



Historiographie, anthropologie des lieux et monuments gothiques dans *The Castle of Otranto* (1764) par Horace WALPOLE

Mariame WANE LY

Département d'Études Anglophones

Université Cheikh Anta Diop, Dakar, SENEGAL

mariemehady.ly@ucad.edu.sn

Résumé : La présente étude examine le gothique à partir de ses fondements propres et de sa spécificité littéraire. Elle a pour objectif de délimiter le texte d'Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, dans un champ historiographique, spatial et architectural. Il s'agira alors de démontrer le lien indestructible entre le passé et le présent, lien qui siège au cœur du mouvement gothique. Ce projet littéraire requiert d'illustrer, chez Walpole, comment le passé est ancré à la fois dans le mythe des origines et dans un monde en proie au chaos profane. L'étude démontre également comment l'exotisme géographique et l'architecture du château d'Otrante concourent à une représentation de l'altérité et de la modernité comme cadres de questions existentielles devant un monde en constante mutation. Dès lors, nous nous attachons à explorer les enjeux liés aux spectres et à la nature en tant que lieux d'expression d'un genre qui, en bafouant les valeurs du classicisme, a participé à l'avènement du romantisme. Par conséquent, Horace Walpole, dans *The Castle of Otranto*, après la disparition des grandes sources de l'imagination et de la fantaisie, réconcilie la littérature d'imagination et la littérature réaliste.

Mots-clés : Architecture, châteaux, gothique, historiographie, nature, passé, spectre

Historiography, Anthropology of Places and Gothic Palaces in *The Castle of Otranto* (1764) by Horace WALPOLE

Abstract: The present study examines the Gothic from its own foundations and literary idiosyncrasy. It targets to delineate Horace Walpole's text, *The Castle of Otranto*, in a historiographical, spatial and architectural field area of research. The aim is to demonstrate the undying bond between the past and the present that lies at the center of the Gothic movement. This literary project impels to illustrate how Walpole's past is rooted both in the myth of origins and in a world in the grip of profane chaos. The study also demonstrates how geographical exoticism and the architecture of the Otranto Castle contribute to a representation of "otherness" and modernity as frameworks for existential queries in a constantly evolving world. We, therefore, explore the issues of related to ghosts and nature as sites of formulation of a genre that, by flouting the values of classicism, contributed to the advent of romanticism. Subsequently, Horace Walpole, in *The Castle of Otranto*, after the annulment of the prodigious sources of imagination and fantasy, reconciles imaginative and realistic literatures.

Keywords: Architecture, castles, gothic, historiography, nature, past, spectrum

Introduction

À la fin de l'âge classique, le roman dit « gothique » exprimait des valeurs d'essence britannique. Cette ontologie, qui définit un vaste champ conceptuel, ouvre aux lecteurs du genre romanesque des perspectives en référence à la condition humaine. Cette naissance en Angleterre est contemporaine d'un phénomène poétique anglais qui émerge vers les années 1740-1750 ; le « Graveyard School of Poetry » cherchant à formuler une quête existentielle dont les fondements s'assimilent à la consolation dans la mort. La mélancolie qu'inspirait la mort reposait largement sur un goût pour l'esthétique des ruines d'abbayes ou d'églises, ruines dont Cromwell et Henry VIII avaient si généreusement couvert le pays lors des luttes opposant catholiques et protestants. Le terme « gothique » connaît de multiples acceptions. Outre le style bien connu et la référence au monde barbare, il caractérise un ensemble d'œuvres romanesques publiées en Angleterre à la fin du XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} siècle (1764-1820) qui ont connu une grande popularité, en particulier auprès du public féminin. Ce courant littéraire baptisé « roman noir », « roman terrifiant » ou « roman gothique », né durant la période néoclassique, se développe à l'époque romantique, dans le contexte de la Révolution Française.

En France, des auteurs comme François Guillaume Ducray-Duminil, Charles Antoine-Guillaume Pigault-Lebrun, Madame Félicité de Genlis ou François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud exploitent également une veine macabre. *Les Mémoires du comte de Comminges* sont publiés en 1735 sans nom d'auteur par Claudine Guérin de Tencin. C'est un des premiers romans français qui annonce le genre gothique. Ce court roman décrit l'amour intrépide et consumant qui naît entre le jeune Comte de Comminges et Adélaïde de Lussan, tous deux marqués par un ressentiment intense envers leurs pères. Cet amour et cette analogie du modèle paternel précipitent le processus d'une marche funèbre. Dans son roman, Madame de Tencin choisit comme décor une crypte « où sont les tombeaux des religieux de la Trappe, avec des crucifix et des têtes de morts » (De Tencin 1735: 48). Cette description de la crypte d'Arnaud s'inspire des décors macabres chers aux « Graveyard Poets » anglais tel qu'Edward Young dont l'âme tourmentée laissa à la postérité une œuvre intime et profonde. Le roman gothique est ainsi tributaire de la « Graveyard Poetry », c'est-à-dire de cette inclination pour les cimetières, de l'héritage shakespearien (le contexte médiéval et la violence des passions) et de la tradition allemande des Märchen et autres récits de fantômes. Certains auteurs comme Horace Walpole, William Beckford, Ann Radcliffe, M. G. Lewis ou Charles Robert Maturin sont passés à la postérité. D'autres sont oubliés mais ont pu faire l'objet

d'une redécouverte critique. Le roman gothique s'inscrit donc dans la logique d'une exaltation pour le sentimental et le macabre qui se fait jour dans l'Europe du XVIII^{ème} avec des auteurs comme l'Abbé Prévost dont l'ouvrage *Le philosophe anglais ou Histoire de M. Cleaveland, fils naturel de Cromwell*, roman-mémoires publié en 1731. Le roman suit les aventures invraisemblables de Cleveland, bâtard imaginaire d'Olivier Cromwell ainsi que son histoire d'amour avec Fanny. La naissance du roman gothique, associée à la redécouverte de l'architecture gothique, a vu le jour en Angleterre de la deuxième moitié du XVIII^{ème} et plus particulièrement dans un contexte de propension démesurée pour le passé. En effet, c'est en Angleterre que le roman gothique trouve son terrain de prédilection. Le genre littéraire est né en 1764 avec *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764) et s'est progressivement éteint à partir de 1830, laissant place en Europe continentale à la vogue du fantastique.

