



HAL
open science

La poétique du vide dans les romans de Charles Robert Maturin

Anne-Lise Perotto

► **To cite this version:**

Anne-Lise Perotto. La poétique du vide dans les romans de Charles Robert Maturin. Littératures. Université Stendhal-Grenoble III, 2002. Français. NNT: . tel-01651841

HAL Id: tel-01651841

<https://theses.hal.science/tel-01651841v1>

Submitted on 29 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE
présentée par

Anne-Lise PEROTTO

pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université Stendhal-Grenoble III
(arrêtés ministériels du 5 juillet 1984 et du 30 mars 1992)
Spécialité : Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

**La poétique du vide dans les romans
de Charles Robert Maturin**

date de soutenance : 19 décembre 2002

Composition du jury : Mme. Bernadette Bertrandias
Mr. Denis Bonnecase
Mr. Jean Marigny
Mr. Marc Porée

Thèse préparée sous la direction du Professeur Denis Bonnecase,
au sein du Centre de Recherches en Etudes Anglophones
de l'Université Stendhal - Grenoble III

THÈSE
présentée par

Anne-Lise PEROTTO

pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université Stendhal-Grenoble III
(arrêtés ministériels du 5 juillet 1984 et du 30 mars 1992)
Spécialité : Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

**La poétique du vide dans les romans
de Charles Robert Maturin**

date de soutenance : 19 décembre 2002

Composition du jury : Mme. Bernadette Bertrandias
Mr. Denis Bonnecase
Mr. Jean Marigny
Mr. Marc Porée

Thèse préparée sous la direction du Professeur Denis Bonnecase,
au sein du Centre de Recherches en Etudes Anglophones
de l'Université Stendhal - Grenoble III

Remerciements

Je voudrais ici remercier le professeur Denis Bonnecase qui m'a encouragée à poursuivre ma formation pour l'enseignement supérieur et a dirigé ce travail de recherche. Ses indications et ses conseils, sa patience à mon égard m'ont été précieux.

Je remercie le professeur Bernadette Bertrandias, le professeur Jean Marigny et le professeur Marc Porée qui m'ont fait l'honneur d'être membres de mon jury.

Merci également à ceux qui m'ont soutenue pendant ces années, et plus particulièrement à mes parents qui ont relu ma thèse et à mon mari qui a été très présent à mes côtés. Merci au groupe «mautrans» qui a joué un rôle considérable dans ma vie de doctorante. Merci à Cécile, Delphine, Sarah, Laurence et Adélaïde qui ont mis leurs compétences universitaires à ma disposition.

Merci enfin à Claude Gaubert et Michèle Vuillet du CIES de Grenoble.

Table des matières

Table des matières

	INTRODUCTION	13
CHAPITRE I	LE VIDE FONDATEUR	27
	1. Langage et vacuité	28
	1.1. Un monde vain	28
	<i>The Wild Irish Boy</i>	28
	<i>The Milesian Chief</i>	30
	<i>Women; or, Pour et Contre</i>	33
	<i>Melmoth the Wanderer</i>	34
	1.2. Soif de domination	37
	<i>The Wild Irish Boy</i>	37
	<i>The Milesian Chief</i>	41
	<i>Fatal Revenge; or, The Family of Montorio</i>	45
	<i>Women; or, Pour et Contre</i>	54
	<i>The Albigenses</i>	56
	<i>Melmoth the Wanderer</i>	62
	2. Processus de déréalisation	66
	2.1. Les notes de bas de page et les références historiques	66
	<i>The Albigenses</i>	66
	<i>Melmoth the Wanderer</i>	69
	2.2. Surgissement de l'irréel dans les récits fantastiques	71
	<i>Fatal Revenge</i>	71
	<i>Melmoth the Wanderer</i>	76
	2.3. Surgissement de l'irréel dans les récits dits réalistes	88
	<i>The Albigenses</i>	88
	<i>The Wild Irish Boy</i>	97
	<i>Women; or, Pour et Contre</i>	100
	<i>The Milesian Chief</i>	105
	3. Origine et mort	107
	3.1. L'impossible transmission	107

<i>Women; or, Pour et Contre</i>	107
<i>The Milesian Chief</i>	113
3.2. La tombe vide.....	121
<i>Fatal Revenge</i>	121
<i>Melmoth the Wanderer</i>	124
3.3. Clôture du récit d'origine	129
<i>The Albigenses</i> et <i>The Wild Irish Boy</i>	129

CHAPITRE II

L'ERRANCE	145
1. Les différentes modalités de l'errance	146
1.1. Déchirements familiaux et sentimentaux	146
<i>The Wild Irish Boy</i>	146
<i>Women; or, Pour et Contre</i>	150
1.2. Spoliations.....	156
<i>Fatal Revenge</i>	156
<i>The Milesian Chief</i>	161
<i>The Albigenses</i>	164
<i>Melmoth the Wanderer</i> : l'exil et la fuite de soi	169
1.3. La soif de savoir	172
<i>Fatal Revenge</i>	172
<i>Melmoth the Wanderer</i>	178
2. Les paysages de l'errance	183
2.1. Lieux de quête et prisons.....	183
Les châteaux et forteresses : lieux de la quête	183
Les prisons : l'errance statique et la fuite	188
Villes et jardins : lieux de la quête et de l'oppression	193
2.2. Les refuges : ambivalences	199
Les constructions humaines	199
La nature refuge	202
La nature hostile	207
2.3. Le sublime.....	215
3. Dimension sublime de l'errant	228
3.1. Grandeur sublime de l'errant	228
Élévation spirituelle des femmes	228
Connal ou le héros digne et solitaire	231
Orazio ou le grand manipulateur	233
Melmoth ou la transgression	234
3.2. Le regard ou le sublime.....	239
Le regard qui exclut : avoid / to void	239
Poser le regard sur « the formless and the void »	242
3.3. Tourment surhumain de l'errant : le regard de feu et le regard figé	249
Les sentiments extrêmes	249
La culpabilité	252
Le regard figé	256

CHAPITRE III

LE VIDE SOUS CONTRÔLE?	261
1. Blocages du texte	262

1.1. Les leurres dus aux agencements narratifs.....	262
Des expositions trompeuses	262
Les digressions	264
Les agencements narratifs comme leurres	267
1.2. Les tromperies délibérées.....	272
Des narrateurs peu fiables	272
Multiplicité et duplicité des narrateurs	276
1.3. La fragmentation et l'impossible à dire	280
L'écriture ruiniforme	280
L'impossible à dire	290
2. Le bouclage du texte ou la structure contrainte	299
2.1. Les portraits.....	299
<i>Fatal Revenge</i>	299
<i>The Albigenses</i>	302
<i>Melmoth the Wanderer</i>	304
<i>Women</i> et <i>The Milesian Chief</i>	308
2.2. Le paratexte.....	309
Les titres et intertitres	309
Les préfaces	312
Les notes de bas de page	313
Les épigraphes	314
2.3. Les dualités.....	317
Les doubles	317
L'antithèse-symétrie	324
Le mode ternaire	328
2.4. Les emboîtements.....	331
<i>The Wild Irish Boy</i>	331
<i>Fatal Revenge</i>	331
<i>Melmoth the Wanderer</i>	333
3. Le vide : maîtrise ou perte?	335
3.1. La fragmentation du moi.....	335
De multiples personnages	335
Éclatement du moi	338
3.2. Les narrateurs et l'auteur dépassés par le texte.....	342
Subjectivité des narrateurs	342
Le moi de l'auteur	349
3.3. Les répétitions	351
Les désillusions : de l'idéal vers la réalité	351
Le problème de l'origine	352
Le parricide	354
Emprisonnement et exil	358
Crainte du temps destructeur et du changement	358
La folie	359
3.4. La fin des romans : une résolution?	362
<i>Fatal Revenge</i> , <i>Women</i> et <i>The Milesian Chief</i> : la mort, seule issue du conflit	363
<i>Melmoth</i> ou l'inachèvement	367
<i>The Wild Irish Boy</i> et <i>The Albigenses</i> : la réintégration?	369

CONCLUSION	377
------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	383
Corpus	383
Œuvres de Charles Robert Maturin consultées	383
Romans.....	383
Pièces de théâtre.....	384
Nouvelle, Poèmes et fragments.....	385
Critiques, sermons et correspondance.....	385
Ouvrages exclusivement consacrés à Maturin	386
Articles traitant de Maturin	386
Articles traitant de Maturin parus dans des revues du dix-neuvième siècle	391
Etudes sur le fantastique et le gothique	393
Etudes sur le romantisme	399
Etudes sur l'Irlande et la littérature irlandaise	402
Etudes littéraires diverses	403
Le Corps.....	403
Le Vide.....	404
Cadres et Marges.....	404
Autres thématiques.....	404
Théorie de la littérature	406
Philosophie, psychanalyse et imaginaire	407
Biographies, ouvrages de référence et ouvrages d'histoire littéraire	408
Œuvres connexes	410

INDEX DES THÈMES.....	415
-----------------------	-----

INDEX DES AUTEURS.....	419
------------------------	-----

Introduction

Introduction

Charles Robert Maturin, né en 1780, mort en 1824, est principalement connu de nos jours pour son roman *Melmoth the Wanderer* (1820), qui marque avec éclat, dans l'histoire de la littérature, la fin de la période gothique.

Il est aussi l'auteur de cinq autres romans — *Fatal Revenge; or, the Family of Montorio* (1807), *The Wild Irish Boy* (1808), *The Milesian Chief* (1812), *Women; or, Pour et Contre* (1818) et *The Albigenses* (1824) — et de trois pièces de théâtre — *Bertram; or, The Castle of St. Aldobrand* (1816), *Fredolfo* (1819) et *Manuel* (1817).

Il a également publié deux recueils de sermons — *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church, Preached in St Peter's Church, Dublin* (1824) et *Sermons* (1819).

Enfin, nous lui devons une nouvelle et des fragments ainsi que deux articles pour des revues littéraires et une importante correspondance avec son protecteur Walter Scott.

Bien que *Melmoth the Wanderer* soit un roman reconnu, l'œuvre de Maturin est pourtant difficile d'accès. Peu de ses écrits ont été réédités au vingtième siècle sous d'autres formes que des fac-similés. Encore l'édition de poche de *Fatal Revenge* parue chez Sutton en 1994¹ est-elle incomplète : il y manque l'introduction au récit principal.

1. Charles Robert Maturin. *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio, A Romance*. (Stroud : Alan Sutton, 1994).

Nous pouvons regretter que cet auteur soit ainsi négligé. Ses œuvres, même si elles n'ont pas toutes la qualité de son roman le plus célèbre, méritent notre attention. Il semble cependant qu'un renouveau d'intérêt ait commencé à se manifester autour de Maturin. En effet, la traduction française intégrale de *Melmoth* par Jacqueline Marc-Chadourne a été rééditée chez Phœbus en 1996¹ et les éditions Corti ont sorti en 2000 une traduction de *Fatal Revenge*². Nous savons également que AMS renouvelle cette année les éditions en facsimilé de *Women; or, Pour et Contre*, et *The Milesian Chief*.

Néanmoins, malgré l'heure de gloire connue par Maturin avec sa pièce *Bertram; or, the Castle of St Aldobrand* au dix-neuvième siècle et le succès de *Melmoth the Wanderer*, cet écrivain ne nous est parvenu que sous l'image d'un auteur mineur. La critique littéraire lui a d'ailleurs porté un intérêt limité dont nous allons ébaucher maintenant les contours.

Tout d'abord, penchons-nous sur la façon dont Maturin était perçu au dix-neuvième siècle. Il a connu un grand succès avec *Bertram; or, the Castle of Aldobrand* mais d'une manière générale ses contemporains n'ont pas pour autant été tendres avec ses œuvres dans les revues de critique littéraire. Il s'en plaint assez dans la préface de *The Milesian Chief*. De fait, dans *The Quarterly Review* de 1818, John Wilson Crocker écrit de *Women* :

The great object of the author is to turn this species of writing into ridicule — to show with how little talent or ingenuity three volumes may be concocted — to exhibit the monstrous, the impossible absurdities which can be passed off as a plot — and to expose the raving nonsense which novel readers are content to receive as sublimity and pathos.³

Cet extrait n'a rien d'un exemple isolé. De ce même roman, un critique de *The Monthly Review* écrit :

-
1. Charles Robert Maturin. *Melmoth, l'homme errant*. (Traduit par Jacqueline Marc-Chadourne, Préface de André Breton, Paris : Phébus Libretto, 1996).
 2. Charles Robert Maturin. *Fatale Vengeance ou la famille de Montorio*. (Traduction de Bernard Tissier, Paris : José Corti, 2000 (1807)).
 3. *The Quarterly Review*, 1818, volume 19, (« *Women; or, Pour et Contre. A Tale. By the Author of "Bertram"* », pp. 321-328) 321.

His pervading faults are too great suddenness of change in character, and too coarse a daubing of colours thrown over all his descriptions. His story is thus rendered improbable; and his language is debased by the grossest license of construction and indistinctness of phraseology. His classical learning, also, is of the common kind, although manifestly dragged in for purposes of display; and, we are convinced, by several plain indications, that he has not a sufficient reverence for the great names of poetical antiquity.¹

Coleridge, quant à lui, a été un détracteur particulièrement virulent de *Bertram; or, the Castle of Aldobrand*. Les raisons de son acrimonie semblent toutefois plus devoir à un ressentiment personnel — sa pièce avait été rejetée à Drury Lane alors que *Bertram* avait été choisi — qu'à de réelles objections littéraires.

Parmi ses contemporains, Maturin a cependant été perçu favorablement. Walter Scott, dont la conclusion à l'article sur *Fatal Revenge* est désormais célèbre, reconnaît ses talents littéraires :

If the author of it be indeed, as he describes himself, young and inexperienced, without literary friend, or counsellor, we earnestly exhort him to seek one on whose taste and judgement he can rely. He is now, like an untutored colt, wasting his best vigour in irregular efforts without either grace or object; but there is much in these volumes which promises a career that may at some future time astonish the public.²

Maturin fait donc l'objet de compliments dans les revues littéraires. Dans *The Monthly Review*, la critique de *The Albigenses* est positive : « The public are here presented with the last, and, we think, the most pleasing and successful effort of the late Mr. Maturin's talents; and talents he must be allowed to have possessed, far above the common order »³.

1. *The Monthly Review*, 1818, volume 86, (« Art VI. *Women; or, Pour et contre. A Tale* by the Author of «*Bertram*,» etc », pp. 403-415) 407.

2. *The Quarterly Review*, May 1810, vol. 3, (« Art III. *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio : a Romance*. By Dennis Jasper Murphy », Sir Walter Scott, pp. 339-347) 347.

3. *The Monthly Review*, 1825, volume 106, (« Art VII. *The Albigenses, A Romance*. By the Author of «*Bertram*, 'A Tragedy'»; «*Woman : or, Pour et Contre*,» etc », pp. 170-179) 170.

Maturin était ainsi un auteur qui était loin de faire l'unanimité mais qui était considéré comme digne d'intérêt. De plus, des articles biographiques qui relèvent notamment ses excentricités et commentent ses œuvres sont parus¹. Aussi peu fiables soient-ils, ceux-ci témoignent de l'attention qui a pu être portée à cet auteur mais mettent dans le même temps en avant, du moins en ce qui concerne *The Irish Quarterly Review* et *The Saturday Review*, la rapidité avec laquelle le public l'a oublié. *The Saturday Review* intitule même son article « A Forgotten Writer ». Il est vrai que la critique au vingtième siècle en a une vue bien restrictive ainsi que le souligne J. T. Monroe :

If Scott and Byron — even perhaps Coleridge — were alive (...) to read that Maturin was the head of the “School of Terror”, they might be unable to refrain from laughing at the pretension of modern critics who have almost unanimously chosen to base their opinion of Maturin on a narrow and sometimes careless reading of only a few of his works. They would be amazed that few people have bothered to read his works, and even more amazed that few have understood them, and their place in the development of Romantic fiction².

La remarque de Monroe était pertinente en 1972 mais elle l'est encore largement aujourd'hui. Maturin est bien sûr cité dans des dictionnaires et encyclopédies de littérature mais elles ne lui consacrent que peu de place, le considérant comme un auteur mineur et quand il est étudié, ce sont bien souvent ses deux seuls romans gothiques qui fournissent la matière au commentaire. Il apparaît en outre principalement dans les nombreux ouvrages sur le roman gothique ou fantastique. Maurice Lévy lui consacre par exemple un chapitre dans *Le Roman « gothique » anglais*³.

-
1. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 1827, volume 19, (« Conversations of Maturin, n. 1 », pp. 401-411; « Conversations of Maturin, n. 2 », pp. 570-577), et volume 20, (« Recollections of Maturin, n. 3 », pp. 146-152; « Recollections of Maturin, n. 4 », pp. 370-376); *The Irish Quarterly Review*, 1852, volume 2, *The Irish Quarterly Review*, 1852, vol. 2, (« Art IV. Rev. Charles Robert Maturin », pp. 141-170); et *The Saturday Review*, 1891, volume 71, (« A Forgotten Writer », pp. 437-438).
 2. J.T. Monroe. *Tragedy in the Novels of Charles Robert Maturin*. (New York : Arno Press, 1980 (1972)) 26-27.
 3. Maurice Lévy. *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*. (Paris : Albin Michel, 1995).

Quand Maturin fait l'objet d'un article, c'est encore majoritairement *Melmoth the Wanderer* qui en est le sujet. Ainsi, même si certains articles comme celui de Stott¹ apportent un éclairage très pertinent sur la structure de cette œuvre, ils tendent à négliger tout un pan des écrits de Maturin. Quelques critiques portent malgré tout leur attention sur le reste de l'œuvre mais c'est trop souvent pour se tourner seulement vers son autre roman gothique. De ce fait, Watkins², avec son article sur *Bertram*, Ruff³ et son introduction à la traduction française de *Bertram* par Taylor et Nodier, Jacqueline Pearson⁴ qui écrit sur *The Wild Irish Boy* ou Claude Fiérobe, qui, outre sa thèse, consacre plusieurs articles à des romans peu étudiés de Maturin, font figure d'exception. Enfin, l'article de Piper et Jeffares⁵ est à ce titre un document important qui réintègre cet auteur dans l'histoire du romantisme et du nationalisme irlandais.

Les ouvrages entièrement consacrés à Maturin restent quant à eux en nombre assez restreint. Les premiers à traiter de Maturin furent des Allemands (Willy Müller⁶ en 1908 et Oscar Fernsemer⁷ en 1913). C'est ensuite Niilo Idman⁸ qui établit une des plus grandes avancées dans la critique de cet auteur. Son livre est l'une des toutes premières études consacrées à Maturin et compte tenu des difficultés rencontrées dans son travail par le critique (tant au niveau de la recherche sur Maturin que du fait du contexte international dans lequel l'ouvrage fut rédigé), c'est une

-
1. G. St John Stott, « The Structure of *Melmoth the Wanderer* », (Etudes Irlandaises, 1987, vol 12, pp. 41-52).
 2. Daniel P. Watkins, « Tenants of a Blasted World : Historical Imagination in Maturin's *Bertram* », (The Keats-Shelley Review, 1989, n. 4, pp. 61-80).
 3. Marcel Ruff, « Maturin et les Romantiques français », (in *Bertram*, introduction, 1956, Paris : José Corti, pp. 7-66).
 4. Jacqueline Pearson, « Masculinizing the Novel : Women Writers and Intertextuality in Charles Robert Maturin's *The Wild Irish Boy* », (Studies in Romanticism, 1997, vol. 36, n. 4, pp. 635-650).
 5. H.W. Piper et A. Norman Jeffares, « Maturin the Innovator », The Huntington Library Quarterly, (1958, vol. 21, n. 3, pp. 261-284).
 6. Willy Müller. *Charles Robert Maturins Romane, «Fatal Revenge, or the Family of Montorio» und «Melmoth the Wanderer».* Ein Beitrag zur «Gothic Romance». (Weida i. Th. : Thomas & Hubert, 1908).
 7. Oscar F.W. Fernsemer. *Die dramatischen Werke Charles Robert Maturins mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Dichters.* (Munchen : Oldenburg, 1913).
 8. Niilo Idman. *Charles Robert Maturin. His Life and Works.* (London : Constable and Co., 1923).

monographie remarquable de rigueur et de détail. Idman est néanmoins relativement descriptif dans l'étude des romans.

Depuis, les textes de Maturin ont fait l'objet d'autres études mais lorsque ses romans sont commentés, ils sont la plupart du temps séparés en deux catégories: les romans gothiques d'une part, et les romans nationalistes d'autre part. Lorsque les critiques littéraires font un commentaire de tous les romans, c'est trop souvent pour voir les éléments gothiques dans les romans nationalistes, ou à l'inverse, pour déterminer les traces d'un engagement politique nationaliste dans les romans dits « gothiques ».

Ainsi, Willem Scholten¹ cherche à démontrer dans son livre, notamment par l'étude de *Women; or, Pour et Contre*, que Maturin était «at heart a terror-novelist» (9). C'est ce que Peter Mills Henderson² reproche à ses prédécesseurs : n'avoir étudié Maturin que dans le contexte de la tradition gothique. Selon lui, « Because critics have tended to ignore the impact of his social and cultural milieu, and have concentrated instead upon English literary traditions, Maturin has always been misunderstood ». Nous pouvons reprocher à ce critique d'exagérer quelque peu le trait pour ensuite tomber dans l'excès inverse en voulant rétablir l'équilibre puisqu'il finit par ne pas tenir compte du tout du mode gothique pour ne traiter que de l'influence des sentiments religieux et nationalistes de Maturin dans ses ouvrages.

En effet, il dit plus loin dans son ouvrage : « Maturin chose the gothic genre for his first novel because to write explicitly about conditions in Ireland was dangerous and had tempted few Irish writers »³. Certes, mais nous ne pouvons tout de même pas réduire ses motivations à cette seule ambition. Il fait donc ce qu'il reproche aux critiques, c'est-à-dire « oversimplify Maturin's motives for using the gothic mode »⁴.

D'autres critiques commentent toutes les œuvres de Maturin selon une organisation biographique et chronologique. Harris⁵ fait ainsi le tour de l'œuvre de Maturin sans réel fil conducteur ou plan synthétique. Si cette

1. Willem Scholten. *Charles Robert Maturin, The Terror-Novelist*. (New York : Garland Publishing, 1980 (Amsterdam : H.J. Paris, 1933)) 9.

2. Peter Mills Henderson. *A Nut Between Two Blades : The Novels of Charles Robert Maturin*. (New York : Arno Press, 1980) 21.

3. Peter Mills Henderson. *A Nut Between Two Blades : The Novels of Charles Robert Maturin*. (New York : Arno Press, 1980) 40.

4. Peter Mills Henderson. *A Nut Between Two Blades : The Novels of Charles Robert Maturin*. (New York : Arno Press, 1980) 27.

étude est une des premières complètes et fouillées, quelques remarques s'imposent. D'abord, outre les répétitions dues à l'approche successive des romans, Harris a un jugement quelque peu rapide sur l'inutilité du récit premier de *Fatal Revenge*¹ (nous verrons dans le chapitre 3 de cette thèse que c'est au contraire un apport intéressant). Par ailleurs, certaines erreurs se glissent comme à la page 41, où Harris parle de Filippo et Annibal découvrant le squelette dans la cavité alors qu'à ce moment-là du récit, Annibal est avec Michelo. Toutefois, le travail fait par Harris est intéressant. Il ne s'en tient pas uniquement à une approche descriptive et reconnaît que si Maturin a été influencé par les écrivains de son temps, il garde son originalité².

Le livre de Dale Kramer³ s'ouvre, lui, sur une brève biographie et sur une remise en contexte de l'auteur. Il fait en effet un historique de la littérature gothique et en souligne les éléments les plus importants (personnages, anti-catholicisme etc) avant de décrire les romans et le contexte de leur publication. Ses remarques peuvent être lapidaires telles que celle-ci à propos de *Fatal Revenge* : «While the novel as a story remains absurd, the treatment of personality has elements of permanent interest »⁴. L'étude reste somme toute assez décevante.

Le travail de Robert E. Lougy⁵, s'il se contente de suivre chronologiquement l'ordre des romans, est en revanche original et pertinent dans ses commentaires, même si nous ne le suivons pas toujours, notamment quand il affirme : « in much of his fiction, women especially are victimized by a religious and social code that demands sexual repression since they, unlike men, did not have access to harlots and brothels for release of sexual passions »⁶. Il met cependant en avant ce

5. J.B. Harris. *Maturin, The Forgotten Imitator*. (New York : Arno Press, 1980 (1928)).

1. J.B. Harris. *Maturin, The Forgotten Imitator*. (New York : Arno Press, 1980 (1928)) 32.

2. J.B. Harris. *Maturin, The Forgotten Imitator*. (New York : Arno Press, 1980 (1928)) 334.

3. Dale Kramer. *Charles Robert Maturin*. (New York : Twayne Publishers, 1973).

4. Dale Kramer. *Charles Robert Maturin*. (New York : Twayne Publishers, 1973) 27.

5. Robert E. Lougy. *Charles Robert Maturin*. (Lewisburg : Bucknell University Press / London : Associated University Presses, 1975).

6. Robert E. Lougy. *Charles Robert Maturin*. (Lewisburg : Bucknell University Press / London : Associated University Presses, 1975) 23.

que finalement peu de critiques ont fait : l'idée que la structure de Melmoth est très pensée : « *Melmoth's* structure is tightly organized and possesses an almost geometrical symmetry »¹.

En France, Claude Fiérobe² est un des rares critiques à porter un intérêt à Maturin. Certains, comme nous le disions, ont travaillé sur *Melmoth the Wanderer* ou *Fatal Revenge or, the Family of Montorio* mais il est le seul à avoir pris cet auteur pour sujet de sa thèse en dehors d'Oliver Larizza qui finit une thèse sur le mouvement dans l'œuvre romanesque de Maturin à Strasbourg. De plus, le travail de Claude Fiérobe est conséquent. La biographie de Maturin est très complète et l'analyse des textes éclairante. La bibliographie est notamment d'une grande utilité car elle apporte avec rigueur des références quasi exhaustives sur le sujet jusqu'en 1972.

Enfin, il s'ajoute à ces monographies des études thématiques comme celle de Monroe. Voilà un livre qui ne se contente pas de décrire les œuvres de Maturin ni de classer ses romans en deux catégories commodes, gothique et nationaliste. L'étude de Monroe a pour ambition de replacer Maturin dans un contexte plus romantique que gothique à travers l'étude de la tragédie dans son œuvre :

It is the combination of a tragic world view and Maturin's wanderings through the types of fiction popular during the Romantic Period that makes him a figure of considerable interest. He is the only English novelist writing between Richardson and Hardy to devote himself to applying the tragic mode to fiction, to developing studies of tragic characters in the novel, and his efforts to do so set him apart from his contemporaries³.

Il trace donc ses réussites et ses échecs dans la transcription de la tragédie à ses romans. Ses commentaires sont judicieux mais l'on peut s'étonner de quelques passages comme le résumé qu'il donne de *The Wild Irish Boy*, qui est pour le moins surprenant.

Shirley Clay Scott produit, elle, un travail qui s'articule autour de l'idée que « Maturin creates "heroes of consciousness," that is, heroes who

-
1. Robert E. Lougy. *Charles Robert Maturin*. (Lewisburg : Bucknell University Press / London : Associated University Presses, 1975) 69.
 2. Claude Fiérobe. *Charles Robert Maturin, 1780-1824 : l'homme et l'œuvre*. (Lille : Service de Reproduction des Thèses de Lille III, 1975).
 3. J.T. Monroe. *Tragedy in the Novels of Charles Robert Maturin*. (New York : Arno Press, 1980 (1972)) 24.

represent various definable phases of the struggle to become and to be aware of that becoming »¹. Cette étude est certes intéressante mais l'auteur ne définit guère les termes qu'elle emploie. Elle n'explicite par exemple jamais ce qu'est le mythe selon son approche.

L'œuvre de Maturin a, nous le voyons après ce rapide tour d'horizon, fait l'objet d'assez peu d'études critiques alors qu'il est l'auteur d'une littérature riche qui n'a rien de mineur. En outre, elle est non seulement imprégnée des traits gothiques et irlandais mais également romantiques. La figure de l'errant et la quête d'unité, le désir de dépassement de la barrière entre moi et non-moi en sont des caractéristiques. La confrontation à la vacuité est de plus une thématique récurrente dans ce mouvement. Maturin était assurément un homme de son temps. Nombre de critiques lui ont d'ailleurs été faites quant à ses emprunts à d'autres auteurs. Ses questions ontologiques sont donc fort logiquement celles qui parcourent le romantisme. Alors que Maturin a souvent été traité comme un écrivain gothique ou spécifiquement irlandais, nous voudrions avec ce travail le ramener dans un contexte littéraire plus large au travers des thématiques qu'il développe et des procédés de représentation qu'il met en œuvre.

Nous aurons ainsi une approche transversale de ses romans car, s'ils sont en apparence bien différents, il n'en demeure pas moins qu'ils ont été écrits par la même personne qui y projette sous des formes diverses ses mêmes préoccupations. Ses romans constitueront donc le corpus de cette thèse. En effet, le canon de cet auteur n'est pas très étendu mais la forme romanesque fut le médium privilégié de Maturin, celui où son talent s'exprime le plus librement et par conséquent où la problématique qui nous intéresse prend la forme la plus complexe.

Il ressort de l'étude de ces œuvres que ce qui les unit est l'omniprésence du vide. Nous le retrouvons en effet sous de nombreuses formes. Cela peut être celle de l'écart, qu'il s'agisse de l'écart entre langage et réalité ou des brèches du réel. Le vide est aussi physique. Les paysages en creux ou déserts, les falaises d'où les personnages contemplant le vide en établissent une topographie que le motif de la tombe vide vient compléter. En outre, il envahit l'espace textuel : les

1. Shirley Clay Scott. *Myths of Consciousness in the Novels of Charles Robert Maturin*. (New York : Arno Press, 1980 (1973)).

manuscrits se désintègrent, la parole est refusée. Cependant, au-delà de vides physiques, des blocages atteignent les récits et représentent un vide plus intérieur, celui notamment du manque à l'origine mais également la vacuité intérieure de certains personnages ou le désespoir et le cynisme. Le vide travaille dans l'inconscient des personnages et il est projeté sur leur monde.

C'est pourquoi nous tenterons d'abord d'expliquer comment un vide, le manque à l'origine, sape les fondations de la société dans les romans, permet au simulacre de s'installer et plonge les personnages dans l'errance.

Dans une seconde partie, nous constaterons que le vide n'est pas seulement à l'origine de l'errance mais qu'il en est également constitutif. Dans ce chapitre seront étudiées les différentes modalités de l'errance (exil, fuite et quête), la fonction des paysages dans l'errance et enfin la grandeur sublime de l'errant, un personnage qui pose son regard sur le vide.

Il nous restera enfin dans la troisième partie à voir si l'exposition du vide est systématique : l'auteur ou ses narrateurs mettraient ainsi en place un système destiné à le contrôler. Si tel est le cas, la question qui nous occupera sera de savoir si l'auteur ou les narrateurs parviennent par le langage à maîtriser ce vide, ou si le texte devient un lieu de perte où s'exprime de manière détournée un innommable, faisant du vide un procédé de représentation.

Liste des abréviations

Dans la suite du texte, les romans pourront être nommés comme suit :

Fatal Revenge; or, the Family of Montorio : *Fatal Revenge*.

Women; or, Pour et Contre : *Women*.

Melmoth the Wanderer : *Melmoth*.

Les abréviations des titres dans les références des citations seront comme suit :

Fatal Revenge; or, the Family of Montorio — Ab FR.

The Wild Irish Boy — Ab WIB.

The Milesian Chief — Ab MC.

Women; or, Pour et Contre — Ab WPC.

Melmoth the Wanderer — Ab MW.

The Albigenses — Ab ALBI.

Les abréviations des dictionnaires utilisés seront comme suit :

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982 (1979) — Ab DS.

Danièle Fouilloux, Anne Langlois, Alice Le Moigné, Françoise Spiess, Madeleine Thibault et Renée Trébuchon (eds). *Dictionnaire Culturel de la Bible*. Paris : Marabout, 1996 (1990) — Ab DB.

C. T. Onions (ed). *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford : Clarendon Press, 1968 — Ab OED.

Chapitre I

Le vide fondateur

Chapitre I *Le vide fondateur*

« In the beginning when God created the heavens and the earth, the earth was a formless void and darkness covered the face of the deep, while a wind from God swept over the face of the waters. » (Gn 1; 1-2)

Dire que le vide fonde l'univers des romans de Charles Robert Maturin peut sembler paradoxal. Selon la Bible, la parole « a force créatrice et salvatrice : c'est par sa parole que Dieu a créé le monde (Gn 1) et c'est par elle qu'il communique son dessein de Salut par l'intermédiaire de la Loi (Décatalogue), des prophéties, de la sagesse des peuples, de la prière »¹. Alors que Dieu a créé à partir du vide, un mouvement inverse vide les romans de Maturin. Le langage y crée un monde, mais c'est un monde de vacuité. La parole de Dieu est remplacée par celle de personnages avides de pouvoir. Elle vide donc plus qu'elle ne crée.

Dans un premier temps, nous traiterons donc du rapport étroit entre le langage et le monde. Nous verrons comment le vide s'imisce au cœur des sociétés décrites par Maturin. Les brèches dans le réel feront ensuite l'objet de notre étude. En effet, au-delà du détournement des apparences au profit de valeurs corrompues, un processus de déréalisation atteint les personnages et leur univers. La déréalisation la plus évidente est peut-être celle qui s'opère dans *Melmoth the Wanderer*, roman fantastique. Cependant, même dans les romans dits « réalistes », ce processus est à l'œuvre. Nous chercherons enfin à savoir où ce vide, qui contamine tout l'univers des romans, trouve son origine.

1. Danièle Fouilloux, Anne Langlois, Alice Le Moigné, Françoise Spiess, Madeleine Thibault et Renée Trébuchon (eds). *Dictionnaire Culturel de la Bible*. Paris : Marabout, 1996 (1990) — Ab DB.

1. Langage et vacuité

Lorsque le lecteur pénètre dans les romans de Maturin, il découvre des mondes de corruption. L'auteur dépeint des sociétés vaines où les dominants imposent un langage détaché de la réalité. Les institutions sont faillibles. Même la religion qui devrait guider les personnages vers plus de spiritualité n'accomplit pas sa tâche. Bien au contraire, les religieux, et plus particulièrement les Catholiques, sont des êtres vils, attachés à des préoccupations terrestres. La vie se transforme alors en une vaste représentation théâtrale destinée à cacher la vacuité des êtres.

1.1. UN MONDE VAIN

The Wild Irish Boy

Dans *The Wild Irish Boy*, le beau monde est ainsi vide de sens. Lady Montrevor est à l'image de sa société. Elle n'est pas actrice professionnelle mais elle anticipe le personnage de Zaïra dans *Women*. Elle maîtrise parfaitement les arts du paraître. Derrière la façade lumineuse, elle cache pourtant un malheur que personne ne doit connaître : « They must not see Lady Montrevor's mind or face either in their *natural colours* » (WIB, III, 178). Le maquillage, normalement réservé au visage, devient un masque pour toute la personne.

De plus, Ormsby décrit la vie à Londres et le comportement de Lady Montrevor de la manière suivante :

I lived among fashion and beauty; among those who had always the power of stimulating my senses, if not of gratifying the mind; but both powers were so united in Lady M. ; she had so much the art of giving variety and poignancy to the insipidity of fashion; and making even caprice and vanity *nouvelle* and *recherche*; she was still so brilliant in crowds, and so interesting in solitude to me (...) that no hour seemed even mispent, on its retrospect, that had been spent with her. (WIB, III, 149-150)

Elle manipule la vacuité de l'existence des gens du monde pour en faire une façade éclatante. La surface cache ainsi le réel car Lady Montrevor met en scène le vide, se parant comme elle pare le rien. Elle est l'emblème de l'occupation principale du beau monde : jouer la vie, faire de la vacuité un spectacle.

Cette femme du monde manipule le langage et les attitudes. Les tenues qu'elle porte en Irlande sont volontairement inappropriées. Elle apparaît

ainsi en robe du matin à une soirée donnée par son mari. Son intention est double : elle joue sur son apparence pour provoquer un mari qu'elle n'aime pas et choquer une aristocratie qu'elle n'estime pas. Elle se montre donc sous son plus mauvais jour, mais aussi comme quelqu'un qui est détaché des contingences, alors qu'elle ne l'est évidemment pas. Elle manipule l'opinion des autres par le simple port d'un vêtement.

La ville est en fait un espace très policé où enfreindre le plaisir est un péché mortel et où la théâtralité des attitudes ôte toute vie à la communauté aristocrate. C'est une scène de théâtre où chacun porte le costume et le masque appropriés : « The company seem to *act* parts in conversation, which were assumed for the occasion » (WIB, III, 90).

Dans cet environnement, l'habit acquiert donc une importance particulière. Le tissu social trouve son jumeau dans les étoffes. Il est ce qui lie les personnages entre eux mais aussi ce qui les lie au paraître.

Le tissu du réel est aussi fait de tissu d'apparat. La trame du récit repose même sur ce que revêtent les personnages. Ils sont définis par leur vêtement. Bethel y reproduit son caractère libertin : « he dressed himself with the most expensive elegance » (WIB, I, 153). « Habit », les habitudes, et « habit », le costume deviennent synonymes. Il est d'une nature excessive, ses tenues aussi. Il s'attache aux apparences de la richesse alors qu'il laisse ses enfants démunis : ce qui compte est l'étalage de la richesse et non l'élégance. À l'inverse, De Lacy, le chef milésien porte « the English habit of fifty years ago; but he always wore a cloak of the brightest scarlet, whose folds he grasped and waved, when he spoke with animation » (WIB, I, 182). Il est ainsi à contre-courant des Anglais de son temps. De plus, il détourne leur apport culturel, l'intègre à son irlandité. Il l'accompagne jusque dans les mouvements de ses humeurs, il participe intégralement de l'homme, dans son corps et son esprit. En outre, l'habit est recouvert de rouge, comme le sang irlandais tachant le linge anglais. Il symbolise aussi « une immense et irréductible puissance » [DS, 831]. Le rouge vif est « image d'ardeur et de beauté, de force impulsive et généreuse » [DS, 832], une exacte définition de De Lacy.

L'habit détermine jusqu'aux événements du roman : ainsi, pour Ormsby, l'achat de vêtements à Londres est un premier pas dans sa chute. Ce dernier se voit entraîné par Lord Roschamp chez le tailleur où il montre

qu'être mal habillé est un délit à Londres. Cela n'est pas sans rappeler au jeune homme les dépenses suscitées par Deloraine à Dublin :

This was too like a scene which I had once before acted with Deloraine on another stage, and which had ended so tragically. However, I considered that I was now in London, that to have a carriage was necessary, and to have a fashionable one equally so; at all events I determined Athanasia should not have cause to repine at the splendor of her sisters. (WIB, III, 110-111)

Ce sont là bien sûr des arguments fallacieux. Ormsby est lucide au début de sa réflexion puis il se berne lui-même. Il accepte l'artifice de la mode en se pliant aux recommandations de Lord Roschamps et sera dès lors fragilisé intérieurement. En mettant dans son vêtement ce qu'il voudrait être, il perd ce qu'il est. Les notions de nécessaire et de superflu si mêlées dans son discours montrent que le superficiel prend la place de l'essentiel, et l'apparence la place de l'être intime.

Les personnages sont d'ailleurs bientôt destitués de leur identité par leur apparence. Lady Montrevor perd toute individualité en jouant le jeu de la mode. Sa vie n'a plus de sens une fois qu'elle a perdu à cause de sa vanité l'homme qu'elle aimait or le monde ne lui donne pas le droit d'être malheureuse car elle possède tout ce qui doit rendre heureux : « I knew that I was young, and wealthy, and beautiful, and witty, and the world told me that to be so was to be happy » (WIB, III, 11). Ces valeurs sont de faux idéaux. L'idée du bonheur se confond avec l'éclat. Les valeurs humanistes sont délaissées au profit d'une vie superficielle. Lady Montrevor perd son être dans la sauvegarde des apparences. Cette manipulation de la référence devient vite un mode de vie destiné à cacher une détresse morale : « I could hardly conceive, that the magnificence I beheld could be allied with actual misery » (WIB, III, 129). La tenue d'apparat se fait voile.

The Milesian Chief

Dans *The Milesian Chief* comme dans *The Wild Irish Boy*, la vie dans le beau monde éloigne les personnages de leur essence. C'est en Italie que le lecteur voit ce qu'une vie trop policée fait d'Armida. Ainsi, le moine Morosini remarque que : « her talents and her sensibility have been refined till neither her own excellence or the applauses of others afford her any further pleasure (...) her talents are real, but her character is artificial » (MIL, I, 5).

Plus aucune aspérité ne vient altérer la surface. Cette vie lisse ne permet pas à l'essentiel de s'exprimer. Elle est tellement régulée qu'elle devient comme le mécanisme d'une horloge de précision. Armida n'est plus qu'une poupée mécanique.

Plus tard, sur la scène londonienne, elle dénote pourtant en n'étant pas simplement un personnage de théâtre : « she wanted the uniform of the corps of fashion, that identity of costume which for a season transforms the whole female into the representation of one figure » (MC, I, 39).

Armida commet un crime de lèse-majesté en ne se conformant pas à la mode. Le costume est donc bien à Londres, comme Maturin le soulignait déjà dans *The Wild Irish Boy*, la seule personnalité acceptable. Celle qui ne l'a pas se voit mise à l'écart, reléguée hors de la société. Ceci fait prélude à l'Irlande et à son héros banni de la société. Lors du bal donné par Lady Kilcarrick juste avant la crise qui mènera Connal hors des limites légales, Wandesford fait d'ailleurs se déchirer la robe d'Armida en l'emmenant danser trop violemment. Par ce geste, il déchire définitivement leur union déjà compromise et cette rupture permet à Armida de retrouver Connal avec qui elle dansera ensuite. La robe déchirée est, pour Armida, la rupture d'avec la société policée.

