château, « la confusion des temps est symptomatique » et aussi à propos du musée on pourrait se demander s'il « appartient au présent ou au passé »⁶³. Dans l'espace muséal pourrait agir, tout comme dans le château, cette « désobjectivisation » à laquelle se réfèrent Punter et Byron à propos du château, parce que aussi dans les méandres du musée « one may be subjected to a force that is utterly resistant to the individual's attempt to impose his or her own order »⁶⁴. Enfin, tout comme le château, le musée « is a sign of antiquity, of a life that has preceded our own but appears never to have gone away... »⁶⁵.

Cet « espace autre », qui pour Michel Foucault représente un « contre-emplacemement »⁶⁶, un lieu « hors de tous lieux »⁶⁷, mais qui, en même temps, « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »⁶⁸, cette hétérotopie « du temps qui s'accumule à l'infini », ouvrant « sur des hétérochronies »⁶⁹ éternitaires, matérialise pour Dora Pavel un lieu de l'étrange où s'aliènent l'esprit et la psyché. Il s'agit d'un espace inquiétant où semblent se confondre et s'entremêler, à tout moment, l'intérieur et l'extérieur, le Soi et l'Autre, le familier et le non-familier, le naturel et l'innaturel, la vie et la mort.

Et pourtant, dans *Poudre*, cet espace hétérotopique où le temps s'accumule et se sédimente, cet édifice qui semble « mort » lorsqu'on l'observe de l'extérieur (p. 130) et dont les murs sont toujours « froids et oppressants » (p. 127), ne se préfigure pas seulement comme un substitut du château gothique, n'incarne pas seulement « un lieu idéal du crime ». Ses galeries souterraines,

claustrophobiques, labyrinthiques et « obscures » où l'on inhale toujours « un air humide et stagnant » (p. 111-112), proches aux abîmes chtoniens et, métaphoriquement, aux abîmes cachés et insondables de l'Inconscient et de la psyché, évoquent aussi, d'une façon implicite, l'espace étouffant du tombeau. Ses dépôts souterrains si chers à Paul Raus, là où gisent les fragments des sculptures oubliées, les reliques abandonnées du passé, sont comparés à de vastes cimetières sans morts :

Raus [...] se comportait ici comme un roi [...]. Il allait chaque jour dans les souterrains, à travers des fosses, des galeries jamais parcourues, jamais aérées, des chambres dont personne ne connaissait l'existence [...] avec des portes en planche de bois ou de métal, fermées avec des barres de fer et des cadenas [...] à travers des caves rougeâtres, où l'on descend sur des escaliers qui sont en train de s'écrouler, éclairées seulement par sa lanterne, à travers des couloirs annexes, inaccessibles aux étrangers [...] cachés derrière quelques rideaux ou derrière quelques portes ou juste derrière un reste de paroi fausse, à travers des loges minuscules où personne ne s'était plus appuyée il y a une centaine d'années [...] Ils avaient tous les deux une prédilection pour ces zones [...] Puisque Raus s'occupait aussi de la conservation des œuvres, les dépôts des sculptures devinrent ses endroits préférés et bientôt ils l'étaient devenus aussi pour Carasiniu. Ils marchaient tous les deux comme dans un cimetière sans morts, parmi les bronzes, le marbres et les pierres brisées (p. 111-112).

Nous croyons que pour Dora Pavel le musée représente une hétérotopie *unheimlich*, parce qu'il partage des isomorphismes cryptiques et profonds non seulement avec le château, mais aussi avec d'autres espaces consacrés par le Gothique : le cimetière, le tombeau, le labyrinthe... Patrick McGrath et Bradford Morrow n'ont-ils pas affirmé que « les galeries, les cryptes, les cachots, les souterrains », qui symbolisaient la partie la plus cachée et noire du château, « étaient les matières premières du Gothique », parce qu'ils étaient tous « des lieux chtoniens et claustrophobiques qui montraient des analogies puissantes avec le tombeau, des espaces idéaux pour le renversement où la terreur et l'irrationnel accablaient la normalité et la raison, où la passion se transformait en répugnance et l'amour en haine, où le bien engendrait le mal ? »⁷⁰ En suivant ces suggestions, on pourrait, alors, conclure que tout château est un tombeau et que si pour Dora Pavel tout musée est un château, alors tout musée est, à son tour, aussi un tombeau, comme il l'a été pour Eric et pour Grația...