Né en 1717 à Londres, Horace Walpole est le troisième fils de Robert et Catherine Walpole. Issu d'une famille noble, le père d'Horace Walpole devient Premier ministre de George I en 1721. Amassant une grande fortune, ses parents le font intégrer la prestigieuse école d'Eton, où il rencontre Thomas Ashton, Thomas Gray et Richard West, formant un groupe qu'ils nomment "The Quadruple Alliance". De 1739 à 1741, Walpole et Gray se lancent dans un périple de découvertes de l'Europe au cours lequel Walpole se fait élire au Parlement, représentant la région de Cornouailles. Walpole fut tour à tour critique d'art, romancier, historien, dramaturge et surtout l'un des plus illustres épistoliers de la littérature anglaise. En 1747 il acquiert une petite ferme sur les bords de la Tamise : *Strawberry hills*. Celle-ci fut aménagée au goût du jour dans un style gothique prononcé. Alfred Michiels (1872, p.186) nous en donne une description bien précise: " une muraille crénelée, mais fort basse, entoure le jardin ; au milieu est aménagée une porte gothique, derrière laquelle s'élèvent presque immédiatement les constructions. Dès que je fus à cet endroit, je sonnai, dans l'espérance qu'on allait me laisser voir le bâtiment et la collection d'objets de toute espèce qu'il refermait ". Ce décor, fait "d'allées sablées, de tonnelles de verdure, et de grottes artificielles" (Pichot 1858, p.263) inspira fortement son roman *Le Château d'Otrante* qui s'ouvre sur un rêve dans un vieux château, locus de la réparation d'une injustice transmise de génération en génération. Le roman est considéré comme le premier conte fantastique de la littérature anglaise. En dénommant son récit *The Castle of Otranto, a "Gothic Story"*, en misant sur une architecture médiévale, Walpole inaugurait un genre littéraire. La réception du roman est favorable mais il ne fut guère d'émules dans les décennies qui suivent, avant la parution en 1778 de *The Old English Baron : A Gothic Story* de Clara Reeve. Puis, viennent, entre autres, *The Recess, or a Tale of Other Times* de Sophia Lee (1783-

1785), *Emmeline, the Orphan of the Castle* de Charlotte Smith (1788) et *The Castles of Athlinand Dunbayne, a Highland Story* d'Ann Radcliffe (1789).

En tout état de cause, nombre de penseurs attribuent à Horace Walpole l'acte de naissance du genre qui, tout au long du XVIII^{ème} siècle, et bien plus tard, fera de nombreux émules. À côté du roman gothique sentimental paraissent des œuvres qui se caractérisent par une atmosphère d'horreur comme en témoigne *Vathek*, un conte au style oriental écrit par William Thomas Beckford (1786), ensuite par le célèbre Moine de Matthew Gregory Lewis (1796). Parmi les thématiques de prédilection qui font la structure du *Château d'Otrante*, on note la géographie et l'architecture, deux notions fondamentales qui structurent le récit. La conjonction des deux notions alimente ainsi les paradigmes qui composent l'ossature de cette étude scindée en trois parties. Walpole, dans son ouvrage, amorce une réflexion sur le gothique et la géographie. Tandis que *Macbeth* privilégie les paysages nocturnes et les sabbats de sorcières, que le Roi Lear investit la Lande avec ses orages déchaînés, Horace Walpole focalise son récit sur Otrante, une île de la Méditerranée. Pour cela, l'exotisme géographique et le gothique, objet de la première partie, intègre la dynamique de la méditerranée dans la tradition littéraire. Il est alors important, dans cette partie, de faire l'analyse symbolique des représentations spatiales chez Walpole et d'examiner comment la méditerranée soulève une problématique existentielle qui sous-tend son œuvre. La deuxième partie s'intéresse au rapport entre l'architecture et le gothique. Elle examine en effet l'architecture en tant que lieu d'enjeux littéraire. Dans cette perspective, on considère cette perspective de l'architecture comme étant un des piliers de notre étude. Cet exercice littéraire consiste à démontrer la place de l'architecture et de l'histoire dans le roman gothique, faisant du *Château d'Otrante* un prototype d'analyse architecturale du gothique. La troisième partie est une étude qui met en jeu l'association du spectre et de la nature comme éléments du symbolisme gothique. Cette fusion est le lieu d'expression de la passion et des émotions incarnées par la mise en scène du spectre et des édifices.

1. La méditerranée dans la tradition littéraire: l'ailleurs comme dépaysement

Avec ses histoires aussi macabres, cruelles et excessives que sentimentales et sublimes; avec ses châteaux aux hautes tours et ses paysages grandioses, *The Castle of Otranto* est un condensé de paysages méditerranéens et de construction murales. Une des caractéristiques fondamentales du roman de Walpole est donc la recherche de l'exotisme géographique. Cet exotisme s'inscrit irrémédiablement dans un espace géographique précis. Si xxx inscrit l'action du récit de *Vathek* en Orient, celui de *Le Manuscrit* et *Le Moine* en

Espagne, Horace Walpole a pris le parti de faire d'Otrante, dans le Salento, Sud de l'Italie, son lieu de prédilection.