Si la jeune fille s'éloigne des apparences pour aller vers une vie plus conforme à ses sentiments, elle sait cependant se transformer en metteur en scène et en actrice et ainsi manipuler les apparences. Elle joue sur les contrastes pour mettre en valeur sa beauté et provoquer l'admiration des spectateurs :

Armida advanced on the stage alone : she was in the oriental dress, and she had an instrument in her hand resembling the lute. Wandesford gazed with astonishment : the pale, slight, simply clad girl he had lately seen was transformed into the most brilliant female in the world. (MC, I, 12)

Elle maîtrise le paraître comme Lady Montrevor. De même, elle a recours à une représentation personnelle de la référence. Elle montre ses tableaux puis se met elle-même en scène :

There was no light in it except what was poured in by the bright full-moon that shone just opposite the open casement. The walls were hung with velvet, covered with exquisite paintings from the antique; but the forms and colours were mixed in a kind of shadowy repose. A transparent painting hung over the upper part of the casement, and the roses that clustered without sent in their

fragrance, and their flowers, tinged with moonlight, through the pillars that supported it. It was open, and beyond it were seen the full glory of the moonlight sea, the aërial rocks, and the blue, breathless sky : but within there was something still more lovely. Armida, who had quitted the room a few moments before, was extended on a couch with her harp beside her. Her white arms hung over the strings; her eyes turned to the casement, as if she was unconscious there was a spectator near her; but she was not; her burning cheek, her attitude, her wild, aërial, yet melancholy beauty, shewed that she had fixed on that moment to display all the wonders of her art. (MC, I, 147-148)

La description oppose l'intérieur et l'extérieur, l'humain et la nature. La plénitude est extérieure. Le molosse souligne la beauté de la lune (« bright full moon ») mais celle-ci ne donne qu'une lumière indirecte à la scène intérieure. De même, les odeurs naturelles sont dehors, la mer, les rochers et le ciel sont hors de portée des personnages.

Cependant, la scène sélénite met en valeur la féminité d'Armida. Après le contraste vu plus haut, elle utilise ici l'harmonie. La douceur des ombres (« shadowy repose ») constitue un environnement propice à la rêverie. La lumière indirecte se propage à tous les éléments (« moonlight sea ») puis à Armida : la blancheur de ses bras l'identifie à la lune. L'attitude qu'elle prend se combine également avec le sème de séléinité pour suggérer le détachement des choses terrestres. Même les rochers prennent une dimension céleste — « aërial rocks ». Tout connote la légèreté et même l'apesanteur. Néanmoins, le narrateur rappelle immédiatement qu'il s'agit d'une mise en scène, d'un tableau de plus. Le nom « art » ne se réfère pas seulement aux capacités créatrices. Il signifie aussi « studied conduct or action »¹. Le verbe « display » suggère la possible vanité de l'étalage. En effet, le terme est ambigu. Il peut simplement vouloir dire montrer mais le sens de « to exhibit ostentatiously; to make a show of » [OED] est aussi contenu dans ce mot.

Armida sait user des beautés de la nature comme des artifices, se mettre en scène pour mieux séduire : « she did not attempt to hide her tears, for she knew they increased her beauty » (MC, I, 151). Les larmes ne sont-elles pas une arme du diable? Elle fait donc preuve d'une certaine duplicité. Elle se sert des déguisements, des mises en scène et des larmes pour faire des apparences un atout et exciter des sentiments amoureux

1. C. T. Onions (ed). *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford : Clarendon Press, 1968 — Ab OED.

chez Connal. Ces manipulations sont affichées comme telles. Elles semblent donc innocentes. Pourtant, il s’y glisse la volonté d’Armida de dominer Connal. Cette ambition est d’ailleurs clairement affirmée au deuxième volume :

The light of a pale autumnal moon, struggling through watery vapours, concealed the struggles of pride and passion in her countenance as she advanced, determined to hide the secret of her heart, and force from her proud slave the confession of her power.
(MC, II, 33-34)

Cela traduit une certaine vanité. La femme est dominatrice et la séléinité qui devrait connoter la fragilité féminine devient l’alliée d’Armida dans la lutte de pouvoir puisqu’elle lui offre un voile derrière lequel se cacher. Si ces manipulations restent mineures, elles montrent en Armida les germes d’une femme castratrice et annoncent les manœuvres de Lady Montclare.

Women; or, Pour et Contre

Nous nous sommes intéressés principalement avec les deux romans précédents à la communauté viciée des mondains. Mais ce ne sont pas les seuls univers où les idéaux sont mis à mal. Maturin oppose dans *Women* deux mondes : celui des Wentworth, à la morale religieuse stricte, et celui de l’aristocratie et du théâtre. Chacun de ces milieux est pour l’autre un monde vain. En fait, tous deux présentent des images de l’excès qui fait des êtres des créatures superficielles.

La théâtralité présente dans ce roman coupe l’humain de toute profondeur spirituelle pour le confiner au monde superficiel (et donc vide) des apparences. En effet, qu’il s’agisse de l’entourage d’Eva ou du beau monde représenté par la famille Longwood, ce sont des milieux coupés du réel : les uns sont absorbés par des controverses stériles qui deviennent mécaniques, les autres ne perçoivent que les apparences données par les vêtements et les attitudes.

Charles perçoit toute l’austérité et la monotonie stériles du milieu des Wentworth. Selon Mme St Maur, un des personnages du roman qui restent réalistes, « The farce of fanatic religion is just like all other farces, only that it is a little duller for the spectators » (WPC, II, 151). Cette remarque use des ressorts du comique. Pourtant, elle est à prendre littéralement. Tout excès fait tomber dans le grotesque et donc dans le théâtral.

L’actrice dont tombe amoureux De Courcy est l’emblème de toute la théâtralité présente dans les romans de Maturin. Elle est une femme

accomplie, aux talents extraordinaires et elle éblouit tellement De Courcy qu'elle en efface la terne Eva. Elle brille de tous ses feux à la scène comme à la ville mais elle n'est que surface. Ses idées religieuses montrent qu'elle est dépourvue de profondeur spirituelle. Montgomery qualifie son sens religieux de « *religion of attitudes* » (WPC, II, 45). Zaïra joue sa vie comme elle joue sur la scène. Elle est prisonnière du théâtre qui la sépare du reste de l'humanité. La situation qui la met sur la scène à distance du public instaure un rapport d'exclusion identique une fois qu'elle a quitté le théâtre. C'est un facteur d'aliénation. Elle craint d'être « *too like a studied theatrical effusion* » (WPC, II, 90). Elle sait qu'il ne faut pas qu'elle soit vue comme une actrice pour être aimée : « *it was singular, that even already she did not wish to be considered by him as an actress* » (WPC, I, 210). En lui enlevant son enfant et en la forçant à entrer sur la scène, son mari lui a ôté sa personnalité, son humanité. Sa vie n'est qu'art policé, vide de sens. *Women* décrit donc le contraste entre l'artificiel et le naturel, entre le monde du théâtre et la nature : « *its pure stars and cool breezes seemed to utter a kind of silent reproach to the artificial luxuriance and oppressive splendour of a theatre* » (WPC, II, 179). Le monde du théâtre s'oppose à la vie : il n'est qu'imitation et opprime l'être humain en l'éloignant de sa nature.

Par ailleurs, la faillite des institutions apparaît au travers de la figure paternelle qui n'assume pas son rôle. Il ne s'agit pas seulement du père de Zaïra mais aussi de Wentworth, incapable de sentiments, et de l'oncle de Charles qui cède trop facilement à son souhait d'épouser Eva et agit trop selon ses sentiments à l'inverse de Wentworth. L'excès est source de désordre. Les personnages de référence ne sont pas des modèles sur lesquels s'appuyer. Les figures maternelles sont quant à elles impuissantes (Mrs Wentworth, Delphine Saint Maur) ou destructrices (Zaïra, sa mère). Rien ne rédime ce monde si ce n'est Eva, un des rares personnages spirituels de Maturin. En mourant, elle expie les vices de sa société.

Melmoth the Wanderer

Le monde de Maturin entraîne donc la paralysie des personnages par la présence de conventions qui remplacent les valeurs. C'est un thème repris avec force dans son plus célèbre roman. Ce n'est certes pas là son sujet principal mais la transgression de Melmoth répond aussi à une attente plus grande de la vie. Ce dernier fait d'ailleurs le procès de toutes les sociétés qui sont pour lui « *the world of suffering* » (MW, 287). Outre

la bestialité apparente dans les pratiques de la religion, il dénonce avec un cynisme radical la vacuité des occupations humaines. Selon lui, le seul but de l'existence humaine est « that of aggravating its miseries by every ingenuity of refinement » (MW, 302). Il s'arrête notamment sur la guerre pendant laquelle les hommes ne savent même pas pourquoi ils se battent (MW, 304-305). La distance ironique de l'homme errant fait des hommes des fourmis prisonnières de leurs propres constructions. Dans sa description, institutions et vide existentiel sont d'ailleurs synonymes. Les lois et la religion ne sont pas les garants d'une élévation de la civilisation ou de la spiritualité. Tout tourne à l'absurde vacuité de l'humanité et de ses conventions paralysantes. Immalee devenue Isidora en fait ensuite l'amère expérience à Madrid. Sauvée de la sauvagerie par la société évoluée, celle qui communiait avec la nature se trouve prise au piège d'un monde stérile :

She presented altogether a singular contrast to the measured tones, the mincing gait, and the organized uniformity of dress, and manner, and look, and feeling, of the females about her. The harness of art was upon every limb and feature from their birth, and its trappings concealed or crippled every movement which nature had designed for graceful. (MW, 328)

La position radicale de Melmoth trouve donc sa représentation dans les scènes madrilènes. Les conventions ne sont que des modes de torture raffinés qui défigurent aussi sûrement que les mutilations physiques des pratiques religieuses indiennes. En témoignent la violence des mots employés (« harness, crippled »). L'allitération en « t » de la première phrase produit un effet de martèlement relayé par l'utilisation de trois noms se référant aux femmes comme seuls objets d'apparat (« dress, manner, look »). « Feeling », relégué en dernière position dans la description, est assimilé aux autres éléments concernant seulement l'apparence. De plus, le fait que toute spontanéité, toute originalité, c'est-à-dire toute expression des sentiments humains soient refusées est mis en relief par l'usage du groupe nominal « organized uniformity » qui constitue quasiment un pléonasme, l'uniformité, dans ce contexte, sous-entendant la conformité. La monotonie est aussi inhérente à l'uniformité. Le fait qu'elle fasse l'objet d'une régulation montre donc combien les conventions sont stériles. En outre, l'image du harnais identifie les femmes à des animaux de travail durement bridés. Les plosives de la deuxième phrase contribuent à donner le sentiment qu'une chape de

plomb s'abat sur les humains. Dans cet extrait, nous trouvons condensées toutes les descriptions de la société des autres romans.

La religion catholique, chrétienne donc, qui aurait dû aider Isidora à s'élever au-delà de ces contingences est décevante pour la jeune fille qui s'était spontanément tournée vers le Christ. En effet, elle découvre une religion de l'artifice. La vacuité de la vie monastique décrite par Monçada en est une autre illustration. Le couvent n'est pas un lieu propice à la spiritualité. Bien au contraire, il s'y développe les instincts humains les plus vils du fait de l'ennui de cette existence.

Ceux qui soutiennent l'édifice social sont inaptes. La religion ne peut les éclairer car les personnages tombent dans l'excès de religiosité (calvinisme, catholicisme) ou n'ont pas la foi. L'institution religieuse stable est donc absente. Les personnages ne peuvent s'y raccrocher. La transmission des valeurs est impossible.

Les institutions, qui sont la référence de la société, ne sont pas fiables. Leur faillite est classique des romans gothiques. Dans le cadre irlandais, elles sont également remises en question. Mains critiques voient d'ailleurs là une dénonciation de la politique anglaise en Irlande. Nous ne reviendrons pas ici sur les implications politiques des romans car tel n'est pas notre propos. Contentons-nous donc de mentionner cette dimension pour nous intéresser plus à fond à la faillite de la référence comme vide fondateur.

Le noyau qui fonde toute société est avant tout la famille. Elle en est la structure de base. Or les relations familiales sont perturbées par des secrets qui les divisent, les rendent instables. Les représentants de l'autorité sont corrompus, usurpateurs. Si le pouvoir est usurpé, la place de l'autorité légitime constitue un vide. Or c'est ce vide qui est à la base de la société dans les romans de Maturin.

Dans ce contexte, la réalité est illusoire et repose uniquement sur le langage. Il se creuse un écart entre le réel et sa représentation qui est propice aux manipulations de toutes sortes car les mots acquièrent une indépendance qui font d'eux des instruments pour l'exercice d'un pouvoir pervers.

**1.2. SOIF DE
DOMINATION**

En effet, la maîtrise de la référence, au-delà d'une simple mise en scène, est une véritable lutte de pouvoir. Celui qui paraît le plus éclatant est celui qui gagne la compétition dans le beau monde. De manière plus importante, les apparences sont détournées à des fins personnelles et aux dépens d'autres personnages. Comme au jeu, il doit y avoir un gagnant et un perdant, d'où les allusions récurrentes à cette activité.

***The Wild Irish
Boy***

L'épisode où un groupe de nobles entraîne un jeune ecclésiastique dans la décadence est représentatif de cette équation. La première étape de la manipulation qui consiste à flatter le personnage pour mieux le perdre semble être une règle largement appliquée dans le roman. L'introduction du jeu assure alors une perte financière qui place le personnage dans une situation inextricable.

Ormsby est une réplique de l'ecclésiastique. Il est le personnage naïf que les autres cherchent à bernier en manipulant les apparences. Pour Deloraine, il est l'obstacle vers l'héritage qu'il convoite puis celui dont il veut se venger pour lui avoir pris cet héritage. Il déforme la réalité pour mener le jeune homme à la ruine. Il joue de l'illusion donc vide le langage de toute vérité référentielle.

C'est le premier manipulateur dont parle le roman. Elmaide Saint-Clair écrit ainsi au sujet d'Ormsby : « all agree, that when [Deloraine's] influence is suspended (...) he will abandon his present courses » (WIB, I, 49). Deloraine tente de perdre son cousin dans une vie dissolue qui le discrédite aux yeux de son oncle et qui fera emprisonner ce dernier pour les dettes de son neveu, affront impardonnable. Durant le séjour à Dublin, il le transforme en une personne vaine. Cependant, à ce stade du roman nous ne connaissons pas encore son mobile. C'est avec une analepse sur l'enfance puis l'arrivée d'Ormsby en Irlande que nous allons comprendre les intérêts de Deloraine et comment il procède.

Il commence par flatter le jeune homme en lui accordant une considération qui ne lui est pas due, comme l'avaient fait Lady Montrevor et ses amis avec l'ecclésiastique (WIB, I, 175). Il se rend sympathique en transgressant les codes de conduite or c'est précisément vers la transgression qu'il compte mener Ormsby.

Par ailleurs, il use de leurres. Par exemple, il dresse un portrait de son oncle contraire à la réalité — « To be “obligingly flat,” is to disoblige him for ever » (WIB, I, 178) — dans le but de pousser Ormsby à commettre des impairs.

De plus, il se constitue en référence pour son cousin. Il se qualifie lui-même de « Diable Boiteux ». En effet, tel Asmodée, il passe en revue les maisons du voisinage et montre à Ormsby tout ce qui s’y passe. Or la vision des choses qu’il donne à Ormsby est pervertie. Il le guide sur de mauvais chemins. Ainsi, dans l’épisode du duel, il pousse Ormsby à se conduire à l’inverse de ce qu’exigent les conventions par un raisonnement qui est, sur le plan formel, bien construit : « Deloraine inflamed my resentment, and confirmed my resolution. He told me there must be a duel, but that I was scandalized for ever if I engaged in it » (WIB, II, 74). La vérité linguistique n’a plus de rapport avec la réalité. Elle repose sur du vide.

Reconnaître qu’il est l’enfant d’une relation coupable entre son père et Miss Percival est insupportable à Ormsby. Le raisonnement de Deloraine s’appuie donc sur la nécessité du secret là où il n’y en a déjà plus. Il joue sur les faiblesses du jeune homme pour le faire passer pour un lâche et lui inculque de faux usages du monde. Par une phase brève comme une sentence — « If you move in this business you are known, and if you are known you are undone » (WIB, II, 75) — il condamne ce rival à la fuite. Cause et conséquence s’enchaînent dans une logique imparable. Pourtant le postulat de départ est vicié. Ormsby est déjà exposé comme étant le fils illégitime de Bethel. L’action que propose Deloraine est non seulement dépassée mais en contradiction avec les codes d’honneur de l’époque. Il l’enjoint de laisser son père assumer les conséquences de cette infamie. Ormsby, facilement influençable, « was struck with Deloraine’s representation because it was the first I heard, and because it promised that all might yet be concealed from Lady M. » (WIB, II, 75). Le jeune homme constitue une forme de *tabula rasa* sur laquelle son cousin inscrit de fausses règles.

Il prend tout pour argent comptant. Ce faisant il se discrédite aux yeux du monde. Il est contraint de prendre la fuite, et pour ne pas avoir à se battre en duel, et parce qu’il ne lui reste pas d’autre solution après la mort de son père. L’écart entre vérité formelle et réalité le met en marge : il fait l’expérience du vide en conséquence de sa naïveté.

Pourtant, la représentation de la réalité par Deloraine est constamment, et bien involontairement, déjouée par Ormsby. Sa candeur fait échouer les plans machiavéliques de son aîné. De même qu’il n’avait pas contredit les vues de son oncle lors de leur première rencontre, il se rachète en arrachant sa mère des mains de Masseau chez Lord Roschamps puis en

sauvant la vie de son oncle la nuit où un tueur à la solde de Deloraine s'introduit au château. Ce dernier n'atteint pas son but puisque son cousin est réhabilité et son oncle apte à modifier son testament.

C'est alors que Deloraine entraîne Ormsby dans une vie dissolue, celle dont témoigne Elmaide au début du roman mais il échoue encore. Le jeune Irlandais rejette la vacuité de cette existence et regagne l'amour de De Lacy. Le langage est une arme qui vide les personnages victimes de manipulation. Pour ne pas se soumettre, il leur faut donc savoir résister à l'attraction du vide.

Une fois que l'héritage lui a échappé, Deloraine tente de se venger en éloignant Athanasia de son mari et en ruinant son domaine dont il est le régisseur, autre façon de faire de la vie d'Ormsby un vide. Celui-ci met en effet très longtemps avant de se rendre compte de sa duplicité. Pour lui, et dans une phrase on ne peut plus équivoque, Deloraine fait preuve d'une « bold and chearful openness, a candour both natural and professional »(WIB, I, 175). La naïveté du jeune homme n'a rien avoir avec celle, feinte, de Deloraine. Elle n'est pas de la vacuité. C'est au contraire la part de pureté qui sauve son être.

Le personnage de Deloraine est construit uniquement autour de cette lutte pour la prise du château des De Lacy. Argent et pouvoir sont les moteurs de l'intrigue. Quant à l'histoire d'amour avec Lady Montrevor, elle est elle-même soumise à des questions de domination. Dans le récit de la vie de cette femme du monde, les luttes d'influence sont déterminantes. Ce qui oriente le cours de sa vie est une prise de pouvoir par Lord Montrevor. Ce dernier l'a contrainte au mariage par une manœuvre déshonorable qui s'appuyait sur l'orgueil de sa victime et sa peur d'être jugée défavorablement par le monde. Cela en fait une créature vaine car, au contraire d'Ormsby, elle n'a pas su résister aux fausses valeurs du paraître. La jeune fille qu'elle était a intégré la vacuité de sa société d'où son impression qu'on lui a volé une part d'elle-même. Seul le laudanum endort la conscience de son vide existentiel, or c'est là encore une parade artificielle. Lady Montrevor a donc manqué de la naïveté qu'a Ormsby pour ne pas être contaminée par les vices de son temps. Le maître du langage, Lord Montrevor (il possède une lettre compromettante pour sa future femme), impose le simulacre comme mode de vie. Ainsi, les mondes vains naissent de la soif de domination de quelques personnages.

Lady Delphina Orberry, elle aussi, mène une lutte de pouvoir contre Lady Montrevor et Ormsby. Elle cherche à assujettir le jeune homme par le scandale et par la ruine et à discréditer Lady Montrevor aux yeux du monde. Dominer devient la seule raison de vivre des personnages vains.

Comme Lady Montrevor, elle sait à merveille user des apparences. « Lady Delphina Orberry is a Messalina in the habit of a vestal » (WIB, III, 104), prévient d'ailleurs celle-ci. Sa beauté n'est pas celle d'un cœur ouvert mais le voile de sa corruption intérieure. Tout ce qui est beau dans le monde cache la pourriture.

Malgré ces avertissements, Ormsby se laisse duper. L'invitation qu'elle lui fait lors d'un dîner est perçue comme naturelle par le jeune homme : « This was addressed to me with that soft simplicity of manner that made every thing Lady Delphina said and did, naïve and unsuspecting and casual » (WIB, III, 147). Lady Delphina l'attire chez elle pour y voir un portrait de Lady Montrevor comme l'araignée attire sa proie vers sa toile. Sa naïveté est aussi feinte que sa pureté. Elle appâte sa proie avec l'objet de son amour pour mieux l'emprisonner ensuite. Une fois qu'Ormsby a pénétré chez elle, il est pris au piège. Elle apparaît en effet en contrepoint à Lady Montrevor comme un être simple et fragile. Elle n'est pas avare de larmes et elle se place dans une relation de dépendance et d'un besoin de protection vis-à-vis d'Ormsby. Mais cette fragilité suggère celle des apparences trompeuses.

Plus tard, elle manœuvre de telle façon qu'ils se retrouvent dans une situation compromettante. En l'entraînant chez Madame La Tour, une commerçante, elle le place en public à ses côtés. De surcroît, elle lui fait croire qu'ils y ont été surpris par son mari. Mais tout cela n'a pour référence que les mots de Lady Delphina. Ormsby n'a pas vu son mari. Quand elle lui affirme qu'ils sont compromis et que seul l'argent pourrait apaiser Sir John, ce sont là encore des paroles qui ne reposent sur rien d'autre que la supposée bonne foi de Lady Delphina. Nous apprendrons par la suite que son mari n'était au courant de rien. Le langage est tout puissant. Il tient lieu de réalité.

L'araignée qu'elle est tisse le voile du monde comme celui des illusions. Elle cherche à être maîtresse d'Ormsby et maîtresse de son destin. Si elle-même se place en être dépendant, c'est en fait pour mieux assujettir sa victime. Elle lui fait croire qu'il faut verser de l'argent à son mari afin qu'il consente à oublier l'affront, demande toujours plus d'argent, feint de lui en prêter de manière désintéressée, l'enjoint de jouer toujours plus afin

qu'il perde toujours plus et soit à sa merci, pour finalement le faire contracter un emprunt auprès d'un juif. En lui avançant la somme de garantie réclamée par l'usurier, elle l'emprisonne littéralement car elle porte ensuite plainte contre lui en tant que créancier. Une fois qu'il a pénétré chez Lady Delphina, Ormsby met en route un mécanisme infernal qui ne semble pouvoir s'arrêter que dans le néant de la mort.

En effet, il faut que ce dernier perde conscience pour qu'un retour à l'ordre soit possible. Comme après sa domination par Deloraine, il lui faut faire l'épreuve du vide pour pouvoir le rejeter. La tension atteint son comble à la fin du roman lorsque Delphina offre à Ormsby de signer une lettre le compromettant avec Lady Montrevor en échange de sa libération. À travers la ruine d'Ormsby, c'est aussi celle de son éternelle rivale qu'elle vise. De même que Deloraine cherchait à prendre le château, Lady Delphina cherchait à attaquer deux autres forteresses : le cœur d'Ormsby et l'éclat de Lady Montrevor.

Dominer l'autre est une condition de survie dans le monde vicié de l'aristocratie. Même les personnages secondaires sont montrés comme étant complètement prisonniers de cette lutte de pouvoir et donc de cette lutte pour sauvegarder les Apparenceapparences. Il serait trop long ici de détailler toutes les manœuvres de personnages tels que Lord Montrevor, les filles et gendres de Lady Montrevor, de leur agent Mason, ou encore de Masseau, le valet de Bethel. Le roman regorge de manipulateurs. La lutte de pouvoir s'illustre dans une lutte pour la maîtrise des apparences donc pour la maîtrise du langage qui devient un instrument non de représentation de la réalité mais de vacuité.

The Milesian Chief

Les diverses manipulations font du simulacre une loi régissant ces univers pervertis. Les analepses creusent le réel car à chaque révélation le lecteur s'enfonce plus profondément dans la duplicité des personnages. Cette accumulation de simulacres montre à quel point les institutions et tout particulièrement la famille sont fragiles et instables. Dans *The Milesian Chief*, la référence à *King Lear* — « a man more sinned against than sinning » (MC, III, 48) — met en relief la difficulté à placer la barrière entre le bien et le mal.

La famille d'Armida est faite de mystères. C'est seulement à son arrivée en Irlande que Lord Montclare parle à sa fille de ses parents irlandais. Le vieil O'Morven qui possédait le château avant qu'il ne soit acheté voit en

Lord Montclare « the man whom he considered rather as the usurper than the purchaser of his property » (MC, I, 48).

Si le mot « usurper » semble abusif en ce qui concerne l'achat de la propriété, il suggère que les Britanniques fortunés profitent de la détresse des Irlandais pour s'approprier des biens guère plus honnêtement que par les spoliations passées car la pauvreté de l'Irlande en est le fruit. C'est de plus une prolepse puisqu'en tentant à tout prix de conserver la propriété, Lord Montclare devient un usurpateur.

En effet, le texte a jusque-là créé le nœud d'une intrigue autour de la propriété des Montclare. Il a été mis en évidence que quelque chose se cachait sous la surface des Apparenceapparences mais les dévoilements n'ont été que partiels.

Un premier dénouement a lieu quand le père d'Armida raconte ses manœuvres crapuleuses pour s'approprier définitivement la demeure. En réalité, il fait ce récit pour mourir en paix — « I will have no tales of me when I am gone », dit-il (MC, I, 110). Il cherche donc bien à clore une histoire. Le rôle du langage est primordial. C'est lui qui fait la réalité dans ce monde vicié. Lord Montclare donne à Armida sa vérité. Or l'énigme ne peut en rester là : nous ne sommes qu'au début du roman.

Lord Montclare ne peut rien être au-delà de cette révélation puisque toute sa vie se résume à la tentative de garder sa propriété : « I married in Italy — married without any object but that of excluding the O'Morvens from the property which must have reverted to them in the event of my having no son » (MC, I, 113). Parler, c'est, pour lui, se vider de sa seule essence.

Les machinations de Lord Montclare sont dignes d'un roman gothique. Il emploie un prêtre corrompu, fait passer sa femme pour morte... Il ne cadre plus dans la réalité. L'écart entre apparences et réalité crée une tension insupportable. L'ordre rétabli, il ne lui reste plus qu'à mourir. Il acquiert ainsi une dimension plus humaine. En cherchant la domination par la possession, il a fait le vide autour de lui; il est lui-même devenu un être creux. Ravagé de remords, il meurt, expiant par là sa faute.

Ce premier dénouement semble rétablir une situation stable qui devrait donc être sans discorde. Pourtant la mère d'Armida qui réapparaît accompagnée de son fils Endymion à la mort de son mari lui montre « that kind of sweetness which we practise towards an enemy we want to circumvent or disarm, rather than a child whom we love » (MC, I, 121).

Les pages 120 et 121 présentent donc une nouvelle scène d'exposition. C'est un monde de rivalités qui est décrit : « a general air of constraint pervaded the whole household » (MC, I, 120). Tout traduit une prise du pouvoir par la force de la part de Lady Montclare et du moine Morosini. Quand un oppresseur est parti, un autre le remplace. Le château, avant même l'insurrection des Irlandais, devient une place fortifiée. Les soldats sont là. Le colonel Wandesford, le fiancé d'Armida, doit arriver ce soir-là au château. Les termes militaires ponctuent la description (« circumvent, disarm, enemy, watched, major-domo, regiment »). Cela révèle en outre la présence de secrets à bien garder. Lady Montclare est en effet une sorte de Lady Macbeth, prête à tout pour prendre le château.

Tout comme Lord Montrevor, elle cherche à se faire des alliés car elle sait qu'elle a tout à craindre :

[Lady Kilcarrick's] gossiping officiousness and her rank were of use to Lady Montclare, who had every reason to strengthen her party in a country where she was only known as a stranger, arriving under mysterious circumstances; and knew that those who would not think of examining papers and parchments would be satisfied by the report of her being visited by the rigid Lady Kilcarrick. (MC, I, 160)

La parole est ici encore l'instrument de la domination. Elle supprime l'écrit. Plus volatile, elle facilite le jeu de l'illusion. Il y a donc comme précédemment une lutte d'intérêts et le dénouement n'a ouvert que sur un simulacre plus élaboré. Lady Montclare va encore plus loin que son mari dans le jeu des apparences. Si ce dernier a répandu la rumeur de la mort de sa femme et l'a coupée du monde, elle a fomenté dans sa prison des moyens de se venger qui ne font pas que manipuler la référence mais s'inscrivent directement contre elle. Elle va jusqu'à afficher le contraire de la réalité en faisant passer sa fille Inès pour un homme. Elle commet un acte contre-nature en usant des déguisements, une arme du diable. Or tel le diable, elle divise. Elle divise Endymion en deux personnalités et propose un simulacre qui détruit sa propre famille en guise de réalité.

Elle revient du monde des morts et installe une vérité formelle. L'axiome de départ en est : Inès est un homme. De là découle la possession du château. Cependant lorsque l'axiome de départ est remis en cause, elle ne manque pas de ressources pour contrer ses ennemis. Lady Montclare tisse comme Lady Delphina sa toile d'illusions afin de se rendre maîtresse du destin des hommes. Pour assurer sa suprématie, elle va toujours plus loin

dans la noirceur de ses machinations. Après avoir fait passer Inès pour un garçon (Endymion), cherché à éloigner Desmond et Connal de ses filles pour que le simulacre ne soit pas découvert et pour s'assurer d'un héritier autre qu'Endymion en la personne de Wandesford, elle n'hésite pas à épouser Randall O'Morven, celui à qui reviendrait le château si elle en était dépossédée. La demeure devient son essence.

Une fois l'engrenage mis en route, seule la mort peut l'arrêter. Le secret pervertit toutes les relations. La référence est manipulée pour que la vérité n'éclate pas mais l'illusion devient toujours plus complexe, de plus en plus difficile à maintenir. Le stratagème final mis au point après le retour d'Armida et la mort supposée d'Inès montre à quel point la soif de pouvoir a détruit les relations naturelles. Lady Montclare fait croire à Armida qu'elle doit épouser Desmond pour sauver Connal. Cela ferait de Desmond un bigame car Inès n'est pas vraiment morte. En outre, l'union entre Armida et Desmond serait contre-nature. Il s'agirait quasiment d'un inceste. Lady Montclare, dans son ambition de garder le château, sombre dans une forme de folie qui l'écarte de tout sentiment maternel (MC, IV, 131).

Cette femme cupide sème la mort autour d'elle. En écartant les personnages de leur nature, elle les condamne. La vacuité contamine tout l'univers du roman. Le désir de possession du château dépossède les personnages de leur être. La duplicité fait de la référence une illusion fatale. Si Wandesford est désigné comme le maître de la trahison, il n'est donc pas le seul représentant du mal dans le roman. Toute la famille des O'Morven et des Montclare est pervertie et les enfants qui en constituent la dernière branche comme le dernier espoir de rédemption sont sacrifiés aux intérêts de leurs parents.

Ainsi, le grand-père de Connal, bien qu'il se désigne comme une victime, n'est pas exempt de corruption. Il est un despote qui assume le rôle d'un Dieu et élève Connal dans l'espoir de le faire accomplir ses desseins :

You know my grandfather took me while an infant from my wretched parents; their want made them willing to resign me. I do not accuse them, for they knew nothing of his purpose, of which I have been since the victim. (MC, III, 49)

Ce qui semble être un acte de générosité est un enlèvement. Le vieil O'Morven arrache littéralement l'enfant à ses parents (« take from »). De plus, il le prend à un âge où son esprit est malléable, où il peut le nourrir de ses propres rancœurs et le façonner selon ses désirs. L'isolement est favorable, comme dans *Fatal Revenge*, à l'installation d'une réalité formelle par le verbe. Il manipule Connal à l'aide de légendes et de récits sur le passé glorieux de la famille, ne lui transmet que son appartenance irlandaise. Le grand-père, tel l'oncle de John Melmoth, détient la destinée de son petit-fils entre ses mains. Il façonne Connal selon son image, lui ôte toute individualité, le prive d'une autre identité que celle des légendes irlandaises. En le prenant à ses parents, il l'enlève par conséquent du monde des vivants.

De plus, pour se venger de l'oppression anglaise, il se sert de Connal dont la mère est anglaise. Il le fait donc se retourner contre un parent. Il le pousse symboliquement au parricide. Le grand-père le convainc de mener une révolte : « Had that man bid me turn my sword against my own life I would have done it : he required me to turn it against my country, and I obeyed » (MC, III, 51). Connal dit qu'il lui demande de tourner l'épée contre son pays, il ne dit pas contre les Anglais. Il appartient aux deux peuples qui habitent l'Irlande. De fait, « my own life » et « my country » sont syntaxiquement sur le même plan mais plus encore, se battre contre son pays, c'est accomplir l'équivalent d'un suicide commandé, tuer une partie de soi.

Cependant, Connal, contrairement aux autres personnages du roman, est l'intégrité personnifiée. Il est pris au piège tendu par son grand-père mais il est lucide et prêt à dépasser les clivages de sa famille et de son pays. C'est la trahison de Wandesford qui l'empêche de s'en extriquer. Le décalage entre la vision de légende que lui impose son grand-père et la réalité l'écartèle et en fait un martyr. Les enfants des familles Montclare et O'Morven sont tous victimes du simulacre familial.

***Fatal Revenge;
or, The Family of
Montorio***

Mais c'est dans *Fatal Revenge* qu'illusion et vérité sont le plus imbriquées l'une dans l'autre, au point que le simulacre est le moteur de l'intrigue. Ce roman relate la vengeance du comte Orazio di Montorio. Son frère a usurpé le siège familial et détruit sa famille. Le comte décide alors de pousser les deux fils aînés de son frère, Annibal et Ippolito, au parricide pour venger l'usurpation de son titre et la mort de ses propres enfants.

On dit Orazio mort. Il peut donc assumer plusieurs identités pour manipuler ses neveux. L'installation d'une vérité formelle vient en outre brouiller la perception du réel. Le comte impose une destinée aux jeunes héros grâce à une logique imparable, en fait un trompe-l'œil.

La vengeance d'Orazio repose en effet sur un vaste simulacre. Il s'introduit sous les traits de Schemoli, moine confesseur, auprès de la famille Montorio à Muralto, et prend l'identité d'un astrologue à Naples quand il se présente à Ippolito. Il utilise ces identités pour affaiblir psychologiquement ses victimes et les rendre dépendantes de lui. Nous nous intéresserons ici aux moyens qu'il emploie pour faire croire aux deux frères qu'ils ne peuvent échapper à la destinée qu'il leur dépeint, destinée factice qui fait d'eux des parricides.

Pour imposer le simulacre de destin, Orazio mène une attaque psychologique minutieuse. Il commence par rendre les frères Montorio dépendants de lui en attisant leur curiosité sur les secrets de la famille et sur leur avenir. Il joue sur les faiblesses des deux frères : leur curiosité et le leurre qu'ils se tendent quant à leurs capacités de discernement. Ippolito et Annibal les mettent toujours en avant pour justifier, ironiquement, du fait qu'ils croient Schemoli plus qu'un autre.

Quand Annibal est prisonnier du comte, le père Schemoli, alias Orazio, commence à le manipuler en venant dans sa prison où il reste silencieux. C'est une façon de le dominer en excitant la curiosité qui a déjà mené le jeune homme à s'introduire dans les appartements secrets.

Dans le même temps, il donne plusieurs fois rendez-vous à Ippolito à Naples pour attiser cette soif de savoir sans pour autant la satisfaire : il lui annonce seulement qu'il doit lui révéler son destin mais qu'il n'est pas encore prêt à le faire. Retarder le moment de la révélation, c'est lui donner une plus grande importance et l'entourer d'un mystère propre à captiver les deux frères. Il monte sa manipulation sur le retard du dévoilement.

En outre, si le vide de la tombe d'Orazio et les appartements vides, ceux qu'il occupait autrefois et qui ont été condamnés par son frère, sont partie prenante du simulacre orchestré par le comte usurpateur, ils sont également l'élément stratégique pour la mise en place du simulacre mené par Orazio. Une fois isolé de la partie habitée du château, Annibal entre dans un monde sujet à fissures. La modalité de l'incertitude est prédominante dans la narration qu'il fait : les « I thought, something, as if, could, must, I believe, I imagine » sont légion. En effet, la manipulation d'Orazio a pour cadre des endroits coupés du réel, où il peut

tranquillement poser ses axiomes pour établir une vérité formelle sans être perturbé par les entraves d'une vérité référentielle. Il fait ensuite s'écarter un peu plus de la réalité les deux frères en s'appuyant sur les apparences.

Ainsi, à Naples, il joue un véritable spectacle à Ippolito. Il porte un grand manteau et un chapeau qui cache son visage. Il module sa voix pour lui donner des tonalités mystérieuses, il tend dramatiquement son bras pour désigner Ippolito et lui intimer de le suivre dans les catacombes. Il n'épargne pas non plus Annibal dans cette représentation théâtrale. Avec lui, il se comporte comme un acteur qui choisit la lumière la plus troublante, la voix la plus grave, met ses entrées et ses sorties en scène de façon à le persuader qu'il est un être surnaturel qui peut entrer dans la prison à sa guise et en sortir sans que l'on sache par où il s'est glissé.

En outre, il soumet Annibal et Ippolito aussi bien par son utilisation directe de la perception, par ses attitudes, que par le langage : Annibal, dans sa prison, entend une voix qui crie au meurtre et qui le pétrifie tant ses accents sont inhumains — « It chained me up in silence » (FR II, 63). Barthes, dans *S/Z*, note : « toute domination commence par interdire le langage »¹. Langage et pouvoir sont encore corrélés : la loi du plus fort est la loi de celui qui a la parole. Orazio ôte son langage à Annibal aussi sûrement que s'il lui avait ordonné le silence. Le fait que la voix ne puisse être identifiée fait d'Annibal un être qui possède moins de pouvoir que les choses inanimées elles-mêmes : « I looked in deep oppression around me, on the walls and windows, and dark corners of my room, as if they possessed a consciousness of what they had heard; as if they could pour out and unfold the terrible sounds they had swallowed » (FR II, 63-64). Dans cette affirmation se trouve un chiasme (« heard-pour out / unfold-swallowed ») qui emprisonne pour ainsi dire la parole entre deux participes passés. La forme grammaticale choisie montre que le passé s'est refermé sur un terrible secret.

Schemoli-Orazio fait remonter à la surface un meurtre enfoui dans les espaces creux du château. Mais l'interprétation qu'il livre des indices découverts par Annibal est fallacieuse. Or le défaut d'interprétation est un élément crucial pour Orazio car cela provoque une réaction en chaîne. Bâti sur une fausse interprétation, tous les raisonnements des jeunes

1. Roland Barthes, *S/Z*. (Paris : Seuil, 1970) 69.

hommes seront viciés et les feront aboutir à la conclusion qu'ils n'ont d'autre choix que de commettre un parricide.

Le confesseur parvient à faire croire à Annibal qu'il est la réincarnation du squelette que ce dernier a trouvé dans la cavité des appartements secrets et suggère que le comte est son meurtrier. La perception est affaiblie par l'isolement dans la prison. Il va justement prendre les sens d'Annibal à témoin pour donner un sens pervers aux découvertes du jeune homme.

Il commence donc par se faire passer pour un être surnaturel. Pourtant, dans une réplique qu'Annibal donne au père Schemoli au début de leur conversation — « 'If my senses are not impaired, you are Father Schemoli' » (FR II, 72) — il montre qu'il n'est pas dupe mais la tournure anodine qu'il utilise se retourne contre lui dans la conversation qui suit. IF installe le doute. Pourtant, Annibal ne pense pas s'en laisser conter par les apparences : « 'you look pale and strange by this dim light, yet I know you' » (FR II, 72).

Il dit la raison de l'étrangeté de Schemoli qui est seulement physique. Il y a donc matière à établir un raisonnement solide contre lui. Cependant ce dernier vante les sens qui vont trahir l'héritier des Montorio : « 'yet still the strength of their moulding, and shape, and character, might strike an eye that was less quick, and gazed not so long as yours' » (FR II, 73).

La perception d'Annibal est perturbée par cette simple affirmation : « 'As he spoke — was it fancy, or the very witchery of the time and place? — his eyes, his mouth, his nostrils, all the hollows of his face became deeper and darker (...) » (FR II, 73).

Les sens ne sont pas fiables : ils sont la clé qu'utilise Orazio pour retourner le sens. L'énumération des pages 75 à 78 est destinée à déstabiliser le fils du comte. De manière fort ironique, il lui décrit ses manipulations dans le but de le berner un peu plus :

“What voice,” said he, “was that which bore witness to Michelo’s fears in the west turret, that your father’s *vengeance was terrible*? What voice passed you on the winds of darkness, when you watched at the tomb of Orazio? What voice rung in the ears of the dying man, ‘Woe and death,’ when you knelt beside his bed? What voice shrieks, ‘Murder,’ every night, from a depth never measured even by the thought of man since these walls were raised? Is it not the voice which speaks to you now?” (FR II, 76)

La parole est toute-puissante car ce qu'elle décrit comme des faits surnaturels n'est pas réfutable par le héros. Les mots de Schemoli ont le pouvoir de transformer les images réelles. L'affirmation devient critère de vérité.

Il peut alors suggérer la raison de sa présence : obtenir la vengeance sur le comte assassin par l'intermédiaire d'Annibal. Subtilement, il introduit l'idée du meurtre mais prend soin que ce soit Annibal qui indique l'acte à commettre le premier :

“ All offices of grace and love, mass, and prayer, and pilgrimage shall be done for you; (...) but further, name it not, hint it not(...). I know all — but some other hand — Who made me an angel of vengeance, to ride air in the terror of my purpose through the bowels of nature, through the shriek of mankind, through the blood of a father? ” (FR II, 110-111)

C'est là une nouvelle stratégie en vue de l'assujettissement de la victime : Orazio lui soumet l'acte innommable pour lui faire prononcer ce qu'il attend de lui. Il déclare alors que sa mention en fait un acte envisagé et donc incontournable : « 'You perceive my purpose, then; with the purposes of destiny, it is the same thing to be discovered and obeyed' » (FR II, 111). La simple évocation se transforme en fatalité.

De même, il amène Ippolito à l'idée de meurtre en se faisant passer pour un être surnaturel venu lui annoncer sa destinée. Le désintéressement apparent de la transmission de ce « savoir », qui devient très vite un « ordre divin » dans la mise en scène d'Orazio, rend d'autant plus crédule la victime : « Again, an impostor might perhaps stimulate your feelings by artificial and well-measured delay, but he would beware of protracting this beyond its due term of operation, (...) but he whose power is beyond and unswayed by himself, must await its ebbs and its flows (...) » (FR III, 33).

En décrivant ce qu'il fait, il masque encore une fois la réalité. De plus, il se décharge de la responsabilité du retard et lui attribue une origine supérieure. L'intimation au meurtre peut d'autant moins être négligée. Plus tard, en lui faisant commettre un acte sacrificiel destiné à lui révéler le visage de sa victime, il en fait un meurtrier par anticipation. Cela constitue de nouveau un prélude au véritable assassinat.