Lieu de la mort et de la mémoire, le cimetière est l'espace hétérotopique où commence et où se termine circulairement le parcours presque initiatique de Vlad Carasiniu. Comme dans *Agata se meurt*, aussi dans *Poudre*, le cimetière représente ce seuil « liminal » qui se situe aux confins entre deux mondes, « l'interface de l'ici-bas et de l'au-delà, [la] frontière du royaume des ombres, [le] lieu de la décomposition des corps »⁷¹. Mais tandis que dans *Agata se meurt*, Dora Pavel a décrit la dimension collective du cimetière, dans *Poudre* la représentation est, d'abord, beaucoup plus individualisée et la séparation entre le monde des vivants et le monde des

morts apparaît d'une façon beaucoup plus nette. Seulement dans la dernière partie du roman cette division disparaît et nous assistons à la réémergence d'une dimension collective de cet espace mortuaire. La chapelle devient, ainsi, le lieu de l'interaction entre les morts et les vivants, de la confusion entre les deux mondes, entre les deux plans existentiels, en même temps elle se transmue dans l'espace de la neutralisation définitive et de la réintégration de la mort dans la vie :

À la lumière du jour [...] la chapelle avait perdu son mystère et ses miasmes [...] elle avait perdu son mort. [...] Elle était devenue une agglomération humaine banale, un refuge humide et provisoire envahi par des corps vivants, sains et agités, qui portaient avec eux un air aseptique, absorbant et neutralisant la chimie des corps morts, les cadavres plus vieux encore figés, les cadavres plus récents, qui avaient été récupérés des ruines de l'explosion, déformés, carbonisés et friables (p. 238).

Le cimetière, qui attire Vlad « comme un aimant » (p. 209), est « une zone équivoque, où s'opère l'échange entre la condition du mort et celui du vivant »⁷², échange que dans *Poudre* est totalement renversé parce que, comme l'a déjà remarqué pertinemment Alex Goldiș, la chapelle du cimetière se configure comme un utérus⁷³. Ici la chapelle ne symbolise plus le Seuil de l'au-delà, ni un lieu privilégié de la renaissance. Le voyage presque initiatique achevé par Vlad se déroule, donc, entre deux espaces qui renvoient au ventre

maternel : la chapelle du cimetière et le tombeau de sa mère Camelia. La chapelle de *Poudre* est une image beaucoup plus complexe que le tombeau, parce qu'elle est un double utérus qui d'un côté contient et cache la vie d'une deuxième naissance et de l'autre, d'une manière oxymorique, préfigure un lugubre réceptacle mortuaire. Ce réceptacle renferme, dès le début, la « fința întru moarte » matérialisée par cette créature qui, vouée toujours à la mort, est l'expression du *Sein zum Tode* (« l'être pour la mort » / « l'être vers la mort ») qui parcourt souterrainement tout le roman. Dans la première et la dernière séquence du récit, d'une façon circulaire, les morts encombrant, en fait, l'espace de la chapelle. Si la première séquence nous raconte l'évasion de la « chapelle-utérus », espace à la fois thanatique et maternel, la séquence finale du roman nous dit, par contre, la réintégration définitive dans l'espace mortuaire. Cette réintégration est symbolisée par le retour au tombeau de la mère sur lequel Vlad s'endort, à lumière du soleil de son « premier jour de vie » (p. 240-241) et halluciné par la vision énigmatique de la fusion des visages de Davida, de sa sœur Carola et de sa mère Camelia.

À un niveau symbolique, le réveil de la mort clinique, la fuite de la « chapelle-utérus », la taphérophobie latente déclenchée par la menace d'une inhumation prématurée, renvoyant par ailleurs à la vie intra-utérine, pourraient représenter non seulement la terreur et le refus de la mort, mais aussi le refus de se réintégrer dans l'image maternelle. La réintégration dans l'image de la mère et la dissolution finale dans la mort sont acceptées, définitivement, seulement à la fin du roman. S'endormir sur le tombeau de sa propre mère pourrait signifier,