1.1. Otrante: locus de l'exotisme géographique

The Castle of Otranto s'inscrit dans un espace géographique spécifique. Le récit se déroule dans la Principauté d'Otrante et sur la côte de Sicile qui est l'île principale qui divise la Méditerranée en deux espaces : l'Est et l'Ouest. Otrante est célèbre de par sa cathédrale archiépiscopale et ses châteaux en ruines ; châteaux dont Walpole s'inspire pour donner un titre à son roman : *Le Château d'Otrante*. Alice M. Killen (1925, p.170), dans son article intitulé "Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840" assure qu'il existait réellement en Italie un château de ce nom:

Lady Craven, écrit Walpole, quelque temps après la publication d'Otrante, vient de m'apporter d'Italie un cadeau des plus agréables, c'est-à-dire un dessin du Château d'Otrante. Le voilà. (...) Je cherchais le nom d'un endroit quelconque au sud de l'Italie et celui d'Otrante m'a frappé sur la carte.

Le contexte politique et religieux qui prévaut à Otrante est récurrent dans bien de romans gothiques. Au XVII^{ème} siècle, l'un des aspects du roman gothique tient à l'exotisme : le paysage consiste en des pays « papistes » où abondent des cathédrales et des couvents à l'intérieur desquels résident des religieux et des moines supposés chastes. Imprégnée de religion, l'Italie est le pays de toutes les passions. C'est également celui de l'inquisition qui sévit violant les droits humains les plus élémentaires. En effet, l'inquisition est vue comme le comble de l'horreur pour des procès clandestins et barbares qui heurtent la conscience des Anglais, fiers de leur récent *habeas corpus*. En fait, la Méditerranée, de même que la Nouvelle Angleterre, est caractérisée par de nombreux paysages qui tiennent leur qualité, non de leur spécificité topographique ou climatique, mais plutôt de l'association intime entre l'homme et la nature. Pour cette intime association, la méditerranée est source d'inspiration pour de nombreux romanciers, surtout pour ceux qui, de l'époque de Walpole, ont présagé que le public ne voulait plus du romantisme classique et attendait des œuvres qui apporteraient de nouvelles thématiques fortement liées à l'émotion. Walpole comprit ce besoin et entreprit, avant l'heure, d'y répondre. Avec le château d'Otrante, les apparitions et les fantômes donnent naissance à toute une littérature, dite « terrifiante ». L'influence de Walpole s'étendit donc bien au-delà de ses successeurs directs. Clara Reeve, Mrs Radcliffe, Lewis, Maturin, de 1764 à 1830, reprirent tous le schème du *Château d'Otrante* en améliorant les procédés. En tout état de cause, Walpole exprime la vérité selon laquelle le style d'un paysage donné ne peut constituer une pleine

réussite littéraire que s'il s'avère compatible avec les impératifs politiques et religieux du pays. En considérant ce qui précède, la Méditerranée est donc l'incarnation du temps et du pays éloignés. *Le Château d'Otrante* nous introduit ainsi dans un lieu exotique, car Otrante, situé à la pointe de la botte italienne, est au cœur de la Méditerranée.

1.2. Espace et contingences politiques

Walpole a placé le cadre de son roman en Italie, lieu de tous les excès. Alfonso, seigneur d'Otrante, est assassiné en Palestine par son chambellan, Ricardo, qui avait fait un faux testament et usurpé la principauté de son maître. Ensuite, pour obtenir l'absolution, l'usurpateur fait construire une église et deux couvents en l'honneur de Saint Nicolas. Plus tard, le saint apparaît dans son rêve et lui promet que sa postérité régnera à Otrante: « *The castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too old to inhabit it* » (Walpole 2001, p.9). Après le présage, Manfred, prince d'Otrante et descendant de Ricardo, expie les crimes de son aïeul. Le prince, orgueilleux et tyrannique, lutte en vain contre le destin mais le jugement prononcé contre sa lignée va devoir s'accomplir. Il est sur le point de marier son fils unique, Conrad, lorsque celui-ci est tué par un casque énorme à plumes noires, tombé du ciel dans la cour du château:

The first thing that struck Manfred's eyes was a group of his servants endeavoring to raise something that appeared to him a mountain of sable plumes. He gazes without believing his sight. He beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, and hundred times more large than any casque ever made for human being and shaded with a proportional quantity of black feathers (Walpole, 2001, p.56).

Walpole a donc créé un décor dans la pure tradition des romans gothiques. Son château est un lieu de maléfices aux souterrains effrayants, aux portes qui grincent et aux escaliers qui craquent. Dans ce lieu insolite, le souvenir des crimes antérieurs et la présence de fantômes font de cet espace la métaphore d'un pouvoir ténébreux et impénétrable. Par conséquent, la demeure de Manfred est en proie aux manifestations les plus étranges, et plonge ses occupants dans une atmosphère de frayeur. La peur, dit Lovecraft, est la première et la plus forte des émotions humaines. La peur relie l'individu au cosmique ; elle nous introduit dans un univers de questionnements existentiels tels que l'hostilité du monde et le dénuement de sens avec son corollaire de questions métaphysiques. La peur structure ainsi l'état d'esprit des femmes vivant dans le Château. Les domestiques superstitieux y relatent inlassablement les phénomènes dont ils ont été témoins. L'une a vu sur la balustrade de l'escalier une main énorme, revêtue de son armure ; une autre a

vu une statue descendre de son piédestal et avertit le prince en ces termes: « *For heaven's sake, my dear good lord, do not go to the gallery ! Satan himself I believe is in the great chamber next to the gallery* » (Walpole 2001, p.7). D'ailleurs, le portrait de l'aïeul de Manfred, descend souvent de son cadre afin de détourner son descendant de ses projets criminels:

All the instant the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh and heaved its breast. (...) Manfred saw it quit its panel, and descend on the floor with a grave and melancholy air (Walpole 2001, p.56).