Les personnages ont beau se débattre contre les postulats d’Orazio, la persécution est telle qu’elle ne laisse aucun répit aux victimes. Leur raisonnement ne peut être détaché et serein dans ces conditions et l’omniprésence du persécuteur devient l’équivalent de l’inexorabilité du destin. Orazio semble en effet posséder le don d’ubiquité. Il est présent quasiment en même temps à Muralto et à Naples. Il est constamment aux côtés des deux frères même quand ils prennent la fuite. C’est de guerre lasse que ceux-ci se rendent au château pour exécuter leur peine. Harassés, ils ont perdu tout pouvoir de discernement. Ils ne voient plus que leur persécuteur. Ce dernier provoque l’aveuglement en opposant sa présence comme une barrière constante entre le réel et ses victimes. D’incrédules, elles deviennent crédules puis se sentent poussées par leur propre destin mais la certitude de l’acte à accomplir ne repose que sur les mots d’Orazio. Les signifiants sont détachés de tout signifié tangible. Ils se suffisent à eux-mêmes.

Ippolito déclare bien dans un instant de lucidité : « ‘Can murder then be forgiven? and if the bare crime, under strong temptation, and most urgent cause, hardly dare plead for mercy; what shall be said for murder, impelled by no motive, justified by no pretext, sheltered by no confederacy? (...)’ » (FR I, 223-224). Il dit lui-même qu’il n’a aucune raison de tuer le comte mais il reste enchaîné dans le raisonnement qui lui est imposé dès les mots suivants :

“Cyprian, every night a fire is kindled in my heart; a dagger is put into my hand; the midnight ministers of destiny are round me; they urge — they impel, me, onward — onward : — all around me is still — the stillness of dreadful preparation. (...) but my fate cannot be resisted. — No, no, no; my fate cannot be resisted.” (FR I, 224-225)

Orazio est parvenu à ses fins. La destinée inexorable est passée dans le langage de sa victime. En outre, la fatalité repose sur des phrases dites et redites comme une incantation qui anéantit la conscience, jusqu’à ce que l’acte perde tout rapport avec la réalité. Les frères ont littéralement été programmés pour tuer. La mécanicité les a envahi progressivement. Ils sont tombés dans le néant de la marge : animés mais sans âme, il ne leur reste plus qu’à mourir. Le réveil est insupportable. L’être atteint par le langage du simulacre est littéralement mis hors cadre puisque les deux frères sont exilés et se retrouvent dans la marge du roman, dans le récit premier : « Ippolito and Annibal waked from their horrible dream, and

found themselves murderers without the vindication of resistless necessity, or the authority of divine commission » (FR, III, 474-475).

Or Annibal et Ippolito ne sont pas les seuls personnages du roman atteints par le langage du simulacre et une vérité formelle. C'est d'abord Orazio qui en est victime. Animé par l'ambition dévorante de sa femme Zénobia, le frère du comte pousse Orazio au meurtre en soufflant à son oreille des motifs de jalousie. Il ne lui donne qu'une part de la vérité qui fait d'Erminia une apparente femme adultère. Il le détourne ainsi de sa femme et en fait un monstre tel Iago avec Othello. En outre, les mots perdent leur fonction première puisqu'ils ne décrivent pas ce qui est mais créent par la description, or c'est finalement ce qui constituera l'arme d'Orazio dans sa vengeance.

Le frère d'Orazio commence son entreprise par une remarque sur Erminia dont il nie immédiatement l'importance, suggérant ainsi qu'il se cache quelque chose derrière ces réponses évasives et ce refus de parler directement :

« I never heard she had any relations in Almoni's regiment. » —
« I never heard she had. » — « Why then should its removal effect her? » — « What! have you never heard of — ? — « What is it you mean? » — « Nothing, nothing in the world; a mistake, it must be all a mistake;... (FR, III, 344)

Il attise la curiosité et provoque l'exaspération de son frère. Par la suite il semble changer de sujet en faisant venir les enfants du comte mais c'est pour mieux l'attirer dans le piège de la jalousie. Il insiste particulièrement sur la ressemblance non pas d'un des enfants mais des deux à Orazio dans une phrase lourde de sous-entendus puisqu'il met en exergue ce qui devrait être simplement naturel :

« They are remarkably like you. » — « I think the elder is like me. » — « They are both like you, » said he vehemently, « by my soul they are, let people talk as they will. » (FR, III, 344)

En concluant sur la possibilité d'une rumeur et en se portant contre elle, il ne fait que la renforcer et lui donne valeur de vérité.

C'est seulement après s'être fait prier pour se décharger de toute responsabilité de l'énonciation — ce n'est pas moi qui le dis, ce sont les autres — qu'il laisse entendre qu'il existe une relation amoureuse entre un

officier du nom de Verdoni et Erminia. En attribuant le savoir aux gens de manière floue et générale, il en fait une vérité irréfutable : si tout le monde le sait, c'est parce que ce sont des faits avérés. Par ailleurs, il laisse à son serviteur complice le soin de déverser les ragots qu'il serait malséant pour lui d'évoquer. Il se place en honnête homme pour mieux faire contraste à la monstruosité du couple adultère.

Le frère d'Orazio sait bien que la jalousie de ce dernier n'a pas besoin d'une véritable cause pour se déchaîner. Iago ne dit-il pas que « trifles light as air / Are to the jealous, confirmations strong / As proof of holy writ »¹? Avant même d'avoir vu quoi que ce soit, Orazio devient un monstre. Le doute instillé par les mots suffit à condamner Erminia.

C'est donc avant tout par le langage que les manipulateurs tiennent leur victime. Tout se tient parfaitement dans le récit qui est fait au comte. Tout est apparemment supporté par des faits : Erminia reçoit des lettres de Verdoni, a des rendez-vous avec ce dernier, son comportement est étrange... L'axiome de départ est faux : Verdoni n'est pas l'amant d'Erminia, il est son mari. Dans le contexte de *Fatal Revenge*, l'interprétation des apparences devient critère de vérité. Les mots acquièrent une puissance telle qu'ils renversent l'ordre et font tomber le monde dans le chaos. Aussi la trahison du frère d'Orazio s'accompagne-t-elle d'une éruption volcanique.

De plus, mettre en route l'imagination, c'est déjà gagner la partie car le doute vient désacraliser l'image d'Erminia. Or, s'attaquer à un idéal c'est, dans le monde de Montorio, faire basculer la réalité et toutes les valeurs. C'est alors la vengeance qui remplace tout idéal pour Orazio. La simple mention de la possibilité d'une conduite adultère brise l'image parfaite et réveille ses instincts les plus vils. Erminia tente de parler à Orazio pour qu'il comprenne son véritable état de femme illégitime mais celui-ci ne peut plus l'écouter : « Hear me, my Lord. » — « Hear *me*, my lady and my love, and life! » (FR, III, 356).

Il poursuit un soliloque. Il subit l'aliénation de la réalité car son ouïe est empoisonnée par les mots de son frère. Il ne parle pas véritablement à Erminia, c'est à lui-même qu'il s'adresse. Le soupçon opère son travail et grandit à l'intérieur d'Orazio par le seul pouvoir de ses pensées. Quand il

1. Othello, III, 3, 327-329, (in SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Oxford : Clarendon Press, 1988).

souhaite savoir quelles informations détient un serviteur, sa curiosité n'est pas satisfaite :

Ascanio was not to be found. This was a master-stroke. I was left a whole night to *think*; both of them pouring their suggestions into every avenue of my heart, for the same number of hours, could not have effected so much as solitude and the workings of my own thought effected. (FR, III, 348-349)

Nous avons vu qu'Orazio procède ainsi avec Annibal et Ippolito. Le récit dévoile en fait une spirale de simulacres où la référence est manipulée de telle façon que l'imagination vienne remplacer la réalité. Les mots activent la pensée et éloignent les personnages des comportements civilisés. La soif de pouvoir, autant que le simulacre, révèle en eux des monstres de cruauté. L'ambition démesurée fait finalement place à un récit de vengeance tout aussi destructeur.

Dans *Fatal Revenge*, Erminia semble être une femme adultère alors qu'elle est pure. Orazio, en voulant rendre justice, fait le mal et assassine le mari légitime d'Erminia. Il se montre totalement injuste. Dans sa vengeance, il pousse Annibal et Ippolito à un acte contre-nature. Il entend se substituer à la justice et enjoint le Duc de Pallerini de ne rien tenter contre son frère. Mais, ce faisant, ce sont ses propres fils qu'il condamne. En outre, il les convainc de la nécessité de l'acte comme d'une commission divine, au-delà des notions de bien et de mal. Il pervertit progressivement leurs valeurs et installe à leur place un simulacre de fatalité. Le jugement de valeur est remplacé par le jugement divin.

La figure paternelle dit posséder une autorité de droit divin mais va contre la nature. Claude Fiérobe observe que :

Incontestablement le portrait d'Orazio est une image d'autorité. Mais Annibal croit contempler le visage de son oncle alors qu'il s'agit, en réalité, de celui de son père, et d'un père qui, sous la bure du confesseur Schemoli, va contrôler son destin et celui de son frère Ippolito. Cependant le sens exact qu'il convient d'attribuer au portrait est pour le moins ambigu : il n'est pas garant d'un code moral bien assis car en lui se combinent « the brightness of an angel... » et « the malignity of a fiend ». (...) Or les jeunes gens assassinent leur oncle et obéissent en fait aux ordres de leur père. (...) C'est lui qui châtie l'usurpateur et restaure donc l'ordre un moment compromis, mais il le fait par le meurtre, infraction majeure à la législation éthique et sociale.¹

Orazio manipule donc la référence et devient lui-même une référence viciée. Tous les simulacres vus précédemment font des institutions des instances caduques. L'échelle des valeurs des Montorio est une gradation vers le mal absolu sans possibilité de rédemption.

Même l'Inquisition ne peut protéger Ippolito de ses murs contre les manœuvres d'Orazio. L'autorité suprême est victime du simulacre mettant en cause Ippolito et ne peut ensuite le garder en son sein. Angellini est un officier intègre, aux valeurs stables. Il représente ce que devrait être l'institution mais il est impuissant face aux soulèvements de la nature. Or ces soulèvements traduisent systématiquement les désordres du microcosme. Le tremblement de terre, les éruptions volcaniques, les raz-de-marée montrent que rien n'est stable, pas même la terre-mère.

Le désir de possession de la demeure aboutit dans ce roman, comme précédemment, à la désillusion et fait du monde un espace vide, des personnages des êtres vidés, volés même. Les institutions ne jouant pas leur rôle régulateur, la seule valeur qui reste est l'instinct de survie. Paradoxalement c'est pour survivre que le comte s'enfonce plus loin dans le crime, c'est pour survivre que Zénobia se mutile, qu'Annibal et Ippolito commettent l'acte innommable. Il faut échapper à la persécution de la conscience ou du tentateur. La faillite des institutions installe un régime d'intolérable persécution qui ne peut s'achever que dans la mort. Il faut tout raser pour réassainir les institutions et rétablir l'ordre. Muralto est rayé de la carte. L'usurpation, donc le vide qui fonde la famille, fait de ce noyau de la société un corps en corruption.

***Women; or, Pour
et Contre***

De même que le mot « murder » soumettait Annibal dans *Fatal Revenge*, la domination par le langage apparaît dans *Women* avec un simple nom : « actress ». Ce nom prive Zaïra de toute légitimité, lui refuse toute identité autre que celle-ci. Cela la discrédite aux yeux de la société. Ce mot est un anathème qui fait de sa vie un vide et jette l'interdit sur sa relation avec Charles.

Plus tard, le langage est de nouveau l'instrument du vide et de la domination dans la longue digression sur la détresse spirituelle de Zaïra après le départ de Charles. Cardonneau est un beau parleur qui vante l'athéisme. Ce dernier est appelé « the tempter » (WPC, III, 158). Les mots sont l'arme du diable. Dans les pièces de Shakespeare, ce sont des

1. Claude Fiérobe, « Le Portrait dans le récit fantastique », (in Olivier Lutaud (ed.), 1982, pp. 43-51), 45.

personnages tels Iago ou Richard III qui se rendent maîtres par l'usage du langage. Cardonneau est, comme Orazio, une réplique du Vice qui prend plaisir à créer le chaos. Il jubile à l'idée de dominer sa victime :

“If I can get her to confess that she is thoroughly miserable, it will be easy enough to lead her to throw the blame of it from herself on the Deity; and a Deity that has once come to be blamed is good for nothing ever after. Oh, if I can get her to that! then” — (WPC, III, 183)

Le narrateur le compare à ce point au serpent, donc une nouvelle fois au diable. La parole de Dieu est détournée de sa fonction de révélation. Dans la bouche de Cardonneau l'athée, elle se fait blasphème et surtout instrument de manipulation. Le but de ce personnage est, dans l'aparté cité au-dessus, affiché comme un désir malsain, qui n'a rien à voir avec le souhait d'un fervent défenseur d'une cause de rallier Zaïra à son mode de pensée. Son ambition est avant tout de la corrompre. La quantité de paroles qu'il déverse est destinée à la noyer sous un flot d'arguments, sorte de barrière impossible à franchir. Si la femme de talent contre d'abord ses exemples avec pertinence, elle le laisse peu à peu gagner du terrain : « [Zaïra] felt it to be false, but had not spirit now to encounter it in the abstract » (WPC, III, 190). Le fait qu'elle ne puisse utiliser le langage en accord avec sa pensée pour contrer l'argument montre que Cardonneau a ouvert une brèche en la privant d'une parole efficace. Il parvient d'ailleurs un peu plus tard à la réduire au silence, c'est-à-dire à la dominer complètement :

He paused — Zaïra was silent; he went on with irresistible eagerness, with all the eloquence of vice, more eloquent than virtue, because more in need of rhetorical support, and trusting its cause chiefly to words. (WPC, III, 203)

La démonstration de Cardonneau n'est que sophisme. Succomber au raisonnement linguistique serait se rendre aux sirènes du néant. Le vide existentiel serait alors relayé par un vide éternel. Pourtant, Zaïra s'avoue vaincue : « she had a secret feeling, that to Cardonneau's system she must come at last » (WPC, III, 237). C'est d'ailleurs à partir de ce moment-là qu'elle envisage le suicide. Son indigence spirituelle l'a déjà privée de vie. Le suicide ne ferait que concrétiser sa mort spirituelle. Qu'elle ne commette pas l'acte n'est pas une rédemption car d'une certaine façon, elle meurt en même temps que sa fille. Son existence devient en effet une mort dans la vie. Le fait qu'elle ne puisse quitter « the death-place of her

daughter and lover » (WPC, III, 407) la montre prisonnière de la tombe. En outre, ce qui la définissait aux yeux du monde, ses talents d'actrice, n'est plus exposé. Celle qui ne pouvait déjà être qu'une « actress » voit désormais son existence réduite à néant.

The Albigenses

La domination en rapport avec l'indigence spirituelle est un thème repris par Maturin dans son dernier roman. *The Albigenses* dépeint de nombreuses images de la vie au moyen âge comme un drame théâtral : « they lived that life of exigencies and extremes that seems to the individual himself something unreal and dramatic; as if he were *acting* a life, not living one » (ALBI, I, 44).

L'auteur fait ici référence aux ménestrels qui suivent les croisés. Mais ils ne sont pas les seuls à mettre leur vie en scène. Au volume 2, pages 46 à 79, la procession qui fait prélude à la rencontre des Catholiques avec les Albigeois projette le lecteur dans un univers théâtral. La procession n'est qu'apparences et met l'accent sur les cérémonies de la foi catholique en les opposant à la foi pure et dénudée d'ostentation des Albigeois qui apparaissent donc dans l'ombre alors que les Croisés sont en pleine lumière.

La procession joue beaucoup sur le symbolisme des tenues et présente : « The Bishop of Toulouse, his embroidered vestments resplendent with gold and gems arranged so as to represent the cross-keys, the insignia of his rank » (ALBI, II, 46-47).

Le sacré rejoint ici les préoccupations profanes : l'évêque aime le pouvoir et l'argent. Sous l'apparence de sa pureté se cache sa réelle motivation : faire état de son rang et de sa puissance.

La description qui suit décrit tout l'apparat de l'abbé de Noirmoutier et des nobles qui forment le corps de la procession. Le champ lexical de la splendeur et de la lumière est omniprésent. Il y a dans le texte une telle accumulation de ces termes qu'ils finissent par en perdre leur signification. Le langage se vide par excès. La procession fait ainsi son spectacle et a donc son théâtre, espace de représentation, et ses spectateurs :

The plain on which the parties were to meet seemed, indeed, like an apt and ample theatre for the splendid and eventful drama that was to be acted on it : it was almost square, and bounded on two of its sides by rocks of dark granite, hewed by the hand of Nature into a resemblance of terraces, and crowded to their very

pinnacles by thousands who « sent their souls into their eyes. »
(ALBI, II, 52)

Les métaphores théâtrales imprègnent tout le passage. La rencontre qui devrait préluder à un accord de paix n'est que vaine parade. L'expression « sent their souls into their eyes » est à double sens. Dans ce passage, on ne lit pas la pureté de la foi dans les yeux des fidèles. Au contraire, leur foi ne s'appuie que sur l'un des sens et reste superficielle. Tout est dans le regard car rien ne dépasse la perception. L'Église de Rome enseigne de plus la duplicité et la corruption. Nous voyons l'abbé de Noirmoutier vendre le salut de l'âme à des hors la loi pour remplir son abbaye de nourriture et d'objets précieux : « thou ever comest craving for indulgence when the saints have not one to spare — and worse, thou bringest nothing to purchase it with » (ALBI, I, 114). Le péché n'est pas le crime commis mais l'absence d'argent. Les valeurs ne sont donc pas la spiritualité et l'honnêteté mais la capacité à engranger de l'argent. C'est une Église totalement corrompue.

En contrepoint à cette foi catholique, les Albigeois progressent dans l'ombre et leur allure offre un grand contraste à la procession. De manière révélatrice, à ceux chez qui la foi n'est que ce qui se voit, s'oppose Pierre, le pasteur aveugle mais qui voit au-delà du perceptible.

Les apparences jouent contre les Albigeois — « The combat seemed fought and lost already in the eyes of the spectators » (ALBI, II, 57) — mais si le soleil terrestre ne les éclaire pas, ils ont une autre lumière. Leur chemin est plus dur et leur progression semée d'embûches aussi bien physiquement que symboliquement mais celle des Croisés est trop aisée. Elle ne repose sur aucune fondation solide et ne va pas vers l'épreuve. Les éléments semblent s'allier aux Catholiques. Pourtant ce sont les éléments qui protègent les Albigeois dans leur retraite après la première bataille du roman (ALBI, I, 184).

Le spectacle est enjeu de pouvoir. Il ne s'agit pas seulement d'établir un accord de paix entre l'Église toute-puissante et les hérétiques. L'Église ne veut pas que sa suprématie soit remise en cause. L'évêque de Toulouse entend aussi augmenter son pouvoir. Il a pour ambition de dominer le monde. Il est, à n'en pas douter, le grand manipulateur dans cette œuvre. Dès le début du roman, dans l'exposition des personnages, c'est l'image d'un prêtre-guerrier qui est plantée :

He had also cuisses and greaves of polished and ponderous steel;

and at first sight it would have been difficult to distinguish the warlike prelate from a man fully armed, but for the magnificent and jewelled cope which he wore on his head;... (ALBI, I, 47)

Le prêtre est le médiateur entre le terrestre et le spirituel. Or il est aussi guerrier, donc un conquérant qui aime se battre. C'est antithétique. Il ne domine pas par sa spiritualité mais par sa force physique — « the gigantic proportions of his figure » (ALBI, I, 46). Les géants de la mythologie sont selon le dictionnaire des symboles « des êtres chtoniens, symbolisant la prédominance des forces issues de la terre par leur gigantisme matériel et leur indigence spirituelle ».¹ L'évêque est profondément rattaché aux forces terrestres. Sa fonction de médiateur entre les hommes et le ciel est donc immédiatement réfutée par sa fonction guerrière. Les remarques répétées sur son influence sans égale sur l'armée montrent encore une fois qu'il guide ce qu'il y a de plus brutal en l'homme et non sa spiritualité.

Ce personnage possède néanmoins l'ascendant par sa position dans la hiérarchie religieuse et par sa puissance. Il assure ainsi sa domination à la fois sur les esprits et sur les corps. Il contrôle de la sorte l'État comme le clergé, ou presque. Il lui manque de devenir chef des armées et cardinal, voire pape. C'est précisément son ambition.

L'évêque est un calculateur. Sa partie d'échec avec Simon de Montfort démontre ses capacités tactiques. Avant la procession, il réfléchit à la façon dont il peut corrompre les Albigeois :

If I should meet but two such — a woman fair and ambitious, a man sensual, avaricious, or gluttonous, a slave to those appetites they boast of subduing — then were the game as surely in my hand as if I were to encounter my Lord De Montfort again at chess. (ALBI, II, 38)

Il connaît parfaitement la nature humaine et sait, comme Orazio, jouer sur les faiblesses de chacun. C'est de cette manière qu'il s'attache Mephibosheth mais Geneviève ne lui cède pas car elle fait partie des personnages intègres du roman. Elle est belle en effet, mais il se trompe en imaginant qu'elle puisse être attirée par le pouvoir. La façon dont elle rejette ses avances à Beaucaire expose la vanité et donc la vacuité de l'ecclésiastique. L'existence de l'évêque, à l'image de la chambre dans

1. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982 (1979)) 474 — Ab DS.

laquelle est conduite Geneviève, possède de la grandeur mais n'est qu'artifice. Son impiété fait des croisades une mascarade. L'un des chefs de l'Église qui cherche à combattre les hérétiques a des draperies sur lesquelles sont brodés les mots « *Alla il Alla* » (ALBI, III, 195). La foi n'est en effet que mots sans valeurs. Ils ne sont plus que décoratifs. L'arrangement de la pièce mêle les deux religions. Le narrateur précise même que le peintre du plafond est un juif (ALBI, III, 197). L'évêque se place en conquérant de toutes les religions, supérieur à Dieu lui-même. Il se voit maître du monde dans un délire mégalomane. La jeune Albigeoise dégonfle la baudruche en l'apostrophant d'un « *thou ambitious* » et en le comparant à Lucifer (ALBI, III, 211).

Mattathias est son parallèle dans la communauté albigeoise. Geneviève découvre qu'il n'est pas plus animé par la foi que l'évêque. Tous deux sont des guerriers et la cause pour laquelle ils se battent importe peu¹. Ils ont également en commun leur grand pouvoir d'orateurs. Or le narrateur fait la réflexion suivante au sujet des capacités de l'évêque en matière de controverses religieuses :

In a word (...) the infidel ranges about like a needy assassin; he may gain something, pride at least, by success, and he has certainly nothing to lose. The bishop had this advantage (...), and moreover the bishop possessed eloquence to delude, learning to confound, genius to dazzle, and dignity to awe, the proudest assembly of his day. (ALBI, II, 60)

Supérieur aux autres hommes, l'évêque l'est certainement. Ses qualités sont celles d'un être exceptionnel. Les quatre piliers qui assurent son emprise sur le monde sont cependant mis au service des seules apparences. Il est intelligent mais cela ne lui sert pas à éclairer son prochain. Ses paroles ne sont pas celles d'un sermon qui rapproche de Dieu. Ce sont celles du tentateur. Le monologue que l'évêque tient aux pages 41 à 43 du deuxième volume fait de lui un Iago expliquant dans ses apartés comment il va procéder pour parvenir à ses fins et montre combien il méprise les tactiques de l'Église Catholique. La maîtrise du langage fait donc l'étendue du pouvoir. Ainsi les lettres du Pape restent assez floues pour être interprétées de toutes les manières possibles (ALBI, III, 192). Si l'Église ne lui accorde pas le titre de « *Champion of the*

1. signalé dans Willem Scholten. *Charles Robert Maturin, The Terror-Novelist*. (New York : Garland Publishing, 1980 (Amsterdam : H.J. Paris, 1933)).

Church », c'est bien pour l'assujettir par le langage quand il vient à menacer sa hiérarchie.

Dans sa soif de domination, il va jusqu'à se croire supérieur à la réalité et donc à la mort (ALBI, IV, 267). Il pense pouvoir manipuler la référence jusqu'au bout. Il cherche par son ambition à se transcender et dépasser les limites humaines. Il est ainsi comparé à un alchimiste préparant « the elixir of immortality » (ALBI, I, 317) mais il ne peut s'élever que par la corruption de l'Eglise ce qui le ramène toujours au terrestre, au mortel. Sa démesure se place en travers du dépassement de lui-même. Comme dans la mythologie, c'est la conjugaison des forces de Dieu et d'un homme qui vient à bout de ce géant : Marie de Mortemar empoisonne l'hostie qu'il utilise pour la messe.

Si un autre personnage du roman manipule la référence, c'est bien cette femme. L'ambition de l'évêque comme la cruauté du comte Raymond et de Courtenaye ont fait d'elle une victime. Elle crie vengeance et exploite son savoir et les faiblesses des autres personnages pour la mener à bien. Raymond de Toulouse a fait jurer à son fils alors qu'il n'était qu'un enfant de tuer « the last descendant of [his] enemy's race ». Marie de Mortemar met tout en œuvre pour que Paladour se croit destiné à assassiner Isabelle.

À partir des béances dans les souvenirs de Paladour, elle crée une fiction de destinée où les vagues images de son enfance viennent justifier celles que lui impose la mystérieuse dame du lac (en fait Marie de Mortemar) :

In childhood it had floated before him a confused mass, something that he was sworn to wound and slay, and that he often smote the air to catch and grasp. In advancing manhood, though the vision always hovered round him (...) it had never been distinctly revealed to him but on the night he met with his mysterious pilot (...) but he had gathered from horrid internal intimations, that he was born, and *sworn*, to be the sacrificer of some victim; that that victim was to be a female, young and beautiful. (ALBI, I, 328)

Paladour est constamment torturé par les mystères qui entourent sa vie. Marie de Mortemar bâtit un récit qui fait de ses angoisses des craintes justifiées. Ainsi, elle procède comme bien d'autres personnages de Maturin en faisant des événements une interprétation erronée qui remplace toute autre destinée. Sa vengeance rappelle encore celle

d’Orazio par bien des aspects : sa vitesse de déplacement surnaturelle, ses déguisements, ses méthodes pour assujettir ses victimes sont des répliques du récit de vengeance de *Fatal Revenge*. La faiblesse humaine aide à nouveau un personnage à travestir la réalité pour en faire une vision contre-nature mais à laquelle il est impossible d’échapper.

C’est la peur de Courtenaye qu’elle utilise pour se venger de lui. Elle joue sur sa culpabilité et sa couardise pour qu’il soit prêt à accepter le mariage de Paladour et Isabelle et lui assure que cela est nécessaire pour atteindre la fin de ses tourments. Ses phrases sont également empreintes d’ambiguïté. Ne promet-elle pas à ce seigneur : « on the lady’s bridal night thou shalt meet with thy master and mine! » (ALBI, III, 162). En effet, Courtenaye rencontre le diable, mais pas sous la forme d’un démon convoqué par la sorcière. C’est dans les flammes du château, comme celles de l’enfer, qu’il périt.

Le dernier affrontement est celui des maîtres de la manipulation. L’apogée du combat des Catholiques contre les Albigeois se résume à la dernière confrontation entre Marie de Mortemar et l’évêque. Vengée de ses autres persécuteurs (Raymond of Toulouse et Courtenaye), elle s’attaque là à son ennemi le plus puissant.

Une joute verbale les oppose d’abord. Le grand orateur voit son langage inefficace. Marie de Mortemar en révèle la vacuité. Quand il invoque « the hand of Heaven » (ALBI, IV, 257), elle le renvoie à son impiété : « Name not Heaven, (...) It is mirth for the fiends when hypocrites talk of Heaven » (ALBI, IV, 258). La désacralisation du discours s’ajoute à la transformation par le langage du fier évêque en un personnage de comédie. Elle montre que ses propos ne sont que déclamation grandiloquente, un jeu d’acteur — étymologiquement, l’hypocrite est le comédien. Il s’ensuit un échange où chaque accusation que lance l’évêque à l’encontre de sa rivale se retourne contre lui. Il a trouvé adversaire à sa taille.

Bien qu’en position de supériorité — Marie de Mortemar est sa prisonnière—, l’évêque est finalement écrasé par cette femme dont la volonté défie même celle d’un personnage aussi imposant. Quand il lui ordonne de faire ses révélations, elle répond : « But I *will* speak — not for thy will, but mine own » (ALBI, IV, 259). Le premier « will » est souligné par Marie de Mortemar pour bien signifier sa volonté et pas seulement indiquer un futur proche. La seconde partie de sa réplique revient d’ailleurs sur cette signification de « will » pour la renforcer. En

lui déniait la suprématie, Marie de Mortemar le prive de son être, lui qui ne vit que pour dominer. Lorsqu'elle refuse de lui donner l'antidote, elle effectue la plus grande part de sa vengeance car elle le réduit définitivement à l'état de sujet impuissant. Elle le confronte à ce dont il se vantait à Geneviève de pouvoir triompher et ce qu'il croit même jusqu'au bout soumettre : la mort. De même que Courtenaye, il périt par le feu, un feu intérieur (« a living fire on his vitals » (ALBI, IV, 267)). Il est ravagé par sa propre ambition dans un retour de bâton qui lui rappelle tragiquement son humaine condition.

Melmoth the Wanderer

Dans *Melmoth*, nous retrouvons des personnages manipulateurs qui visent toujours plus de pouvoir. En effet, comme dans *The Albigenses*, *The Milesian Chief* et *Fatal Revenge*, les membres du clergé veulent soumettre les autres. Aussi, tous les ecclésiastiques du roman sont friands de secrets. En est témoin la réaction de Fra Jose lorsqu'Isidora laisse échapper qu'elle entretient une relation inconnue à ses parents avec un homme. Quand elle dit une phrase qui la trahit : « “She raves”, said the priest, whose habitual penetration discovered there was a secret, — and whose professional jealousy decided that no one, not mother or brother, should share it with him » (MW, 336). La parole doit être bien gardée. L'expression « professional jealousy » fait de ce défaut une caractéristique commune à tout le clergé. Bien sûr le narrateur fait ici preuve d'ironie et montre combien la soif de domination est vaine.

De même, Olavida régente son entourage passe par la connaissance des secrets divins ou du moins la manipulation de ses prochains pour les faire avouer des crimes imaginaires. Le langage des saintes écritures, employé par un hypocrite, fait du travail du prêtre une farce. Le narrateur est une femme crédule mais le filtre du narrateur premier donne une vision éminemment sarcastique des méthodes d'Olavida (MW, 33-34). Par sa distance ironique, il montre que son utilisation de la Bible n'est destinée qu'à asseoir son pouvoir, le latin ou le grec utilisés seulement pour impressionner les ignorants.

C'est bien pour cela que l'institution catholique ne laisse pas un libre accès à la Bible. C'est une façon de garder le pouvoir de la Révélation pour soi seul donc de dominer les autres en les privant du langage divin qui pourrait les émanciper. Ainsi, connaître ce qui est caché confère une supériorité sur les autres. La réputation fait par conséquent d'Olavida un homme vaniteux qui se considère comme un être exceptionnel. Melmoth le réduit au silence car il est cette fois en présence du véritable ennemi

face auquel il n'a aucun pouvoir. Comme précédemment, celui qui impose le silence établit sa suprématie.

Maturin, dans tout le roman, ne cesse de dénoncer l'Église catholique qu'il juge très corrompue. L'exemple qu'il développe le plus est l'emprisonnement de Monçada dans un couvent sous l'influence du confesseur de sa famille. La discussion de ce dernier avec Alonzo est un véritable traité de manipulation : « He was a grave, but mild-looking ecclesiastic; one must have had the treachery of Judas to suspect him of treachery » (MW, 81).

Déjà par son allure, il renverse les rôles de traître et d'homme pur. Il rend d'entrée de jeu Alonzo coupable par sa seule maîtrise des apparences physiques. Après avoir parlé de choses indifférentes, il attaque le sujet de l'entrée dans la vie monastique en reformulant les réticences du jeune homme :

« My dear child, I understand your objections to a monastic life are insurmountable. I do not wonder at it; its habits must appear very unconciliating to youth, and, in fact, I know not to what period of life abstinence, privation, and solitude, are particularly agreeable... (81)

Le but de la reformulation est de placer le jeune homme qui est arrivé sur la défensive dans une position de faiblesse psychologique. En lui disant ce qu'il ressent au lieu de le contrer directement comme ce dernier s'y attendait, le confesseur le déstabilise : « This address, so full of candour, almost overpowered me » (81).

Il avance alors les arguments qui devraient contraindre Alonzo à se rendre. Il s'appuie sur la sagesse des aînés pour justifier une décision arbitraire qui doit asseoir le pouvoir du confesseur dans la famille Monçada (voir page 84). Il fait usage de sarcasmes :

...some people, (of whom I once happened to be one), might be fanciful enough to imagine, that the superior experience and proved affection of parents should qualify them to decide on this point better than their children; nay, I have heard some carry their absurdity so far, as to talk of the rights of nature, the obligations of duty, and the useful coercion of restraint; but since I had the pleasure of becoming acquainted with your resolution, I am beginning to be of opinion, that a youth, not thirteen years of age, may be an incomparable judge in the last resort, particularly when the question bears a trifling relation to his eternal as well as

temporal interest; in such case, he has doubtless the double advantage of dictating both to his spiritual and natural parents. (81)

De nouveau le confesseur tente d'abaisser Monçada en le ridiculisant et en inversant les valeurs traditionnelles. En outre, le sarcasme est révélateur de la faillite des institutions puisque les parents « spirituels » et « naturels » sont arbitraires et ne sont ni portés vers la spiritualité (le confesseur pense plus au pouvoir temporel qu'à la vie éternelle), ni vers les comportements naturels (les parents d'Alonzo sont lâches et sa mère monstrueuse).

Il l'assaille ensuite de questions obliques destinées à le mener à l'abdication et lui laisse entrevoir un secret : « Must you not be aware there is a reason, and that it must be a profound one? » (82).

Cette question est un leurre. Nous savons qu'il s'agit là d'une décision arbitraire. De plus, il loue les capacités intellectuelles d'Alonzo (« for you have no common share of reasoning power » (82)) pour que, amadoué par la flatterie, il se rende à ses arguments et reconnaisse la validité du raisonnement suivant :

Your parents love you;

They want you to be a monk;

Therefore they must have a good reason for it.

Or en demandant s'il peut s'agir d'une « causeless and capricious cruelty », il nie la vérité en la nommant, propose un leurre en échange. Par ailleurs, il retarde le dévoilement du secret en restant silencieux puis en éludant par un nouveau leurre la question de Monçada : « My dear child, I am compelled to act with a caution and reserve unsuited to my character, which is naturally as open as yours » (82).

Tout d'abord, l'expression « my dear child » est un lieu commun, une référence au langage ecclésiastique. Elle est vidée de son sens et Alonzo ne peut attendre aucune bonté de la part de ce personnage. De plus, « I am compelled » évite au confesseur de devoir porter la responsabilité de ce qui est son comportement habituel car c'est bien lui qui est aux commandes de la famille Monçada. Il ment donc de manière éhontée sur son caractère. Enfin, il se place sur le même plan qu'Alonzo avec AS/AS. C'est une façon de dire : « je suis comme toi, tu n'as rien à craindre de moi » et de déjouer une nouvelle fois la méfiance de Monçada. Avant le dévoilement, il flatte encore le jeune homme : « I confess I came prepared

to treat you like a boy, but I feel I am disposed to consider you as a man. You have the intelligence, the penetration, the decision of a man » (82-83).

C'est bien sûr un nouveau leurre. Mais l'ecclésiastique ne révèle ensuite rien d'autre que l'arbitraire. Face à la résistance d'Alonzo, il se jette alors à genoux : il se place en position de faiblesse pour mieux assurer sa supériorité. Cette duplicité des attitudes et du langage dénote encore une fois le pouvoir des mots et de la maîtrise des apparences.

Le confesseur semble perdre la partie en s'emportant mais reprend le dessus en usant encore de tactiques différentes, et notamment en priant avec ferveur (84-85) : « I had disdained his taunts, I had defied and conquered his passion, but as he prayed, I wept » (85).

La manipulation du confesseur est poursuivie à l'intérieur du couvent. En forçant Alonzo à embrasser une carrière religieuse, le clergé cherche à faire obéir à l'arbitraire et fait de la raison un vide de sens. Derrière les mots, il n'y a que le vide et la soif de pouvoir. Le jeu des apparences est mis au service non de la révélation de la foi mais de la vanité du clergé. Le couvent ne cherche pas à retenir Monçada pour sauver son âme mais parce qu'il est prestigieux d'avoir un noble dans l'établissement. Cela renforce le pouvoir de ces Catholiques. Par conséquent, dans ce lieu de spiritualité aussi l'hypocrisie règne.

D'une manière générale, les personnages ont affaire à une manipulation du langage à laquelle ils doivent résister pour ne pas être damnés. Une fois les personnages pris dans un monde clos qui les coupe du réel, ils sont victimes de manipulations.

De plus, la volonté est un thème longuement développé dans le roman. La première volonté qu'évoque le roman est le bon vouloir de l'oncle vis-à-vis de John Melmoth puis ses dernières volontés dans son testament. Il détient une supériorité déterminante. De même, l'enjeu qu'est la fortune de Guzman devient une lutte de pouvoir entre les Catholiques et la famille protestante. Enfin, le testament de l'oncle d'Elinor est ce qui mène la mère de John Sandal à fomenter une machination qui perdra tous les enfants de la famille. Dominer / résister, tel est l'axe selon lequel se placent les personnages.

2. *Processus de déréalisation*

Le monde référentiel est ainsi sujet à caution. Il peut être trompeur et les bases sur lesquelles repose la société sont bien fragiles. Pourtant, l'ancrage direct dans le monde référentiel et dans l'Histoire est souvent mis en valeur par l'auteur. Et si certains personnages manipulent le langage et les apparences, la valorisation de faits historiques installe pour le lecteur un univers apparemment stable. Cette valorisation permet en outre à une relation inter-subjective entre narrateur et lecteur de s'établir — ils parlent du même monde, ont les mêmes références culturelles. Mais en même temps qu'elle rapproche étroitement fiction et réalité, elle instaure un décalage. Le monde référentiel met en exergue l'aspect fictionnel de l'œuvre par contraste. Or, très rapidement, le monde réaliste est entamé par des brèches. Les failles ne sont plus seulement celles de la corruption, mais sont celles du réel qui va parfois jusqu'à être une représentation fantasmatique.

2.1. LES NOTES DE BAS DE PAGE ET LES RÉFÉRENCES HISTORIQUES

The Albigenses

Observons tout d'abord le fonctionnement *The Albigenses*, roman historique qui a pour cadre la révolte cathare au treizième siècle. Ce livre, le dernier à avoir été écrit par Maturin, s'inspire des romans de Walter Scott. Dans sa préface, Maturin déclare : « The present work is a part of a series, and is the first of three historical romances, illustrative of European feelings and manners in ancient times, in middle, and in modern » (ALBI, I, vii).

Maturin cherche ici à recréer une réalité historique et à produire un roman de mœurs où les personnages fictifs se mêlent à ceux ayant réellement existé. L'auteur ne cesse de se référer aux livres d'histoire comme garants du réalisme du roman. Il rattache ainsi la fiction à la réalité et rend indistincte la barrière entre romance et rapport historique.

Au seuil du roman, le lecteur se trouve ainsi à la croisée des chemins entre fiction et réalité. Le premier chapitre décrit la situation historique, et en présente les acteurs principaux. Une instance qui peut être le narrateur ou l'auteur cite en note de bas de page des extraits d'ouvrages historiques :

I transcribe the following horrors; they are well authenticated. The spelling is very obsolete : —
« Mais ce qui plus les affligoit, c'est qu'ils virent conduire le conte Remond à Saint Giles... (ALBI, I, 29)

Cette note insiste sur la légitimité de la source (« well-authenticated ») et l'archaïsme de l'orthographe apporte la garantie de la vérité. Ce que semble dire l'instance qui donne cette note pourrait être glosé par : « voilà qui a bien existé comme le montrent des écrits dont l'orthographe prouve qu'ils datent de cette époque ». La démonstration est tautologique : il s'agit de démontrer les faits par une preuve dont on montre qu'elle est authentique. En outre, la note sur l'histoire réelle développe la remarque fictive de Paladour qui fait directement référence à un fait historique.

Nombre de notes viennent par ailleurs rapporter des événements ayant une validité historique attestée. Le réel fait une intrusion remarquée dans le monde fictionnel. Dans l'épisode où Paladour rencontre le lycanthrope, le narrateur décrit la maladie. Les propos tenus par le malade sont appuyés par la note de bas de page suivante : « *This declaration was actually made by an unhappy wretch in the most rabid, but still conscious stage of the disease » (ALBI, II, 263).

Le personnage est donc bien fictionnel mais les paroles sont réelles. Ils se mêlent dans une hybridation qui se veut réaliste. Le narrateur prend de fait régulièrement ses distances avec les romances de l'époque ou les récits médiévaux : « Our knight was no hero of the troubadour's songs, who could fight three days and nights in his stirrups, sans intermission, (...) he was mortal both in frame and feeling » (ALBI, II, 257).

Si le texte instaure une distance par rapport au monde fictionnel dans sa tentative réaliste, à l'inverse, les faits historiques deviennent fictionnels ou presque — « under circumstances which, though historically attested, have all the air of romance » (ALBI, I, 7)

L'extraordinaire prend donc valeur historique. Le lecteur ne s'étonnera pas par la suite de voir l'univers du roman receler d'événements qui mettent en péril le réalisme car ils font partie de cette réalité surprenante parce qu'éloignée.

L'auteur tient donc à soutenir de mentions historiques son roman. Il n'y est pourtant pas très fidèle puisque nombre de critiques ont pu constater qu'il s'éloignait de la réalité historique à plusieurs reprises.

Ainsi, Willem Scholten compare histoire et fiction dans un chapitre entièrement consacré à ce roman. Il étudie la caractérisation des Albigeois et des personnages ayant une existence historique en rappelant l'attirance de Maturin « towards all that is dreadful »¹. Il compare ainsi Scott et Maturin :

Scott was a practical man, interested in everything around him, in outdoor life, in farming, in horses, in dogs, in building, in economic questions, in military affairs. Of all these subjects he had a sound knowledge, and what he knew he could apply in the practice of life as well as in his writings. Maturin did not care for these things; his interest lay in the workings of the human mind under circumstances of fear and terror, in religion and religious problems, in the fantastic world of his own creation, in the society of women, in dancing. (...) The whole action is transferred into a world where practical difficulties can be insurmountable when it is desirable for the story, but where they can also be absolutely ignored or removed in an off-hand way.²

Le récit purement historique présente peu à peu des failles. Le narrateur n'est pas absolument fiable. Il rapporte des faits historiques mais aussi des on-dit. L'incertitude envahit le récit avec des expressions telles que « it was said » (ALBI, I, 7), « some said » (ALBI, I, 9).