inconsciemment, qu'après son refus initial Vlad, comprenant qu'il n'appartient plus au monde des vivants, accepte de faire l'expérience de sa « deuxième mort », de sa mort définitive, évoquée paradoxalement comme « une vie nouvelle » (p. 241). Le parcours nocturne de Vlad, comme l'ont déjà remarqué d'autres commentateurs, pourrait être considéré, alors, comme un véritable voyage initiatique. Mais il s'agit, évidemment, d'un parcours initiatique renversé et déchu, parce qu'il est marqué par le dérisoire et par l'absence d'une dimension métaphysique. Une initiation « ratée » où se décèle une ambiguïté qui ne se résout jamais : nous sommes en présence d'une initiation à la mort et, voire, à la « deuxième mort » ou d'une initiation à la « deuxième vie », à « une vie nouvelle » ?

Cette errance post-mortem d'une identité fragile, fragmentée et tourmentée se configure, donc, surtout comme un trajet existentiel dégradé et perturbé par l'absurde et le grotesque. Cette dégradation laisse émerger, en filigrane, le Postmodernisme structurel de ce roman, tout

comme les modifications et les transmutations des thèmes et des motifs consacrés par la tradition gothique et les nouvelles valorisations symboliques que les espaces acquièrent, notamment le musée et le cimetière, placent *Poudre* sous le signe du Néo-Gothique. Pour ces raisons, dans les méandres troublants d'une écriture *border-line*, qui d'un côté apparaît hyper-concentrée et minimaliste et de l'autre est marquée par les sédimentations complexes de la densité cumulative⁷⁴, nous croyons que l'on peut discerner plusieurs traces de cette modalité hybride, ambiguë et paradoxale qui est le Postmodernisme gothique. Doru Pop écrivait, pertinemment, que ce roman « nous confirme le fait que Dora Pavel est un auteur thanatique, un écrivain de roman gothique comme il y en avait encore seulement au XIX^e siècle »⁷⁵. En conclusion de notre parcours herméneutique, nous voudrions reprendre cette suggestion de Doru Pop en la nuancant et en affirmant que *Poudre* nous témoigne que Dora Pavel est un écrivain de roman gothique comme on en écrit à l'âge postmoderne.

BIBLIOGRAPHIE

- Maria Beville, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009.
- Fred Botting, « In Gothic darkly: Heterotopia, History, Culture », in David Punter (ed.), *A new Companion to the Gothic*, London, Wiley-Blackwell, 2015.
- Sanda Cordoș, « Deshumări și emancipare », in *Apostrof*, nos 7-8, 2003.
- Carol Margaret Davison (ed), *The Gothic and Death*, Manchester University Press, 2017.
- Max Fincher, « Queer Gothic », in William Hughes, David Punter, Andrew Smith (ed.), *The Encyclopedia of the Gothic*, op. cit., p. 534.
- _____, « Queer Gothic », <http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/queer-gothic/>. [Dernier accès 26-05-2018]
- Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. IV (1980-1988), Paris, Gallimard.
- Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, traduit par Marie Bonaparte et E. Marty, 1933, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html. [Dernier accès 26-05-2018]
- Katie Garner, « Liminality », in William Hughes, David Punter, Andrew Smith (ed.), *The Encyclopedia of the Gothic*, London, Wiley-Blackwell, 2016.