Cette descente pourrait être interprétée comme l'incarnation de l'intervention des ancêtres qui rappellent à l'ordre leurs descendants. À tout instant, le casque fatal s'agite et des statues projettent des gouttes de sang par le nez. Des chevaliers mystérieux viennent dénoncer Manfred comme usurpateur d'Otrante et le menace avec une épée énorme, sous le poids de laquelle cent pages paraissent succomber. Le temps et ces lieux confinent les personnages dans un état d'esprit fait de passions et de pulsions. Une prophétie notifie à Manfred la malédiction qui touche la perpétuation de sa race et remet en cause la légitimité d'une usurpation criminelle. L'unique issue reste la mise en scène d'une autre version de la transgression, celle de la folie. La « folie » de Manfred et sa « violence » témoignent d'une volonté manifeste de préserver son être, même à tort. Le château est ainsi la représentation du pouvoir absolu de Manfred et de son esprit en butte à l'affolement. En fin de compte, comme dans les tragédies raciniennes, le sens de la prophétie est explicite dans l'articulation du récit. Par conséquent, Walpole emploie ce qu'on nommera plus tard au cinéma un « montage alterné », générateur de suspense et d'angoisse. Cet état d'esprit que génère le roman gothique présuppose, de toute évidence, une architecture qui se donne à lire comme un espace clos à l'instar des couvents, chapelles et souterrains. À une époque où les mentalités tendent à réhabiliter l'architecture gothique et à s'intéresser à leur histoire, il semble naturel que cela se soit répercuté dans cette littérature dont Walpole fut le précurseur.

2. L'architecture dans le roman gothique

L'espace et le temps d'un roman gothique entretiennent des liens solides avec l'époque médiévale. Horace Walpole, noble et homme politique anglais qui fut l'ami intime de Madame de Tencin, se fait construire un château de style médiéval sur la colline de Strawberry Hill. Par conséquent, Walpole, avant l'heure, réunit les ingrédients du roman gothique historique dans *The Castle of Otranto*. L'action est située dans le passé mythique des croisades doté d'un décor médiéval, d'une présence du surnaturel et de personnages contemporains victimes des mystères du passé. L'architecture gothique est ainsi omniprésente

dans l'œuvre de Walpole aussi bien dans le style que dans le choix des lieux. Walpole éprouvait un tel intérêt pour le passé et les ruines qu'il avait fait transformer sa villa en un édifice gothique. Son activité créatrice est due au fait qu'une nuit, il rêva qu'il se trouvait dans un vieux château et qu'il apercevait sur la rampe du haut du grand escalier une main gigantesque dans un gantelet d'armure. Le lendemain, il se mit à écrire ce qui allait être *Le Château d'Otrante*. L'origine onirique de ce conte intéressa d'ailleurs beaucoup de surréalistes, entre autres André Breton, qui y voyaient un excellent exemple d'écriture romantique. Faisant quelques réflexions sur l'esthétique gothique, Breton, dans *Les vases communicants*, précise :

Rien de plus existant que cette littérature ultra romanesque, archi sophistiquée. Tous ces châteaux d'Otrante, d'Udolphe, des Pyrénées, de Lovel, d'Athlin et de Dunbayne, (sont) parcourus par les grandes lézardes et rongées par les souterrains, dans le coin le plus enténébré de mon esprit persistant à vivre de vie factice, à présenter leur curieuse phosphorescence (Breton 1955, p.134).

En tout état de cause, le Moyen Âge de Walpole se résume au seul décor : le château dont l'architecture est un élément essentiel d'autant plus qu'elle participe largement au dénouement de l'action.

2.1. Histoire et architecture

L'histoire de l'architecture telle qu'elle a été consignée jusqu'à présent, limite son objet à quelques civilisations choisies. Ainsi, la multiplication des sociétés antiquaires et des recherches archéologiques eut pour conséquence un regain d'intérêt pour les monuments anglais du passé. Jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle, seuls importaient les vestiges de l'Antiquité grecque et romaine. Comme les poètes classiques de l'époque « augustaine », les architectes imitaient les anciens et leur idéal architectural se limitait aux temples grecs. En contrepartie, le style gothique était jugé barbare. Bien avant Byron, Walter Scott et Wordsworth, plusieurs poètes et romanciers préromantiques furent sensibilisés à ce style. Horace Walpole, l'ancêtre du « roman gothique », dès 1750, fit transformer sa villa de Strawberry Hill en un château médiéval, parfait prototype du gothique au milieu du siècle des lumières. La mode avait commencé par envahir les jardins où étaient édifiées de fausses ruines à partir de 1743 appelées les célèbres « folies gothiques ». Malgré des recherches archéologiques et le soin qu'il apporta aux moindres détails à sa construction, Walpole ne fut guère satisfait du résultat. La comparaison avec de véritables châteaux moyenâgeux, des abbayes vétustes et de cloîtres en partie en ruines, n'était pas favorable à Strawberry Hill. Déçu, il se tourne vers la littérature et, toujours inspiré par l'époque médiévale, compose son « roman gothique », *The Castle of Otranto*. Dans sa fiction, il fait du château le vrai héros du roman, le

pivot central autour duquel tout gravite ; ce sont les vieux corridors sombres, les figures en armure, les passages tortueux où les spectres se promènent majestueusement vêtus. Ces divers éléments, combinés aux coutumes barbares et aux superstitions, en font un incontournable du genre.