Une note de bas de page met de plus en garde un lecteur trop crédule : « *Monstrous anachronism! Rusbriquis lived, I believe, 150 years later » (ALBI, II, 278).

Willem Scholten cite d'ailleurs d'autres instances où une note prend en défaut le récit. Qui parle ici? Qui est la sanction historique? Ce genre de note de bas de page jette le trouble sur les faits qui nous sont racontés. Pourquoi, en tout premier lieu, insérer ces notes? Il se produit une mise à distance du texte qui est ainsi commenté, garanti, ou pris en défaut. Que devons-nous croire? Celui qui introduit la note met en doute la vérité de ce qui est énoncé mais reste imprécis lui-même (« I believe »). Une instance qui semble faire autorité pointe l'erreur du narrateur. Mais alors qui est le « I » de la note de bas de page citée en premier exemple? Qui

1. Willem Scholten. *Charles Robert Maturin, The Terror-Novelist*. (New York : Garland Publishing, 1980 (Amsterdam : H.J. Paris, 1933)) 161.

2. Willem Scholten. *Charles Robert Maturin, The Terror-Novelist*.(New York : Garland Publishing, 1980 (Amsterdam : H.J. Paris, 1933))179.

transcrit les horreurs? Le « I » que l'on pouvait penser venir du narrateur étayant son récit devient une instance plus floue.

Le narrateur est très présent et se désigne comme l'autorité du texte mais une deuxième autorité intervient qui met en lumière ses erreurs et ainsi ses possibles manipulations.

En outre, le narrateur assure l'enchaînement narratif d'une manière qui pourrait sembler maladroite. C'est le narrateur qui reste maître du récit et qui décide de livrer aux moments qu'il choisit les diverses informations qu'il donne au lecteur. Il a une grande autorité sur le texte qu'il construit. Il déclare « We must now hasten to the scene and company that Sir Paladour was speeding to join, and introduce the reader to the spot where the various parties of the crusaders were assembling... » (ALBI, I, 42), ou encore : « We have to transport our readers to a very different scene, and represent to them the actual state of that persecuted people... » (ALBI, I, 132).

Il semble donc que la narration soit orchestrée comme un spectacle joué devant le lecteur. Il faut aussi noter que le narrateur emploie « must » et « have to » comme pour se détacher de la décision qu'il prend d'orienter le récit dans une direction plutôt qu'une autre. Mais évidemment cela n'est que rhétorique. Aucune instance déontique ne s'exerce sur lui et il n'est pas non plus tributaire de circonstances extérieures en dehors de la nécessité de cohérence. Il prend donc les commandes de manière autoritaire et mène le récit selon des décisions qui ne dépendent que de son libre arbitre (les nombreuses ellipses en témoignent).

Le fait qu'il rappelle constamment au lecteur sa présence a donc plusieurs fonctions. Tout d'abord il apporte sa caution aux faits rapportés car il est toujours à même de citer un livre d'histoire pour supporter le réalisme de son récit. Il a également un rôle de mise à distance de l'univers de l'histoire en plaçant à l'évidence un filtre devant le lecteur. L'auteur ou une autre instance d'autorité nous invite à nous méfier de ce narrateur par trop manipulateur et sujet aux imprécisions.

Melmoth the Wanderer

La même technique d'introduction de notes sur le texte avait été utilisée par Maturin dans son roman précédent, *Melmoth the Wanderer*. Leur origine n'est pas plus déterminée que dans *The Albigenses*. Il s'agit de l'auteur lui-même si l'on en croit la note suivante :

This extraordinary fact occurred after the dreadful fire which

consumed sixteen persons in one house, in Stephen's Green, Dublin, 1816. The writer of this heard the screams of sufferers whom it was impossible to save, for an hour and a half. (MW, 251)

Ici, il va jusqu'à indiquer une durée exacte (« an hour and a half »). Plus loin, celui que l'on suppose être Maturin intervient même pour se défendre de critiques lui attribuant les opinions de ses personnages (MW, 303). Ces notes de bas de page apportent également des précisions d'ordre culturel comme dans le passage où le narrateur / Stanton ? fait des commentaires sur le théâtre de la Restauration. D'une manière générale, elles ont un caractère culturel ou historique :

Vide Mosheim's Ecclesiastical History for the truth of this part of the narrative. I have suppressed circumstances in the original too horrible for modern ears. (MW, 157)

The passion of the late king of Spain for field sports was well known. (MW, 241)

En même temps que les notes sur la véracité des faits rapportés, le roman présente des notes plus surprenantes comme : « From this it should seem that they were unacquainted with the story of Elinor Mortimer » (MW, 525). La référence est non seulement endophorique et donc met sur le même plan le fictionnel et le réel mais cela pose encore une fois la question « qui parle? ». L'auteur ne doit-il pas savoir quel degré de connaissance il attribue à ses propres créations? Mais alors, dans la première note citée, il se pourrait que l'instance qui la produit ne soit pas l'auteur se désignant à la troisième personne (« the writer of this »). Cette information est donnée en marge du récit de Monçada. C'est une mise en abîme de l'enterrement collectif des prisonniers de l'Inquisition après le feu qui s'est déclenché dans ses prisons. Cependant, l'écrivain désigné ne peut être Monçada puisque sa narration est orale. Il n'est cependant pas du tout évident de savoir qui parle malgré le renvoi à une date contemporaine et au lieu de résidence de l'auteur. Pourquoi ne s'agirait-il pas, après tout, du narrateur premier? D'autant que la note introduit une forme dérangeante d'ironie par son détail de la durée, placé après une virgule. Cela en fait un ajout sarcastique digne de Melmoth. Nous n'imaginons pas le révérend être ironique à propos de la souffrance humaine. S'il est bien à l'origine de la note, alors l'exactitude temporelle n'est là que pour signifier la longueur atroce du tourment des victimes. Il n'en demeure pas moins qu'à l'intérieur du récit dans le récit, le lecteur ne sait plus bien qui

s'adresse à lui. Quoiqu'il en soit, cela lui rappelle qu'il est dans une fiction et installe paradoxalement un rapprochement autant qu'une mise à distance.

Par ailleurs, les récits de Melmoth, remarquent des personnages tels que Monçada, ont toute la précision d'un rapport historique, comme si l'homme errant avait vécu les événements qu'il raconte. Pour construire le roman, la réalité historique est donc employée à double titre, comme mise en abîme des faits rapportés et comme garante du réalisme. Encore l'autorité textuelle met-elle en doute la narration de Melmoth lui-même en qualifiant un élément de *The Lovers' Tale* d'anachronisme (MW, 475) tout en ajoutant « n'importe » (MW, 475). Voilà qui est troublant. Pourquoi introduire une note si cela n'a pas d'importance? Cela attire l'attention du lecteur sur les failles du narrateur tout en affirmant la préséance de la vraisemblance sur la vérité historique. C'est une nouvelle mise à distance. Vérité et réalisme sont donc des questions complexes dans les romans de Maturin.

2.2. SURISSEMENT DE L'IRRÉEL DANS LES RÉCITS FANTASTIQUES

Si la réalité historique est ouvertement revendiquée dans *The Albigenses*, roman historique par définition, les ancrages dans une vérité référentielle se retrouvent donc ailleurs. Les notes que nous pouvons lire dans les autres romans en sont bien sûr un exemple mais dans le corps même des textes, le lecteur est invité à une connivence avec le narrateur qui rapporte des événements réels.

En outre, l'espace fait l'objet d'une tentative de repérage précis. Cependant, il ne s'agit que d'une tentative et de même que les notes de bas de pages jettent le trouble sur la frontière entre réel et fiction tout en mettant en exergue l'irréalité des œuvres, l'échec des repérages met en avant le processus de déréalisation qui mine les romans.

Fatal Revenge

Dans *Fatal Revenge*, le narrateur premier, puis l'officier qui relate l'histoire des Montorio, comme Annibal qui prendra en charge une partie de la narration dans les lettres qu'il adresse à Ippolito, cherchent à décrire les déplacements avec la précision du cartographe car l'énumération des lieux constitue autant d'enracinements dans le réel.

Pourtant, les descriptions de l'espace présentent des faiblesses. Ainsi, le château de Muralto est dangereusement proche de l'irréel : toutes ses caractéristiques rappellent, selon l'officier-narrateur, les demeures des romans gothiques (FR I, 140).

Dans ce château, Annibal, parti à la recherche de l'histoire de sa famille, explore une partie autrefois habitée par Orazio et son épouse Erminia. Ces appartements ont été condamnés quand son père a pris possession de Muralto. Il donne certes la carte des lieux mais le récit des chemins empruntés pour parvenir à ces appartements secrets, pour précis et descriptif qu'il se veuille, faillit vite dans sa fonction de définition. En effet, Annibal écrit :

We passed hastily through the vaulted cloisters that lead to the lower stories of the tower; and then opening a door, that led to a long passage, we seemed to enter on a new region of the castle. (...) We reached another door, which seemed intended never to open (...) I now discovered the foot of a stair-case (...) I ascended the stairs, they were dark and narrow, and conducted us to a door which required our united strength again, to open. (FR I, 145-146)

L'usage de l'article A, présentatif, répond au souci d'informer le lecteur, de lui décrire le nouvel espace dans lequel évolue le personnage. Cependant les éléments du château qui sont ainsi isolés sont assez communs : des portes, des couloirs, des escaliers. Leurs caractéristiques n'ont en outre rien d'extraordinaire dans une demeure gothique et l'accumulation de repérages identiques (« a door », « another door ») fait que la carte devient confuse.

Lorsque le comte surprend son fils dans ces lieux, il l'enferme et la description est définitivement mise en échec puisqu'Annibal se trouve dans une pièce où : « No part presented a change : you might gaze till your eyes grew as dim as they, before the objects would refresh you with the least inequality : all around was dark, heavy, still » (FR II, 26).

L'échec des procédés de repérage se fait sentir aussi à Naples, lieu de résidence d'Ippolito. Cet endroit figure pourtant bien sur les cartes réelles. Nous retrouvons d'ailleurs des noms de rues et d'églises. De plus, certains bâtiments servent de repères : le palais des Montorio bien sûr, le palais Alberotti et même la résidence d'une courtisane. Cependant, le lecteur, comme Cyprian le fidèle serviteur qui tente de protéger Ippolito, ne peut suivre ce dernier qu'un certain temps. Bientôt l'errance dans les rues devient vertige : « They proceeded with astonishing rapidity, but without any apparent object, till Cyprian, with the provisional caution of fear, tried as he passed, to distinguish the windings of the streets, among which he feared, he might shortly be left deserted and alone » (FR I, 230-231).

Les rues défilent sans être nommées et Ippolito disparaît. L'errance, par définition, défie tout tracé d'un itinéraire. Ce n'est pas là le seul élément qui perturbe le repérage : Ippolito pénètre seul dans les catacombes — « The day he usually passed alone; about midnight he quitted the palace, and passed the remainder of the night, *where* no one followed, and none could conjecture » (FR I, 160).

L'accumulation « alone, no one, none » met en valeur non seulement l'impossibilité de l'identification des lieux mais l'impératif du secret. Orazio refuse le repérage spatial aux personnages comme au lecteur. Ippolito a lui-même les yeux bandés quand il le suit dans les passages souterrains de la ville.

Par la suite, la fuite d'Ippolito dans la campagne italienne est décrite avec des noms de villages réels. Malgré cela, le personnage évolue dans des lieux qui défient le repérage. Les routes sont tortueuses (FR II, 281) et il est aisé de s'y perdre. À Bellano, il progresse comme Annibal dans des lieux ténébreux et solitaires (FR II, 332). Il s'enfonce alors dans les galeries souterraines d'une maison abandonnée.

Si le point de départ des déplacements des personnages est toujours un lieu connu, par exemple l'église Saint Pierre à Naples, l'espace se creuse. La description échoue alors et se clôt sur la perte, sur un vide laissé derrière soi en guise de fil d'Ariane.

Les procédés de repérage sont en échec dans le monde de *Fatal Revenge* parce que le simulacre brouille la référence. Or dans ce contexte, le surgissement de l'irréel, voire du surnaturel, n'a plus rien d'improbable puisque la limite entre morts et vivants a été franchie par Orazio même si sa mort reste symbolique et non physique. Nous savons de plus qu'il se fait passer pour un être surnaturel auprès de ses neveux. Le surnaturel est expliqué en fin de récit, mais le lecteur et les personnages sont eux indécis quant aux pouvoirs de Schemoli avant que sa confession ne vienne éclairer ses agissements. Il y a donc bien pour un temps surgissement de l'irréel à Muralto et à Naples.

De fait, les mouvements de Schemoli sont toujours décrits avec le verbe « to float » — (FR, I, 188, 270). Le narrateur brouille la barrière mort / vivant en donnant un qualificatif fantomatique à Schemoli.

Par ailleurs, « Floating » est par définition l'instable. Annibal, avant même l'attaque de Schemoli, le place dans un monde intermédiaire en attribuant à la « figure » qu'il pense avoir vue ce qualificatif. Il installe

par sa propre narration un espace dans le sens qui va permettre à Schemoli de se créer un espace hors du réel pour mener à bien sa machination.

Il se produit dans les espaces clos un glissement propre au surgissement de l'étrange. Les deux frères croient donc que Orazio-Schemoli-The Stranger a des pouvoirs surnaturels. Il est en outre révélateur qu'il ne soit pour Ippolito que The Stranger. L'étranger est étrangement familier de l'histoire de la famille Montorio.

Or cet inquiétant étranger utilise ce qu'il sait des faiblesses humaines pour se transformer en une projection de leur inconscient, un double maléfique personnifiant leur désir coupable de parricide. Le fait qu'il soit familier confirme qu'il ne fait qu'extérioriser ce que les jeunes hommes ont en eux. L'atmosphère de *Fatal Revenge* anticipe par bien des aspects ce qui sera développé dans *Melmoth*. Si l'extraordinaire se trouve expliqué en fin de récit selon la technique du surnaturel expliqué d'Ann Radcliffe, le monde des Montorio n'en demeure pas moins troublant puisqu'il exploite déjà les ressorts de l'inquiétante étrangeté.

Par ailleurs, la déréalisation entraîne l'entrée dans le domaine onirique. En effet, les soulèvements de la nature dans *Fatal Revenge* surviennent aux moments les plus opportuns pour la progression du récit. L'enchaînement des actions est donc soumis aux lois du rêve plus qu'aux lois du réel. Les horreurs décrites par Orazio installent en outre une atmosphère de cauchemar. Le monde qui cherchait le repérage réaliste devient rêve fiévreux alors que les rêves des jeunes héros révèlent les vraies relations entre les personnages. Le domaine onirique est celui de la vérité quand le réel devient un simulacre.

Ainsi, le rêve d'Annibal lui montre de manière détournée le scénario de son passé et sa relation avec Schemoli. Cependant, certains éléments du rêve traduisent également sa culpabilité. Tout d'abord, Michelo est toujours en vie. Le jeune homme se reproche sa mort et donc le ressucite dans le rêve. De plus, par trois fois, on saisit la main d'Annibal : « my uncle seized my hand, and drew me to him » (FR, II, 86), « the figure extending a hand, seized mine — I could not withdraw it — and drew me under that blood-dropping covering by it » (FR, II, 88), « [Erminia] darted from the altar, and catching my hand, led me to my uncle » (FR, II, 89). C'est une façon pour Annibal de dire qu'il n'est pas responsable de ses agissements. Ce sont les autres qui le dominant et le poussent à fouiller dans le passé. Dans la première instance, son oncle lui demande vengeance : ce n'est plus lui qui invente la culpabilité de son père; cela le

justifie dans sa révolte contre le père. Dans la deuxième instance, ce n'est pas une curiosité malsaine qui l'amène à être fait prisonnier mais un agent surnaturel. Enfin, son désir d'inceste est énoncé par le mot « jealousy » mais c'est Erminia qui lui prend la main, quitte celui qu'elle allait épouser et se tourne vers Orazio qui faisait le service matrimonial, comme pour épouser Annibal. La part de révélation du rêve ne concerne pas que le désir d'Annibal car elle l'amène vers son oncle, non comme ordonnateur du mariage mais comme son père, qui devient Schemoli. Ce que le rêve découvre est double : il dévoile les secrets comme les pulsions.

Dans le rêve d'Ippolito (FR, II, 356-358), les révélations sont moins nettes mais ce rêve lui indique le vrai meurtrier. Une « figure » administre une hostie empoisonnée à son père. Cet être indéterminé porte ensuite les vêtements d'un moine (autrement dit ceux de Schemoli) et se transforme en l'Etranger, qui de plus porte « a voluptuous and martial habit » (FR, II, 357), comme Orazio donc. Si Ippolito ne fait pas le rapprochement aussi explicitement que le lecteur, il désigne bien dans son rêve l'agent de la mort du comte usurpateur. Ippolito est en outre accompagné de son frère. Ce sont d'ailleurs ses lettres qui lui fournissent l'image du moine. Le rêve dit la manipulation dont sont victimes les deux frères.

Pourtant, il est aussi une façon de projeter sa propre responsabilité sur un autre. Le fait que le meurtrier soit d'abord une forme indéterminée tend d'ailleurs à nous le faire considérer comme une projection fantasmatique qui vient réaliser la pulsion de parricide. De plus, le rêve est divisé en deux parties. La première jette la culpabilité sur la figure de l'Etranger. La deuxième partie met en scène le comte attirant dans son cercueil et dans les ténèbres les deux frères. Le motif de la main qui saisit le personnage est à nouveau utilisé. Encore une fois, le déroulement des actions montre Ippolito et Annibal en victimes mais le fait qu'ils se penchent sur le cercueil sous l'injonction de l'Etranger reproduit le sacrifice qu'Ippolito doit accomplir dans les catacombes de Naples pour connaître le nom de sa victime. Ippolito saisit donc la torche pour voir le mort comme il aurait saisi une dague pour le tuer. C'est l'acte coupable qui plonge les frères dans les ténèbres infernales. Par deux fois, le parricide est commis, comme il le sera dans la réalité puisque les deux frères vont tuer celui qu'ils croient être leur père.

Le rôle des rêves est de soulager le rêveur de ses pulsions inconscientes pour qu'il puisse se comporter d'une manière socialement correcte dans le monde de la réalité. Les personnages actualisent de plus leurs pulsions

dans le réel alors que le rêve tendrait à les détourner de ces actes en leur désignant le simulacre. C'est que l'univers du roman acquiert une telle dimension onirique qu'il n'y a plus vraiment de différence entre rêve et réalité. Les personnages agissent comme s'ils étaient dans un rêve et donc assouvissent le désir de parricide. Quand les révélations sont faites à la fin du roman, le narrateur déclare « Ippolito and Annibal waked from their horrible dream... » (FR, III, 474). C'est donc bien la manipulation d'Orazio comme les propres fantômes des deux frères qui ont mis le réel en faillite.

Melmoth the Wanderer

Le processus de déréalisation mine l'univers réaliste que veulent installer les romans. Au début de *Melmoth the Wanderer*, une épigraphe signale d'ailleurs immédiatement que nous ne sommes pas dans la réalité commune : « Alive again? Then show me where he is; / I'll give a thousand pounds to look upon him » (MW, 7).

« Alive again » souligne que la mort n'a rien de définitif dans l'univers de *Melmoth de Wanderer*. Or s'il est un élément qui régit le réel c'est bien l'inéluctable mort qui établit avec elle le temps et la vie. Cette mort ne semble pas un principe évident dans le roman. Ainsi, au seuil du roman, l'épigraphe se lit comme une prophétie. Le lecteur qui pénètre dans l'Irlande du roman est sur ses gardes.

Cependant, le premier paragraphe du récit commence, lui, avec une phrase qui fait pénétrer dans un univers tout à fait réaliste. Elle est dénuée d'aspect puisque c'est le prétérit simple qui est utilisé et elle énumère des faits objectifs, les uns à la suite des autres. Le temps, le lieu, le but et la cause y sont clairement et succinctement énoncés : « In the autumn of 1816, John Melmoth, a student in Trinity College, Dublin, quitted it to attend a dying uncle on whom his hopes for independence chiefly rested » (MW, 7). La circonstancielle de temps propulse le lecteur dans une temporalité connue et récente (le roman date de 1820).

Le début de la phrase est segmenté, ce qui donne une impression d'efficacité. Seul l'adverbe « chiefly » vient modaliser cet énoncé. Le narrateur se veut ici particulièrement neutre. Le roman présente John Melmoth, mettant le lecteur immédiatement en présence de celui qu'il croit être le héros éponyme. Le début du roman est donc des plus conventionnels et s'inscrit dans une tradition réaliste. Par ailleurs, la situation d'introduction, nous fait remarquer Hubert Teyssandier, relève d'une intrigue classique.¹

Le récit s'éloigne pourtant dès la deuxième phrase de la description réaliste par le procédé de généralisation. Non seulement le narrateur omniscient ramène l'expérience de John à celle de l'humanité mais nous place aussi en focalisation interne avec ce personnage. La phrase « On receiving this summons, John set immediately out » nous replace dans le factuel mais cela est suivi immédiatement de ses « painful thoughts » (MW, 7) qui nous entraînent dans l'univers intime de l'enfance de John. C'est donc un début de récit qui se veut objectif et factuel mais qui prend très vite une dimension subjective. Les réminiscences de l'enfance de John font d'ores et déjà remonter à la surface des éléments inquiétants.

De plus, la référence au *Moine* de Lewis¹ n'est pas anodine. Cela renvoie directement le lecteur à un épisode surnaturel où a lieu la transgression de la barrière entre morts et vivants. La référence est un ressort comique mais par le jeu de l'intertextualité le narrateur ménage une brèche où pourra se glisser Melmoth.

Le roman est certes ancré dans des décors réalistes comme ceux de l'Irlande. Néanmoins ce réel rassurant est sapé pour devenir menaçant. Ainsi, le récit débute sur une date précise, très réaliste mais il commence à l'automne, saison de désolation et de désintégration des éléments.

En outre, à Melmoth Lodge, le réel se dissout progressivement : John y voit « what had once been a gate », « the miry road which had once been the approach » (MW 9). Toutes ces dégradations sont certes attribuées à l'avarice de l'oncle. Cependant la présence d'épines, de cailloux, et d'une maison rude, toute en angles ne font que renforcer le sentiment de danger qui émane de cet endroit. Même les couleurs se dérobent de ce lieu — « whose grass was not even green » (MW 25).

De plus, la venue de John déclenche l'aboiement d'un cerbère. Le chien est attaché, et par là contrôlé, mais la laisse menace à tout moment de lâcher. Lorsque John parvient à la cuisine, il éprouve donc un soulagement. Il y fait chaud et il est accueilli par la gouvernante qui s'occupait de lui enfant. Pourtant, la menace qui pesait sur le reste du décor persiste. En effet, dans la cuisine se trouve une sibylle. Le narrateur premier la décrit ainsi : « a withered Sybil, who prolonged her squalid

1. Hubert Teyssandier. *Les Formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen, 1814 - 1820*. (Etudes Anglaises 64, Paris : Didier, 1977) 360.

1. M.G. Lewis. *The Monk*. Oxford : Oxford University Press, 1995 (1796).

existence by practising on the fears, the ignorance, and the sufferings of beings as miserable as herself » (MW 10). Elle a fonction de faille dans le réel par son occupation principale : jouer sur la crédulité de ses clients.

Les premières pages du roman installent donc un climat menaçant où l'imaginaire tenu en laisse est prêt à se déchaîner sur le réel. Progressant dans la maison, John pénètre plus loin dans cette fracture et sort Melmoth du cabinet où il était enfermé tel le mauvais génie d'une lampe magique. Melmoth dévie le cours de l'histoire qui était centrée sur son descendant. Il se glisse dans les failles du réel.

Au chevet de son oncle, John va chercher à sa demande du cognac dans une chambre mystérieuse, dans laquelle personne en dehors de l'avare n'est entré depuis des années. Il découvre alors un portrait dont il ne peut détourner les yeux. Le tableau porte l'inscription « Jno. Melmoth, anno 1646 » (MW 18). Dans ce passage, toute l'intensité repose sur le regard. C'est d'abord celui de l'oncle que John remarque — « his uncle's extraordinary look » (MW 17) — puis celui des femmes qui veillent l'avare — « looks of horror » (MW 17) — quand John s'apprête à rentrer dans la pièce. Il voit ensuite le portrait et « John's eyes were in a moment, and as if by magic, rivetted on a portrait that hung on the wall » (MW 17). Tout s'efface alors pour ne laisser de place qu'au regard de Melmoth : « there was nothing remarkable in the costume, or in the countenance, but *the eyes...* » (MW 17).

Le portrait est encore à ce stade un élément inanimé mais les yeux, eux, semblent vivre. Citant Southey, l'auteur insiste sur ce point : « Only the eyes had life, / They gleamed with demon light » (MW 18).

Lorsque son neveu revient de cette pièce, l'oncle s'exclame immédiatement :

« Well, what did you see that you — you took notice of?

John répond :

— Only a picture, Sir.

Mais l'avare déclare alors :

— A picture, Sir! — the original is still alive! » (MW 18).

Le portrait inanimé devient par la réaction de l'oncle un être vivant. Voir le portrait, c'est créer l'original. Cette représentation de Melmoth le rend présent dans le réel.

« You will see him, he is alive » (MW 18) prédit l'oncle. « See » précède « alive » tant au niveau syntagmatique qu'au niveau chronologique. À cela s'ajoute la synesthésie « unutterable look » (MW 18) qui montre que la parole se noie dans le regard. Le silence ouvre un passage qui va permettre à l'irrationnel de se glisser dans le langage rationnel, au démon d'envahir le monde humain. Ainsi « The last man on earth to be superstitious » (MW 18), phrase énoncée par John à propos de son oncle, est-elle une négation autant qu'une affirmation. C'est le dernier homme sur cette terre rationnelle à être superstitieux autant que le plus réticent à croire à l'irrationnel. Le langage faillit mais l'innommable reste visible.

En entrant dans « the blue chamber of the dwelling », John s'enfonce dans l'irréel. Melmoth est libéré par le bleu. En effet, selon le dictionnaire des symboles :

le bleu est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme devant une perpétuelle dérobade de la couleur. (...) Appliquée à un objet, la couleur bleue allège les formes, les ouvre, les défait. Une surface passée au bleu n'est plus une surface, un mur bleu cesse d'être un mur. [DS, 129]

Le cabinet ne peut donc plus être fermé à clé. D'ailleurs la mort, passage dans l'autre monde, se fait en même temps que John entre dans ce cabinet et que, comme le fait remarquer Isabelle Hervouet-Farrar¹, la vie de l'oncle est transférée à Melmoth.

La dématérialisation entreprise au début du chapitre s'accomplit dans le néant de la mort de l'oncle. John est lui aussi dématérialisé. Il ne sera bientôt plus qu'un narrataire. De personnage principal sur lequel s'ouvre le roman, John disparaît pour n'être dans les pages suivantes que l'instance d'écoute. En pénétrant dans la chambre bleue, il passe de l'autre côté du miroir. Un personnage au-delà des contradictions humaines, une surnature apparaît alors. Melmoth, homme-démon, hybride, être humain mais désormais surhumain, entre en scène.

La violence inhérente à son apparition est reflétée par les sonorités des descriptions qui précèdent la lecture du manuscrit de Stanton. Il intervient sur la représentation du réel qui rend présent cet être hybride autant par la découverte du portrait que par le langage qui précède son apparition dans

1. Isabelle Hervouet-Farrar. *Le Roman romantique ou le récit éclaté* (Thèse, Lyon III, 1994) 431-432.

un récit. Page 25 par exemple, les phrases sont difficiles à dire, les consonnes sont dures — « cold, gloom, betokened ». La diction se fait lente — « long and dreary continuance of autumnal rains ». Puis « cloud after cloud » avec ses sonorités métalliques hache l'espace et le langage, les réduit à l'informe. L'accélération du rythme par les virgules fait battre le cœur qui ne peut plus suivre dans sa diction.

Les images viennent renforcer le caractère violent de l'intrusion de cet être par la description des éléments naturels. Dans ce passage, une description de l'extérieur où le temps est lugubre met en valeur la bataille qui s'annonce par la métaphore militaire portant sur les nuages qui sont en marche, métaphore qui sera récurrente dans le roman. La marche de la désolation est victorieuse et détruit tout sur son passage — le cadre de la fenêtre est qualifié de « dismantled frame ». Melmoth dirige une armée des ténèbres aux « dark banners » qui enveloppe tout et non seulement déforme mais ôte la forme — la nature prend des « unsightly forms ». Le jardin est « the garden of death ». La bataille entre vie et mort semble alors être remportée par la mort.

Melmoth pénètre dans le récit en faisant grincer le texte, il s'immisce dans la représentation du réel. Son image est fugitive et apparaît subrepticement au détour des contes qui constituent le roman. C'est dans *The Tale of the Indians* que Melmoth se fait le plus présent. Le processus de représentation de Melmoth doit beaucoup aux failles du réel. C'est pourquoi il est plus présent dans le monde distant d'Immalee.

Pourtant Melmoth n'est pas seulement un être surnaturel. Il est hybride : monstre mais finalement homme. Ainsi, Stanton voit d'abord une ombre gigantesque au moment où il sort d'un théâtre londonien : « a figure, whose shadow, projected half across the street (...) appeared to him of gigantic magnitude » (MW 44).

Melmoth a la stature imposante de l'être irréel, mais bientôt il reprend forme humaine : « the shadow only was magnified, and the figure was the ordinary height of man » (MW 44).

En fait, au seuil de chaque récit se met en place cette atmosphère particulière où le réel opère un glissement vers des mondes marginaux. John lit le manuscrit de Stanton puis voit Melmoth de manière plus nette encore qu'au début comme si le récit de Stanton servait à assurer l'entrée dans un monde parallèle. Ce récit fait écho au réel de Melmoth Lodge puisqu'il s'ouvre sur une scène d'orage où se retrouve la métaphore

militaire des nuages en marche. L'avancée des ténèbres est soulignée par l'expression redondante : « darkened by the darkening clouds » (MW 29). Cela évoque également une contamination. Le passé vient contaminer le présent d'où le soudain passage au présent dans la description de la page 29.

Il y a certes une tentative de mise à distance : c'est le récit de Stanton, la scène est en Espagne et ce récit est encore médiatisé puisqu'il nous est livré à la troisième personne.

Les dates précises (« 17th August 1677 ») (MW, 28) sont dépassées par la dissolution du réel qui se traduit ici dans les ruines omniprésentes des puissances passées. En outre, Stanton retrouvera Melmoth à Londres. Mais selon lui, cela se passe après une recherche de quatre ans alors que le narrateur qui filtre le récit affirme : « About the year 1677, Stanton was in London » (MW, 39).

On peut y voir une invraisemblance de la part de l'auteur mais cette phrase fait nettement écho à celle qui introduit l'épisode espagnol puisqu'elle la reprend quasiment mot pour mot : « Stanton, about the year 1676, was in Spain » (MW, 28).

Se peut-il que Maturin ait pu oublier ce qu'il avait écrit 10 pages plus tôt? Ne peut-on y voir une réelle volonté de sa part d'établir un monde où le temps n'a plus prise, est figé ou même élastique. Stanton est resté en 1677 au moment de sa rencontre avec Melmoth. Les quatre années qui se sont écoulées sont pour ainsi dire figées dans la date de sa rencontre avec l'homme errant, d'où la précision extrême dans le récit (« 17th August 1677 »). L'homme errant parcourt les âges sans prendre une ride. De même, Stanton ne voit plus le temps passer pour lui. N'a-t-il pas les qualités de Melmoth quand il le revoit?

Le seuil de chaque récit le détermine et reproduit le seuil du roman lui-même. Ces histoires nous propulsent dans des mondes interlopes puisqu'ils ne sont pas légitimés par la raison. Hubert Teyssandier montre également que nous suivons le même schéma narratif et spatial à chaque nouveau récit. Le roman amène toujours le lecteur et ses personnages depuis de grands espaces à des lieux clos en marge du réel et de la société :

Evoquée par les déplacements du voyageur anglais, l'immensité de l'espace se réduit en fin de compte à l'exiguïté d'un lieu clos

(...), et, dans l'encerclement d'une situation sans issue, la victime de l'injustice humaine devient une proie possible pour le personnage fantastique dont le pouvoir surnaturel peut faire s'ouvrir les portes les mieux verrouillées, à ceux qui accepteraient de sacrifier l'éternité au monde.¹

Nous pénétrons progressivement vers des mondes plus oniriques même s'ils gardent la trace du réel de l'Irlande avec les répétitions déjà notées. Les marqueurs de virtualité abondent dans le début du récit de Stanton.

L'orage qui provoque le naufrage et donc l'introduction dans le récit de Monçada procède aussi d'une représentation qui sape le réel. John ne s'exclame-t-il pas en reprenant connaissance « what a horrid dream! »?

L'histoire de Monçada est quant à elle mise à distance par plusieurs filtres : le narrateur premier, John qui en est le narrataire et Monçada qui se place entre lui-même et son récit. Par ailleurs, l'histoire se déroule en Espagne, cadre exotique et lointain. Si les détails sur le réel abondent (description de ses parents, etc) Monçada constate vite qu'il appartient à un monde interlope : d'abord celui de l'enfant illégitime puis le monde détaché du réel que représente le couvent et qu'il qualifie d'envers de la vie.

The Lovers' Tale est l'un des plus lointains pour le lecteur. John écoute Monçada qui a retranscrit le manuscrit d'Adonijah qui a récolté ces histoires alors que cette dernière a été entendue par Aliaga de la bouche de Melmoth. Et pourtant on y trouve des passages au présent. Cette histoire nous parvient donc au-delà de toutes barrières temporelles et narratives. La mise à distance est inefficace. Nombre de critiques ont d'ailleurs remarqué que souvent le lecteur n'est plus à même de dire qui est le narrateur. Nous tombons toujours dans une faille du réel avant la rencontre avec Melmoth.

Le détachement du réel opère un glissement vers le fantastique et permet donc l'intrusion de l'homme-errant dans le récit. L'épisode le plus proprement fantastique du roman est celui où il fait plus que se présenter à un personnage mais l'épouse : son mariage avec Immalee. La mise en place de l'épisode plonge le lecteur dans l'atmosphère fantastique. Les

1. Hubert Teyssandier. *Les Formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen, 1814 - 1820*. (Etudes Anglaises 64, Paris : Didier, 1977) 364.

coïncidences semblent devenir signifiantes. Ainsi, la mère d'Immalee, avant qu'elle ne se rende compte de l'absence de sa fille, reçoit une lettre étrange de son mari. Il fait le récit d'une mystérieuse vision qu'il a eue. Rêve ou réalité, le narrateur reste dans l'indécision. Toujours est-il que le commerçant reçoit une injonction de la part de sa fille, « Save me! » (MW, 382), puis s'étant recouché et n'ayant donc pas répondu à son appel, il la revoit pour cette fois l'entendre dire : « It is too late » (MW, 383) au moment où l'horloge sonne trois heures.

L'horloge des Aliaga à Madrid sonne alors trois heures : Immalee a disparu. La lettre d'Aliaga donne ainsi l'impression qu'il a vu Isidora au moment où elle est en route pour son mariage. Le malaise vient de la perte des repères temporels. La coïncidence-hasard, devient coïncidence-correspondance. Les temps du passé et du présent se dissolvent dans la simultanité. La répétition de la phrase « It is too late » (MW, 384) par Fra Jose au moment où Donna Aliaga et lui découvrent la chambre d'Isidora vide renforce le sentiment du surnaturel. La répétition non-intentionnelle est d'ailleurs un facteur d'inquiétante étrangeté.

La scène de la fugue se déroule en outre de nuit dans une nature tourmentée. Le climat ne correspond pas à celui de la région mais à celui du cauchemar. Les éléments déchaînés sont bien sûr associés à Melmoth depuis longtemps déjà. Toutes les étapes du trajet vers l'ermitage indiquent une tension grandissante. Le couple avance en outre à une vitesse surnaturelle qui rappelle les courses fantastiques comme celle de Raymond avec la nonne sanglante dans *The Monk* : « She perceived that she was borne on with a kind of supernatural velocity, — her breath failed, — her feet faltered, — and she felt like one in a dream » (MW, 386). La barrière entre réel et irréel est ténue.

Immalee, bien qu'amoureuse, montre des réticences à suivre Melmoth tant les conditions de leur mariage semblent contre-nature. Elle déclare : « I feel as if I were traversing some unknown region » (MW, 387). Or elle traverse précisément les barrières du réel en suivant Melmoth. Le fait qu'elle se repose sur une tombe avant son mariage montre qu'elle va d'une certaine façon épouser la mort. De plus, c'est un ermite mort la veille qui les unit de sa main « as cold as that of death » (MW, 394), ce en présence d'un témoin particulier : le fantôme d'un serviteur que Melmoth a plongé dans une rivière en furie alors qu'il tentait de les rattraper et de sauver Immalee. L'abolition des limites ordinaires met en échec le réel. Melmoth en a subverti les règles.

La condition d'apparition de l'homme errant est bien la coupure du réel et de la société. Il met cependant plus de temps à apparaître dans le récit de Monçada que dans les autres contes. C'est que le jeune Espagnol rencontre d'abord la cruauté d'habitants d'un « autre monde » dans la personne du supérieur et celles des moines, ou pire du parricide. Le retrait de la société livre l'individu à des personnages qui prennent des allures spectrales. Après avoir fait sonner les cloches pour que les moines s'enferment dans leurs cellules, le supérieur et quatre autres moines mènent Monçada à un cachot :

I felt as if not a living being was in existence but those who surrounded me, and who appeared, in the livid light of one taper burning faintly in that dismal passage, like spectres hurrying a condemned soul to his doom. (MW, 143-144)

C'est un lieu caché et les clefs ont du mal à ouvrir la porte. Exclu de la société, il est inclus de force dans un couvent pour en être ensuite également exclu pénétrant ainsi toujours plus avant dans les « autres mondes », de son cachot vers les souterrains du couvent jusque finalement dans les prisons de l'Inquisition où il subira la tentation de Melmoth.

Cette claustrophobie participe une nouvelle fois de l'inquiétante étrangeté qui règne dans le roman. Freud note que le pire que l'on puisse imaginer est d'être enterré vivant : « Nombre de personnes décerneraient le prix de l'étrangement inquiétant à l'idée d'être enterré en état de léthargie »¹.

Le texte progresse ainsi vers les lieux clos comme vers une clôture particulièrement angoissante car sans cesse remise en scène. Les personnages sont tous confrontés à une « situation sans issue » selon les termes de M. Teyssandier², à une véritable coupure de la vie, ils sont enterrés vivants dans des lieux où il n'y a plus ni jour ni nuit et où le monde de la pensée vient à remplacer la réalité. La seule issue est de rappeler le temps. Monçada compte les minutes de son confinement.

Plus tard, quand l'appel destiné à annuler ses vœux est rejeté, il tombe dans la mécanisation la plus totale : page 173 s'opère la dissolution des couleurs, du temps, de l'espace et du corps :

1. Sigmund Freud. *L'Inquiétante étrangeté*. (Paris : Gallimard, 1985 (1919)) 250.

2. Hubert Teyssandier. *Les Formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen, 1814 - 1820*. (Etudes Anglaises 64, Paris : Didier, 1977) 364.

Of the desolation of mind into which the rejection of my appeal plunged me, I can give no account, for I retain no distinguishing image. All colours disappear in the night, and despair has no diary, — monotony is her essence and her curse. (...) thought, feeling, passion, and all that employs them, — life and futurity, extinct and swallowed up.

L'uniformisation de la matière enferme un peu plus le personnage. La monotonie entraîne un relâchement des défenses contre l'inconscient. Il perd pied, n'a plus cette fois le sens du temps qui passe. L'humain se rapproche dangereusement du non-être avant de rencontrer Melmoth.

Melmoth the Wanderer est en fait à plus d'un titre le roman de la marge. Tous les personnages qui croisent le héros éponyme se retrouvent à un moment en marge de la société et par là du réel. La marge est ce qui conditionne l'apparition de Melmoth. Nous avons déjà vu comment il apparaît en Irlande. Dans chacun des récits, les personnages sont isolés lorsque survient l'irrationnel. Ainsi, Melmoth est autre par sa surnature mais il partage le sort des personnages qui peuplent le roman. Il est donc aussi le même.

Melmoth apparaît, envahit le réel et les personnages. Il n'est d'abord qu'une « figure », puis « a being », et enfin Melmoth, nom qui occupe à lui seul l'espace du texte en ralentissant la diction.

L'homme errant est un être fantastique car il vient brouiller les limites entre vie et mort, remettant en cause la stabilité du monde du roman. Cependant il ne peut forcer les portes du réel que parce que l'instance de lecture ou d'écoute est prête à accepter cette déchirure, à la regarder. Il est la représentation de l'hybridation du réel et de l'imaginaire.

Ne peut-on voir également en ce personnage une projection, un double maléfique des personnages isolés de la civilisation? Le regard qui crée Melmoth, l'être fantastique, n'est-il pas un regard qui re-crée une réalité intérieure, faisant de Melmoth un être fantasmagorique?

Le cerbère à l'entrée de Melmoth Lodge peut alors être interprété comme l'enfer intérieur prêt à se déchaîner sur la partie consciente pour la dévorer. De plus, John fait sortir Melmoth de son cabinet, ce personnage qui n'est pas l'Autre si l'on en croit ce que l'errant déclare à son descendant : « you, Melmoth, are fortified by that vain and desperate inquisitiveness, which might, at a former period, have made you my victim (...) but now makes you only my mockery » (MW 536).

Le jeune Melmoth voit en son ancêtre les potentialités de sa part d'ombre. Il n'en est qu'une image atténuée mais les germes de la culpabilité sont en lui. De manière significative, il est sauvé de justesse de la noyade la nuit du naufrage alors que son ancêtre dévoré par les flammes de l'océan lui montre quel aurait pu être son sort. Melmoth fait donc partie de lui.

Dans l'imaginaire de Stanton, ce dernier a même occupé tout l'espace : « About the year 1677, Stanton was in London, his mind still full of his mysterious country-man. This constant subject of his contemplations had produced a visible change in his exterior, (...) his were, too, the *'foedi oculi'* » (MW 39).

Le regard de Melmoth est transféré à Stanton. L'homme errant devient ensuite extérieur puisqu'il est, via son ombre, littéralement projeté dans une rue de Londres où il prend forme humaine. De « it », il devient « man » : « He approached it, and discovered the very object of his search — the man whom he had seen for a moment in Valentia » (MW 44).