- Alex Goldis, « Un thriller metafizic », *Vatra*, 2010, nos 3-4, <https://metacritic.wordpress.com/2011/01/12/un-thriller-metafizic/>. [Dernier accès 26-05-2018]
- _____, « Proza, pe invers », in *România literară*, no 39, 2013, http://www.romlit.ro/index.pl/proza_pe_invers. [Dernier accès 26-05-2018]
- Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988.
- Mircea Iorgulescu, « Fantasmemele romanului », in 22, no 689, 20-26 mai 2003.
- Franz Kafka, *Della morte apparente*, in *Paralipomeni, Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, a cura di Italo Alighiero Chiusano e Giulio Raio, Roma, Newton Compton Editori, p. 935.
- Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Patrick McGrath et Bradford Murrow (ed.), *New Gothic, 21 storie dell'ombra*, Milano, Mondadori, 1991.
- Mara Magda Maftעי, « Gothicul unui roman românesc », in *Contemporanul – idee europeană*, no 1, 2004.
- Ovidiu Mircean, « O oglindă în care nu mai e nimeni », *Steaua*, 2003, no 9.
- Vérane Partensky, « Cimetière » in Alain Montandon (éd.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Vol. I, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Dora Pavel, *Agata murind*, Ediția a II-a, Iași, Polirom, 2004.
- _____, *Captivul*, Iași, Polirom, 2006.
- _____, *Pudră*, Iași, Polirom, 2010.
- _____, « Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie », Dialogue réalisé par Andra Rotaru, <http://www.agentiadecarte.ro/2010/05/page/17/>. [Dernier accès 26-05-2018]
- Irina Petraș, « Un thriller abisal », in *Apostrof*, no 1, 2007, <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=95>. [Dernier accès 26-05-2018]
- _____, « Forme ceptive ale prozei contemporane », in *România literară*, no 5, 2011, http://www.romlit.ro/index.pl/forme_ceptive_ale_prozei_contemporane. [Dernier accès 26-05-2018]
- _____, *Moartea la purtător. Stări și cuvinte*, București, Editura Ase, 2012.
- _____, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, București, Cartea Românească, 2016.
- Edgar Allan Poe, *Premature Burial*, in *Tales of mystery and imagination*, Introduction and notes by John S. Whitley, Ware, Wordsworth Classics, 1993.
- Doru Pop, « Pasiunea de a scrie vorbind despre moarte », in *Steaua*, nos 7-8, 2010.
- David Punter et Glennis Byron, *The Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- David Punter, « The Uncanny », in Catherine Spooner et Emma McEvoy, *The Routledge Companion to the Gothic*, London/New York, Routledge, 2007.
- _____, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to present day, Volume 2, The Modern Gothic*, London/New York, Routledge 2013.
- Allan Lloyd Smith, « Postmodernism/Gothicism », in Victor Sage et Allan Lloyd Smith (dir.), *Modern Gothic. A reader*, Manchester University Press, 1996.
- Catherine Spooner, « Gothic in Twentieth Century », in Catherine Spooner et Emma McEvoy, *The Routledge Companion to the Gothic*, London/New York, Routledge, 2007.
- Călin Teuțișan, « Agata murind », in Ion Pop (ed.), *Dicționar analitic de opere literare românești, A-M*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
- Mihaela Ursa « O înviere mascată », *Apostrof*, no 4, 2010, <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1133>. [Dernier accès 26-05-2018]
- George Bacovia, étude, choix de textes et bibliographie par Nicolae Manolescu, traduction de Aurel George Bolsteanu, Paris, Éditions Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1968.

NOTES

1. Allan Lloyd Smith, « Postmodernism/Gothicism », in Victor Sage et Allan Lloyd Smith (dir.), *Modern Gothic. A reader*, Manchester University Press, 1996, p. 7.