2.2. *L'anthropologie du château d'Otrante*

Le roman gothique a besoin d'une architecture et justement, c'est l'engouement pour l'histoire et le passé qui fonde le décor de cette forme d'écriture. Cet art sonne le retour aux décors populaires du théâtre élisabéthain. Des éléments tels que les châteaux aux couloirs sombres, cavernes, abbayes, mausolées, cachots, et autres lieux clos sont autant d'éléments propres au cadre médiéval, symbole de fanatisme papiste et de l'obscurantisme. Dans la production littéraire gothique, on note le château hanté (*Macbeth*, *Hamlet*), la crypte (*Roméo et Juliette*), la prison médiévale (*Richard III* ou *Edward II* (Christopher Marlowe) et le cimetière (*Hamlet*). L'histoire est véritablement un Gotha des architectures qui élèvent des monuments à la gloire du pouvoir et de la fortune. Une anthropologie d'édifices construits par et pour les privilégiés, des princes du négoce et aristocrates. Issu de l'âme tourmentée de l'auteur, le château de Walpole crée un sentiment de frayeur non seulement chez les occupants mais également chez le lecteur. S'il est bien le lieu géométrique de l'action, il n'apparaît jamais dans sa globalité. D'ailleurs, la chapelle de Saint Nicholas constitue le lieu de refuge pour ceux qui y sont persécutés. Ces endroits lugubres constituent les seuls abris, les seuls lieux de refuge contre la tyrannie du prince. D'ailleurs, pour donner une tournure autre à l'intrigue, Walpole procède à une mutation du décor. C'est ainsi qu'il nous transporte tel un comète sur les côtes de Sicile. D'ailleurs, dans le *Château d'Otrante*, le lecteur est en présence d'un temps exotique. Le merveilleux et le miracle apparaissent comme inscrits dans la normalité. Cependant, tout est en place pour que l'impossible advienne. La nature, le climat, tout participe pleinement au décor et donne au lecteur des frissons de terreur. Dans les souterrains du château où règne un effroyable silence, tout incident est sujet d'éprouvante pour l'héroïne qui y a trouvé refuge. En fait, Walpole nous donne la preuve que le décor peut être une source de terreur aussi intense que l'effroi inspiré par le tyran séducteur. Les murs du château d'Otrante, de même que le temps suspendu, renferment d'innombrables motifs de frayeur:

When the moon, which was now up, and gleamed in at the opposite casement, presented to the sight the plumes of the fatal helmet, which rose to the height of the windows, waving backwards and forwards in a tempestuous manner, and accompanied with a hallow and rustling sound (Walpole 2001, p. 45).

The Castle of Otranto s'inscrit bien dans une tradition gothique prise dans un sens large puisque le roman s'insère dans la dynamique de la réhabilitation de l'imagination et des passions. À Madame du Deffand (1697-1780), l'une des grandes épistolières et salonnières de son temps, Walpole avait confié :

Je n'ai pas écrit mon roman pour ce siècle-ci, qui ne veut que de la raison froide (...) il ne sera goûté que plus tard [...] J'ai laissé courir mon imagination, les visions et les passions m'échauffaient. Je l'ai fait en dépit des règles, des critiques et des philosophes ; et il me semble qu'il n'en vaille que mieux (Grimm ; Melchior 1831, p.321).

D'ailleurs, Linda Bayer-Barenbaum, dans *The Gothic Imagination*, rappelle que l'art gothique, littéraire comme architectural, est un alliage entre le physique et le spirituel. Ainsi, pointes, flèches, arches, toutes les formes verticales sont favorisées pour alléger la structure. Les vitraux, eux, cherchent à accentuer les jeux d'ombres et de lumière et les contrastes entre la légèreté, associée à l'air et au ciel comme au spirituel, et la solidité, représentant la terre et le physique (1982: 54). En littérature, Annie Le Brun considère l'architecture noire comme « première tentative d'édifier une demeure humaine entre le néant et l'absolu » (1982:53), se demandant par la même occasion: « peut-on rêver plus stupéfiante construction que ce décor adossé au vide pour ouvrir, aux guetteurs que nous sommes, ses fenêtres battantes sur l'énigme de nos vies? » (1982, p.53). Les châteaux des romans gothiques, faits de verticalité et de abîmes insondables, « sont des lieux privilégiés de questionnements identitaires quant à la place de l'homme dans le monde et ses origines, lui, si petit et si fragile face à l'immensité et à la transcendance » (1982, p.54). Sur ce plan, on peut, d'un point de vue psychanalytique, décoder une illustration de la psyché humaine dans la mise en scène de châteaux gothiques. En assimilant le sommet (tours, greniers...) au Surmoi, le château lui-même au Moi et les souterrains au Ça, Horace Walpole fait référence à la thématique de l'identité. Dans cette optique, « le roman donne l'occasion d'établir un lien avec le château selon ce que nous sommes et selon les données explicites de l'intrigue » (Holland & Sheman 1977, p. 241). Selon Mircea Eliade, dans *Images et symboles*, « trouver leur place dans l'univers, voilà justement ce que les personnages du roman gothique, principalement, le héros, tentent d'accomplir » (1952, p. 43). Ainsi, l'axe cosmique aide les personnages de Walpole à trouver leurs places dans le monde, à se positionner par rapport au sacré. De même, par l'axe cosmique qu'elle met en évidence, l'architecture gothique suscite un sentiment de transcendance. Avec ses proportions immenses soulignant l'insignifiance de de l'homme, la cathédrale gothique est conçue pour créer une expérience spirituelle:

The Gothic cathedral is designed to create a spiritual experience for those who enter its great height and monstrous proportion dwarfing the viewer. The building is grossly out of proportion with human beings and seeks to emphasize their diminution in the face of larger and greater forces (Bayer-Barenbaum 1982, p. 55).