Cependant, Stanton pense d'abord que Melmoth fait partie de « these phantoms of the imagination » (MW 44). Avec « these », il appartient encore à la sphère du moi. Mais il lui redonne alors le lustre surnaturel de ses yeux et cherche à s'en éloigner. La distanciation est soulignée par le déictique « those » qui place Melmoth dans la sphère du hors-moi — « the full-lighted blaze of those demon eyes. » (MW 45). Il habitait l'imaginaire de Stanton, lui avait donc prêté son regard démoniaque. L'Anglais ne pouvait le trouver à l'extérieur puisqu'il était à l'intérieur de lui-même. Cependant, Melmoth a fini de prendre forme et peut être projeté au dehors pour assumer pleinement son rôle de double maléfique. Les monstres surgissent, sortis tout droit de l'inconscient du personnage dans sa retraite, coupé du monde. Paradoxalement les murs de la prison ou de la solitude suppriment d'autres murs, ceux de la conscience.

Il faudra pourtant attendre l'arrivée de Monçada dans les prisons de l'Inquisition pour que Melmoth se manifeste à lui. Celui-ci laisse le personnage sombrer dans les plus grandes profondeurs du désespoir avant de se montrer. Alonzo est ainsi en proie aux attaques de son inconscient dans le cachot du couvent :

To be fighting with reptiles in the dark appears the most horrible struggle that can be assigned to man; but what is it compared to his combat with those reptiles which his own heart hourly engenders in a cell, and of which, if his heart be the mother,

solitude is the father. (MW, 146)

Monçada doit pourtant encore passer dans les souterrains de son couvent lors d'une tentative d'évasion avec un parricide avant de rencontrer l'homme errant. En affrontant le parricide sous la surface du réel, il affronte déjà les pulsions les plus refoulées de son inconscient. Le parricide est une première projection qui amènera celle de Melmoth. Ce dernier dit pourtant à Stanton : « I am independent of time and place » (MW 44). Cela contredit le fait qu'il n'apparaisse qu'aux personnages isolés. Pourtant, ses contingences ne sont pas temporelles ou spatiales. Sa contingence est la détresse morale. Ce sont les personnages qui dépendent du temps et du lieu. Melmoth est une représentation de l'inconscient des personnages, il n'a donc pas la limitation mortelle et ne se soucie pas des murs des prisons. Il survient de l'opposition entre deux volontés : celle de la conscience et celle des pulsions refoulées dans l'inconscient. Il est révélateur que WILL, modal de la conséquence nécessaire, exprimant la futurité comme la volonté, soit omniprésent dans le roman, reflété encore par le WILL - testament, volonté du défunt, que ce soit celui de l'oncle du jeune Melmoth, celui de Guzman, ou encore celui de l'oncle d'Elinor.

Ajoutons que Melmoth est d'autant plus une créature fantasmatique qu'il n'apparaît qu'en marge du roman. Or l'inconscient ne se montre qu'à la dérobée. Nous pouvons donc voir en Melmoth non seulement un autre, un homme-démon, mais également une projection des parts les plus noires de l'inconscient. En outre, Melmoth, l'inquiétant étranger, fait un signe d'une certaine familiarité à John, son descendant : « the door opened, and the figure appeared at it, beckoning and nodding to him, with a familiarity somewhat terrifying » (MW 20). Or Freud souligne que « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »¹.

L'inquiétante étrangeté qui envahit le roman par l'animation de l'inanimé — la voie active est utilisée avec « the door » — et la présence de l'étranger familier souligne l'hybridité du récit qui à chaque nouvelle histoire fait ressortir une part inconsciente des personnages, une part finalement familière.

Quelque chose qui devait rester dans l'ombre s'apprête à ressortir. Le passage de Melmoth du portrait inanimé à l'état vivant est un déplacement

1. Sigmund Freud. *L'Inquiétante étrangeté* (Paris : Gallimard, 1985 (1919)) page 215.

particulièrement dérangeant. Son arrivée dans le monde du roman fait resurgir l'inquiétant étranger qui est étrangement familier.

Le roman est constitué de cinq récits différents qui sont tous l'histoire de la tentation exercée par Melmoth sur les autres personnages. Nous retrouvons l'opposition entre identité et altérité dans la structure de l'œuvre. Si l'histoire se répète selon des modulations infinies, c'est bien pour mettre en valeur l'inéluctable vérité : on ne peut échapper à Melmoth comme on ne peut échapper à ses propres démons. Le texte revient sans cesse à cet Autre qui est Même.

La répétition participe également de l'inquiétante étrangeté du roman. L'ancêtre réapparaît à la surface à travers son descendant et la chronologie est anéantie. Melmoth, l'oncle, le jeune Melmoth, tous trois portent ce nom maléfique. Monçada est terrifié d'apprendre qu'il est arrivé chez un Melmoth après son naufrage. Melmoth semble un nom piège à lui seul par ses sonorités. Il attrape les personnages entre ses deux syllabes, double labiale et les anéantit dans le <th> final.

Le lecteur quant à lui s'enfonce dans l'histoire, coupé de la réalité comme les personnages dans leur prison. Le livre est une forme de piège qui attrape le lecteur. Les phrases sont des murs et la structure concentrique le force à pénétrer toujours plus profond dans la noirceur et à se confronter à Melmoth jusqu'à se trouver face à lui lorsque l'homme errant devient narrateur. Le plus proche contact que nous ayons avec Melmoth survient lorsque toutes nos défenses de lecteur ont été annihilées, lorsqu'au cœur du livre, nous sommes pris au piège de l'écriture, peut-être même forcés à une confrontation avec une partie de notre inconscient.

2.3. SURGISSEMENT DE L'IRRÉEL DANS LES RÉCITS DITS RÉALISTES

The Albigenses

Le récit de *The Albigenses* est ancré dans une réalité historique. Pourtant sa dualité est affirmée dès la préface qui nous parle d'une « romance », donc d'une fiction. Le cadre est réaliste mais il s'y glisse les déviations de l'imagination. La solitude et la décadence définissent la première scène : « The war in Languedoc had left many parts of the country almost desert » (ALBI, I, 11).

La solitude fait surgir la déformation du réel. Les oppositions entre ténèbres et lumière ajoutent à l'atmosphère d'éloignement du réel.

Pourtant le narrateur ramène le lecteur vers une description réaliste où ce dernier découvre Paladour et où le souci du détail (avec la description de la cote de maille) rappelle le cadre historique et donc réel du roman. Il est nécessaire de se raccrocher à des détails matériels pour ne pas tomber dans l'informe. L'armure donne sa forme humaine au chevalier :

He was in armour from throat to heel, but it was of a construction that rather displayed than concealed the exquisite proportions of his form (...) possessing a power of adaptation the nicest and most faithful to the human form (ALBI, I, 13)

En outre, le narrateur rappelle la réalité historique par l'usage d'expressions récurrentes telles que « used at that period » mais il s'agit d'un passé lointain qui place le lecteur dans un monde distant et donc sujet à fissures. Dans ce cadre entre jour et nuit, tendant vers la nuit, les barrières entre rêve et réalité deviennent floues et dans le langage s'introduisent des images de spectres. Le silence ouvre sur l'imaginaire : « There was something awful and even ghostly in the appearance of this shadowy group, who parted at the signal of their leader in perfect silence » (ALBI, I, 25). Le cadre spatio-temporel rigide est brisé pour laisser place à un monde non légitimé par les lois de la réalité et du rapport historique. Les personnages acquièrent ainsi la stature de géants ou la difformité de figures grotesque.

En effet, après avoir décrit le Lord of Courtenaye dans toute sa difformité, le récit introduit Paladour et son écuyer ainsi :

while the forms of each seemed dilated to the dimensions of a giant, from the circumstance of their being alone on the wide scene, and strongly defined on that golden light whose fading richness flushed the western sky. (ALBI, I, 12-13)

Le narrateur explique qu'il s'agit là d'une illusion d'optique. Il utilise le verbe « seemed » et donne une explication logique. Il n'en demeure pas moins que le réel se transforme, se déforme.

De plus, la nature est protéiforme : par le biais de comparaisons récurrentes, l'océan vient dans la montagne à travers les brumes et la neige. Le guide de Geneviève est d'ailleurs comparé à un « navigator » (ALBI, III, 62). C'est aussi le cas dans le passage où nous voyons le moine Montcalm pour la première fois. Cet extrait mérite que nous nous y arrêtions plus longuement :

The mists increasing as the dim autumnal morning broke, the monk lost all view of his way; and as the heavy vapours rolled like an ocean in foam beneath him, he seated himself on a projecting crag, looking like a mariner perched on the fragment of a wreck, and gazing sadly on the ocean that surrounds him. As the monk seated himself, his staff, as lightly as it was leant on by a feeble hand, detached a huge mass of loosened stone from the cliff, which went flashing and thundering down the precipice, and sinking amid the waters of a dark quiet mountain-lake, sent its agitated waves in ripple and foam to the shore. At the sound, so abrupt and unexpected amid that deep and stilly loneliness, the thousand echoes of the hills awoke; the eagle started from his aerie, and added his wild scream to the clamour; and the mist itself, by the strong percussion of the air, parted for a moment, then slowly and dimly gathered and settled again. All then was still; the echoes subsided, the scream died away, the lake lay still again, and the silence became more profound and touching from the contrast.

The monk looked round him at first with that expression of wonder mingled with curiosity and awe, which the slightest phenomena of nature amid these her deep and profound recesses of solitude must cause — it was like the cry of treason in the chamber of a slumbering monarch. (ALBI, I, 340-341)

La brume se transforme en océan. L'eau est ici sous sa forme évaporée et subit une sorte de condensation à travers la comparaison. Le moine devient alors le marin perdu au milieu de l'océan dans le naufrage de son navire. La nature est décrite ici non pas de manière réaliste mais à l'image des inquiétudes du personnage venu tenter de rétablir la paix entre Albigeois et Catholiques. Il est le seul espoir, comme le seul marin rescapé, mais c'est un espoir qui se perd dans un océan d'hostilité.

Une image qui vient juste après montre combien il est proche de couler. La pierre qui se détache « went flashing and thundering down the precipice, and sinking amid the waters of a dark quiet mountain-lake » (341). Sous l'eau de l'océan, il y a encore de l'eau puisque dans la suite de la description, l'eau imaginaire devient réelle alors que l'océan de brumes cède la place à un lac.

Le contraste entre le silence lourd et le bruit venu le déchirer avec la chute de pierres est mis en exergue par une accumulation de termes dans ces deux champs lexicaux et la coordination AND qui fait se répéter les rythmes binaires — « flashing and thundering », « ripple and foam », « abrupt and unexpected », « deep and stilly loneliness ».

Cela augmente l'effet de surprise quant à l'expression « dark quiet mountain-lake ». L'ordre des adjectifs, l'absence de virgule ou de conjonction de coordination sont troublants. En effet, quand deux adjectifs sont tout à fait sur le même plan, on les coordonne à l'aide de AND. On utilise aussi une virgule pour des adjectifs qui se complètent sans former une sous-catégorie. L'asyndète provoque ici un effet menaçant en doublant « quiet » de « dark ».

La polysyndète en AND présente dans ce paragraphe tant au niveau de la coordination de noms que de propositions s'oppose à cette asyndète et à la série de propositions brèves comme : « All was then still; the echoes subsided, the scream died away ». Le premier paragraphe de l'extrait se termine cependant de nouveau sur deux occurrences de la conjonction AND. Cette opposition entre polysyndète et asyndète crée une tension entre la lenteur et la lourdeur de l'eau dormante et l'angoisse qui en découle et que transcrit l'accélération du rythme du texte.

Le texte mime de plus l'ouverture brutale et la fermeture lente mais inexorable des eaux. Nous visualisons parfaitement l'ouverture brève et le repli sur ces pierres des eaux du haut et du bas (les brumes, le lac).

Les sonorités ajoutent à ces impressions. Les sifflantes donnent la sensation d'un souffle glacé qui enveloppe le paysage tandis que les plosives décrivent bien le caractère heurté des montagnes et la violence de la déchirure opérée par la chute de pierres.

Le moine jette un pavé dans la mare en venant établir la paix mais cette tentative qui va ouvrir brièvement une brèche sera recouverte immédiatement puisque la procession et le discours de l'évêque montreront que c'était une tentative mort-née.

La phrase qui conclut la description et qui en est séparée, donc mise en valeur, par un tiret est une comparaison qui surprend le lecteur par sa violence : « it was like the cry of treason in the chamber of a slumbering monarch » (ALBI, I, 341).

Qui est le roi qui dort et que l'on assassine ici? La nature livre un secret. Elle crie à la trahison mais de qui? des Catholiques ou des Albigeois? Ou vient-elle rappeler la fin suspecte du frère de Courtenay qui a été noyé dans un lac près du château? Les eaux dormantes un instant agitées renferment le secret en elles.

L'eau est donc un élément qui joue un rôle majeur dans *The Albigenses*. Elle envahit la nature à tel point que Paladour, lorsqu'il s'approche du lac qui jouxte le château, est témoin d'une dissolution littérale du paysage :

As the knight rode slowly on in the direction indicated by the stranger, the scene became wilder, and the night more gloomy; — it was one of those nights so rare on the continent, which recall the image of the sad and troubled atmosphere of the north, where masses of dark-grey cloud, with a few gleams of pale and dusky white, pursue each other incessantly, and make the sky appear like a dark and agitated ocean suspended over our heads. The objects around were now scarcely distinguishable; but by the sound of waters the knight perceived he approached the lake, and, alighting, he led his steed cautiously.

The gleams of a struggling and watery moon broke forth at that moment, and he found himself on the border of a lake of some extent, enclosed by rocky hills on every side, save that by which he had approached it. A breeze, whose sound was multiplied by the echoes of the shore, swept over its dark surface, and sent its waves with hoarse and heavy murmurs to his feet. (ALBI, I, 32-33)

Les comparatifs de supériorité (« wilder, more gloomy ») entraînent le lecteur vers une réalité qui perd progressivement sa forme. Avec le terme « masses », le narrateur accélère ce phénomène. De plus, la présence de quantité de nuages, éléments à l'allure changeante et malléable, et donc sans forme réelle, fait du paysage un monde du chaos. Que la comparaison fasse du ciel un océan ajoute à ce retour à l'indifférenciation originelle, avant que le ciel ne soit séparé de la terre. Le chevalier ne distingue finalement plus « the objects around ».

Nous retrouvons le paradigme de la solitude déjà présent dans les images de naufrage et qui projette sur le paysage l'état d'esprit du personnage. Il n'y a donc pas que l'atmosphère qui soit « sad and troubled ». La traversée périlleuse du lac est annoncée par la dissolution du ciel en un océan agité. Paladour se trouve pris entre les eaux d'en haut et celles d'en bas. Comme le moine, il voit le ciel se liquéfier et en dessous du ciel un lac. Le lac est entouré de collines rocheuses et sa surface est sombre. La nature se referme sur sa victime. À la surface du lac se devinent les ténèbres de ses profondeurs. Dans le passage, les sonorités reproduisent d'ailleurs le son d'un spectre passant sur l'eau. L'allitération en « h »

aspiré (« hoarse and heavy ») est comme un souffle qui s'élève du lac et défie le chevalier. Cet effet est renforcé par la présence de sifflantes.

« Murmurs », avec le redoublement de la syllabe et le /m/, vient quant à lui ajouter à l'image de féminité qui émane de l'endroit du fait de sa composante aquatique. Le passeur sera d'ailleurs une femme et c'est la lune, élément féminin qui éclaire le lac. Sa lumière est cependant trouble : « the gleams of a struggling and watery moon ». Les rayons de la lune ne sont plus que lueurs. La victoire va aux ténèbres ce qui anticipe la venue de celle qui appartient désormais à ce monde-là, Marie de Mortemar, femme trouble elle aussi. Enfin, l'adjectif « watery », appliqué à l'astre qui éclaire peut être relié à l'œil, au sens de « suffused with tears » [OED]. Le paysage dit toutes les souffrances des personnages. L'eau dissout le réel pour en faire une projection de l'imagination des protagonistes.

L'eau dissout, l'eau déborde. L'armée qui arrive au château de Courtenaye est, elle, comparée à un fleuve et le château à une caverne où s'engouffre la rivière (ALBI, I, 195). L'eau a ici une connotation négative. Non seulement elle emplit l'espace mais en débordant le submerge. De symbole d'indistinction primordiale, elle devient symbole de destruction, anéantissant tout dans l'excès, à l'image des Croisés.

Après la bataille où les Albigeois renforcés par l'armée du comte Raymond ont terrassé l'armée ennemie, le narrateur livre les visions du carnage en termes aquatiques : « To view a vast plain heaped with corpses, to see at once this ocean of the dead, and prepare to wade through, is, perhaps, a less fearful object to the imagination, than to totter along amid darkness and doubt » (ALBI, II, 200).

Les eaux ont donc la connotation négative de la mort. Les corps se dissolvent dans la mort. Ils perdent leur forme spécifique et tombent dans l'indistinction.

La nature n'est ainsi pas complètement réaliste puisqu'elle est déformée par l'imagination et les pensées des hommes. De surcroît, les comparatifs de supériorité qui sont récurrents dans le texte témoignent d'un pas franchi au-delà des limites naturelles. La répétition fréquente de l'expression « more than mortal » est, elle, un euphémisme qui permet de ne pas nommer directement le surgissement du surnaturel dans l'univers

familier. Elle traduit un au-delà du langage en même temps qu'une transgression des limites humaines.

Par ailleurs, la dissolution du paysage s'accompagne comme dans *Melmoth* de l'anéantissement de la barrière entre morts et vivants. Les revenants perturbent le factuel et les vivants prennent des allures spectrales. La description de la grotte où trouvent refuge les Albigeois en est un exemple :

In the interior of the cavern an ample fire had been lit; its light, flaming upward, fell vividly on the notched and ragged edges of the rocks that impended above, shaping their wild outlines into a resemblance of the visages of gigantic spectres seen in a feverish dream; (ALBI, I, 160-161)

Les esprits se reflètent de nouveau dans les paysages. Les rochers ont l'apparence de spectres qui sont à l'image de l'âme des fanatiques. La déformation du réel ouvre donc sur l'imaginaire envahissant.

L'image de la nature ou des humains qui se transforment en spectres est souvent employée. Certains personnages apparaissent comme des êtres sortis de la tombe pour hanter ceux accablés de culpabilité. Ainsi, Courtenaye s'écrie en voyant Paladour : « God! — another risen from the dead! » (ALBI, I, 218).

Dans ces conditions, tout événement qui sort de l'ordinaire semble basculer dans le surnaturel comme le récit du moine de Montcalm sur les noces de Paladour puis son aventure dans la tour d'Hugo. Les événements ne sont pas ce qu'ils paraissent car la peur modifie les perceptions. L'atmosphère de cauchemar qui règne dans la tour est en outre préparée par l'errance du moine dans la campagne sauvage et déserte.

Certains de ces spectres ne sont donc que des illusions mais cela ouvre une faille dans le réel, et la superstition dont le narrateur nous rappelle constamment la présence en ces temps médiévaux s'y emploie aussi, qui va permettre à un surnaturel cette fois non expliqué de surgir comme par exemple dans les « tales » de Sir Aymer et de De Montfort. Si le récit de Sir Aymer est de seconde main, et donc peu fiable, celui de De Montfort rapporte une expérience personnelle que le narrateur n'éclairera jamais : était-ce simplement le fantasme d'un homme coupable ou un occurrence surnaturelle? Il ne nous le précise pas. Nous n'avons que le point de vue du chevalier sur ce récit.

Dans cette histoire, un bois s'ouvre pour qu'il y découvre les spectres des victimes qu'il a massacrées lors d'une incursion passée dans ce même lieu. Au début du récit, le chevalier se perd dans cette forêt : c'est par hasard qu'il découvre les Albigeois. La forêt est d'abord un terrain de divertissement et les loups ne sont pas une menace mais un simple gibier. Pourtant, très vite, une atmosphère angoissante envahit le récit. La forêt se fait ombreuse et De Monfort est séparé des ses compagnons. Le narrateur insiste sur l'entrelacs des branches des arbres qui rendent la progression difficile. La comparaison de la forêt avec une cathédrale nous plonge dans un univers quasiment gothique et la référence à un édifice religieux est une prolepse pour la scène de dévotion dont va être témoin le Croisé.

Au cœur de la forêt, il découvre une prairie dans laquelle les hérétiques sont rassemblés. Celui-ci identifie d'abord sa découverte à « a nest of wolves or a troop of bears » (ALBI, I, 399). Les Albigeois sont associés aux loups. De plus, leurs vêtements sont en laine grise comme le pelage des loups. Ils sont néanmoins sans pouvoir de défense et De Montfort les massacre. Après cet acte sanguinaire, ce chevalier va connaître l'angoisse dans la forêt et les rochers qui la peuplent. Encore une fois, il se perd alors qu'il poursuit un loup (ALBI, I, 401). Sa culpabilité est enracinée dans la forêt. La poursuite du loup se transforme en poursuite de celui qui guide De Monfort dans un labyrinthe de collines sombres, or ce guide est un Albigeois. Ce dernier entraîne finalement le chevalier à travers « a dark glen » (ALBI, I, 405) jusqu'à un bois ténébreux : « the thick dark wood in the hollow opened its bosom to receive me — as I entered it, my brain cooled, and my senses settled; and I saw, as distinctly as I now see this group, in the wide opening glade, the same band of heretics » (ALBI, I, 405). Au cœur des ténèbres, dans ce qui pourrait s'assimiler à une caverne, donc à l'inconscient, De Monfort fait l'expérience de la culpabilité. La forêt devient alors une cavité sombre d'où surgissent les monstres, ici les fantômes des victimes de De Montfort.

C'est l'endroit dans le texte où le surnaturel apparaît le plus clairement. Ailleurs, les mystères laissent croire à des agences surnaturelles mais la narration nous amène vite vers ce qui n'était qu'un dévoilement retardé. Ici, le narrateur se dégage de toute responsabilité puisqu'il livre les récits tels qu'ils sont racontés par les narrateurs intra-diégétiques, ou du moins le laisse-t-il croire. Il y aura toujours un filtre et les personnages sont fictionnels. Ce surgissement du surnaturel n'a cependant pas lieu n'importe où et n'importe quand. Le réel a déjà laissé entrevoir ses failles

et le contexte est particulier. Les personnages ont pénétré dans le château qui est comme une enceinte coupée du réel.

En outre, l'orage très « gothique » rappelle les conditions du surgissement de Melmoth dans le roman du même titre. Il semble que les éléments soient animés comme dans *Melmoth*. Nous retrouvons l'image des nuages se faisant armée des ténèbres (ALBI, I, 184). De plus, dans le château, l'animation de l'inanimé installe une atmosphère d'inquiétante étrangeté puisque la tapisserie semble prendre vie :

the tapestry, waving to and fro in the blast that rushed through door and casement, gave to its distorted forms the appearance of gigantic spectres, who menaced the guests as they sat by their fitful and shadowy movements. (ALBI, I, 380)

Courtenaye est soupçonné de s'adonner à des pratiques occultes et Paladour a de mauvais pressentiments en pénétrant dans sa demeure. Ce dernier croit rentrer dans sa tombe et porte les attributs de la mort (ALBI, I, 198-199). Les personnages y font d'ailleurs l'expérience d'une exploration des profondeurs. Ainsi, ils s'enfoncent dans les voûtes du château en quête de surnaturel. Une scène de sorcellerie qui rappelle les cérémonies orchestrées par Mathilda dans *The Monk* s'y déroule. Il y aura toutefois ellipse sur les événements qui s'y produisent, laissant une nouvelle fois le lecteur croire au surnaturel.

La manière de traiter le réel des romans gothiques se retrouve en partie dans le roman historique. Certains critiques y ont donc vu une persistance du thème gothique qui n'avait pas sa place dans un roman historique. Pour Dale Kramer, « *The Albigenses* is not a historical Gothic novel in the manner of either Clara Reeve's *The Old English Baron* (1777) or Thomas Leland's *Longsword, Earl of Salisbury* (1762), but a work in which history and Gothicism conflict with each other » (ALBI, introduction, xvii).

Certes, les motifs gothiques reviennent perturber le réel mais ils ne sont qu'un prétexte à la mise en scène du dépassement des limites du réel. Le réel paraît donc un espace trop étriqué pour l'imagination de Maturin qui en repousse toujours les bornes même dans les passages les plus réalistes. Cela se confirme de manière encore plus évidente dans l'étude des romans qui ont pour cadre l'Irlande.

***The Wild Irish
Boy***

Dans ce roman, le réalisme faillit aussi. En effet, si nous laissons de côté les maladresses et invraisemblances dues à la volonté de Maturin d'écrire un roman sur un milieu qu'il connaissait mal — elles ont déjà été relevées par de nombreuses critiques (Harris par exemple écrit : « The book was largely fore-doomed by the exaggerated descriptions of London social life »¹) — il n'en demeure pas moins que le réel présente des failles.

Maturin dans sa préface dit certes qu'il entend suivre la mode :

The fashionable materials for novel-writing I know to be, a lounge in Bond Street, a phaeton tour in the Park, a masquerade with appropriate scenery, and a birth-day or a birth-night, with dresses and decorations, accurately copied from the newspapers. (WIB, préface, x)

Mais bien vite ce sont ses inclinations personnelles qui l'emportent. Les éléments qu'il a cités figurent bien dans le roman mais y sont dans un milieu dont il dénonce la superficialité, l'absence de vie. L'auteur ne peut se contenter de ces motifs et de ces apparences. Il lui faut voir au-delà de ces limites paralysantes.

Dans *The Wild Irish Boy*, la dimension onirique est très présente. C'est celle du rêve éveillé. Tandis qu'il constate la dépravation d'Ormsby à Dublin, le lecteur est invité à observer les ravages provoqués par l'amour. Le roman s'ouvre sur le rêve éveillé engendré par l'amour qui mène à la perte. La tante d'Elmaide Saint-Clair la met en garde contre cette propension mais il est déjà trop tard car elle a vu Ormsby : « But these things were to me as the visions of a dream, and the only reality of life had become a vision of but one bright and lovely phantom » (WIB, II, 9). Le corps ne se nourrit plus que d'illusions et perd contact avec le monde tangible.

La cousine du jeune homme s'éprend également de lui. Elle est une figure nocturne qui va dans les cimetières lire de la poésie pré-romantique. Les liens avec le romantisme sont en outre souvent soulignés dans le roman à travers la description des personnages rêveurs. En témoignent les scènes où le jeune héros observe la nature à côté de Londres et ses longues marches d'abord dans le nord de l'Angleterre puis à Black Rock, scènes propices à la rêverie :

1. J.B. Harris. *Maturin, The Forgotten Imitator*. (New York : Arno Press, 1980 (1928)), 94.

In my wanderings, my mind did not waste itself in marking the shapes of clouds, or counting the circles made by a pebble in the water; it was stored with precious and pregnant imagery. (...) I became an incurable visionary (...) During three years, my life was a species of romantic intoxication.

The reading of Ossian completed my infatuation. (WIB, I, 99-101)

L'errance dans la nature entraîne le personnage dans ses rêves et devient une nature rêvée. C'est en effet une nature au-delà du visible qui nous est présentée. Le personnage se fait poète visionnaire :

I sat down upon a bank, and gazed on the setting sun, and on the colours with which his departing had filled the west, till a tear, of which I knew not the source, came to my eye. No being, from the hour of infancy, ever gazed on nature with a more enthusiastic mind than I did. (WIB, I, 94)

Cependant, l'onirisme du roman n'est pas totalement serein. Le livre contient également une scène cauchemardesque : l'arrivée des Montrevor à leur résidence irlandaise qui manque très mal tourner :

The two first carriages had entered, and the coachman was manoeuvring the four horses to follow with the third, when a sound, that I could compare to nothing human, suddenly arose from the other side of the road, and a number of persons, apparently intoxicated or frantic, surrounded the carriage with cries and gestures of madness. (WIB, I, 223)

La scène a lieu de nuit. L'ouïe est donc le sens privilégié. Le bruit étrange est particulièrement angoissant car il ne se rattache à aucun repère. L'enchaînement des événements soudains, à l'origine pour l'instant inexplicée, provoque la peur et le cœur s'emballe comme les chevaux. Encore une fois le cheval est un animal très négatif. Les êtres fous ajoutent à l'imagerie cauchemardesque puisqu'ils éloignent toute possibilité d'une rationalité rassurante. Ormsby est finalement blessé lorsqu'il tente de sauver les femmes dans la voiture, ce qui le plonge dans l'inconscience du dormeur.

De plus, un courant fantastique traverse le roman qui se voulait réaliste. C'est dans la campagne irlandaise que les motifs gothiques les plus importants sont placés. La nature en furie pousse ainsi Ormsby à trouver refuge dans une tour solitaire. Un mystérieux étranger y réside,

celui-là même qu'avait croisé le jeune héros et à qui il avait à peine osé demander sa route tant son apparence était inquiétante :

I saw no one near to direct me, but a dark figure that was moving rapidly at a distance. I hastened to him; his appearance made me almost repent my haste. He was wrapt in a dark cloak; he had a cap on his head of a strong and ancient fashion; his face was as pale as that of a corpse, and two dark eyes, which though fixed on me, did not seem to see me, gave an expression to his face, that was almost supernatural. (WIB, I, 211-212)

Cette description anticipe celle de Melmoth. Ce personnage est d'ailleurs étonnamment proche d'Orazio ou de Melmoth dont il semble partager la faculté de dominer les éléments : « He seemed indeed to be a creature of the elements, that could appear and disappear at his pleasure » (WIB, III, 358).

Dans ce paysage sauvage et désolé, l'improbable tient lieu de réel. L'adjectif « strange » revient trois fois en une seule page. L'origine du sang dont sera taché le visage d'Ormsby demeurera inexpliquée bien que la fin du roman apporte une explication aux autres mystères. Tout ce passage a ainsi une forte tonalité gothique bien éloignée du sujet que s'était fixé Maturin.

L'atmosphère onirique, que ce soit celle du rêve ou du cauchemar montre à quel point le réel est remis en cause. De même, l'attentat dont est victime De Lacy présente des similitudes avec un mauvais rêve (WIB, II, 137-152). La scène se déroule bien entendu de nuit. Ormsby rencontre le personnage qui l'avait tant troublé. Nous replongeons dans un univers gothique. Son discours, bien que prononcé dans un but inverse de celui d'Orazio, nous rappelle des extraits de *Fatal Revenge* :

“Stop,” said he, in a hollow tone, “I know you, and must speak with you : there is mischief doing to-night — there is perhaps scarce time to prevent it — follow me.” “Where must I follow?” said I, “and what must I prevent?” “Murder!” said he, in a terrible voice. I shuddered. (WIB, II, 139)

L'exclamation répète celle qu'entend Annibal dans sa prison. La voix est la même. Si les intentions du personnage que rencontre Ormsby sont tout autres que celles qui animaient Orazio, le dialogue n'en installe pas moins une grande tension. La description de l'arrivée au château de De Lacy confirme l'onirisme de la scène :

The castle was about half a mile distant; that distance I had passed as a step. As long as I could see any thing, I saw the figure following me. All around the castle was still and quiet : I heard nothing but the sighing of the trees that waved to a pale, and wintry moon, and the croak of the raven from the shattered turrets. (WIB, II, 141)

La rapidité du voyage en fait une course fantastique. La présence de l'être mystérieux ne rassure guère le jeune homme qui ne sait s'il doit lui faire confiance. Il peut s'agir d'un être maléfique. Quand au décor, il présente toutes les caractéristiques d'une demeure gothique. Les tours sont en ruine. Le silence est pesant, les sifflantes de « sighing » et de « trees » angoissantes. Seule la lune, astre qui symbolise le rêve et l'inconscient, éclaire la scène. Enfin, le corbeau est un animal de mauvais augure, à la connotation négative quand il apparaît dans les rêves.

Bethel s'en tient cependant dans son histoire à des comparaisons. Nous restons bien dans la réalité mais une brèche est ouverte par les marqueurs de virtualité comme « as » ou « like ». L'assassin est ainsi potentiellement un spectre, les limites entre morts et vivants floues : The tall dark figure of a man visibly crossed the room, and stood by my uncle's bed. My breath forsook me. It was like the gliding of a spectre » (WIB, II, 143).

La scène a lieu du reste pendant le sommeil de l'oncle d'Ormsby. Ce qui se déroule pourrait fort bien être le cauchemar du vieil homme cette nuit-là. Le retour à la réalité se fait après un passage par la mort et le jeune homme et son oncle se réveillent de cette aventure comme d'un cauchemar. Enfin, l'emprisonnement d'Ormsby constitue pour lui l'équivalent d'un autre rêve fiévreux. Il est intéressant de noter que le héros se réveille à nouveau dans un monde où l'ordre est rétabli, et éprouve un soulagement, comme après un mauvais rêve.

Women; or, Pour et Contre

Women; or Pour et Contre se déroule à Dublin et Paris, un univers réaliste que l'auteur oppose dans sa préface à ses œuvres précédentes :

When I look over those books now, I am not at all surprised at their failure; for, independent of their want of *external* interest, (...) they seem to me to want *reality*, vraisemblance; the characters, situations, and language, are drawn merely from imagination; my limited acquaintance with life denied me any other resource. (WPC, préface, iv)

Le déictique « Those » place nettement les œuvres antérieures dans la sphère du hors-moi. L'auteur cherche à se distancer des ouvrages précédents le plus possible. Il les place ainsi dans un passé en rupture totale avec ce qu'il écrit à présent (« now »). Notons également qu'il ne fait pas que dénigrer le premier roman gothique *The Family of Montorio*. Il rejette aussi ses deux autres romans irlandais *The Wild Irish Boy* et *The Milesian Chief*. Il réfute donc ce qu'il avait avancé dans les préfaces de ces deux œuvres antérieures et annonce quelque chose de différent dans *Women*.

Le roman présente pourtant des images de la nature qui s'écartent du réalisme pour refléter les sentiments des personnages ou ce qui les caractérise. Avec les deux scènes d'orage, Maturin souligne à travers les réactions contrastées de Zaïra et d'Eva leur opposition. L'éclair déchire le tissu désormais ténu de la relation entre Charles et Eva.

Zaïra ne perçoit la nature qu'à travers ses références littéraires dont elle est prisonnière (WPC, II, 33). Eva, elle, est pétrifiée par le désordre. Pourtant, c'est finalement la même paralysie qui les affecte et les écarte de la vie. L'une trouve sa source dans l'excès d'intellect, l'autre dans le détachement profond des choses terrestres.

Quand Eva est sur le point de mourir, l'image d'un coucher de soleil d'automne est décrit et la demi-lune, « like a bark of pearl, came on through the deep still ocean of heaven » (WPC, III, 146) est son cercueil. En effet, « La barque est le symbole du voyage, d'une traversée accomplie soit par les vivants, soit par les morts. (...) La première barque est peut-être le cercueil » [DS, 108-109].

Cette image de la barque est aussi présente dans une description de la colline où vont Charles et Zaïra :

The moon had risen, but her light was still very faint; it seemed like a bark, dimly seen in the blue depths of heaven, tracking its way with slow-spreading light, and emerging on soft successive tides of cloud; the whole scene was as aerial, as if those who viewed it no longer stood on earth. Beneath them, to right and left, lay the bays of Dublin and Killina, still as if in the first moment of their creation, before they had felt the rush of the breeze, or the ripple of the tide. The low murmur of the waves, that scarce reached their ears, seemed to send a voice of deep, lonely tranquillity to the heart, where its tones were addressed. (...) They felt themselves alone, and they felt, what those who love alone can feel, that such moments of abstraction are moments of the

most exquisite enjoyment. Zaira, whom the view of Nature usually rendered eloquent, was profoundly silent, and De Courcy's heart was too full for speech. (WPC, II, 62-63)

Cette imagerie est celle du repos de la mort. Le passage est de plus une valorisation des images nocturnes qui viennent comme un apaisement après l'orage, à l'image du calme de la mort après le tumulte de la vie. L'apesanteur gagne la nature comme les personnages. Ils atteignent une forme de transcendance et perçoivent le paysage depuis la barque dans le ciel. L'attention de presque tous les sens (vue, toucher ouïe) les amène à cette transcendance en leur permettant de percevoir ce qui d'ordinaire passe inaperçu.

La douceur des sonorités avec les voyelles longues et l'allitération en « s » ainsi que le rythme très lent se combinent à l'atténuation de la lumière et des sons pour mettre en valeur la régression qui s'opère en même temps que l'élévation. Le ciel et la terre se mêlent non dans une image de chaos, comme c'était le cas pour Paladour, mais dans une image de retour à l'indifférenciation primordiale, dans une régression vers le ventre de la mère, le milieu aquatique représentant le liquide amniotique. Élévation et régression sont ainsi équivalentes et le désir de retour vers la cavité utérine se traduit par la communion avec la nature. Par ailleurs, l'amour se lie à cette imagerie de mort. En allant sur la colline, les amoureux connaissent une petite mort.

La description annonce par ailleurs les visions d'Eva et de De Courcy par une imagerie intimement liée à la jeune presbytérienne depuis le début du roman. C'est en effet lorsque le couple formé par Zaïra et De Courcy redescend de la colline que se produit l'événement le plus énigmatique du récit. Charles voit Eva alors que cette dernière est chez les Wentworth dans le même temps que celle-ci rêve de Charles et se voit avec lui dans la même situation. Rêve ou réelle vision surnaturelle, le narrateur ne s'étend toutefois pas sur l'épisode et ne fait que relever la coïncidence des visions simultanées qui révèlent le sentiment de culpabilité de l'un et la détresse de l'autre.

La dimension onirique dans *Women* s'établit cependant dès le premier chapitre. Après une présentation de De Courcy, le narrateur fait le récit de sa première rencontre avec Eva Wentworth. Cet épisode constitue un récit clôturé qui commence à la nuit tombée et se termine sur un réveil fiévreux de Charles dans sa chambre d'hôtel. En outre, Charles lui-même

reste indécis quant à la réalité de son aventure : « Sometimes in despair he gave up the whole as a vision, and often he felt as if she was still in his arms. (...) if it was not all a dream! » (WPC, I, 36-37).

Le premier chapitre plonge le lecteur dans une aventure qui a tout du rêve. L'atmosphère nocturne et tiède est celle de l'intimité. Elle est d'autant plus éloignée de la réalité que la saison est l'hiver. Si le narrateur assure le lecteur que les nuits sont parfois douces en hiver in Irlande, ce dernier n'en ressent pas moins la dimension onirique.

Par ailleurs, le récit est circulaire. La structure établit une circularité avec le carrosse qui enlève Eva relayé par celui de son oncle. À l'intérieur du récit, le fait que Charles tourne en rond, ne sache pas où il va, accentue cet aspect. Les hasards qui le placent dans cette aventure relèvent aussi de l'enchaînement propre au rêve.

La vitesse des chevaux, de la course folle de De Courcy sont comme le rythme du cœur du rêveur qui s'accélère. Ce sont des facteurs d'angoisse et la vieille femme est la figure de cauchemar par excellence. Elle prend les traits d'une sorcière et terrifie De Courcy par ses malédictions :

She was a frightful and almost supernatural object; her figure was low, and she was evidently very old, but her muscular strength and activity were so great, that, combined with the fantastic wildness of her motions, it gave them the appearance of the gambols of a hideous fairy. (WPC, I, 15)

L'humain devient difforme dans ce personnage. C'est un monstre surgi des ténèbres. Eva en contrepoint a une forme parfaite mais elle prend aussi une dimension surnaturelle :

She seemed scarce beyond the age of childhood, and there appeared about her an ethereal lightness and purity, a visible sanctity, that even in that helpless state made her appear as scarce « Of the earth — earthly. » (WPC, I, 30)

Le monde pourtant si proche de Dublin devient fantastique. De Courcy qui avait traversé un pont en direction de la ville, le retransverse à la poursuite de la voiture qui emmène Eva et ce faisant traverse le miroir de la réalité. Le poste de péage est une frontière entre le réel et le fantastique. Au-delà de cette porte des enfers, les cloches que De Courcy entend ne marquent plus tant le passage du temps que l'arrivée de la mort.

L'hiver se fait également période de gestation, du printemps comme du récit. Les champs lexicaux des ténèbres et de la mort sont omniprésents. Le récit est une plongée dans les ténèbres de la mort d'où Charles ramène Eva, tel Orphée.

Le fait que les personnages autres que De Courcy restent anonymes souligne encore l'indéfinition propre au rêve. Cet épisode pose les conditions de la relation entre Charles et Eva. Le mystère qui l'entoure installe un climat d'irréalité. L'atmosphère fiévreuse contamine tout le roman. Ce qui se voulait réaliste a une nouvelle fois ouvert une brèche dans le réel en commençant avec un récit aux tonalités fantastiques. De même, le personnage de la vieille femme resurgira à chaque scène cauchemardesque. Il en est ainsi de l'épisode du feu qui ravage une rue de Dublin. La description qu'en fait le narrateur dresse une image d'Apocalypse :

The hollow rolling of the fire engines, so distinct in their sound; — the cries of « clear the way, » from the crowd, who opened their dense tumultuous mass for the passage, and instantly closed again; — the trampling of the cavalry on the wet pavement, threatening, backing, facing among the crowd; — the terrible hollow knocking on the pavement, to break open the pipes for water, which was but imperfectly supplied; — the bells of all the neighbouring churches (...), and the deep tremendous toll of Christ-church, mingled with, but heard above all, as if it summoned the sufferers to prepare, not for life but for death... (WPC, II, 102)

Tout y connote la violence et la discorde. Alors que tout était atténuation et valorisation de la nuit dans le passage sur les collines de Killina, ici les sens sont poussés à bout, la tension omniprésente. Les sons sont tout d'abord ce qui choque le lecteur. À l'harmonie de la communion avec la nature s'oppose le bruit discordant de la ville dans une opération de laminage de l'espace. L'accumulation des termes se référant au son produit une saturation insupportable. La syntaxe reproduit l'aspect syncopé et frénétique des sons avec la présence massive de tirets et la réduction du langage à des phrases nominales. L'accumulation des virgules, notamment alliées à des noms aux sonorités très dures (« threatening, backing, facing ») taille littéralement le texte. Il tend alors vers l'informe et le chaos que représentent en outre l'image de la foule, masse qui aspire les humains en son sein.

Les sons discordants, le grouillement, les cloches qui se transforment en trompettes de l'Apocalypse (« glas » vient du latin *classicum*, « sonnerie de trompette ») font de la rue une vision infernale d'où émerge la vieille femme qui terrifie Zaira. De cette scène de feu, De Courcy sort fiévreux et fait des rêves qui remettent en scène les événements du roman selon un éclairage différent.

La déréalisation atteint donc l'univers réel. Quant aux songes, ils ont aussi pour fonction de rétablir la vérité. Ainsi, Charles réunit les trois femmes dans son rêve après le feu de Bray (ALBI, II, 115). L'intrusion du rêve dans la réalité brouille notablement la barrière entre ces deux mondes et fait du roman un univers qui s'écarte bien vite du réalisme affiché.