2. Catherine Spooner, « Gothic in Twentieth Century », in Catherine Spooner et Emma McEvoy, *The Routledge Companion to the Gothic*, London/New York, Routledge, 2007, p. 38, p. 46.
3. Pour ces aspects spécifiques du Gothique voir David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to present day, Volume 2, The Modern Gothic*, London/New York, Routledge 2013, p. 182.
4. *Ibidem*, p. 189.
5. Nous empruntons à David Punter l'idée du genre Gothique considéré comme une « littérature de l'aliénation », en l'appliquant aussi au Postmodernisme, *Ibidem*, p. 197.
6. Maria Beville, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009, p. 53.
7. Cfr. note 1.
8. Dans cette étude, citée par Maria Beville comme l'un des rares textes qui analysent le « Postmodernisme gothique » comme une forme distincte du « Gothique postmoderne » ou « contemporain », David Punter et Glennys Byron supposent la présence de similitudes entre Gothique et Postmoderne surtout dans les zones de la subjectivité et de l'espace (« the inner and outer worlds ») : « a certain sliding of location, a series of transfer and translocations from one place to another, [...] a certain attention to the divisions and doublings of the self », David Punter et Glennys Byron, *The Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 51.
9. Maria Beville, *Op. cit.*, p. 8-9.
10. *Ibidem*, p. 9.
11. *Ibidem*, p. 8.
12. *Ibidem*, p. 15.
13. *Ibidem*, p. 51.
14. *Ibidem*, p. 10.
15. Une partie de la critique roumaine a signalé que la prose de l'écrivaine transylvaine, par plusieurs aspects stylistiques et formels, semblerait s'éloigner de l'expérimentalisme radical typique du Postmodernisme pour se reconnecter, plutôt, au Modernisme de l'entre-deux-guerres. Par contre, d'autres critiques ont insisté sur la pleine appartenance de Dora Pavel au Postmodernisme, à ce propos voir par exemple Ovidiu Mircean, « O oglindă în care nu mai e nimeni », *Steaua*, 2003, no 9, p. 28-30, où le critique affirme que « la séduction du vide et de l'absence, dans une perspective baudrillardienne, configurent dans le roman *Agata se meurt*, un nouveau type de sensibilité, unique et, finalement, postmoderne ».
16. Irina Petraș, « Forme ceptive ale prozei contemporane », in *România literară*, no 5, 2011, http://www.romlit.ro/index.pl/forme_ceptive_ale_prozei_contemporane, republié in *Idem, Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, București, Cartea Românească, 2016, p. 84.
17. Irina Petraș, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani, op. cit.*, 2016, p. 84.
18. Călin Teuțișan, « Agata murind », in Ion Pop (ed.), *Dicționar analitic de opere literare românești, A-M*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 20.
19. Mircea Iorgulescu, « Fantasmеle romanului », in 22, no 689, 20-26 mai 2003, p. 15.
20. Mara Magda Maftei, « Goticul unui roman românesc », in *Contemporanul – ideea europeană*, no 1, 2004, p. 24-25.
21. Dora Pavel, *Agata murind*, Ediția a II-a, Iași, Polirom, 2004, p. 68.
22. Sanda Cordoș, « Deshumări și emancipare », in *Apostrof*, n. 7-8, 2003, p. 16.
23. Cette définition est contenue dans une interview du 16 mai 2010, « Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie », Dialogue réalisé par Andra Rotaru, <http://www.agentiadecarte.ro/2010/05/page/17/>.
24. Irina Petraș, « Un thriller abisal », in *Apostrof*, no 1, 2007, <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=95>.
25. Dora Pavel, *Pudră*, Iași, Polirom, 2010, p. 25. Dorénavant toutes les citations du roman seront suivies directement de la page.
26. Irina Petraș, *Moartea la purtător. Stări și cuvinte*, București, Editura Ase, 2012, p. 157.

27. Edgar Allan Poe, *Premature Burial*, in *Tales of mystery and imagination*, Introduction and notes by John S. Whitley, Ware, Wordsworth Classics, 1993, p. 177.
28. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, traduit par Marie Bonaparte et E. Marty, 1933, p. 26. Texte en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html.
29. « Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie », <http://www.agentiadecarte.ro/2010/05/page/17/>.
30. Doru Pop, « Pasiunea de a scrie vorbind despre moarte », in *Steaua*, 7-8, 2010, p. 43.
31. Cette déstructuration postmoderne est détectée aussi par Doru Pop, mais plutôt par rapport à la figure du Christ : « le roman *Poudre* est conçu comme une sorte de Résurrection dégradée et Carasiniu est un Christ renversé, une sorte de Messie détérioré, évidemment postmoderne. Comme le Christ, il reste dans le tombeau pour trois jours, [...] il est décrit comme un mort non-mort, parce que tout comme le Christ, le ressuscité Carasiniu n'a plus de corps, ou le corps qu'il a n'est pas son corps », *Ibidem*. Sur la symbolologie christique voir aussi Mihaela Ursa, « O inviere mascată », *Apostrof*, no 4, 2010, <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1133>.
32. Katie Garner, « Liminality », in William Hughes, David Punter, Andrew Smith (ed.), *The Encyclopedia of the Gothic*, London, Wiley-Blackwell, 2016, p. 401-402.
33. Cfr. Maria Beville, *op. cit.*, p. 75.
34. *Ibidem*, p. 141.
35. « Literary Postmodernism expands to examine the Self as alienated from the community and also from itself », *Ibidem*, p. 46.
36. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 11-12.
37. *Ibidem*, p. 12.
38. *Ibidem*.
39. *Ibidem*, p. 86.
40. David Punter, « The Uncanny », in Catherine Spooner et Emma McEvoy, *The Routledge Companion to the Gothic*, *op. cit.*, p. 131.
41. Carol Margaret Davison, « Introduction – The corpse in the closet: the Gothic, death and modernity », in *Idem* (ed.), *The Gothic and death*, Manchester University Press, 2017, p. 2.
42. Dans une interview que nous avons déjà citée auparavant, Dora Pavel a révélé l'origine thanatophobique de son écriture. L'écrivaine a affirmé, à propos de *Agata se meurt* : « seulement quand j'étais en train d'écrire ce premier roman, axé sur le thème Éros/Thanatos, je me suis aperçue de pouvoir surmonter, à travers l'écriture, quelque chose qui était enraciné profondément en moi : la peur de la mort. L'horreur de la mort », « Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie », <http://www.agentiadecarte.ro/2010/05/page/17/>.
43. Carol Margaret Davison, *op. cit.*, p. 3.
44. George Bacovia, *Il y a quelques morts...*, in *George Bacovia*, étude, choix de textes et bibliographie par Nicolae Manolescu, traduction de Aurel George Bolsteanu, Paris, Éditions Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1968, p. 55.
45. Mara Magda Maftei, *op. cit.*, p. 24-25.
46. Carol Margaret Davison, *op. cit.*, p. 4.
47. Maria Beville, *op. cit.*, p. 97.
48. Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988, p. 284.
49. *Ibidem*, p. 305.
50. *Ibidem*.
51. *Ibidem*, p. 434.
52. Nous avons consulté l'édition italienne, la traduction en français nous appartient, Franz Kafka, *Della morte apparente*, in *Paralipomeni, Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, a cura di Italo Alighiero Chiusano e Giulio Raio, Roma, Newton Compton Editori, p. 935.
53. « Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie », <http://www.agentiadecarte.ro/2010/05/page/17/>.