L'histoire du Château d'Otrante culmine avec la destruction d'une partie des murs du château et l'apparition, suivie de l'ascension d'Alfonso, l'ancêtre de Theodore et propriétaire légitime du château « *the sight the plumes of the fatal helmet, which rose to the height of the windows, waving backwards and forwards in a tempestuous manner, and accompanied with a hallow and rustling sound* » (Walpole 2001: 45). L'apparition de l'ancêtre désigne alors l'héritier légitime et la transcendance ne peut être plus clairement exprimée qu'au moment où Alfonso rejoint au ciel Saint Nicolas. La chute de Manfred et l'ascension d'Alfonso dans des mouvements contraires, l'un ascendant, l'autre descendant, sont des images on ne peut plus évocatrices de la transcendance; ils démontrent une fois de plus l'importance symbolique de la verticalité dans le roman gothique. Cette propension pour la verticalité est également un vecteur pour l'expression des émotions et des passions qui permet de se positionner allègrement dans la dynamique du symbolisme du spectre et de la nature.

3. Pour la puissance de l'évocation: spectre et nature au service du gothique

Le regain d'intérêt pour la passion et les émotions et ce besoin de sacralisation des lettres, Devendra P. Varma (1966, p.210), dans *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England*, les considère à l'origine de l'apparition du gothique. Selon ses propres termes: « *The late eighteenth and early nineteenth centuries saw a new recognition of the heart's emotions and a reassertion of the numinous. It was the factor that produces horror*». Varma (1966, p. 212), établissant un point de jonction entre la littérature gothique et l'expérience du numineux, affirme sans ambages:

The Gothic novel lifts us from the narrow rut and enables us to join the unspaced firmament; it adds eternity to our trivial hours; and gives a sense of infinity to our finite existence. In short, it evokes in us the same feelings that the Gothic cathedrals evoked in medieval men.

Il reconnaît au roman gothique une puissance d'évocation incontestable qui propulse le lecteur, comme le personnage, dans un temps ou un espace sacré qui font référence à la toute-puissance du spectre et de la nature.

3.1. Le spectre: de l'autre côté du récit

Dans la littérature gothique, la thématique le spectre, en tant que paradigme innovateur, est étroitement liée à des phénomènes ésotériques, mystiques et sombres inspirant un sentiment d'effroi. L'analyse de cette peur des spectres que Rudolf Otto considère comme une « *déformation apocryphe* » ou

une « *caricature du numineux* » fait ressortir les éléments essentiels de la production du roman gothique (2001, p. 25). Le spectre exerce par lui-même une extraordinaire attraction sur l'imagination: il intéresse et excite une dimension qui ne rentre pas dans notre sphère de réalité mais qui renvoie plutôt à notre curiosité ontologique. Pour Otto, l'imagination, [...] parce qu'elle est un autre ordre de réalité absolument opposé, provoque dans l'âme un intérêt qu'on ne peut maîtriser (2001, p. 60-61). Otto souligne également l'importance de la sollicitation de l'imagination dans la création du sentiment de peur. Dans *Le Château d'Otrante* de Walpole, le roman débute par la chute d'un casque gigantesque au milieu d'une cour royale:

The fellow made no answer, but continued pointing towards the court-yard; and at last, after repeated questions put to him, cried out, oh! The helmet! the helmet! In the meantime, some of the company had run into the court, from whence was heard a confused noise of shrieks, horror, and surprise (Walpole 2001, p.13).

Bien que l'événement surnaturel soit rapidement accepté comme un fait par les personnages, la nature de ce casque géant provoque un frisson de terreur. Il est en effet le visible, signe de l'existence d'une réalité plus puissante que l'homme. En effet, le spectre est ce procédé qui permet la descente sur terre du casque, manifestation du sacré dans la vie profane. Le casque est qualifié de « *stupendous object* » (Walpole 2001, p.12), de « *fatal casque* » (2001, p.12), « *ominous casque* » (2001, p. 33). et de « *miraculous helmet* » (2001, p.41). La présence et l'origine mystérieuse de ce casque et d'une épée gigantesque retrouvée sous terre suffisent d'emblée à conférer au récit une sacralité et un caractère terrifiant. Le portrait de l'ancêtre descendant de son cadre est un élément du récit qui dote le texte d'une part de surnaturel et d'insondable, faisant naître une terreur innommable (« *Oh The hand The giant hand -Support me I am terrified out of my senses* » (2001, p.90). Otto définit cette peur, cette terreur inspirée des lieux comme le « *mysterium tremendum* » tandis que Lovecraft parle de « *peur cosmique* ». Cette peur cosmique, il la présente comme « *la plus vieille, la plus forte émotion ressentie par l'humain [...]. Et la forme la plus puissante de cette peur, c'est la Peur de l'Inconnu* » (1969, p. 12). Selon Karen Armstrong, dans *Une brève histoire des mythes*, l'appréhension de l'inconnu ou l'expérience de la pure transcendance offre en elle-même une profonde satisfaction. Elle procure aux hommes une expérience extatique en les rendant conscients d'une existence qui transcende totalement la leur, et les élève par l'émotion et l'imagination au-delà des contraintes de la condition humaine (2005, p.23).