The Milesian Chief

De même, dans son étude du *Milesian Chief*, Claude Fiérobe fait remarquer que dans ce roman, « l'entreprise de déréalisation affecte à la fois les choses et les êtres »¹. Nombre de scènes se passent au crépuscule ou à la nuit tombée. Le paysage lunaire est propice à la transformation des personnages (en géant dans le cas de Connal ou en ange dans le cas d'Armida). De plus, la dissolution des paysages est très présente (nous y reviendrons dans la partie suivante) et révèle une nouvelle fois l'importance capitale de l'élément liquide dans l'entreprise de déréalisation.

Par ailleurs, le vieux barde et les légendes irlandaises contribuent au surgissement de l'irréel dans le texte. Maturin lui-même mentionne dans sa préface les qualités surréelles de l'Irlande où « the most wild and incredible situations of romantic story are hourly passing before modern eyes » (MC, I, v).

La nature est enfin une nature rêvée, voire littéralement rêvée. Ainsi Armida déclare : « I dream of heath and moor, of ruins and moonlight; my feet stumble on the dark mountains ... » (MC, II, 177). Le rythme binaire imite la respiration du sommeil avant qu'Armida ne se heurte aux montagnes et que donc le rythme se fasse plus saccadé. L'allitération en / m/ et la prédominance de la graphie <O> enveloppent le rêveur dans le paysage. La réalité envahit le domaine du rêve tandis que la déréalisation atteint les paysages irlandais. Il n'y a plus de barrière entre le réel et l'imaginaire. De fait, Claude Fiérobe écrit :

1. Claude Fiérobe, « Nationalisme et fantastique », (*Etudes Irlandaises*, 1984, vol. 9) 46.

C'est pourquoi Maturin va poser sur son pays, sur cette terre d'Irlande, une grille de déchiffrement inattendue obéissant à une loi différente de la logique réaliste et dont l'effet immédiat, et le plus visible, est de déstabiliser les structures traditionnelles du roman réaliste.

Rappelons donc le plus évident, à savoir que *The Milesian Chief*, considéré comme un miroir du réel ne convainc pas. Coïncidences et rencontres se succèdent à un rythme impossible. (...) Cette absence de forme traditionnelle, cet amoncellement de coïncidences et de répétitions dont nous avons noté la fréquence insolite, appelle la comparaison avec l'activité onirique où se manifeste à la fois les mêmes ruptures et les mêmes tautologies.¹

En outre, les rêves que font les personnages rejouent la trame du roman et les colorent de leurs angoisses. Armida revoit le changement opéré dans sa vie par son séjour en Irlande et sa rencontre avec Connal (MC, III, 70-71). Le rêve se divise en deux parties : la première a lieu en Italie alors que la deuxième se passe en Irlande. Ce sont bien sûr les deux pans de sa vie mais Connal intervient dans les deux épisodes. Ce dernier brise les cordes de la harpe qu'elle lui a donnée dans la scène italienne. Il semble que le milésien vienne la chercher, comme si sa destinée était de le suivre. La transformation de la harpe symbolise le passage d'Armida d'un état de maîtrise et de tension à celui de résignation. Enfin, dans la partie irlandaise, elle revit son exil et son amour impossible. C'est une anticipation des événements à venir. Passé, présent et futur, Italie et Irlande, se rejoignent dans le rêve.

Le songe a une fonction de révélateur qui réapparaît au volume IV quand Desmond rêve d'Endymion qu'il a l'impression de devoir veiller (MC, IV, 17-18). Il pressent la fin du roman. Non seulement le rêve est prémonitoire mais il transforme le livre prétendument réaliste en récit gothique. Certes Maturin cantonne ce genre à l'intérieur du rêve mais les mondes imaginaires et réels étant intimement liés, toute l'œuvre est en fait traversée par la tonalité gothique. Le dénouement n'est d'ailleurs guère éloigné du rêve de Desmond. À la dissolution des paysages propice au surgissement du surnaturel s'ajoute donc une dimension onirique importante.

1. Claude Fiérobe, « Nationalisme et fantastique », (*Etudes Irlandaises*, 1984, vol. 9) 45.

3. *Origine et mort*

Ainsi la référence est manipulée de telle sorte que la surface n'est plus en rapport avec les profondeurs. La déréalisation atteint ces univers déjà fissurés. En fait, l'héritage des familles est bâti sur des secrets, sur des vides. Des lieux de putréfaction remplacent les lieux de mémoire. Les institutions sont corrompues par ces mensonges et ces secrets enfouis qui, en resurgissant, mettent en péril le réel. Tout futur devient alors impossible.

Ainsi, les vides dans l'histoire des personnages fondent des demeures et des familles viciées comme l'arbre que décrit Paladour :

I am like the oak that spreads its branches in broad and vigorous flourishing, but at whose heart a rottenness hath engendered that causeth the trunk to fall before its time, and to crush even the flower that was smiling by its roots. (ALBI, I, 205)

3.1. L'IMPOSSIBLE TRANSMISSION

Women; or, Pour et Contre

Dans *Women*, le narrateur établit des barrières nettes entre les mondes, les personnages, mais aussi entre ordre et désordre. Par exemple, il oppose le désordre de l'enlèvement d'Eva à la vie régulée des Wentworth. Pourtant, ce que le lecteur perçoit comme un retour à l'ordre avec le retour de la jeune fille dans cette famille après son enlèvement n'est qu'une apparence. Le nouvel ordre est un désordre encore plus profond. L'enlèvement d'Eva est en effet une tentative de rétablissement de l'ordre. La vieille femme qui fait enlever Eva est sa grand-mère et nous apprendrons en fin de récit que les Wentworth n'ont aucune relation avec elle. L'ordre voudrait donc bien qu'Eva vive avec son aïeule plutôt qu'avec des étrangers. Mais la vieille femme agit dans l'illégalité. De plus, elle est comparée à maintes reprises à une sorcière. Elle vit en marge de la société. Elle n'a donc rien d'un modèle. Elle peut par conséquent difficilement représenter l'ordre. Aussi, lorsque De Courcy ramène Eva, avons-nous le sentiment d'un retour à l'ordre.

Toutefois, la vieille femme prédit à De Courcy que son action le mènera à sa perte et à celle d'Eva. L'intérêt que porte la femme à Eva, s'il n'est pas élucidé, suscite un questionnement. Le narrateur laisse entrevoir au lecteur un mystère qui vient déstabiliser le monde du roman mais en

plaçant le récit de l'enlèvement en prélude au récit principal il laisse aussi entendre que le véritable début du roman, donc son monde ordonné, est celui où De Courcy va revoir Eva. L'aspect fantastique de l'épisode le met en marge du récit réaliste comme le désordre refoulé par l'ordre.

Le foyer des Wentworth renforce par tous ses aspects le « retour » à l'ordre des choses. L'oncle est réglé comme une poupée mécanique et Mrs Wentworth est une image de sobriété et de stabilité. Pourtant, si elle est sincère, elle n'en cache pas moins un secret : Eva n'est pas sa nièce. Elle laisse échapper « There is a mystery » (WOM, I, 50) devant De Courcy mais se reprend vite. Ainsi, sur le fond rassurant d'un foyer cossu et régulé par la religion se détache un vide de sens, un mystère concernant Eva. Cette rugosité se détache d'autant plus que la vie des Wentworth semble lisse. L'article A isole cette aspérité et présente la brèche de l'ordre au lecteur. Dans le triangle amoureux du récit principal, chaque personnage, s'il occupe un rôle bien défini, a sa part de mystère et le narrateur sème les indices qui remettent en question l'antithèse entre le monde d'Eva et celui de Zaïra.

La vérité tente cependant de réapparaître et perturbe le monde du roman de manière toujours inattendue. Ainsi, c'est tout à fait brutalement que Charles découvre qu'Eva n'est pas ce qu'elle paraît être dans la société, dans sa filiation : « “Niece!” repeated Cole; “niece! — Impossible. Wentworth had only a sister, who died unmarried, and Mrs Wentworth never had brother or sister — You must be mistaken, Charles?” » (WOM, I, 158).

Cela crée un profond malaise identique à celui qu'il ressentira quand il apprendra les antécédents familiaux de Zaïra. Il est à noter que la révélation vient toujours de la part d'un personnage mineur, presque étranger, ce qui donne plus de poids à la révélation : tout le monde le sait, sauf Charles et le lecteur.

De Courcy, Zaïra et la vieille femme semblent chacun venir perturber un ordre mais le monde du roman est en fait un vaste désordre, un puzzle à reconstituer. Sous l'apparence d'un ordre se cache un passé tumultueux qui fait éclater la surface lisse du présent.

La vieille femme en particulier tend à remettre en question la réalité. Elle appartient d'abord à un récit clôturé qui commence à la nuit tombée et se termine sur un réveil fiévreux de Charles dans sa chambre d'hôtel.

Cette sorcière surgit pourtant de manière récurrente en provoquant toujours le même malaise. Elle semble hanter De Courcy et Zaïra, sortir du récit clotûré où l'on aurait voulu la cantonner. Cet inquiétant étranger devient familier. Charles revoit si souvent la vieille femme sans l'avoir cherché qu'il finit par ne plus croire à la coïncidence, un sentiment que Freud relie à l'inquiétante étrangeté.

Mais c'est plus encore le cas pour Zaïra chez qui elle provoque à la fois attraction et répulsion. Si l'actrice est terrifiée par cette femme, c'est parce que le refoulé revient à la surface, gâche la fête. Elle reconnaît inconsciemment une partie d'elle-même qui aurait dû rester cachée et de ce fait, la superficielle légèreté des choses et des êtres est soudain anéantie. L'arrivée de cette femme dont les gestes et les paroles glacent les sangs remue des images floues d'un passé enfoui tout en ne donnant pas leur nom à ces souvenirs.

De surcroît, la vieille femme poursuit Eva comme Zaïra. Ces dernières sont liées par ce personnage inquiétant. Elle apparaît aux côtés des deux femmes rivales, comme pour tenter de rétablir la filiation mais sans y parvenir. Les noms qui devraient identifier les personnages les éloignent les uns des autres : la vieille femme ne reconnaît pas consciemment sa fille à cause du nom italien qu'elle porte et Zaïra fait de même avec Eva. L'ascendance et la descendance se cachent derrière des noms trompeurs ou absents.

Ce que le lecteur apprend à la fin du roman est l'histoire désastreuse de la famille de Zaïra, une histoire de rejet des liens familiaux. Son père est une figure de l'excès qui l'empêche de lire la Bible et renie sa mère catholique avant d'expulser sa fille parce qu'elle a épousé le professeur de musique. Ce dernier sépare encore mère et enfant en se débarrassant d'Eva à sa naissance. L'enfant est alors remise par le père de Zaïra aux Wentworth. Le noyau familial n'existe plus. Les membres de la famille sont tellement éloignés les uns des autres que les trois femmes ne connaissent pas leur relation, ce qui s'avère fatal. L'exclusion qui fonctionne autour d'un axe symétrique qu'on ne doit pas transgresser devient ici inclusion. L'axe de la symétrie n'est soudain plus présent, ce qui place les figures non en opposition mais en continuité.

En fait, les apparences et les mystères se rapportent tous à l'origine, fût-elle celle de Zaïra ou d'Eva. Ce que j'aimerais avancer maintenant, c'est que cette dernière se meurt certes d'un amour malheureux mais aussi

d'une exclusion de la filiation, bref d'un manque à l'origine. À la fin du roman, Zaïra pense pouvoir sauver sa fille en lui apprenant qu'elle est sa mère : « The only ray of light or hope that flashed on the darkness of her soul was a wild belief that, by disclosing herself to her daughter, by prostrating herself before her, she might perhaps protract her life, might perhaps save it » (WOM, III, 401-402).

Même si Maturin qualifie cette idée de « wild belief », il semble qu'elle ne soit pas si anodine. Rétablir la filiation, c'est rétablir l'inclusion et par conséquent la vie.

En effet, Eva meurt bien avant l'apparition de Charles dans son entourage. Revenons un instant sur le récit qui sert de préambule à l'histoire principale : il met en scène un jeune homme volant au secours d'une jeune fille enlevée par la mort.

La scène se passe lors d'une nuit d'hiver sans lune mais étoilée. La lune est un marqueur du temps qui passe car elle meurt et renaît. Ici, la lune est morte et les étoiles président à la destinée. En outre, le carrosse lancé à toute allure dans une course infernale est une image du temps destructeur. Le cheval, animal chthonien, entraîne la jeune femme dans le monde des ténèbres. De Courcy les poursuit au-delà d'un poste de péage. Il pénètre alors dans un monde qui n'est plus celui des vivants. Le son des cloches prend d'ailleurs une dimension très symbolique : c'est le glas que De Courcy entend et pas une horloge qui sonne neuf heures.

Le roman débute donc sur un récit funeste qui forme une unité différente de la suite du roman. Eva y meurt et y renaît. Celle-ci est « lovely even in apparent death » (WOM, I, 18). Quand Charles essaye de l'emmener : « She fell like a corpse from his arms, but as she fell, a few indistinct reluctant sounds announced, that though life was apparently suspended, it was not extinguished » (WPC, I, 19).

Elle est donc bien entre la vie et la mort, entre De Courcy et la vieille femme qui cherche à la réintégrer dans la filiation. Mais Eva ne cadre plus dans cette famille éclatée. De plus, cet environnement est illégitime donc mortifère.

De Courcy la ramène dans le monde des vivants : elle reprend connaissance au poste de péage. Cependant, il l'emmène également vers la mort. Charles ne fait pas se réintégrer la jeune fille dans son monde légitime puisque les Wentworth ne sont pas son oncle et sa tante. Il l'enlève donc d'un milieu mortifère pour l'emmener vers une autre

inclusion impossible. La maison austère des Wentworth prend d'ailleurs, dès la première description, à la faveur d'une double-entente, l'allure d'une tombe: « he easily discovered the house — it was a handsome, but a very grave-looking one. The name of “Wentworth,” was on the door » (WOM, I, 48).

Le nom sur la porte est comme le nom sur la pierre tombale. Derrière cette porte, la mort. En outre, elle se trouve à « Dominick Street » (WPC, I, 48). Or cette maison est pour ainsi dire dominicale, elle appartient au Seigneur. Là encore il y a double-entente. Les Wentworth sont très croyants et dédient leur vie à Dieu. Mais Eva, elle, a déjà été rappelée à Dieu.

Elle n'est pas de ce monde. Elle est une véritable figure de la mort. Il serait trop long ici de donner toutes les occurrences qui relèvent de ce registre mais à maintes reprises sa froideur, son silence sont associés à la mort.

Par ailleurs, Charles considère dès le début de sa relation avec la jeune fille qu'il n'a pas affaire à un être commun. Ainsi, il la voit s'élever vers le ciel lorsqu'elle chante dans un chœur (WOM, II, 183). Plus loin dans le roman, lors d'un coucher de soleil, Eva s'absorbe dans la contemplation du ciel, prête à s'embarquer dans le voyage sans retour (WOM, III, 146-147). L'inclusion se réalise alors. La lune, comparée à une barque de perle, arrive pour insérer la jeune fille dans l'ordre cosmique. La synesthésie « mellow and indefinite light » (146) contribue à cette inclusion puisque les sens se mêlent. En outre, le ciel devient liquide — « the deep still ocean of heaven » (147) — et se transforme en milieu utérin. Cette régression est renforcée par les images de douceur qui abondent dans la description. Eva pleure d'ailleurs devant ce spectacle et se sent de nouveau en pleine santé, comme un nouveau-né. Maturin ne tarde cependant pas à dissiper l'illusion et à rappeler l'approche de la mort bien réelle.

La mort semble donc la seule inclusion possible pour Eva. Or cette forme d'inclusion provient d'une exclusion. L'absence de connaissance des liens de parenté est tragique. Elle exclut les personnages de la société même. Ils sont marginalisés. La mère de Zaïra est à double titre aliénée, loin de sa famille et folle. Zaïra est coupée du reste du monde par la scène qui fait d'elle une créature hybride, chez qui la femme est indissociable de l'actrice. Eva, enfin, appartient à une minorité religieuse qui vit à l'écart

de la société dublinoise. Cette marginalisation traduit l'éclatement du noyau familial. Les personnages recherchent alors l'inclusion qu'ils ont perdue : la grand-mère est prête à tout pour donner une éducation catholique à Eva, Zaïra vient en Irlande avec l'espoir de retrouver son enfant, Eva s'absorbe dans la spiritualité.

À l'origine, la demeure de vie, de transmission, est refusée aux personnages. Zaïra, sa mère et sa fille sont chassées du château origine : la demeure du père de Zaïra. Ce blocage à l'origine empêche la mémoire de circuler librement. La demeure qui devrait être un lieu de mémoire devient alors un lieu du secret.

Or Daniel Sibony écrit :

La mémoire sert à écarter l'origine — et le deuil de l'origine — pour mieux la reconnaître, l'origine, quand elle se représente. Elle produit l'entre-deux avec l'origine, faute de quoi on est dedans, en plein, sans pouvoir ni en jouir ni en souffrir. On est seulement absent à soi, et à ses sources¹.

Eva n'a pas de mémoire car elle est coupée des siens et son origine est un mystère. D'où son détachement des choses terrestres. Sans mémoire, elle ne peut avoir de futur.

La jeune femme est exclue de sa filiation. Son évolution est rendue impossible par le secret qui pèse sur elle. Il est significatif qu'elle soit bloquée dans le mutisme. Une tension importante survient quand elle veut parler de Zaïra, sa rivale, à Charles. C'est « as if her voice was gone for ever » (WOM, II, 128). L'impossibilité de parler ne naît pas simplement d'une jalousie ou d'une peur d'être confrontée à l'infidélité du jeune homme. Elle tient aussi à la rupture du lien entre la mère et la fille, séparées semble-t-il à tout jamais. Le passage du langage est donc coupé. Parvenir à parler de Zaïra, « as if she then exercised the faculty of speaking for the first time » (WPC, II, 128), c'est rétablir fugitivement ce lien. Bien sûr, l'expression utilisée montre qu'Eva se surprend en surmontant son blocage, mais cela marque aussi un commencement, une brève renaissance. Cependant, Eva reprend bientôt sa vie muette, une évolution devenue involution vers l'origine. Dès lors, nous comprenons mieux l'idée de Zaïra, celle de prolonger une vie en rétablissant la

1. Daniel Sibony. *Entre-deux : l'origine en partage*. (Paris : Seuil, 1991) 124.

filiation. Ces retrouvailles seraient comme un nouvel accouchement pour elle.

L'enlèvement de l'enfant à sa mère équivaut en effet à un avortement. Eva est morte depuis le début de son existence. Zaïra non plus n'a plus de futur. Si elle ne meurt pas, elle reste figée sur un temps mortifié et répète toujours la même phrase. De plus, Eva et sa grand-mère meurent en même temps. Mort et origine se confondent. Vieillesse et jeunesse vont vers le même néant.

Daniel Sibony fait en outre la remarque suivante :

une identité qui pèse reflète une origine dont la pulsion est devenue compulsion; dont le mouvement, en principe animé par le don et la transmission, s'est figé sur un temps mort ou mortifié — deuil ou repli narcissique. C'est donc une origine où manque l'entre-deux, la succession séquentielle, le voyage d'altérité, la partition et le partage...¹

C'est pourquoi le roman se construit sur des figures d'exclusion, sur des rapports exclusifs entre les personnages. Le voyage d'altérité est rendu impossible. Eva ne peut donc aller vers Zaïra. Ces femmes sont prisonnières de leur origine. De Courcy, lui, est un personnage sans origine (il est orphelin) et changeant car il personnifie le manque à l'origine. Il est une représentation du partage impossible.

The Milesian Chief

Par ailleurs, toujours selon Daniel Sibony : « Il nous faut une origine à quitter, une d'où l'on puisse *partir*, et si on l'a, le danger est d'y *rester* (...) de s'enfoncer en elle en croyant la creuser, et de s'abîmer dans son vide »².

Nous venons de voir comment le manque à l'origine aliène les personnages. Intéressons-nous maintenant à l'origine trop présente dans *The Milesian Chief* qui fait du futur une vacuité également.

Rappelons tout d'abord l'aspect onirique du second roman de Maturin, *The Milesian Chief* : nous constatons que les éléments naturels et certains personnages sont des figures de cauchemar. La déréalisation traduit donc une angoisse. Or si nous étudions ces images avec en mémoire *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, nous

1. Daniel Sibony. *Entre-deux : l'origine en partage*. (Paris : Seuil, 1991) 56-57.

2. Daniel Sibony. *Entre-deux : l'origine en partage*. (Paris : Seuil, 1991) 31.

nous apercevons qu'elles ont toutes trait à la crainte du changement et du temps destructeur.

En effet, le roman est fait de changements traumatisants. Ainsi, Lord Montclare se déplace perpétuellement, et il s'agit, dans chaque occurrence, d'un changement brusque motivé par une angoisse qui reste inexpliquée jusqu'au moment où il confie le secret de famille qui le minait à Armida, sa fille. L'ultime déplacement est celui qui les mène en Irlande. Armida est très inquiète de ce nouveau départ : « *Accustomed only to the éclat of a capital, and to pass from one scene of luxury to another, Armida felt a desolation of heart at the prospect of the Irish journey she had never known before* » (MC, I, 46-47).

Déjà dans ce rapport des sentiments d'Armida se profile l'atmosphère du roman. Elle quitte l'éclat pour les ténèbres. En fait, son inquiétude est le catalyseur d'une séquence d'images, comme le sont les angoisses des autres personnages face au temps et au changement.

Le paysage se fait tourmenté. Si Armida est admirative devant la scène qui s'offre à elle lors de son arrivée au château, la nature n'en demeure pas moins extrêmement menaçante :

The sea, troubled with rains and winds, dashed its grey waves along a line of rocky coast with a violence that seemed even in the absence of a storm to announce perpetual war and unexhausted winter. The dark clouds, though they moved rapidly along, never left the horizon clear, and seemed too thick for rains to melt or storms to disperse. The country near the shore, brown, stony, and mountainous, looked as if the sun never shone on it, as if it lay for ever under the grey and watery sky... (MC, I, 54)

Les sonorités sont dures. Elles heurtent l'ouïe comme en écho au bruit des vagues sur la côte. La description isole chaque élément de la nature. « The sea », « the dark clouds », « the country near the shore » sont placés en tête de phrase et suivis d'une virgule. L'auteur les passe en revue et met ensuite en exergue la violence qui les caractérise.

La répétition à très peu de distance de noms tels que « rains » ou « storm » redouble l'effet de dissolution de la nature. Même le ciel devient liquide (« watery sky »). Le temps semble s'être arrêté sur une saison de ténèbres. Les adjectifs et adverbes — « perpetual », « unexhausted », « never », « for ever » — plongent déjà le paysage visiblement hors de la temporalité commune. L'allitération en « w » de la première phrase, tout en reproduisant le bruit du vent violent, souligne son aspect désertique.

Elle signifie également l'entrée dans un lieu de mort. L'hiver est la saison de la mort et c'est la mort perpétuelle qui attend les personnages qui viennent en Irlande.

La crainte face au temps destructeur se traduit tout d'abord par la crainte de l'éternelle destruction du paysage par les éléments. Armida pense ressentir « already the wild transforming effect of its scenery » (MC, I, 55). Paysage et personnages sont donc en interaction.

De plus, cette description annonce les suivantes. L'image de la guerre que livrent les éléments au paysage fait reflet au conflit qui s'y tiendra. La disparition du soleil prépare aux scènes qui auront toujours lieu de nuit. Les personnages sont placés dans un monde infernal.

Armida, lorsqu'elle s'apprête à entrer dans sa nouvelle demeure, voit alors sa voiture emportée dans une course folle vers un précipice par les chevaux apeurés. La course dans laquelle ils entraînent Armida est celle du temps et la chute qui la menace n'est qu'une anticipation de sa destruction. La mort la menace à chaque instant. La gueule dentée du temps destructeur est prête à la croquer.

L'eau est l'élément qui traduit de manière répétitive ces peurs. Armida s'est ainsi aventurée trop longtemps sur un rocher peu de temps après son arrivée et elle est surprise par la marée montante : « During her long reverie, the tide coming rapidly in, already surrounded her, and completely intercepted her return to the shore she had quitted » (MC, I, 69). Ne pouvant regagner le rivage, elle est prisonnière de l'élément liquide. Elle est une deuxième fois coupée du monde des vivants. Le motif de la noyade est ainsi récurrent. Or Gilbert Durand écrit à ce propos :

L'ophélisation et la noyade sont de fréquents thèmes de cauchemar. Baudouin, analysant deux rêves de fillettes relatifs à la noyade, remarque qu'ils sont accompagnés d'un sentiment d'incomplétude qui se manifeste par des images de mutilation (...) ¹

La mer est d'ailleurs littéralement perçue comme une gueule dentée prête à déchiqueter les personnages. De retour de l'île où reposent les ancêtres de Connal, ce dernier, Armida et Wandesford se trouvent pris dans une

1. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris : Dunod, 1992 (1969)) 107.

tempête. Les vagues sont « like a host of devouring monsters », « howling at a distance like beasts of prey » (MC, I, 202).

En outre, la scène se passe après que le soleil est couché. Or l'arrivée de la nuit et de la lune marque le passage du temps de manière encore plus évidente que le soleil. Les ténèbres de *The Milesian Chief* laissent libre cours aux angoisses qui sont démultipliées par la perte de la vue. Seule la lune permet de distinguer quelques éléments. Elle est aussi l'élément naturel qui meurt quand elle finit son cycle. Elle amène les personnages vers le néant de la nuit noire.

De plus, l'élément liquide omniprésent se conjugue aux ténèbres pour dissoudre la forme. Ainsi, lorsqu'Armida se résout à épouser Wandesford, elle fait un voyage vers la mort, ce qui se reflète dans le paysage :

The sun set : the country was one bleak expanse of snow, intersected by tracts of bog, to which the unfrozen water gave a dusky hue; and the sky, livid and lowering with the pallid gloom of winter, seemed to denounce all its terrors against the travellers. (...) There was no moon; but the quick and vivid coruscations of the sky, revealing nothing but snow and heath, seemed to appear only to mock their terrors. MC, II, 185-188)

Tout ramène à l'indifférenciation. Même la faible lumière révèle uniquement l'uniformité du paysage. La mort est l'issue finale qui menace à chaque pas les personnages. Le temps destructeur entraîne dans la noyade Armida et Endymion par deux fois chacun. Les chevaux qui s'apprêtent à précipiter Armida dans l'océan trouvent leur image multipliée dans la voiture des servantes qui tombe dans un gouffre caché par la neige et dans la voiture emportée par les chevaux lors du trajet d'Armida vers le camp des rebelles. Endymion-Inès tombe du bateau qui l'amène en Irlande puis se noie quand Morosini la poursuit.

Le changement qui fait passer Armida de l'Italie à l'Irlande et du confort à un camp de rebelles ou celui qui fait passer Connal dans la pauvreté puis dans la rébellion conduit à la destruction finale. Il est, à l'extrême, synonyme de mort. Ainsi, la révélation de Desmond à Endymion sur son sexe est sa perte. Ce dernier s'écrie : « you have pronounced my doom. (...) I have heard my mother say to Morosini, when she did not think I heard them, "Should she ever learn she is a woman, she must live no longer" » (MC, IV, 33).

Plus tôt dans le roman, le coucher de soleil dévoile cette féminité : « where the sun had set, a broad mass of sanguine vapour flushed the water with its deep dyes, and made it resemble a sea of blood » (MC, I, 167).

Cette mer de sang ramène l'eau à son symbolisme néfaste des menstrues et rappelle une fois de plus le passage du temps. En outre, la mer semble aussi aspirer tel un vampire le sang des personnages — Endymion apparaît d'ailleurs vidé de son sang tant il est pâle. Mais cela révèle surtout la véritable nature d'Endymion. La mer étale les menstrues de celle qu'on fait passer pour un homme. Ce flot de sang menstruel signifie en outre la chute des Montclare puisque sans héritier masculin le château doit revenir aux O'Morven. Si la couleur rouge symbolise l'interdit jeté sur la relation entre Endymion et Desmond, le sang répandu signifie aussi la mort.

La mort est ainsi très présente. Les images de destruction sont légion. Cela a été relevé par Claude Fiérobe qui voit dans le roman une description des « séductions du néant »¹ qui traduit « le fantasme de l'anéantissement »² sans cesse mis en scène par Maturin. L'eau est d'ailleurs, selon Gilbert Durand, « une directe invitation à mourir »³. Un manque à l'origine ou un trop plein d'origine constituent un même vide existentiel car tout futur est vicié.

La déréalisation qui s'effectue dans *The Milesian Chief* affecte autant les personnages que les paysages ou que l'enchaînement des actions du roman. Il nous reste à montrer que cette faille dans le réel trouve sa cause dans le rapport à l'origine des personnages.

Mais intéressons-nous surtout pour l'instant — nous reviendrons sur ce fantasme de l'anéantissement en III — aux lieux de mort. Outre les images cauchemardesques du temps destructeur, tombes et tombeaux envahissent peu à peu le roman.

Les premières tombes que le roman montre sont celles de deux chefs rivaux dans une caverne où ils ont été enterrés avec leurs attributs

-
1. Claude Fiérobe, « Nationalisme et fantastique », (*Etudes Irlandaises*, 1984, vol. 9) 50.
 2. Claude Fiérobe, « Nationalisme et fantastique », (*Etudes Irlandaises*, 1984, vol. 9) 51.
 3. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris : Dunod, 1992 (1969)) 104.

guerriers. C'est un vieux barde aveugle qui désigne l'emplacement des tombes. La figure inquiétante de l'aveugle signalée par Gilbert Durand mène ici littéralement les personnages à la tombe. En fait, la tombe se confond avec l'origine. Celles des deux chefs sont la trace tangible de l'origine de Connal. Ici, le récit fait par le barde de la bataille est mis en rapport direct avec le présent puisque sous les rochers dans la caverne se trouvent les squelettes des deux hommes, mais la trace dans le présent est l'empreinte de la mort. Cette légende ramène Connal alors à l'île où reposent d'autres de ses ancêtres. Ainsi, les origines de Connal, ses ancêtres, lui désignent sa propre tombe. Il voit son nom inscrit sur l'une d'elles — celle d'un ancêtre homonyme.

L'origine pose problème car il y a identité entre l'origine et la fin. L'entre-deux est rendu impossible : les personnages sont prisonniers de leur origine voire de leur nom. Les premières paroles de Connal sont « I am an O'Morven » (MC, I, 72). La copule fait que « I » se réduit au nom d'une famille. Ce nom est comme une incantation et il perd son sens. Dans une épigraphe (MC, I, 46), Maturin cite les « Irish Dynasties » :

O'Hara, O'Mara, O'Morven, O'More,
O'Donovan-arra, Mac Millan, Gillore,
All houses so noble, so worthy, so old,
One drop of their blood is worth ounces of gold.

Cette énumération fige le nom des O'Morven dans l'histoire et le rend stérile. De plus, par les consonances de son prénom, Connal est indissolublement et fatalement associé au Connaught. En outre, tout dans son apparence appartient au folklore irlandais (MC, I, 127-129). La description se termine sur « it was Connal O'Morven ». Ce nom apparaît dans Ossian, ce qui une fois de plus le place dans le domaine légendaire. Claude Fiérobe dit de Connal qu'il appartient au temps du mythe¹. Ce personnage est prisonnier de l'origine envahissante.

Le manque à l'origine revient ici sous la forme d'une origine trop pesante qui étouffe le futur, ne laissant aux personnages d'autre issue que le néant, faisant de l'origine elle-même un vide.

La demeure des Montclare est un lieu central où se concentre l'origine problématique de tous les personnages. Les murs retiennent la mémoire

1. Claude Fiérobe, « Nationalisme et fantastique », (*Etudes Irlandaises*, 1984, vol. 9, 43-55).

des O'Morven et les manipulations des Montclare. Elle représente physiquement un temps mortifié :

L'habitat ou habiter illustre bien les deux aspects de la mémoire : c'est un lieu de rappel, de trajets associatifs entre les êtres et les souvenirs, mais c'est aussi de la mémoire-corps, qui au-delà de tout rappel est une présence, un fragment d'être, un potentiel d'être-là.¹

La transmission est impossible au château des O'Morven. Les O'Morven en sont exclus — Connal s'écrie « Must I visit the castle of my ancestors, to forget, while listening to you, that it is lost to me for ever! » (MC, I, 137) — mais les Montclare ne peuvent y rester. La situation exposée au tout début du roman par le père d'Armida et développée sur son lit de mort montre que la situation est sans issue. La succession est viciée, la chronologie normale impossible.

Le rôle de la mémoire est ici primordial. Or le seul futur que le vieil aveugle, dépositaire de la mémoire des O'Morven, prédise est la mort. La destinée mystérieuse est oppressante car elle est pressentie comme étant tragique. Lorsque Connal amène Armida à Cormac, ce dernier entre en transe et s'écrie « The hand of the dead is on my harp! (...) O'Morven, he whispers, "No song of youth or love!" O'Morven, he bids me sing of woe and death! » (MC, II, 100). Le destin est pris dans l'origine. La mémoire par conséquent tourne à vide.

Elle ne marche que dans le sens de rappel et plus dans le sens d'appel. Il ne reste à Connal de ses ancêtres qu'une tour en ruine et des tombes sur l'île coupée du monde, île qu'il visite avec Armida et Wandesford et où se livrera le dernier combat. La jeunesse est prisonnière de la ruine. Jeune, il est déjà mort. :

a young man thus clinging with romantic attachment, with ancient duty, to an aged relative in want and abasement, in solitude and sorrow, wasting the rich verdure of his youth and hopes on a comfortless and fallen ruin. (MC, I, 52-53)

Son grand-père considère l'acheteur comme un usurpateur — cela est mentionné à plusieurs reprises dans le récit — et prive son petit-fils de transmission et de partage. Dans le même temps, la solution choisie par Desmond — s'engager dans le régiment de Wandesford — est mortifère.

1. Daniel Sibony. *Entre-deux : l'origine en partage*. (Paris : Seuil, 1991) 250.

Connal est prisonnier de son origine irlandaise qui fait des légendes de sa famille sa seule réalité et il perd la mémoire de ses racines anglaises. Desmond perd ses racines irlandaises. Les deux frères sont écartelés par le partage de leur origine. Une des filiations prenant le pas sur l'autre, elle obstrue l'entre-deux.

Quant aux Montclare, il ont usurpé le lieu de mémoire qu'est le château en utilisant Endymion pour ne pas le rendre aux O'Morven. La mémoire pour eux est donc bloquée dans l'origine qu'est l'achat du château et les conditions de sa conservation dans la famille des Montclare.

La séquence des actions dans *The Milesian Chief* repose entièrement sur le secret de famille. La filiation des événements trouve sa source dans la filiation des familles. L'insurrection des Irlandais face à l'opresseur anglais est finalement l'élargissement du problème à l'origine individuel. Wandesford est le catalyseur objectif de la rébellion, l'obstacle objectif au mariage, mais finalement, ce que traduit cette demeure prise entre deux familles rivales est l'impossibilité du voyage d'altérité. Se reproduit ici l'histoire des deux chefs rivaux de la caverne : la seule issue est la mort. L'usurpation ne prive pas seulement les O'Morven de la demeure. Elle est aussi un obstacle à la mémoire vivante.

L'amour, nous dit Sibony, est « recharge d'origine, une décharge aussi. (...) Dans l'amour, on vit des choses qui ressemblent à des premiers instants, donc à une mise en mouvement du temps, où naît une forme psychique nouvelle; celui où une relation, jusque-là nulle ou non perçue, prend des formes neuves. »¹ L'amour entre Armida et Connal, et entre Desmond et Endymion, donne une lueur d'espoir qui est aussitôt étouffée car la décharge de l'origine est impossible. Armida libère dans une certaine mesure Connal et Desmond, Endymion mais la recharge d'origine qu'ils apportent est viciée donc double l'emprisonnement.

En outre la duplication des amours montre que l'histoire se répète et que le temps est prisonnier d'un cercle qui ramène toujours au point de départ : la tombe. Où que Connal aille, il va vers une tombe : celle de l'île, mais aussi le paysage-tombeau qu'il traverse avec ses compagnons d'infortune.

La mémoire de rappel et le secret font du roman un univers mortifère. L'origine entraîne les personnages vers le néant. Plusieurs fois, ils

1. Daniel Sibony. *Entre-deux : l'origine en partage*. (Paris : Seuil, 1991)108.

échappent à la mort mais finalement la tombe gagne puisqu'elle reprend en elle les corps à la fin du roman où presque tous les personnages meurent.

L'angoisse du temps destructeur si présente dans *The Milesian Chief* se rapporte donc à l'origine. Les personnages prisonniers de leur origine ne peuvent qu'être angoissés par le temps qui les ramène inexorablement vers la mort.

3.2. LA TOMBE VIDE

Fatal Revenge

Un autre aspect du manque à l'origine est un vide littéral, celui de la tombe. Là encore, le rôle du secret est très important. La transmission impossible est représentée dans *Fatal Revenge* par la mise sous clé des lieux de mémoire.

Sous la surface du sol, les fondations ramènent à la surface une autre présence qui vient s'affirmer sur les murs du château de Muralto, une présence qu'on a trop vite voulu reléguer dans le secret. La demeure est donc un lieu où une forte tension règne. L'équilibre est fragile, le sol miné par le vide, le vice.

En allant dans les appartements secrets, Annibal entre dans le domaine de la mémoire recluse : par ses manigances, le comte usurpateur a obtenu un titre mais ne peut le garder qu'au prix du secret donc d'un blocage de la mémoire. Or Daniel Sibony dit de la mémoire que : « C'est l'opérateur qui permet les passages par l'origine ; et de sa dynamique dépend que ces passages soient nécrophages ou vivants »¹.

L'exploration des catacombes par Annibal montre bien qu'il passe par le monde des morts. Tous les personnages passent par le tombeau. Le premier à en visiter un est Michelo, un serviteur. D'abord à l'époque de l'usurpation — il découvre par hasard que le cercueil d'Orazio est vide — puis quand il retourne voir les phénomènes étranges qui s'y produisent et enfin lorsqu'il s'y rend avec Annibal. Dans le récit qu'il fait de ses premières explorations, le poids de la porte du caveau (« The massive grating of the vault » (FR I, 48)) désigne le poids du secret. De plus, la demeure des Montorio est littéralement lourde des secrets qui l'habitent — « it possessed all the rude and massive characters of that age » (FR I, 140). Elle devient très vite une tombe plus qu'une demeure.

1. Daniel Sibony. *Entre-deux : l'origine en partage*. (Paris : Seuil, 1991) 123.

Les anciens appartements et tous les éléments qui rappellent les anciens propriétaires sont cachés, condamnés. C'est d'ailleurs dans cet endroit qu'Annibal va découvrir une cavité secrète qui renferme un squelette, bref une tombe. Pour y parvenir, il doit de plus faire l'expérience du néant : « Here all signs of life and habitation seemed to cease; (...) The very echoes had a strange hollowness, as if they were for the first time awakened by the tread of a human foot » (FR I, 146). Ce qui est creux, ce sont aussi les orbites du squelette. L'homotétrie entre le corps du mort et l'espace fait de l'exploration une entreprise d'excavation.

La mise au secret est une mise en bière. La dynamique de la mémoire est rendue impossible par l'usurpation. La tombe vide fait du lieu de mémoire, lieu de repos des ancêtres et d'établissement de la filiation, un lieu qui empêche tout futur de s'établir. Le passé n'étant pas clos, les morts reviennent perturber le monde des vivants. Si Orazio n'est pas mort physiquement, il l'est symboliquement par son passage dans l'île grecque. Le vide de la tombe laissée derrière lui contamine donc bien le réel par une surcharge de mort, faisant de tout lieu ainsi touché une nouvelle tombe.

C'est pourquoi les images de délabrement abondent dans le roman : la corruption gagne la matière inerte. La chapelle qui contient le tombeau d'Orazio est en ruine et le château présente d'importantes traces de dégradation. Ses portes sont « crested with the defaced arms of the house and its alliances » (FR I, 140). A Bellano, Ippolito dort dans une maison dont les souterrains renferment le corps du moine qui avait reçu une confession révélant le secret des Montorio. Elle est abandonnée, en ruine. Elle se fait tombe elle aussi.

En vision inverse des morts qui reviennent dans le monde des vivants, les vivants sont donc aspirés dans la tombe. Michelo est littéralement avalé par la tombe la nuit où il se rend avec Annibal dans la chapelle en ruine : « Michelo was not to be found; the tomb appeared to have opened her mouth, and swallowed him up » (FR I, 264). Il ne revient ensuite dans sa chambre au château que pour y mourir et Annibal croit fermer la porte d'une tombe quand il quitte cet endroit.

On n'explore pas les origines et la destinée impunément. Ippolito vit même le simulacre de ses propres funérailles en suivant le mystérieux étranger qui doit lui révéler son destin (FR III, 29). Dès lors, il quitte symboliquement le monde des êtres vivants. De même, Annibal, enfermé dans les appartements par le comte, est si bien coupé du monde des

vivants qu'il n'y appartient plus. Il se trouve dans une pièce où « from the torpor of inaction, man feels himself growing to, and becoming a part of the still senseless things about him » (FR II, 28). L'espace de la tombe contamine alors l'espace mental : « Solitary man is conscious of nothing but misery and vacancy; it is the principle hostile and loathsome to nature, the lethargy of life, the grave of mind » (FR II, 36).

Annibal et Ippolito représentent deux aspects du problème identitaire lié au secret : l'un veut comprendre son origine, l'autre sa destinée. La tombe vide fait que l'origine et la destinée se confondent. Passé et présent ne s'enchaînent plus sereinement. Le discontinu prévaut sur la continuité.

La tombe renferme le secret mais elle s'ouvre et parle. Elle n'est justement pas « muette comme une tombe ». La mort ouvre le récit puisque dans l'introduction l'officier n'a le droit de révéler l'histoire d'Annibal et d'Ippolito qu'après leur décès. Cette parole naît de la tombe. Le vide fonde une certaine parole, parole détournée par les leurre, les masques, les médiations. La parole est en outre dangereuse. Si pour le récit premier elle doit se faire leçon de morale, elle tue Orazio — après sa confession il meurt — et ses fils — ils cherchent la mort dans le combat militaire.

De plus, la tombe est un ventre puisqu'elle referme l'origine problématique, le secret qui influe sur le futur, et elle accouche d'un monstre. Ippolito et Annibal descendent dans la tombe ou dans ses répliques (appartements fermés, souterrains...) comme dans un ventre vicié. Annibal y verra même le portrait de ses vrais parents. Celui qui est aspiré par le ventre en ressort monstrueux. Il commet des actes contre-nature. Orazio se qualifie lui-même de monstre dans sa confession.