54. Mihaela Ursa, « O înviere mascată », *Apostrof*, no 4, 2010, <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1133>.
55. « Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie », <http://www.agentiadecarte.ro/2010/05/page/17/>.
56. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.
57. Maria Beville, *op. cit.*, p. 69.
58. Max Fincher, « Queer Gothic », in William Hughes, David Punter, Andrew Smith (ed.), *The Encyclopedia of the Gothic*, *op. cit.*, p. 534.
59. *Idem*, « Queer Gothic », <http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/queer-gothic/>.
60. Irina Petraș, *op. cit.*, p. 159.
61. « Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie », <http://www.agentiadecarte.ro/2010/05/page/17/>.
62. Sur les espaces hétérotopiques dans le Gothique du XIX^e siècle on lira avec profit Fred Botting, « In Gothic darkly: Heterotopia, History, Culture », in David Punter (ed.), *A new Companion to the Gothic*, London, Wiley-Blackwell, 2015, p. 13-24.
63. David Punter et Glennis Byron, *The Gothic*, *op. cit.*, p. 261.
64. *Ibidem*, p. 262.
65. *Ibidem*.
66. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, p. 755.
67. *Ibidem*.
68. *Ibidem*, p. 758.
69. *Ibidem*, p. 759.
70. Nous avons consulté l'édition italienne, la traduction en français nous appartient. Patrick McGrath et Bradford Murrow, « Introduzione », in *Idem, New Gothic, 21 storie dell'ombra*, Milano, Mondadori, 1991, p. 7.
71. Vérane Partensky, « Cimetière » in Alain Montandon (éd.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Vol. I, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 233.
72. *Ibidem*, p. 244.
73. Sur l'image de la chapelle du cimetière comme un utérus voir Alex Goldis, « Un thriller meta-fizic », *Vatra*, 2010, nos 3-4. Nous avons consulté la version en ligne : <https://metacritic.wordpress.com/2011/01/12/un-thriller-metafizic/>.
74. Dans un compte rendu du quatrième roman *Do Not Cross* (2013), Alex Goldiș a supposé que le modèle secret des romans de Dora Pavel pût être le « livre-lame » minimaliste, « brévilouquent » et, ajoutons-nous, néo-gothique de Ian McEwan, *The Cement Garden*, cfr. Alex Goldiș, « Proza, pe invers », in *România literară*, no 39, 2013, http://www.romlit.ro/index.pl/proza_pe_invers.
75. Doru Pop, *op. cit.*, p. 43.