3.2. *Le gothique, la nature et le sacré*

Comme les montagnes, les constructions gothiques ont une tendance verticale, vers l'axe astral, dans l'espoir de se rapprocher du sacré. Cet axe

vertical, qui peut être aussi bien naturel (une montagne, par exemple) que construit par l'homme (comme une cathédrale), propose un lien visuel avec l'au-delà, un pont entre le ciel et la terre, entre le sacré et le profane. Pour Maurice Lévy, dans *Le roman gothique anglais 1764-1824*, l'homme trouve plus exactement sa place dans l'axe de l'imagination verticale. Ainsi, la recherche de l'axe cosmique définit-il un espace sacré ; c'est un axe le long duquel il faut d'abord descendre avant de pouvoir s'élever; la descente aux enfers est un prélude à l'ascension. (1968:619). Georg Simmel (1950, p. 08), dans «The Stranger » renchérit et affirme que la nature reprend alors ses droits sur les constructions humaines, et on remarque que c'est du haut vers le bas que les bâtiments deviennent ruines, car « *la pluie et la neige, la désagrégation et les éboulements, la dissolution chimique et l'action d'une végétation envahissante ont déchiqueté et creusé le bord supérieur, ont fait choir des parties de ce qui avait été élevé vers le haut* ». Des souterrains au château et aux forêts traversées, le chemin de l'héroïne s'avère labyrinthe. Qu'elle cherche à se cacher, à fuir ou à explorer, l'héroïne doit emprunter de nombreux dédales. (Simmel 1950, p.12) Le roman gothique utilise donc aussi bien les symboles naturels que construits de l'axis mundi, montagnes et châteaux partageant l'espace sacré du roman. Mais un autre symbole s'avère particulièrement significatif en ce qui concerne la transcendance: les ruines. Revenant fréquemment dans la littérature gothique, elles parlent implicitement de la place des réalisations humaines par rapport à la nature. À la fois durables et périssables, « *les ruines [...] indiquent combien, dans la tension entre le passé et le présent, l'équilibre est précaire. Plus qu'un décor, elles sont là pour convaincre qu'il n'est pas de construction qui ne porte en elle, ostensiblement, le principe de sa propre destruction* » (Abensour & Charras 1978, p. 49).

Conclusion

Au XVIII^{ème} siècle, l'art en général, la littérature, en particulier, apparaissent comme une réplique contre le rationalisme des Lumières, exhortant un universel cosmique au sein duquel l'homme trouve sa place. Ce nouveau mouvement, en réaction à la raison pure, met en avant la vulnérabilité de l'homme et son impuissance face aux événements et aux épreuves de la vie. Le romantisme est donc l'élément fondateur de l'individualité artistique en réponse à l'approche universaliste. Cette inversion dans les approches fondatrices se lit surtout avec l'apparition du roman gothique dont *The Castle of Otranto* constitue le premier opus. Nanti d'un style froid et maîtrisé, le roman condense en lui-même les ingrédients du roman gothique. Le protagoniste doté d'une puissance presque surhumaine, le décor de l'Europe du Sud médiévale, catholique et superstitieuse, le recours au surnaturel et aux lieux confinés et

inquiétants (château, donjon, labyrinthe, monastère) sont des éléments essentiels dans l'articulation du récit gothique. L'étude de l'espace et de l'architecture s'appuie donc fondamentalement sur le rôle et la place des lieux et des châteaux en tant que composantes essentielles de l'intrigue. Pour cela, *The Castle of Otranto* est incontournable parce qu'il sonne le glas d'un nouveau genre et d'une nouvelle forme d'écriture, à savoir l'écriture romantique. Devant la disparition des grandes sources de l'imagination et de la fantaisie, Horace Walpole tente ainsi de réconcilier la littérature d'imagination et la littérature réaliste, projet littéraire qui constitue un phénomène historique incontournable (Fabre 1992: 315).

Le choix des prénoms, Manfred et Conrad, combiné au lieu du récit, l'Italie, est un rappel historique qui a toute son importance. Ce rappel donne à penser qu'Horace Walpole a voulu rendre hommage au destin dramatique de Manfred I de Sicile. En effet, ce dernier s'est fait couronner Roi de Sicile en 1258 alors que Conrad V n'était pas encore mort. Par conséquent, ce souffle de l'histoire dans le récit est un des schèmes fondamentaux de la narration gothique. Tout comme la verticalité évoque la transcendance, les ruines, au contraire, illustrent la destruction du lien entre les hommes et le spirituel, symbolisant le lien indestructible entre tyrannie religieuse et despotisme féodal (Lévy 1968, p.216). Si pour Lévy les « *ruines expriment le triomphe du chaos sur l'ordre établi* » (219), pour Michael Sadleir, dans son ouvrage intitulé *Collection of XIX Century Fiction*, les ruines figurent la désacralisation du monde (Sadleir 1951, p.95). De la sorte, le genre gothique bouscule la morale, bafoue les valeurs du classicisme et contribue à l'avènement du romantisme. En tant que genre fictionnel, le roman gothique naît donc comme l'intervention consciente dans un débat antérieur entre *romance et novel*. Pour Ian P. Watt, (1986, p.159) dans son article « *Time and Family in the Gothic Novel: The Castle of Otranto* » « *the very word "Gothic" suggests that the genre has got something to do with time. It is hardly too much to say that etymologically the term Gothic Novel is an oxymoron for Old New* ». Contrairement au *novel*, récit d'événements réels arrivés au quotidien, le roman gothique se veut œuvre d'imagination et s'affirme comme *romance*, récit d'étranges aventures de chevalerie et d'amour. Dans la préface de la seconde édition de *The Old English Baron*, Clara Reeve dit du roman de Walpole qu'il s'agit d'une tentative d'unir les mérites et les grâces de l'ancienne romance et du roman moderne, et qu'il est nécessaire, pour parvenir à ce but, d'incorporer du merveilleux, du réel et du pathétique (1977, p. 4). Cette appétence déclarée de renouer avec une tradition historique et littéraire permet de s'élever contre la société contemporaine, dans une attitude purement conservatrice, comme en témoigne l'ouvrage de Clara Reeve. Cette échappée du