La famille origine est donc mortifère. Les modèles sont viciés et la transmission des valeurs impossible. Quel est l'héritage que peut transmettre la figure d'origine sinon encore un vide?

Le père d'Annibal — le frère d'Orazio qui a pris la place du père — est soupçonné d'assassinat par son fils. L'héritage dans Montorio est impossible puisqu'Orazio n'est pas mort. Or ce dernier, dépouillé, ne peut transmettre à ses fils que sa vengeance.

Le secret est à la source de la vie. Celle-ci n'est donc pas possible. Ce qui légitime le monde de Muralto, la passé sur lequel s'établit la temporalité, est une imposture. Il engendre l'imposture de Schemoli-Orazio. Le monde de Muralto est illégitime jusqu'à en devenir contre-nature. Deux mondes

se trouvent en concurrence. Celui qui devait advenir revient toujours sur celui de l'usurpation. Les personnages sont pris dans un entre-deux temporel. Les espaces vides des appartements et du tombeau sont ce sur quoi Zénobia et le comte ont bâti leur forteresse. Non seulement le futur ne s'établit pas sereinement, mais l'origine posant problème, la causalité est faussée. Les effets n'ont pas les causes que l'on croit. Et les effets même des actions ne sont pas ceux que l'on attendait. La vengeance d'Orazio en est l'exemple tragique puisqu'il pousse ses propres fils au meurtre.

Melmoth the Wanderer

De même, dans *Melmoth the Wanderer*, c'est la tombe vide qui est à l'origine du récit. Si dans *Fatal Revenge* elle engendre une remise en cause de la chronologie en faussant la causalité et entraînant des malentendus tragiques, la tombe vide dans *Melmoth* met au tout premier plan la mort et la naissance, voire la résurrection.

Nous avons déjà mentionné l'épigraphe sur laquelle s'ouvre le roman et démontré qu'il abolissait une barrière essentielle à la perception de la réalité : la limite mortelle. L'origine fantastique du texte est bien la tombe que Melmoth a laissée derrière lui. En fait, il sort de la chambre bleue comme de sa tombe.

Le cadre du portrait légué par l'oncle de John clôture le passé, fixe l'image de son ancêtre dans des limites bien définies. Il est une représentation de la finitude de l'homme. Le cadre est ce qui résume l'existence : la naissance et la tombe. C'est l'antithèse du transcendant. L'image est donc enfermée dans le cadre comme dans une tombe. Mais Melmoth est allé au-delà des limites humaines. Sa vie sur terre a été prolongée de 150 ans : il sort donc du cadre. La cassure temporelle entraîne de la sorte une déchirure de l'image et de sa finitude. Melmoth opère une distorsion du temps à l'image de la distorsion du portrait quand John le brûle.

Ainsi, Melmoth meurt physiquement bien avant 1816. Page 500, il fait jurer à un homme d'église de garder le secret sur sa mort alors que c'est lui-même qui l'a fait venir constater le décès, quand sa mort aurait pu être ignorée de tous. Il y a donc un rapport ambigu au secret. Pourquoi faire connaître le secret? Pour prouver la résurrection? Sa tombe est vide comme celle du Christ. Cependant la résurrection du Christ à Pâques est d'un tout autre ordre : ce n'est pas un retour à l'existence terrestre, mais un passage à une vie définitivement soustraite à la mort. Or la croyance en

la résurrection est le fondement de la foi chrétienne. Melmoth lance de la sorte un défi au pasteur de même qu'un défi au temps. Il montre qu'il s'est soustrait à la mort. Sa tentative de transcendance échoue néanmoins car il ne trouve personne pour prendre sa place à l'issue du pacte. Il tente une échappée hors du temps mais le prolongement de la durée ne l'abolit pas. Melmoth ne peut sortir du temps.

Lorsqu'il rentre à Melmoth Lodge au terme de son errance, il ne ressemble déjà plus à l'être surhumain décrit dans les récits précédents : « the form and figure were those of a living man, of the age indicated in the portrait which the young Melmoth had destroyed, but the eyes were as the eyes of the dead » (MW, 535-536). Son retour sur le lieu origine se fait retour vers la mort laissée derrière lui. Sa voix n'est plus qu'un « peal of distant thunder » (536), rien à voir avec le rire qui terrifiait les paysans de la plaine de Valence. Melmoth a deux origines : sa naissance et sa résurrection or sa deuxième naissance est une damnation, une caricature de la renaissance par la foi en Jésus Christ.

Resté seul dans les appartements où il est né, où il a connu la première chute de l'homme, il fait par conséquent l'expérience de la chute vertigineuse dans son rêve, prélude à sa disparition finale. Gilbert Durand fait remarquer à propos des visages du temps que « La troisième grande épiphanie imaginaire de l'angoisse humaine devant la temporalité nous semble devoir être fournie par les images dynamiques de *la chute* ». ¹ Durand note également que s'associent les scènes infernales et autres visages du temps destructeur à ce mouvement vertical descendant. Le rêve de l'errant est un parfait condensé de toutes les images de l'angoisse face à la temporalité, retenant en particulier celles de la verticalité :

His last despairing reverted glance was fixed on the clock of eternity — the upraised black arm seemed to push forward the hand — it arrived at its period — he fell — he sunk — he blazed — he shrieked! The burning waves boomed over his sinking head, and the clock of eternity rung out its awful chime — “Room for the soul of the Wanderer!” — and the waves of the burning ocean answered, as they lashed the adamantine rock — “There is room for more!” — The Wanderer awoke. (MW, 539)

1. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris : Dunod, 1992 (1969)) 122.

L'horloge connote à la fois la finitude de l'homme (elle désigne le terme de l'errance de Melmoth) et sa damnation éternelle (c'est « the clock of eternity »). Le rythme haletant représenté par la présence de nombreux tirets est celui du cauchemar, de l'essoufflement dû à l'angoisse. La brièveté des quatre segments entrecoupés de tirets décrivant sa chute accélère encore le mouvement descendant. En outre, la gradation vers l'horreur au fur et à mesure de la chute est signifiée par la brutalité croissante des verbes choisis. Enfin, le feu, l'océan en furie, le rocher déchiquent l'homme. Les éléments autrefois contrôlés par Melmoth se retournent contre lui. L'armée des ténèbres l'engloutit.

L'extrait se termine sur un réveil, comme dans la naissance. En fait, c'est la chute originelle qui est revécue par Melmoth, la chute de la naissance rendue à sa dimension biblique en tant que chute de l'homme. Le corollaire de la naissance de l'homme est la mort car c'est là sa punition pour le péché originel. Aussi, après son rêve, Melmoth actualise les traces du temps dans sa personne : « His hairs were as white as snow, his mouth had fallen in, the muscles of his face were relaxed and withered — he was the very image of hoary decrepid debility » (MW, 540). Il renaît à sa condition humaine. Origine et mort sont ainsi indissociables.

L'origine de cet être hybride, pris entre sa condition mortelle et sa démesure, est une tombe vide, celle qu'il a délaissée pour son plus grand désespoir. Vouloir savoir n'amène pas à la transcendance. Ce n'est pas une renaissance alchimique que vit Melmoth, pas plus qu'une renaissance à l'issue d'un rite initiatique. Melmoth est puni par la chute constante que représente sa deuxième vie, chute qui l'amène inéluctablement vers le bûcher perpétuel de l'enfer.

Melmoth, cependant, n'est pas le seul à faire l'expérience de la chute et de la mort. La tombe est le lieu de passage obligé de presque tous les personnages. Ainsi, le couvent, puis l'Inquisition sont des lieux où la mort gagne le personnage. Même une fois sorti des prisons de l'Inquisition, Monçada s'échoue sur la tombe de son frère. La mort de son frère, son double donc, est comme sa propre mort. Peu après on le déclare décédé. Lui aussi laisse derrière lui un cercueil vide.

Qui plus est, il fait plus qu'aucun autre personnage (en dehors de Melmoth), l'expérience du feu. Il rêve qu'il périt dans un auto da fe avec tout ce que cela comporte d'horreur puis est libéré par le feu qui survient dans la prison. Il parvient à s'échapper et fait un séjour dans les entrailles

de la terre (l'appartement d'Adonijah). Après une gestation dans le ventre de la terre mère, il revient à la surface à Melmoth Lodge.

Immalee, quant à elle, a échoué sur une île. Elle est morte aux yeux des autres. Son origine est un mystère. Les Indiens en font une déesse. En revenant à Madrid, elle traverse le styx et renaît. Immalee était son nom aux sonorités primitives, le nom de l'immaculée, mais en revenant à Madrid, elle devient Isidora, un nom aux consonnes dures. L'île était un refuge. Madrid est une tombe, le lieu de la chute. Elle pénètre ainsi dans « *the world of suffering* » (MW, 287) que lui avait promis Melmoth. C'est là un éveil à la terrible condition humaine. Elle vit alors la mortalité avant de s'élever finalement dans les dernières pages du roman et d'accéder au paradis.

La vie étendue de Melmoth entraîne la mort des autres personnages. Par ailleurs, nous faisons remarquer dans la partie précédente, le rétrécissement des espaces et la claustrophobie envahissante dans les histoires de Stanton, Monçada, Adonijah, Immalee, Walberg, Elinor, John Melmoth. L'extension temporelle pour Melmoth provoque comme un rétrécissement pour les autres. La démesure s'oppose à la limitation. Celui qui est au-delà de la tombe va voir les enterrés vivants. Temps et espace sont indissolublement liés. L'espace devient une vaste tombe car il est traversé par celui qui la refuse. Melmoth promet la liberté en échange des ténèbres éternelles alors que la tombe n'est que ténèbres passagères. Si l'homme errant surgit au moment de la mort ou de la souffrance c'est que les deux sont liées au passage d'un état à l'autre. Melmoth entend utiliser ce passage pour le faire déboucher sur une autre transmission que celle de la vie : celle du pacte diabolique.

Melmoth the Wanderer, finalement, raconte de manière répétée la mort, réelle ou symbolique. Le roman s'ouvre sur une mort : celle de l'oncle de John, qui en rappelle une autre à ce dernier (celle de son père). La place de l'origine est un vide, une tombe. *Melmoth* commence donc par le passage de la vie à la mort comme par le passage de Dublin à Melmoth Lodge, d'un lieu de vie à un lieu de mort. La mort de l'un est résurrection de l'autre. Ainsi, le portrait de Melmoth s'anime à la mort de l'oncle, comme nous le rappelions plus haut.

En outre, le testament transmet une origine. En effet, John hérite, en dehors des divers biens de son oncle, d'un manuscrit et d'un portrait. Ces deux éléments racontent son origine à John. Or il s'agit d'une origine

maléfique qui risque de le contaminer. Dans *Melmoth*, les vides des manuscrits et le danger de la quête entreprise par les personnages se rapportent au danger de la transmission. Rappelons que les personnages sont tenus au secret sur l'« incommunicable condition » (MW, 237) des propositions de Melmoth.

Nous voyons d'ailleurs bien comment la putréfaction de la tombe envahit peu à peu l'espace. Le manuscrit en lambeaux contamine John qui se trouve enfermé dans une pièce de Melmoth Lodge comme dans une tombe. Il est à noter que l'horloge y est arrêtée. Lire le manuscrit constitue donc une échappée hors du temps et cette échappée est rituelle.

John va faire un parcours initiatique qui comprend l'épreuve de la mort, pour renaître ensuite. En brûlant le portrait, il tente de purifier son origine par le feu. Cela n'est pas suffisant puisque Melmoth lui apparaît alors en déclarant « those are flames I can survive » (MW, 60). Il l'a plutôt fait sortir de son cadre. Or Irène Bessière, dans son ouvrage sur le fantastique, écrit que « si le mort revient, (...) naître est alors une autre forme de mourir »¹. En revenant à Melmoth Lodge, John hérite de son oncle et entre par là dans une nouvelle vie. C'est une naissance. Pourtant, avant de jouir pleinement de son héritage, il doit passer par une mort rituelle car son origine est impure.

John fait donc face à la crainte du temps destructeur et se trouve plongé dans un océan qui rappelle celui du *Milesian Chief* et annonce celui dans lequel disparaîtra Melmoth. Il sort de l'eau comme du ventre de la mère ou comme d'une gueule dentée — « the roaring deep was beneath, seeming to toss its ten thousand arms to receive and devour him » (MW, 67) — celle du temps. En outre, rebaptisé, il sort grâce à Monçada, une forme de jumeau, comme pour conjurer un peu plus la mort. Monçada lui aussi renaît de ses cendres par son passage dans l'eau. John passe les contes comme autant de récits initiatiques.

Le texte transmet également une leçon. Melmoth est l'ancêtre de John mais il est surtout une origine à perdre. Mort et origine se confondent donc de nouveau dans ce roman puisque l'origine de l'hybride est dans la tombe mais Melmoth a aussi une origine plus vaste, celle de la chute de l'homme, comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie. Il est puni pour ses péchés, englouti dans un océan de feu, pour rédimé les

1. Irène Bessière. *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*. (Paris : Librairie Larousse, 1974) 232.

autres personnages du roman. C'est une victime expiatoire, un homme dont on fait un sur-homme pour pouvoir le punir dans la démesure aussi. Les innombrables bûchers et incendies du roman se terminent dans le bûcher gigantesque et démesuré d'un océan en feu.

Melmoth disparaît au terme de son errance comme au terme de l'acte de mémoire nécessaire à la reconnaissance et à la perte de l'origine. Tout n'a certes pas été dit au moment où il refait son apparition à Melmoth Lodge mais le parcours initiatique de John est terminé. Il peut quitter son origine.

3.3. CLÔTURE DU RÉCIT D'ORIGINE

The Albigenses* et *The Wild Irish* *Boy

Mémoire et quête des origines.

Nous nous apercevons au fil de cette étude qu'origine et mémoire sont intimement liées. La nature de l'acte mnésique révèle le rapport que le sujet entretient avec son origine.

De plus, l'acte mnésique, s'il peut être dangereux (comme dans *Melmoth*) est essentiel. Or c'est précisément ce qui fait le tourment majeur du héros de *The Albigenses*, Paladour de la Croix Sanglante. Origine et destinée sont viciées par les voiles qui obscurcissent sa mémoire. Son identité reste un mystère, il est sans origine définie. Cela est particulièrement pesant, d'autant que les bribes qui reviennent à sa mémoire sur son enfance sont de mauvais augure. Les images sur lesquelles sa mémoire est restée bloquée donnent une idée très noire de son avenir. De nouveau, le manque à l'origine met en danger le futur :

Yet over that brow hung a cloud, whose elements, unanalysed and unknown to the sufferer himself, lay brooding there like the thunder-clouds that gather in the glorious west of the summer evening-sky (...) — dim traces of past events, effaced resolutions and forgotten struggles, lay like a mass of ruins in his memory; but, amid these ruins, the image of a terrible vow stalked forth like a tenanting spectre, and, while all else of the past lay obscure, colourless, and dream-like, forced itself on the mind's eye with the hideous vividness of distinct and vital reality. (ALBI, I, 16)

Les images du temps destructeur se retrouvent concentrées ici. La tempête qui se prépare, les ruines, le spectre et la nuit noire se conjuguent pour créer une atmosphère cauchemardesque. Le passé est en outre divisé en deux sortes de souvenirs : l'un informe et l'autre monstrueux. Le privatif

« un- », utilisé deux fois, montre le héros privé d'une partie de lui-même, ce qui en fait un être ambivalent. De plus, le rythme ternaire des adjectifs désignant la masse indifférenciée de la mémoire (« dim, effaced, forgotten »; « obscure, colourless, and dreamlike ») est brutalement cassé par un rythme binaire (« distinct and vital reality ») qui montre la division qui atteint le personnage. La présence, enfin, de l'article A (« a terrible vow »; « a tenanting spectre »), article ayant une valeur de dissociation, fait ressortir l'opération d'extraction d'un élément de la mémoire qui amène le chevalier vers un acte monstrueux.

L'esprit de Paladour ressemble à une scène gothique. Le serment prononcé dans son enfance est le point de focalisation dont ne peut se retirer sa mémoire. Ce serment le rend prisonnier du passé. En effet, il est figé sur le temps de l'origine et le spectre mental tient lieu de réalité. L'angoisse face au temps est par conséquent très grande. La mémoire obscure présente une image obsessionnelle qui tend à remplacer la rationalité. L'œil intérieur remplace donc l'organe de perception.

Pour que la mémoire soit vivante, le chevalier doit passer par l'origine. Pour l'instant, cela lui est impossible. Au cours du roman, le héros Paladour de la Croix Sanglante est donc très perturbé par le manque à l'origine. Ses visions traduisent ce malaise de l'être pris entre le vide de son origine et un futur de ce fait angoissant. Coupé de son passé, privé de mémoire, il est incapable de donner sens à ce qu'il fait et d'appréhender sereinement l'avenir. Il a besoin de retrouver des repères stables et des racines.

Le redoublement des situations — Paladour et Amiral ont les mêmes manques à l'origine — met en exergue le trouble qui provient de la mémoire perdue. La perte de mémoire aliène le personnage :

« Oh those associations, » he cried, with increasing emotion, « that, far seen, and faintly remembered, we struggle after through mist and darkness, and grasp only their shadows — those spectres of departed memory that rise before us when its essence is gone for ever! » (ALBI, I, 179)

Avoir la mémoire voilée est pire que n'avoir pas du tout conscience de son passé. Le passé est un déchirement pour Paladour. Il fait une apparition spectrale et, comme dans le fantastique, ce passé non clôturé qui revient des morts fait de la vie de Paladour une autre forme de mort. Les images de brumes, de ténèbres et d'ombre soulignent non seulement

l'aspect insaisissable de la mémoire mais aussi un vide identitaire tragique qui fait de Paladour l'ombre de lui-même. Les éléments auxquels il peut se raccrocher ne font qu'augmenter son angoisse :

the visions of his childhood, the strange events of his growing years, the mysterious pilot, the songs of Vidal, and, above all, his own dark and troubled and antedated recollections, rose and rolled like a dark vapour over his soul. (ALBI, I, 325-326)

Cette énumération présente l'état des connaissances de Paladour. Elle est bâtie sur le lexique du mystère (« strange, mysterious, troubled, vapour »).

L'esprit de Paladour semble tourner sans cesse autour de son angoisse. L'allitération et l'assonance « rose and rolled », comme l'allitération en «r» dans toute la fin du passage, imitent le tonnerre annonciateur de sa destinée et représentent le cercle funeste dont est prisonnier le personnage.

Ce trouble de la mémoire est d'autant plus dangereux que celui qui est en quête de l'origine peut aisément être leurré sur sa destinée. Ainsi, Marie de Mortemar exploite le manque à l'origine de Paladour. C'est elle qui suggère la vision de la femme en sang (ALBI, I, 328). Elle précise pour Paladour son serment.

Le manque à l'origine provoque un problème identitaire majeur et pas seulement, comme le laisse entendre cette remarque de Paladour, en termes de mariage : « What am I? — a landless knight, and nameless — birth, descent, alliance, all unknown » (ALBI, I, 279).

La question « What am I? » est révélatrice. Sans nom, sans identité, Paladour ne peut évoluer. Exclu de la filiation, il est exclu de la vie. Pourtant, il est frère d'armes avec Amirald. Il n'est donc pas en perdition totale. Les deux jeunes hommes s'accrochent l'un à l'autre. Amirald et Paladour sont tous deux orphelins, élevés par des étrangers et mal aimés (ALBI, I, 179-180). Sans le savoir, ils rétablissent une partie de la filiation puisqu'ils sont réellement frères. Amirald rétablit d'ailleurs inconsciemment la vérité : « I have sometimes thought we might be brothers, » (ALBI, I, 181).

Peu à peu, l'origine remonte donc des profondeurs de la mémoire. Le premier réveil est opéré par Vidal, le ménestrel. Sa voix et ses chansons ramènent à l'esprit de Paladour les images floues de sa petite

enfance. La voix pénètre donc plus loin que la surface et fait jouer les associations d'idées :

The voice, the song of that minstrel, recall to me the images of years in which I seem to have lived; — I could, methinks, repeat every word of his lay, echo every note of his harp; but unless *so* touched, every chord of my early memory is broken, tuneless, and irresponsive. (ALBI, I, 174-175)

Paladour est désaccordé, hors de son environnement. La harpe de Vidal vient fugitivement remplacer celle qui symbolise l'état du jeune homme. Les vibrations de la harpe « ne sont harmonieuses que si elles procèdent d'une tension bien réglée entre toutes les énergies de l'être, ce dynamisme mesuré symbolisant lui-même l'équilibre de la personnalité et la maîtrise de soi » [DS, 495].

Le déictique THAT (« that minstrel ») place dans la sphère du hors-moi ce qui pourtant fait partie du passé de Paladour. Le chevalier est dissocié de son passé, ce qu'il exprime par l'usage de la modalité de l'incertitude dans « years in which I seem to have lived ». La barrière entre le moi et le non-moi n'est plus claire pour lui. Une partie de son être est refoulée. Ce qui touche son oreille est ainsi puissant car cela éveille des éléments inconscients. Le pouvoir de pénétration de la voix est un pouvoir fécondant. Le ménestrel instille de la vie dans la mémoire morte.

« Wherefore is every step of my earthly progress marked by presages and voices that, though of the living, sound as if they issued from the grave? » (ALBI, I, 174) se demande d'ailleurs Paladour. La mémoire loge bien dans la tombe. Elle est morte et il faut la raviver.

Plus loin, c'est la vision du château de Courtenaye qui la réveille douloureusement l'espace d'un instant : « he thought he had beheld that place before, and struggled with the recollection, but could not dismiss it » (ALBI, I, 201). Paladour mène un combat contre lui-même. Les guerres entre Croisés et Albigeois n'en sont qu'une mise en abîme. Il est cependant impossible d'échapper à soi-même. Le refoulé revient toujours à la surface. C'est pourquoi son attitude est ambivalente. Il cherche à fuir ses visions autant qu'à savoir ce que son passé recèle. Ainsi, bien que généralement passif au sujet de ses origines, il tente de déceler chez Courtenaye une attitude qui lui en apprendrait plus (ALBI, I, 271).

Vidal lui livre aussi des indices. Ainsi, il l'appelle « Lord of these towers » (ALBI, I, 221) dans le château de Courtenaye et l'enjoint de

reprendre son bien usurpé. Il lui donne rendez-vous pour lui faire des révélations mais Courtenaye élimine l'importun avant qu'il n'ait pu dévoiler le secret. De plus, ses informations partielles sont équivoques, comme les signes envoyés par l'inconscient, car il parle sous l'emprise du vin. Quand Paladour l'interroge directement (« And who, then, was my father? » ALBI, I, 222), Vidal repart d'ailleurs dans un discours sur les ménestrels. Cette piste est donc avortée. Le lecteur en sait toutefois plus puisqu'il connaît l'entretien où Marie de Mortemar le déclare « son to sire » (ALBI, I, 239) avec Raymond de Toulouse. Le chevalier n'avance que lentement vers les retrouvailles finales. Celles-ci réalisent alors l'inclusion nécessaire à la vie. La quête du père se mêle à la quête de soi.

Dans *The Wild Irish Boy*, Ormsby n'est pas amnésique. Il est cependant privé de sa mémoire. Si la première mention d'Ormsby Bethel dans le roman le replace clairement dans une filiation irlandaise — « the nephew and heir of the old Milesian chieftain De Lacy » (WIB, I, 26) — ses origines ne seront révélées qu'en fin de roman. En fait, lorsqu'il fait le récit de sa vie, il déclare qu'il ne peut être certain de la date de sa naissance, les registres ayant brûlé pendant la Révolution en France (WIB, I, 78).

On lui dit que ses parents sont irlandais, ce qui est un leurre puisque sa mère est française comme le lecteur l'apprendra plus tard, et il n'en sait pas plus sinon qu'il est traité comme une personne de distinction. Là encore il s'agit d'un leurre sur sa véritable identité car une lettre de son père reçue à l'adolescence lui révélera sa basse extraction. Ainsi, son origine reste floue et mystérieuse.

Comme dans les romans précédents, le secret l'exclut de la filiation jusqu'au jour où il retrouve son père. Ce dernier est un libertin dont il a honte. En outre, cet homme est doublement indigne. Non seulement il s'agit d'un libertin invétéré mais il n'assure pas l'héritage de son fils et le fait dépendre de la bonne volonté d'un oncle. Le père ne remplit pas son rôle correctement. Son nom montre également à quel point il est vain. Le nom qu'il transmet est un nom d'emprunt, issu de l'opportunité qu'il a eu autrefois d'hériter d'une fortune. Il ne renvoie pas à la lignée des De Lacy et traduit l'instabilité de l'identité soumise aux changements de nom. Il ne peut transmettre une origine digne.

Ormsby découvre ensuite que la gouvernante qui élève sa sœur n'est autre que leur mère. Des indices apparaissent à ce sujet dans le récit — « She

addressed me with more emotion than I expected » (WIB, I, 146) — mais c'est un véritable scandale qui révélera ses origines au jeune homme. En effet, lors d'une soirée donnée par Lord Montrevor, un convive s'écrie que Miss Percival est une femme de petite vertu, la maîtresse de Bethel, comme elle a été avant la sienne (WIB, II, 66). Ormsby, qui savait son origine illégitime mais ne connaissait pas sa mère, donc ne se sentait pas exposé, se découvre une mère indigne. Il ne peut plus échapper à la réalité de sa bâtardise.

Pourtant, il va recevoir de son oncle une filiation noble et s'inscrire dans la lignée de ses ancêtres irlandais par son biais. Son exclusion n'est pas définitive mais elle tient à peu de choses. Les faveurs de son oncle sont vacillantes. Cependant, au fil des péripéties, il devient, comme nous le savons déjà, l'héritier de De Lacy, l'homme intègre qui n'avait pas voulu troquer son nom et son identité de milésien contre une fortune. Par cet homme, il obtient une image plus avouable de sa lignée.

Ormsby débute sa vie avec une origine mystérieuse qui laisse libre cours à son imagination mais le rappel à la réalité est brutal. Son rapport filial avec Bethel est cependant un leurre aussi. En effet, le mystérieux inconnu qui a prévenu Ormsby de l'attentat contre son oncle, celui qui est en fait l'être aimé de Lady Montrevor, son amour de jeunesse, cet homme-là est celui qui finalement reconnaît Ormsby comme son fils.

L'écriture de cette autobiographie est un acte de mémoire essentiel. Il redonne vie au jeune homme. Celui-ci écrit son passé, remonte aux origines. Curieusement, l'origine ne se trouve pas au début du récit, en coïncidence avec son enfance mais à la fin du récit. S'il raconte son amour pour Lady Montrevor et ses déboires dans le beau monde, son récit est avant tout une découverte des origines. C'est en effet une deuxième naissance puisqu'il sort tel un nouveau-né de son récit. Il a de nouveaux parents. La naissance de son propre enfant double le motif et assure la pérennité de la famille retrouvée.

Le problème de la filiation dans *The Wild Irish Boy* concerne principalement Ormsby mais le motif réapparaît dans des personnages tels que Elmaide Saint-Clair, mettant ainsi en exergue la potentialité mortifère du manque à l'origine. La transmission des origines met en péril le futur quand elle n'est pas assurée. C'est ce qui risque de se passer dans ces deux derniers romans dans lesquels les protagonistes connaissent pourtant une fin plus heureuse.

Rite initiatique et roman des origines.

Dans ces deux romans, la quête des origines passe par la mémoire et les dévoilements bien sûr mais elle forme également un rite initiatique. L'enfant devient adulte à travers les épreuves qui le mènent à la connaissance de l'origine comme à la connaissance de soi.

Le blason de Paladour révèle l'épreuve qui l'attend : « a moon over which a cloud was passing, with the motto, *Lucet dum latet*. Below was a bloody cross, allusive to the exploit from whence Sir Paladour de la Croix Sanglante had derived his title and his fame » (ALBI, I, 14).

La lune est symbole de transformation et de croissance. Paladour est un jeune homme qui a été initié puisqu'il est chevalier mais il n'est pas encore arrivé à maturité : les cycles de vicissitudes et de renaissance sont multipliés dans son histoire. À la page 12 du premier volume, le narrateur précise que la scène a lieu « an evening in the autumn of the year 1216 ». Cette date évoque le début de *Melmoth* qui s'ouvre sur la circonstancielle de temps « in the autumn of 1816 » (MW, 7). L'auteur choisit donc de répéter le nombre seize dans le roman qui suit. Or seize signifie la multiplication pour l'être des cycles de vicissitude et de renaissance en tant que double de huit [voir DS]. Nous avons vu que dans *Melmoth*, les contes refont toujours la même histoire et que John est initié par les récits qui lui sont rapportés. Le roman va donc aussi raconter l'initiation du personnage qui est ici introduit.

De plus, la lune est le premier mort. Elle est pour l'homme le symbole de ce passage de la vie à la mort et de la mort à la vie. Et en effet Paladour va mourir et renaître notamment après son mariage, puis en retrouvant son origine.

Le nuage qui cache la lune est le mal indéfini qui flotte sur l'âme de Paladour. Quant à la croix sanglante, si elle fait référence à son exploit, elle rappelle également la répression sanglante menée par les catholiques et jette une ombre sur le tableau idéal dressé par le narrateur de la beauté du jeune homme. Il porte la mort en son sein.

La lune, selon sa devise, éclaire tant qu'elle est là. Ce qui veut dire que la lumière peut disparaître. Cela souligne également un dédoublement de la personnalité. Nous avons dit plus haut que Paladour n'était que l'ombre de lui-même. Ce n'est pas un hasard si la lumière qui l'accompagne est celle de la lune, lumière indirecte propre au surgissement du double. Le

double maléfique que porte en lui Paladour doit être affronté pour qu'il retrouve la sérénité.

De plus, Paladour traverse très symboliquement un lac pour se rendre au château de Courtenaye, le bien usurpé dont il lui faut reprendre possession. L'eau est le symbole des « énergies inconscientes », des « puissances informes de l'âme », des « motivations secrètes et inconnues » [DS, 374-382]. Non seulement Paladour doit affronter un rival bien réel (Courtenaye) mais il a surtout à combattre, comme nous venons de le voir, le spectre qui le hante.

Dans l'extrait en question (cité dans la deuxième partie de ce chapitre), des images néfastes et féminines se combinent. L'origine est ambivalente. Elle contient le spectre qui défie Paladour mais aussi la douceur utérine perdue. Le lac peut être comparé à un ventre d'où Paladour peut ressortir monstrueux ou victorieux. En effet, les collines impraticables entourent le lac à l'exception de celle par laquelle est arrivé Paladour. Il rentre dans le ventre de la mère. Traverser le lac, c'est donc renaître. Le chevalier porte sur son visage des traces de sang à l'issue de la traversée comme un nouveau-né tout juste sorti du ventre de sa mère mais nous retrouvons ici le double sens positif et négatif de l'image. Son visage est taché de sang car Marie de Mortemar en le manipulant donne naissance à un monstre. Il lui faut donc subir d'autres épreuves pour se purifier, notamment par son passage dans la tour Hugo où il meurt symboliquement avant de revenir mener une dernière bataille et fonder sa famille. Marie de Mortemar, par le jeu de l'onomastique est la mère morte qui enfante de nouveau Paladour.

Par ailleurs, le fait qu'il ait un frère replace les deux héros dans le contexte des rites initiatiques qui mettent en scène des jumeaux ayant besoin l'un de l'autre pour atteindre la maturité.

À un niveau plus large, le roman raconte une épreuve initiatique pour tous les personnages. Geneviève, les Albigeois et Montcalm font ainsi naufrage au sein même de la montagne. L'étendue apparemment sans limite de l'océan en fait une image d'indistinction et de dissolution. Ce n'est pas la montagne qui se transforme en océan mais les brumes et la neige. Or le brouillard est prélude à la manifestation. Le blanc est couleur de passage. La contiguité entre océan et montagne en fait une épreuve vers la transcendance. Le paysage devient symbole. La matière se dissout dans la signification.

La contiguïté océan / montagne est qui plus est renforcée dans l'épisode de l'Aigle sur la Roche où les deux éléments se rejoignent physiquement et non plus seulement à l'intérieur d'une métaphore. L'eau en furie renforce alors le symbolisme de l'épreuve initiatique. Il s'agit de dépasser ses propres tourments.

Les naufragés peuvent en effet être sauvés :

The shout uttered by the Albigeois at this sight, resembled that sent forth by the crew of a vessel just going to pieces when day reveals to them a friendly shore, and boats putting off to their assistance : it was a mixture of joy and desperation. (ALBI, II, 110-111)

...she fell prostrate and senseless, as an avalanche thundered down from the mountains, and, shattered and dispersed among distant precipices, flung some of its light and feathery flakes as far as the spot where she lay — as the waves that have sunk a gallant ship, throw their foam and spray on the sole gasping mariner that has survived the wreck and gained the shore. (ALBI, III, 74)

La traversée est difficile mais la renaissance peut suivre cette épreuve. Geneviève parcourt d'ailleurs un chemin initiatique au niveau de la religion aussi en partant avec Arnaud puisqu'en chemin elle fait des découvertes sur sa foi et se rend compte qu'elle voyage sur un « unfathomable and shoreless ocean of discovery » (ALBI, III, 60).

À l'inverse, le temps devient gueule dévorante pour ceux qui ne savent pas renaître. La traversée du bois pour aller à Beaucaire par le plus court chemin traduit l'angoisse de l'évêque face au temps destructeur. Ce bois est donc infesté de loups. Cet animal porte en effet ce symbolisme de dévoreur. Sa gueule est prête à déchiqueter celui qui ne surmontera pas ses propres démons, ses vices.

Dans *The Wild Irish Boy*, Ormsby subit lui aussi plusieurs épreuves avant de retrouver sa filiation. Il est ainsi rejeté par son oncle à la suite de la fuite du duel et il se rachète par un acte de bravoure. Nous avons vu également plus haut comment il était manipulé par Deloraine et Lady Delphina Orberry. Il sort épuisé mais victorieux de son passage dans le beau monde par deux fois, et finalement est élevé au rang d'adulte en charge de famille à la fin du roman.

Finalement, si ces romans se veulent historiques ou réalistes, il se dessine en filigrane la structure des contes. La tante d'Elmaide Saint-Clair décrit

ce que peut s'imaginer l'enfant sans origine : « I ever dread the romantic name your mother gave you, which though I suppose common in France, no one in this country can hear without believing herself more than half the heroine of a tale » (WIB, I, 14). Les héros de *The Wild Irish Boy* et *The Albigenses* sont précisément identifiés à des héros de contes. Le premier roman met en scène un personnage dont les parents ne sont pas ceux qu'il croyait et trouve un père beaucoup plus noble dans la fin heureuse du récit, ainsi qu'une mère (par alliance) très belle. Le deuxième roman met en scène des personnages aux origines inconnues qui s'avèrent être les enfants du noble Raymond de Toulouse.

Le conte présente des personnages sans épaisseur qui ne sont finalement que des types. Il ne s'agit évidemment pas ici d'affirmer que ces deux romans de Maturin sont de véritables contes. Nous souhaitons simplement montrer qu'à la fondation de ces œuvres se trouve un manque à l'origine et que celui-ci est le catalyseur d'une structure, d'une filiation d'événements qui sont celles du conte. Nous y retrouvons la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties, l'élément de résolution et la situation finale.

Dans *The Wild Irish Boy*, la situation est perturbée par la découverte d'un père, donc d'une origine. Ormsby va de péripétie en péripétie et il est aidé ou trompé par d'autres personnages. La situation finale est bien clôturée par une fin heureuse où le cercle familial est reconstitué.

Dans *The Albigenses*, c'est également l'origine obscure qui perturbe la situation initiale et entraîne les événements (sur un plan personnel, en dehors des croisades). En guise d'aventures le lecteur est doublement servi par Paladour et Amiral qui vont chacun sauver une belle princesse qu'ils épouseront et avec qui ils vivront ensuite heureux. Là encore adjuvants et opposants se succèdent, notamment pour aider les héros à connaître leur origine (le lycanthrope, Marie de Mortemar) ou au contraire se servir à des fins malveillantes de leur ignorance (Marie de Mortemar).

Par ailleurs, nous trouvons dans ces romans des motifs propres au monde merveilleux des contes. Le château de Courtenaye est ainsi le repaire du méchant qui traite avec le diable et ses sorcières. La description de la page 195, au volume I, en fait d'ailleurs un château de contes de fées :

the vast towers of the castle seemed mingling with the mases¹ of cloud in the western hemisphere, nor was it easy to distinguish the

remoter buildings of the castle from a heap of misty and volumed vapour; or the clouds that impended over them, with their sombrous masses and shifting pinnacles, from an edifice of magic reared in the air. (ALBI, I, 195)

La marque que portent sur l'épaule Amirald et Paladour les rapprochent de bien des récits où les enfants sont retrouvés par leur parents grâce à elle :

he discovered on the shoulder of Sir Paladour a trace which, though his eye glanced at it but for a moment (dimly seen as it was), he started to behold; — he bore a similar one himself, — not merely similar, but so exactly the same, that it was evident they must have been impressed by the same hand, and for the same purpose (...) and often had he, when a page in the castle of Courtenaye, consoled, under many indignities, his young heart of pride with the mark that his shoulder bore, deeming it impressed, at his birth, by those whom he might be proud to recognise as his parents, and who might be proud to recognise their child. (ALBI, I, 186-187)

Un autre roman apparaît en palimpseste. En effet, Marthe Robert, parlant du roman familial écrit :

D'après ce que l'on sait des intentions profondes du « roman familial », on ne s'étonnera pas de les trouver réalisées point par point dans le conte traditionnel de l'enfance, dit conte bleu, conte de nourrice ou de bonne femme et plus souvent encore conte de fées.¹

Or elle explique que l'enfant à un stade de son évolution rejette ses parents et s'en invente de plus nobles en créant un récit identique à celui que fait Amirald.

Comme de bien entendu, Ormsby retrouve lui aussi un père digne et sa mère biologique impure disparaît juste à propos pour laisser sa place à celle qu'il ne peut aimer sans culpabilité :

Ceci dans la mesure où elle lui permet de vivre, à travers un récit, ce roman familial qu'il imagine dans le silence et dans lequel le père haï est transformé en père sacralisé et inaccessible et la mère

1. faute d'orthographe qui apparaît dans l'édition utilisée.

1. Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman*. (Paris : Bernard Grasset, 1972) 81-82.

en personnage humilié, proche et à la fin triomphant (...).¹

Nous avons mentionné l'homme qui remplace le père indigne. La description de la mère en personnage humilié correspond exactement à la description que le jeune homme fait de Lady Montrevor. De plus, l'amour qu'il lui porte est immédiatement désigné comme étant illicite : « From the first moment I beheld him, I knew he loved, that his love was hopeless, and that it was guilty », rapporte Elmaide Saint-Clair (WIB, I, 46). Au début du roman, Ormsby est coupable d'aimer une femme mariée, or cette femme devient sa mère par alliance donc sa mère idéale. En épousant Athanasia, il commet un autre inceste voilé car si Lady Montrevor devient sa mère, alors Athanasia devient pour ainsi dire sa sœur. Elle est une forme atténuée de la mère qu'il ne peut posséder.

Nous pouvons de plus remarquer qu'Ormsby, Paladour et Amiral d'Agissent tel le héros décrit par Marthe Robert :

Né dans un monde fait sans lui et contre lui dont il doit forcer le passage à chaque étape de son développement, il va de tourment en tourment, de frayeur en frayeur, jusqu'au moment où, délivré par l'amour qui lui donne rang d'adulte il prend place à son tour dans la chaîne des générations pour y assumer les fonctions du père-roi.²

Ormsby tout comme Amiral d'Agissent et Paladour retrouvent à la fin des romans leur place dans la filiation et donnent la vie, fondent une famille à leur tour.

À la fin de *The Albigenses*, ce sont deux personnages qui ont retrouvé leur origine qui établissent la paix. Raymond de Toulouse, personnage hésitant entre deux fois est une origine vacillante, double, à la fois cathare et catholique. Ses deux aspects sont représentés en Paladour et Amiral d'Agissent qui finalement réconcilient les deux religions en même temps qu'ils dépassent leurs divisions intérieures.

Dans ces deux romans, les héros retrouvent une origine noble et digne. Tout est bien qui finit bien, comme dans un conte. Origine et fin ne se confondent plus dans le néant de la mort. Ici la fin est heureuse, c'est celle

1. Marthe Robert, citée par Georges Jean. *Le Pouvoir des contes*. (Casterman, 1990 (1981))160.

2. Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman*. (Paris : Bernard Grasset, 1972) 88.

du bonheur domestique : la transmission de l'origine est assurée, l'entre-deux remis en marche. La mémoire y est mémoire vivante.

Synthèse de la première partie

Le vide envahit ainsi les romans de Maturin. Il se décline sous des formes qui contaminent toute la société. Il apparaît dans la vacuité des personnages assoiffés de pouvoir qui font du langage même des signes vides, dans les brèches de la moralité et la faillite des institutions qui s'en suit, dans la vanité du beau monde; il se montre encore dans l'ambivalence de ceux qui se sont écartés de la réalité, ou l'orgueil de ceux qui ont cherché le savoir interdit et n'ont trouvé que vacuité, dans l'indifférenciation qui gagne le monde à travers les processus de déréalisation, et surtout dans la présence obsessionnelle de la mort et du manque à l'origine. Ce dernier vide est celui qui vient le plus sûrement perturber les personnages du roman. Ceux-ci se trouvent finalement enfermés dans ce vide existentiel, tenus à l'écart de la vie. La marginalisation des personnages semble inévitable lorsque l'origine fait problème. Ils sont exclus de la filiation donc de la société et partent en quête de réintégration. De même, les manipulations dont ils sont victimes, les usurpations, le désir vain de transcendance sont à la source d'autant de mises en marges. Autrement dit, les vides qui fondent les romans déclenchent une autre vacuité : celle de l'errance.

Chapitre II

L'errance

Chapitre II L'errance

L'errance dans les romans de Maturin occupe une place importante. C'est celle de l'exilé que l'on a chassé de ses terres, celle du fuyard ou encore celle du personnage en quête de vengeance ou de connaissance. Il s'agira donc de définir les différentes formes sous lesquelles elle apparaît dans l'œuvre de Maturin. Nous nous intéresserons également dans ce chapitre à la fonction des paysages dans l'errance puis nous nous pencherons sur la grandeur sublime de l'errant. Nous verrons que si un vide fonde l'errance, la vacuité est aussi une caractéristique constitutive de cette errance.