temps vers l'irrationnel est l'expression d'un désir de scission émancipatrice avec la société. Par conséquent, le roman gothique a pour fonction essentielle de contenter une aspiration fondamentale de l'homme : l'aspiration au sublime. Dans son essai intitulé « On Gothic Superstition » (1790), Nathan Drake affirme que même à son époque de raffinement des mœurs, toutes les horreurs de la sorcellerie et des spectres parlent encore à des milliers de gens et que, pour se convaincre de la véracité de son affirmation, il suffit de noter l'accueil favorable réservé aux publications de ce style (1800, p.138). Cette incursion dans l'univers des arts poétiques permet donc de relater l'impact de l'*Art poétique* de Walpole sur le lien entre architecture et littérature au milieu du XVIIIe siècle, ainsi que les bouleversements qu'il a produit dans la pensée architecturale de la deuxième moitié des Lumières. En tout état de cause, Liliane Abensour et Françoise Charras (1978, p.19), dans *Le romantisme noir*, soulignent qu'en ce qui concerne la littérature gothique, «à chaque époque, l'écho résonne différemment et donc, l'essence du roman gothique demeure actuelle». Universitaires et intellectuels se sont posé la question de cet intérêt et la présente étude s'inscrit dans la suite d'analyses historiques, architecturales et politiques comme réponse aux questionnements ontologiques qui siègent au cœur des romans gothiques.

Références bibliographiques

- ABENSOEUR, L. & CHARRAS, F. (dir.), 1978, *Le romantisme noir*, Paris, Éditions de L'Herne.
- ARMSTRONG, K, 2005, *Une brève histoire des mythes*, Paris, Flammarion
- ARNAUD, P., 1980, *Le Prérromantisme anglais*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BAYER-BARENBAUM, L, 1982, *The Gothic Imagination*, London, Fairleigh Dickinson University Press.
- BOURDIEU, P, 1967, *Architecture gothique et pensée Scolastique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BRETON, André, 1955, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard.
1988, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DENT, J. M. 1978. (1st published 1913). *Gothic Art and Architecture*. London: Every Man's Library.
- DRAKE, N., 1790, « On Gothic Superstition », *Literary Hours or Sketches Critical and Narrative*, London, T. Cadell, J.-R. & W. Davies.
- ELIADE, M., 1957, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- FABRE, J., 1992, *Le miroir de sorcière, Essai sur la littérature fantastique*, Paris: José Corti.

- GRIMM, F. M., 2001, (1st Edition 1831), *Littéraire de Grimm: histoire, littérature et philosophie 1753-1790*, London, Good Press.
- HOLLAND, N. H., & SHEMAN, L. F. (Winter) 1977, « Gothic Possibilities » in *New Literary History*, Baltimore, Volume 8, Numéro 2.
- KIELY, R., 1972, *The Romantic Novel in England*, Cambridge, Harvard University Press.
- KILLEN, A. M., 1925, «Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840 », *Revue belge de Philologie et d'histoire*, Volume 4, Numéro 2, (168-174).
- KROLL, R. W., 1998, *Time and Family in the Gothic Novel: The Castle of Otranto*, New-York, Routledge.
- LE BRUN, A., 1982, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard.
- LEVY, M., 1968, *Le roman gothique anglais 1764-1824*, Toulouse, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse.
- LOVECRAFT, H. P., 1969, *Épouvante et surnaturel en Littérature*, Paris, Christian Bourgeois
- MATTHEW, G. L., 1796, *The Monk: A Romance*, London, Printed for the Booksellers.
- MICHIELS, A., 2010, (1st edition 1872), *Voyage d'un amateur en Angleterre*. Montana, Kessinger Publishing.
- NODIER, J. C. E., 1821, *Smarra, ou les démons de la nuit*, Paris, Les 4 Vents
- OTTO, R., 2001, *Le sacré*, Paris, Éditions Payot.
- PUNTER, D., 1980, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, London, Longman.
- REEVE, C., 1977 (1st edition 1778), *The Old English Baron: 1777*, Ed. James Trainer, London, Public Platform.
- RADCLIFFE, A. 1982, « On the Supernatural in Poetry », *New Monthly Magazine*. Volume 16, Numéro 1.
- RUDOFISKY, B., 1964, *Architecture without Architect*, New York: Museum of Modern Art.
- SADLIER, M., 1951, *XIX Century Fiction Collection*, New-York, University of California Press.
- SIMMEL, G., 1950, «The Stranger », G. Simmel & K. Wolfe (Ed.), *The Sociology of Georg Simmel*, New-York, Free Press Collier Macmillan.
- VARMA, D. P., 1966, *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England*, New-York, Russell and Russell.
- WALPOLE, H., 2001, (1st edition 1764), *The Castle of Otranto*, London, Penguin Books.