1. Les différentes modalités de l'errance

Notre auteur place la thématique de l'errance au centre de son propos dans *Melmoth the Wanderer*. Tous ses romans n'en font cependant pas nécessairement leur thème principal. Il n'en demeure pas moins que ce sujet est toujours présent à un degré plus ou moins important dans les œuvres. Ainsi, les déchirements familiaux et sentimentaux sont à l'origine d'un exil dans *The Wild Irish Boy* ou *Women*. Même dans ces romans de mœurs, l'errance ne se limite pas à cet exil. Nous trouvons dans *The Wild Irish Boy* l'exemple d'un exil-punition du fait de la spoliation par Lord Montrevor du titre des Westhampton. L'exil peut d'ailleurs aisément, nous le verrons, prendre l'allure de la fuite. La spoliation est quant à elle une source d'errance souvent exploitée par Maturin. Origine et spoliation se confondent dans *The Milesian Chief*. Mais bien sûr quand nous parlons d'errance, nous pensons avant tout à celle de Melmoth, errance à la recherche d'une victime avec qui échanger son sort qui trouve son origine dans une errance antérieure, celle de la quête du savoir. Cette quête est exposée à plusieurs reprises. Elle ne concerne pas seulement l'homme errant. Nous remarquerons que la quête peut se transformer en fuite ou en exil. En fait, exil, quête et fuite sont trois modalités de l'errance que Maturin met en scène dans une interaction complexe.

1.1. DÉCHIREMENTS FAMILIAUX ET SENTIMENTAUX

The Wild Irish Boy

L'errance n'est néanmoins pas le thème que s'est fixé Maturin dans son deuxième roman. Il s'agissait pour lui d'écrire un roman qui suive les goûts du public et il ne mentionne pas ce sujet dans ce qu'il croit plaire. Pourtant, les déplacements sont ce qui caractérise Ormsby. Il naît en France puis il est envoyé en Angleterre. Là, il se déplace d'une famille de logeurs à une école. Il est ensuite éduqué dans le nord de l'Angleterre avant de partir pour Dublin puis le Connaught. Il revient par la suite dans la capitale irlandaise et de nouveau dans le Connaught. Après son mariage avec Athanasia, il se rend à Londres. Il retourne finalement dans la demeure de ses ancêtres en Irlande. C'est là que son errance prend fin.

N'ayant pas une origine connue, il est exclu de la filiation. Il n'a donc pas de demeure en propre avant l'héritage des biens de son oncle et ne peut trouver le repos. Il se déplace car il n'a nulle part où prendre racine. Ce

n'est que lorsque le jeune homme découvre qui est son vrai père et que celui lui transmet à son tour un bien en ayant sauvé ses affaires de la faillite que son errance s'arrête. Il en est d'ailleurs de même pour Paladour et Amirald dans *The Albigenes*, chevaliers errants qui ne peuvent s'arrêter que lorsque leur père s'est déclaré comme tel.

Si Ormsby n'est d'abord pas tourmenté par une quête de savoir sur son origine — « no being could live in more contented ignorance of their parentage and connexions than I had done for thirteen years » (WIB, I, 96) — il le devient suite à la remarque d'un serviteur qui fait référence à son père. Il est significatif que cela intervienne à l'adolescence : Ormsby quitte l'enfance, et donc l'insouciance, pour entrer dans une quête, ou peut-être une fuite.

Le vide de l'origine est à double titre catalyseur d'errance. Comme nous le disions, l'absence de demeure-origine empêche de prendre racine donc interdit l'arrêt au personnage. Cependant, son errance est aussi une fuite du vide de l'origine. Ormsby ne supporte pas de ne pas savoir qui est son père et lorsqu'il se pose des questions douloureuses sur lui « [he] would rush out with the swiftness of a stag, and try, by climbing and running, to lose [himself] in the violence of motion » (WIB, I, 99).

Les mouvements incessants trouvent leur apogée à Londres dans le beau monde. Il s'agit paradoxalement d'une errance quasiment statique : les personnages sont « restless » (WIB, III, 175) mais le sont dans un espace extrêmement circonscrit. Ils tournent en rond autour du vide de leur existence. L'agitation est employée pour noyer la conscience. Cette fois ce n'est pas la nature mais le jeu qui est une échappatoire, jeu ô combien dangereux puisque le vertige procuré par cette activité est aliénant. Bellamy, sous l'emprise définitive du plaisir du jeu, est l'exemple de la déchéance même. Or Ormsby passe bien près de connaître le même sort.

L'errance dans ce roman est donc aussi errements. Les personnages s'écartent du droit chemin et sont ainsi contraints à la fuite. Ormsby déroge par exemple au code d'honneur en ne participant pas au duel provoqué par l'insulte faite à sa mère. Cela le conduit à l'exclusion de la famille puisque Bethel le rejette. Deux mouvements constituent cette errance : la dérobade le jour du duel puis l'exil volontaire (deuxième forme de reculade mais qui est plus une fuite de soi) quand Ormsby s'apprête à quitter l'Irlande. Le jeune homme entre d'abord dans l'errance du fuyard :

It is easy to wander in solitude in Ireland; I strayed through field and fen, a long, dark, winter's day, drenched by rain, and parched fore by the wind, yet nothing could extinguish the burning of my cheek, or cool my dry and cleaving lips.

All day I wandered without meeting a creature whom I knew, or who knew me. Towards evening, I saw approaching me a figure resembling Mr. Corbett's. He was the last man in the world I could have borne to meet. I flew from him, and hid myself in a cottage. It was night when I ventured to return home. There was something in my return, in its hesitation and concealment, that struck me with a sense of guilt, and a presage of evil which I could not repel. (WIB, II, 76-77)

« To stray », c'est, selon l'Oxford English Dictionary, « The action of straying or wandering; to escape from confinement or control, to wander away from a place, one's companions », mais aussi « To wander from the path of rectitude ». Ormsby ne fait pas qu'aller à l'aventure, il s'écarte bel et bien du droit chemin, d'où le sentiment de culpabilité qui l'assaille. Il fuit Mr. Corbett, représentation du bien, comme il fuit sa conscience. Dans ce passage, l'errance est très fortement corrélée à la faute. L'errance est donc associée à la solitude mais aussi à la culpabilité comme pour les autres personnages errants des romans de Maturin. Celui qu'Ormsby croit être son père meurt dans le duel qui aurait dû le confronter à Lord Roschamp. Bref, il est pour ainsi dire responsable de la mort de son père. Il est presque dans le rôle d'un parricide. Il peut à cet égard être considéré comme une figure atténuée des errants de Maturin. Il connaît dans ce moment la brûlure inextinguible qui atteint le transgresseur : la pluie ne peut l'apaiser.

Dans un deuxième mouvement, Ormsby connaît l'exil. Non seulement il est renié par son oncle pour s'être soustrait au duel, mais de lui-même, dans sa honte, choisit de quitter sa famille. Cet exil est cependant de bien courte durée. À peine a-t-il quitté la maison de Bethel qu'il sauve son oncle d'un assassin et retrouve de ce fait sa place dans la filiation. L'intégration tient à un fil : « Two days past I was a wanderer, friendless and destitute, struggling for hopeless distinction, and desiring only to be justified and die. I was now the acknowledged heir of an ample fortune » (WIB, II, 161). L'hyperbole signale qu'à ce stade de sa biographie le personnage passe encore d'un excès à l'autre. L'antithèse entre bonheur extatique et malheur démesuré se poursuit tant que l'errant n'a pas trouvé son port d'attache. Ainsi, il passe de cette période de réintégration et de bonheur à la déchéance tant physique que financière à Dublin. Lorsqu'il

rejoint De Lacy, il connaît à travers son mariage une nouvelle phase de calme avant de replonger dans les excès de Londres. Le retour final au château est le repos enfin accordé à l'errant car il a retrouvé ses origines. C'est le refuge cherché tout au long du roman dans la quête de savoir sur les origines. Il permet l'apaisement, mais un apaisement coupé du monde qui suggère que l'exil persiste sous l'apparente stabilité retrouvée.

Outre le héros narrateur, une autre figure de l'errance se détache. Lady Montrevor vit une forme d'exil dans son mariage, et pas seulement parce que son mari a été banni d'Angleterre. Cette femme a perdu par bêtise l'homme qu'elle aimait. Elle ne vit plus que pour les apparences. Ses errements moraux sont devenus tels que sa personnalité en est clivée, qu'elle n'est pas ce qu'elle aurait dû être. Sa vie présente est par conséquent une errance loin du bonheur conjugal. L'anéantissement de la conscience que le jeune Bethel recherche dans la région des lacs et par la suite aux tables de jeu comme une forme de fuite est fourni à Lady Montrevor par un usage abusif du laudanum qui endort sa conscience.

Dans sa grandeur de femme désespérée qui contemple la vacuité de son existence, elle occasionne également une forme d'errance sentimentale pour le jeune homme qu'elle fascine et qui s'éprend d'elle. Cette remarque d'Ormsby place son amour dans un contexte d'errance : « Perhaps the reformation of a veteran woman of fashion by a boy of seventeen will be laughed at as the excess of moral knight-errantry » (WIB, II, 27). L'excès souligné dans le passage en fait quelque chose de coupable, or son amour est illégitime. Alors qu'il entre dans une quête amoureuse, il doit du même coup fuir la femme qu'il n'a pas le droit d'aimer.

Quant à l'homme que Lady Montrevor rejette dans sa jeunesse, « he wandered over the continent a reckless, unhappy libertine » (WIB, III, 392). Le déchirement amoureux l'envoie lui aussi dans l'exil et la fuite. Son parcours est celui de la chute et de la rédemption. Après s'être perdu dans les plaisirs des sens, il s'échappe dans la ferveur de la religion catholique en Italie. Il va d'excès en excès. Le salut ne vient que par le retour en Irlande. Son errance sur le continent l'a rendu mystérieux et plus grand que nature. Sa stature hors norme et son mystère le font d'abord craindre comme un Schemoli. Il représente les potentialités du mal. Il est d'ailleurs l'étranger. Pourtant, il s'élève par ses qualités au-dessus du commun des mortels et contribue à rétablir l'ordre à la fin du roman en

révélant être le père d'Ormsby. Le retour de l'exilé permet aux autres exilés du roman de retrouver une demeure.

L'errance s'articule de manière quelque peu différente dans *Women* mais le lecteur y découvre aussi une errance provoquée par des déchirements d'ordre filiaux ou sentimentaux.

Women; or, Pour et Contre

Cette œuvre est avant tout un roman psychologique. Ce ne sont ainsi pas tant les actions qui intéressent le romancier que les états d'âme. Les lieux où se concentre l'action sont donc assez restreints : alentours de Dublin, maison des Wentworth, théâtre, maison des Longwood ou de Zaïra et Paris. Peu de place pour l'errance pourrait-on penser. Pourtant, nous retrouvons comme dans *The Wild Irish Boy* des formes d'errance qui seront développées dans les autres romans — quête, fuite et exil y sont présents.

Tout d'abord, le roman trouve ses fondations dans des exils. En effet, le fait d'être chassée de la maison du père constitue pour le père de Zaïra, Zaïra et Eva une entrée dans la marge, voire même un exil de l'humanité.

La mère de Zaïra est constamment placée par les descriptions dans un état à part, hors de l'humain. Elle appartient à un domaine fantastique. Elle ne sera jamais identifiée dans le roman autrement que par des groupes nominaux tels que « exulting fury » (WPC, II, 107) « a hideous fairy » (WPC, I, 15), « a tigress » (WPC, I, 19). Au mieux elle est une « woman » indéfinie. Et même à la fin du roman, alors que le lecteur découvre le lien de parenté de cette femme avec Zaïra et Eva, le narrateur ne lui accorde pas de nom propre. Le fait de laisser cette femme anonyme jusqu'au bout est la négation la plus totale de son existence. Elle est un non-être.

Elle incarne ainsi un paradoxe : « She was a beggar, yet she did not beg — she did not say a word » (WPC, II, 50). Zaïra souligne que la légende, lorsqu'elle entendait parler de sa mère dans son enfance, la plaçait entre deux mondes : celui des hommes et celui des esprits. Elle est effectivement de ce monde tout en n'y appartenant plus. Il est par conséquent impossible de la classer dans une catégorie (« beggar » par exemple) car son exil fait d'elle un être qui ne rentre plus dans aucune catégorie. La seule définition qui puisse lui être appliquée est « marginale ».

Elle est d'ailleurs un « singular object » (WPC, II, 51) qui rappelle à De Courcy « that singular night » (WPC, II, 52) où il lui a arraché Eva. L'adjectif « singular » est récurrent dans le roman. Il marque bien

l'altérité de l'errant. La mère de Zaïra, expulsée par son amant, n'a plus aucune existence sociale. Les descriptions insistent toujours sur ce que l'exil fait de l'humain : une loque. Ce ne sont en effet pas que ses vêtements qui sont déchirés. Elle-même a été arrachée à l'humanité tout entière, jetée sur les routes comme un rebut de la société. Ses vêtements gardent en eux la trace d'une forme mais ne l'ont plus. De même, l'exil place la femme à la fois au-dessous et au-dessus de l'humain :

It was very singular of this woman, that though her accent was perfectly Irish, her expressions were not so; her individual feeling seemed to swallow up and overwhelm her nationality. Wherever she was, she seemed perfectly alone — alone alike amid the mountains of Wicklow or the multitudes of Dublin; all times, circumstances, and persons seemed to yield to the single, mysterious, undefinable feeling that always governed and inspired her; and while it made her an object of supreme terror to all others, made all others objects of supreme contempt to her. (WPC, II, 108)

Son isolement est total. Le narrateur met en exergue le mot « alone » en le plaçant juste avant un tiret. L'usage de l'adverbe « perfectly » et la répétition immédiate de l'adjectif soulignent l'implacable marginalisation de ce personnage. Le recours à l'antithèse et à l'hyperbole (« multitudes ») est destiné à mettre encore en relief l'opposition entre cette femme et le monde qui l'entoure. Elle-même rejette la norme comme méprisable. Que le contraste joue sur les montagnes et la ville ou la femme et les autres, il pointe du doigt l'hostilité féroce qui existe entre la marginale et la société.

Le sentiment de supériorité qui anime la mère de Zaïra n'est pas sans anticiper le dégoût pour l'humanité qu'éprouve Melmoth. Elle inspire du reste aux hommes la même terreur que ce dernier. En outre, les deux rythmes ternaires établissent l'idée de totalité : totalité du temps et de l'espace pour le premier (« all times, circumstances, and persons »), unicité absolue de la personne pour le deuxième (« single, mysterious, undefinable feeling »). Cela en fait un être exceptionnel, hors de la norme, hors des limites humaines.

Elle garde en elle la trace d'une appartenance passée à ce monde (son accent est irlandais) mais ne cadre plus avec son entourage. En réintégrant Zaïra dans la filiation, elle regagne un peu d'humanité, mais elle meurt en exilée dans une cabane de fortune. Son bref réveil à la lucidité juste avant la mort, qui lui permet de transmettre ce qu'elle sait à Zaïra, est certes une

forme de retour : l'espace d'un instant, mère et fille sont ainsi réunies mais le retour définitif de l'exilée n'est possible que dans la mort.

De même, Zaïra est un être à part du fait de sa profession. Or, c'est parce que son père l'a chassée de sa maison suite à son mariage avec Fioretti qu'elle entre sur la scène comme dans un monde en marge du réel et de l'humain. Une nouvelle fois, l'exil coupe de l'humanité. Nous avons déjà évoqué l'idée que son métier en faisait une femme n'ayant plus sa place dans la société patriarcale. Elle ne peut se marier ou fonder une famille. Elle est un être qu'on ne peut aimer sans être déshonoré. Elle ne peut que jouer sur scène.

Zaïra a mené une vie errante pour finalement acquérir une certaine supériorité par tous les talents qu'elle a cultivés et tous les milieux qu'elle a fréquentés. Elle est un être hors du commun. Malgré sa beauté et ses talents, elle reste néanmoins inférieure aux yeux de la bonne société qui ne la considère pas comme l'une des leurs. Le premier exil, celui qui l'entraîne à Dublin avec Fioretti conditionne toute sa vie future qui n'est plus qu'un vaste exil. Celui qui a été une fois mis au ban de la société ne peut plus jamais la réintégrer. L'errance géographique aliène ainsi bien plus profondément qu'en apparence.

En outre, sa nationalité reste longtemps un mystère pour son entourage : est-elle italienne comme son nom le laisse entendre, française, anglaise, irlandaise? Elle possède des traits de chaque nationalité. Elle n'a ainsi pas d'accent étranger quand elle parle anglais (WPC, I, 167). Elle n'a pas d'appartenance claire à un pays. Elle n'est donc nulle part chez elle.

Elle fait cependant la remarque suivante à Charles : « What would you give to be my countryman? (...) and how can you tell you are not? » (WPC, I, 215). Elle donne ici une piste à l'homme dont elle est amoureuse mais montre par la même occasion qu'elle cherche une appartenance patriotique. Insister sur son origine irlandaise, c'est revendiquer un retour à la terre dont elle a été bannie. À travers Charles, elle exprime le désir de retour qui anime tout exilé. Elle ressent d'autant plus cet exil lorsque ce dernier décide de la quitter. Rester à Paris en l'absence de Charles serait une forme de mort. Elle le suit donc en Irlande. Sans lui, elle est doublement exilée : non seulement elle est loin de la demeure-origine sur le continent mais elle ressent plus vivement son altérité d'actrice face au reste de la société.

L'exil a de plus son corollaire dans la quête à laquelle il conduit nécessairement. Le fait que Zaïra ait été arrachée à sa fille conditionne son voyage en Irlande où elle souhaite la retrouver. Par la suite, son bannissement du cœur de Charles implique la tentative désespérée de regagner son amour. Ses deux retours en Irlande lui amènent néanmoins à rebours les objets de sa quête. Lorsqu'elle cherche un enfant, elle trouve un amant; lorsqu'elle cherche un amant, elle retrouve son enfant. Ces tours du destin en font un être qui ne peut jamais être satisfait. Le vide en elle reste présent.

Sa quête constitue de plus une lutte contre le vide spirituel. De même qu'Eva est privée d'un corps, Zaïra est privée d'une âme qu'elle cherche désespérément comme condition de sa réintégration dans l'univers. Elle recherche ainsi une forme de renaissance spirituelle lorsqu'elle envisage de se faire nonne. Cependant, cette vie est au contraire une fuite, une aliénation, comme elle est rapidement amenée à le constater.

La quête de Zaïra est donc complexe : il s'agit pour elle de retrouver Eva et par là même une réintégration spirituelle mais elle croise De Courcy et connaît l'errance amoureuse qui la détourne un peu plus de son âme. Elle courtise un instant l'athéisme mais y découvre également le vide existentiel qui fait d'elle une errante à la surface de la terre. Le narrateur exprime d'ailleurs son opinion sur le fait que l'athéisme n'est qu'une forme de fuite facile pour celui qui n'a pas trouvé le chemin de Dieu. La maladie du cœur écarte ainsi une nouvelle fois la femme du droit chemin.

Quand enfin l'actrice retrouve sa fille, il est trop tard. Sa double quête a été non seulement sans issue mais auto-destructrice. Elle a détruit la chair de sa chair en lui prenant Charles et a perdu son amour à travers la mort de son enfant. Le passage au présent qui nous montre Zaïra après la mort d'Eva et De Courcy marque l'éternité du vide devant celle pour qui la vie n'est désormais qu'une mort dans la vie. La douleur est au présent et sera toujours présente.

Son propre bannissement entraîne celui de sa fille. Eva n'est pas élevée dans la demeure de son grand-père mais chez des étrangers que l'on paye pour cela. Elle aussi est déplacée malgré elle. Elle vit cependant cet exil différemment puisqu'elle n'apprendra jamais qu'elle n'est pas la nièce des Wentworth.

Son nom lui a été donné par cette famille presbytérienne. Ils l'ont nommée du nom de la première exilée, celle qui a été bannie avec Adam

du Paradis. Cependant, chez les Wentworth, elle semble vivre une existence d'avant la chute. Elle se place bien au-delà des contingences humaines. Elle a une existence toute spirituelle. Son corps est nié dès le début du roman. La séparation d'avec la mère l'a privée d'un corps et nous savons d'ores et déjà que l'exclusion de la filiation la condamne.

L'exil, pour Eva, est d'abord celui de la filiation qui n'est pas ressenti à un niveau conscient mais prive la jeune fille d'une existence terrestre, puis les errements amoureux quand elle goûte au fruit défendu avec Charles.

Son exil est donc plus intérieur que géographique. Elle est exilée d'une partie d'elle-même et lorsque De Courcy l'abandonne, il ne lui reste rien puisque ses errements amoureux l'ont écartée de la spiritualité. Ainsi, quand la trahison de Charles est confirmée par un étranger, Eva ne parvient plus à prier pour se soulager. Sa quête amoureuse est considérée par la jeune fille comme un écart de conduite : « I feel like one, who, misled by a false guide, sees the torch extinguished when it was burning brightest, and has to feel her way back in darkness and alone » (WPC, II, 269). La faute est suivie de sa punition. L'hyperbole, conjuguée à l'antithèse, est une figure privilégiée de Maturin dans sa description de l'errance. Il ne semble pas que les personnages puissent connaître autre chose que la démesure. Ils passent directement du paradis à l'enfer.

Dans le roman, les figures d'Adam et d'Eve dans la Genèse sont inversées. En effet, dans la Bible, c'est Eve qui vient tenter Adam et représente la chair alors qu'Adam représente l'esprit. Dans le roman de Maturin, De Courcy est la figure de la chair qui va entraîner Eva dans le péché. L'existence spirituelle ne satisfait ainsi pas Charles qui n'est qu'un corps. Il n'a aucune consistance spirituelle comme le fait remarquer Montgomery : « he felt that his sufferings, violent as they were, were physical, and therefore transient, while the sufferings he inflicted on his victims were mental, and not soon to pass away » (WPC, III, 97). C'est ce que laissait entendre son oncle au début du roman. C'est donc bien Eva, qui, dans ce récit, est l'esprit qui chute en se laissant tenter.

Quête et exil sont intimement liés. La quête amoureuse d'Eva la bannit de son paradis. Quant à la mère de Zaïra, elle est chassée pour avoir voulu enlever sa fille et lui donner une éducation catholique. C'est cette idée obsessionnelle qui l'a menée à l'exil mais également celle qui la pousse à enlever Eva par la suite. Ce serait pour elle une revanche sur son destin : « Vagabond and mad as I was, I won her from them all, and I'll keep her » (WPC, I, 21). L'exil de Zaïra fait naître en elle le désir de retour et surtout

le désir de retrouver son enfant perdu. Le motif de sa venue en Irlande est d'ailleurs l'objet de maintes spéculations. Elle serait, selon Lady Longwood, à la recherche de son amant (WPC, I, 186), ce qui, pour faux que cela soit au premier volume, se vérifie cependant lorsqu'elle revient à la recherche de De Courcy.

L'errance de Charles est quelque peu différente de celle des trois femmes qui cherchent une réintégration dans leur généalogie et dans la société. Ce jeune homme n'est pas en quête de quelque chose de défini. Ainsi, dans le premier épisode du roman, il part à la poursuite d'une voiture sans trop savoir ce qui l'attend. Il trouve Eva sur sa route. Il tombe amoureux par hasard, au gré des circonstances. De même, le théâtre lui amène Zaïra et il s'en éprend. Il n'est pas en quête de l'amour mais il erre à cause de l'amour : « De Courcy, oppressed, agitated, and miserable, wandered from them without knowing where he went » (WPC, I, 271).

Les errances amoureuses de De Courcy le privent d'un contact salutaire avec ses congénères : « the gay De Courcy was deserted by all » (WPC, I, 82). Du reste, la société presbytérienne qu'il côtoie en faisant la cour à Eva est aliénante : « he felt like a stranger to himself and those around him » (WPC, I, 114). Il entre par hasard dans des quêtes amoureuses qui le détruisent dans son corps.

Les quêtes décrites dans *Women* atteignent les personnages dans leur énergie vitale et ils cherchent parfois le repos dans la fuite. Ainsi, aussi paradoxal que cela paraisse, la mère de Zaïra trouve quelque soulagement dans la folie, De Courcy dans la fièvre, Eva dans ses tendances visionnaires. Il ne semble pas que ces états extrêmes soient seulement un malheur qui menace celui qui erre. Ces derniers représentent une échappatoire au même titre que ce que l'on peut considérer comme la fuite de Charles et de Zaïra sur le continent. Ils ne peuvent continuer à s'aimer à Dublin en raison de la présence d'Eva. Leur voyage tout exaltant qu'il leur semble, est bien une dérobade. Ils se cachent des Irlandais comme d'eux-mêmes en ne voulant pas voir que leur relation et vouée à l'échec. C'est pourquoi Mme Saint Maur déclare : « You wish to make it something uncommon; and to do so, you only require to unhinge the entire frame of society, and to wander over the world in a fit of platonism run mad » (WPC, III, 10). L'ironie de la remarque est cinglante. L'antiphrase désigne l'impossibilité de se soustraire au poids

de la société et le sarcasme détruit l'idéal d'amour en le réduisant à une crise, un caprice. La fuite n'est qu'une illusion du bonheur.

Zaïra, après l'abandon de Charles, envisage une autre échappatoire, radicale : le suicide. Vouloir se donner la mort, c'est être d'une certaine façon déjà mort spirituellement, mort à soi-même. Finalement, la fuite est déjà dans le fait d'envisager le suicide. Zaïra ne commet néanmoins pas cet acte. Elle fuit encore face à la peur de la mort et son errance se transforme en une poursuite de Charles en Irlande. Fuite de la réalité de l'abandon ou poursuite de l'homme aimé sont ainsi inséparables.

Malgré la fuite, les personnages reviennent finalement toujours à Dublin, le lieu où se trouve l'objet de leur quête. L'errance dans *Women* est circulaire tant à un niveau géographique que temporel. Le cycle des saisons s'est écoulé quand les Miss Longwood marchent sur la tombe des jeunes amants. Le temps a fait sa boucle entre exil, fuite et quête et l'errance s'est achevée dans la mort.

L'errance dépeinte dans les deux œuvres dont nous venons de traiter n'atteint cependant pas la dimension qu'elle prend dans les autres romans. Elle n'en est qu'un écho atténué même si la figure du véritable père d'Ormsby est à certains points de *The Wild Irish Boy* aussi inquiétante que celle de Melmoth, parfois aussi imposante que celle de Connal.

1.2. SPOLIATIONS

Fatal Revenge

Dans *Fatal Revenge*, nous découvrons un récit de vengeance, celle du comte Orazio privé de ses biens et de sa famille par son frère. Dans sa confession finale, Orazio raconte son exil. Néanmoins, cette expatriation prend une forme plus complexe que le simple éloignement de l'Italie. Il se constitue d'abord en fuite, puis devient quête. En effet, l'exil s'accompagne généralement d'un désir de retour qui prend ici la forme d'un désir de vengeance.

Regardons maintenant de plus près comment ces mouvements s'articulent dans ce roman. Manipulé par son frère, Orazio s'éloigne de sa femme dont il devient extrêmement jaloux. Le premier exil est celui du comte hors du couple. Il entre dans une forme de folie qui le rend aveugle aux stratagèmes de son frère et sourd aux tentatives d'explication d'Erminia, bref il est aliéné.

Par la suite, le départ physique d'Orazio concrétise ce premier exil. C'est un simulacre puisque le comte laisse croire qu'il se trouve sur des îles

grecques pour pouvoir prendre sur le fait sa femme et l'amant qu'il lui soupçonne. Après le meurtre de Verdoni et Erminia, Orazio a d'une certaine façon satisfait sa quête. Il voulait voir la trahison pour la venger : son frère lui en a donné l'opportunité. Pourtant, il est horrifié par l'acte qu'il vient de commettre. Il fuit. Ainsi, une forme d'aliénation en entraîne une autre :

I must have flown with the speed of a cloud chased by the storm,
for I was many miles along the western shores of Naples by
midnight. My horse, whom I had found in the wood, then sunk
under me. I flew on foot, traversing the windings of the shore like
a wave. (FR, III, 379-380)

Notons tout d'abord que l'errant s'identifie immédiatement aux éléments (« cloud », « wave ») et qu'il se perçoit comme une victime de la colère divine (« chased by the storm »). En outre, Maturin utilise dans sa comparaison un singulier qui isole un peu plus Orazio tout en montrant sa petitesse par rapport au ciel ou à l'océan dans son entier.

De plus, les vagues viennent toucher la baie de Naples mais s'en retirent aussitôt. Orazio, par sa fuite, entre dans l'espace infini des flots, dans la matrice. Sa fuite l'amène vers un retour à l'indifférenciation originelle. Le remords le pousse à chercher l'oubli et à retrouver le domaine utérin dans sa régression. La modalité de l'errance d'Orazio est un exil volontaire, un rejet du passé car il ne peut affronter la culpabilité de l'acte innommable. Sa fuite éperdue n'est pas seulement fuite du lieu du crime mais fuite poignante de soi-même. Il a rejeté les événements hors de sa mémoire et s'en tient à une supposition dans son récit comme le montre l'utilisation du MUST épistémique (« I must have flown »).

Orazio se dit ensuite changé (FR, III, 380). Le lexique de la vitesse très présent depuis le début de la fuite est réaffirmé à ce moment-là (« rushed on » (FR, III, 380)) et montre que le héros est acculé à la fuite sans rémission possible. Il ne saurait d'ailleurs aller assez vite pour échapper à ses propres démons puisque jusque-là c'est bien sa conscience qu'il fuit : il ne sait pas encore que son frère est son ennemi tangible. Il prend la fuite comme le premier meurtrier, lui aussi coupable d'un crime de jalousie.

Le changement perpétuel de résidence place aussi Orazio parmi les errants à qui l'arrêt est interdit : « I rambled from isle to isle, from sand to rock, without notice and without interruption. (...) Still I wandered on, for there was something I wanted : that something was utter solitude, a total

amputation from life » (FR, III, 382-383). La répétition de « from...to » et de la particule adverbiale « on » qui rappelle « rushed on » vu plus haut mettent en valeur l'idée qu'avancer est obligatoire. Bernard Ramadier évoque d'ailleurs au sujet de l'errance l'aspect de marche forcée qu'elle peut prendre¹.

De plus, la répétition de « without » marque de manière encore plus évidente l'exclusion et l'isolement qui caractérisent le fugitif. Cet effet est renforcé par la présence de mots comme « utter, total ». La fuite mène Orazio dans les extrêmes de l'isolement. Le mot « amputation » est d'une violence inouïe. Orazio veut s'arracher à la vie, comme dans un suicide.

Le lexique de la vitesse, une fois qu'Orazio a opéré une traversée vers la Sicile puis vers les îles grecques, c'est-à-dire s'est coupé du monde, devient lexique du rejet. L'habit définissait le rôle de chacun et remplaçait la personnalité dans le monde vain de *The Wild Irish Boy*. Ici, le désir de se fuir soi-même s'exprime à travers le rejet du vêtement :

I had an inveterate loathing, not of the human form, but of the human form under an Italian garb (...) whatever I had formerly resembled, or been conversant with, was an abomination to me. I looked on them as a condemned spirit may be supposed to look on the body in which he had sinned, now dark, deserted, and loathsome; (FR, III, 381-382).

Orazio vomit sa culpabilité (« loathing, abomination, loathsome »). Il cherche à se couper de lui-même comme on ampute un membre dont la pourriture menace de gagner tout le corps.

L'annihilation de la conscience est ce que recherche l'errant. Orazio a enfoui sa culpabilité en rompant la communication avec les autres hommes : « I lost the use of language; I forgot my own name » (FR, III, 383). Nous pourrions ici reprendre ce que Bernard Ramadier écrit au sujet du poète d'Alastor : « seul l'espace onirique permet le regard en arrière, interdit au sujet par la raison »². Orazio ne se rapproche de lui-même, donc de ce qu'il a rejeté, que lorsqu'il rêve. Encore les images restent-elles, de manière salutaire pour l'être en proie à un remord inconscient, floues. Cependant, lorsque le comte apprend la vérité sur les agissements

1. Bernard Ramadier. *L'Errance Romantique : Byron, Shelley, Keats*. (Thèse, Grenoble III, 1998) 253.

2. Bernard Ramadier. *L'Errance Romantique : Byron, Shelley, Keats*. (Thèse, Grenoble III, 1998) 330.

de son frère, la perspective se renverse. De Caïn, il devient l'espace d'un instant Abel; l'espace d'un instant seulement car la culpabilité est en lui. Avec sa vengeance sur son frère, il reprend ce premier rôle.

De fugitif, Orazio devient donc l'exilé, celui à qui son frère interdit le retour. Hanté par Erminia et Verdoni, il reste néanmoins encore quatre ans dans l'île dans un état de démence. En effet, l'innocence de ses premières victimes le rend fou de remords. Ces quatre ans forment une totalité selon le symbolisme du chiffre quatre. C'est une gestation et il en ressort ce qui est inhérent à l'exil, c'est-à-dire le désir de retour, mais ici surtout le désir de vengeance. Orazio l'exilé garde une part de culpabilité et la folie du fugitif va devenir de nouveau meurtrière. L'exilé est ainsi celui qui a chuté, a été chassé du paradis :

I might have run my race in peace and honour : such I was. And what had I been made? by a *brother* I had cherished and saved, a *murderer*, a savage, an outcast of both worlds, a denizen of the wilds in habit, a demon in soul! (FR, III, 404)

L'exil est décrit dans toute son horreur avec l'insistance entre l'identité passée et présente. Le rythme reproduit la cassure qui a eu lieu dans la vie d'Orazio. En effet, la première phrase est construite sur un rythme très régulier. En termes de prosodie, l'auteur y enchaîne une série de iambes. L'article Ø fait ressortir de la surface lisse de la phrase les notions brutes de paix et d'honneur qui forment les piliers d'une vie équilibrée. La seconde partie du discours en revanche, après la question, est beaucoup plus irrégulière. Elle gagne en intensité d'autant plus que la prosodie fait que l'accent tombe sur la première syllabe de chaque terme important. Le langage a la brutalité d'un couperet qui tombe sur chaque mot. La syntaxe est également plus hachée.

De plus, il y a par rapport aux phrases précédentes une concentration nettement plus importante de mots accentués. L'accumulation de groupes nominaux apposés fait monter la tension de la phrase, la sature au niveau prosodique pour mimer l'étranglement qui saisit Orazio dans sa colère. Remarquons par ailleurs que les noms « brother » et « murderer » sont en italiques pour marquer encore un peu plus l'énergie avec laquelle Orazio écrit sa confession. Or en les soulignant tous deux, il les place en contiguïté. Non seulement il montre comment il a été manipulé mais laisse entendre que son frère aussi est le meurtrier. En outre, l'usage de

l'article A dans l'accumulation des termes désignant Orazio en fait un être à part, un élément isolé du reste du monde.

Enfin, au cœur de l'accumulation, c'est le groupe nominal « outcast of both worlds » qui est mis en relief à la fois par sa situation centrale et par le spondée sur « both world ». Cela souligne l'altérité irréductible d'Orazio.

L'exil est ainsi perçu comme une matrice monstrueuse, le pendant du sperme maléfique qu'étaient les mots ayant entraîné la jalousie d'Orazio. Avec la découverte de la vérité, Orazio s'anime d'une « vindictive energy » (FR, III, 405). L'Ancien Testament et le Nouveau Testament réprouvent la colère humaine. En criant avec une sauvagerie extrême à la vengeance et en devenant l'agent de cette vengeance, Orazio s'octroie une autorité qui n'est pas la sienne, une autorité divine. Il refuse de lâcher sa proie, même à la justice des hommes. Quand Pallerini est sur le point de confondre le comte usurpateur, Orazio fait en sorte qu'il n'agisse pas.

Il vole donc la lumière céleste et la transforme en feu destructeur : « a burst of vindictive energy that laid one of its proudest houses in the dust » (FR, III, 405). La proximité des consonances (« proudest / dust ») renforce la violence du langage qui réduit à lui seul — les manipulations d'Orazio ne reposent que sur des mots — la grandeur à néant.

Le voyage de retour qui actualise le désir de vengeance n'est pas à proprement parler une errance car le but en est fixé dès le départ même si certaines étapes sont soumises au gré des flots. Mais c'est un parcours initiatique, qui plonge Orazio dans les profondeurs de l'âme humaine : « My object in this long progress, was what no calamities could suspend, the study of the human character in its fiercer and gloomier features » (FR, III, 411). Son voyage en fait un être à la force et à la connaissance surhumaines. Il s'élève au-dessus des contingences humaines : « the world, its temptations, and its terrors were like dust beneath my feet » (FR, III, 419).

Il fait un périple qui dure quinze ans avant de revenir à Naples pour mener sa persécution. L'errance se fait donc quête, fût-elle celle d'une vengeance. En parallèle à l'exil d'Orazio, l'exil de ses fils montre que son retour anéantit la possibilité de rétablir une vie à Muralto. Le nom des Montorio est ainsi effacé des registres de l'Etat et les enfants d'Orazio doivent quitter l'Italie. Leur exil ne s'articule pourtant pas exactement comme celui d'Orazio. S'il est vrai que l'acte les pousse à la fois à l'exil forcé et à l'exil volontaire — dans le combat, ils fuient ce qu'ils sont et

convoient la mort — leur exil d'Italie trouve son origine dans une quête coupable sur leur origine et leur destinée que nous étudierons plus tard.

The Milesian Chief

The Milesian Chief est également marqué par l'exil. La première phrase nous entraîne en effet dans un récit d'exil mais ce n'est pas celui qui fera l'objet du roman : « In the winter of —, the royal family of Naples were driven to seek for refuge in their Sicilian dominions » (MC, I, 1).

Le narrateur fait alors immédiatement une analepse qui ramène le lecteur à la période précédant ce départ et relate le contraste qui régnait entre tensions et insouciance. Nous pourrions penser que la famille Montclare va intervenir dans l'histoire de cette famille royale de Naples mais il n'en est rien. Celle-ci est oubliée dès la deuxième page du roman. Pourquoi donc le narrateur parle-t-il de cette famille, et de plus dans l'incipit, si c'est un élément qui n'intervient pas à première vue dans le récit?

Ce début de roman, sitôt énoncé, sitôt oublié, illustre pourtant la suite du texte. L'analepse qui rappelle la tension pour la famille royale et l'approche d'une crise politique est une parfaite mise en abîme de ce qui attend les Montclare. En quelques lignes, semble-t-il insignifiantes, Maturin pose la grille de lecture de son roman. Une famille part d'Italie et se réfugie en Irlande. C'est l'exacte transposition de l'exil des Italiens. De même, insouciance et mauvais augures se mêlent chez les Montclare. Les signes de l'approche d'une crise y sont bien présents. En outre, les trois premières phrases mettent en avant les saisons d'automne et d'hiver qui acquièrent une importance particulière dans la suite du récit.

Par une autre translation, comme dans un effet d'exil « gigogne », nous pouvons voir dans l'exil de la famille royale l'exil des O'Morven. Il n'est pas récent mais une crise approche pourtant à ce moment-là. Connal trouve refuge dans d'autres « dominions », les îles où reposent ses ancêtres. De plus, les origines de Connal sont Italiennes — C'est un milésien. Nous observons donc une translation de l'Italie vers la Grande-Bretagne, puis vers l'Irlande, et enfin vers les îles au large de l'Irlande.

C'est l'errance de Montclare qui fait d'abord l'objet du roman. Le lecteur apprend que cette famille est en déplacement constant. La présence d'un moine suffit à provoquer le départ de Lord Montclare. Nous avons vu en I les raisons de ce phénomène. Une dimension du séjour en Italie de ce lord Anglais est donc la fuite.

En fait, nous découvrons que son errance est d'abord un exil volontaire en Irlande où il souhaite acquérir des terres. C'est une quête d'ordre financier qui le conduit au château des O'Morven mais elle devient très vite errance car les termes du contrat de vente spécifient que le propriétaire doit avoir un fils s'il veut que le château reste dans sa famille. Nous savons comment il avait justement exilé sa première femme qui ne lui donnait que des filles. À partir de l'exil de sa femme et de la naissance d'un « fils » dans cette retraite, la nature de l'exil de Montclare change. Il n'est plus seulement un propriétaire terrien hors de ses terres d'Irlande pour ses loisirs et pour sa quête d'un héritier. C'est à ce moment-là que Lord Montclare commence à fuir, à fuir ses responsabilités, à se fuir lui-même. En effet, pour garder le château, il doit affronter l'opprobre quant à ses agissements vis-à-vis de sa femme. De là les changements perpétuels de résidence et la fébrilité de cette vie jusqu'au moment où il décide de regagner l'Irlande pour y faire ses révélations. Son exil est donc avant tout une fuite face à la conscience qui le torture. Maturin traite d'une situation de tension contemporaine à travers l'histoire de ces deux familles et montre que si les exilés les plus évidents sont les Irlandais, les Anglais souffrent, du fait de leur acte, d'une certaine aliénation.

Pour sa femme, l'arrivée en Irlande revêt une importance toute particulière. Bannie pendant des années par son mari, elle peut enfin actualiser son désir de retour et elle est prête à miser beaucoup sur sa réintégration dans la filiation. Mise en marge de la société, elle n'a d'autre but que de s'approprier le château qui symbolise son exil et sa quête de pouvoir. Cependant, la structure du roman ne s'en tient pas à l'exil des Montclare puisque l'exclusion de la demeure familiale est ce qui noue l'intrigue autour de Connal et Desmond. Entrent alors en confrontation deux désirs de retour : celui des O'Morven et celui de Lady Montclare.

Face à l'opresseur anglais, le roman montre trois types de réactions : l'avilissement (Randall O'Morven), la retraite digne (Connal et Desmond) et l'opposition farouche (le grand-père). Randall O'Morven est en exil dans son propre château dont il a été nommé régisseur. L'exclusion de la demeure familiale lance Desmond dans l'errance militaire et Connal dans la révolte que souhaite son grand-père. Dans ce dernier cas, les références à l'appartenance irlandaise et par conséquent au sentiment de préjudice sont constantes. Connal s'habille de manière traditionnelle, et demande à Armida comment il peut oublier la perte de ses biens (MC, I, 137). Il se désigne fièrement par son nom de famille

(MC, I, 72), revendiquant son ascendance irlandaise mais il déclare vivre au milieu des ruines, être une ruine lui-même — il parle de « his blasted youth » (MC, I, 106). L'identité préservée en l'attente du retour par le grand-père est précisément ce qui pérennise l'exil : Connal appartient au passé, il ne peut trouver une réintégration dans le présent. Il est irrémédiablement hors norme. L'errant est donc prisonnier de sa mémoire. Une nouvelle fois l'opposition entre passé et présent est douloureuse et amère. Le cri à l'arrivée des Montclare (MC, I, 57) désigne le déchirement qu'est la résignation du château. C'est une dégradation insupportable pour le fier guerrier. Prendre la demeure, c'est prendre la vie. La vengeance est tout ce qui anime désormais le vieil O'Morven.

L'exil conduit par conséquent Connal à la révolte sous cette influence. Ce dernier envisage la fuite or c'est l'insurrection qu'il est contraint de choisir. Le départ pour l'Amérique est envisagé cependant il constitue un trop grand déchirement pour celui qui est enraciné dans la terre d'Irlande. L'origine de l'errance de Connal est l'exil mais comme pour Orazio il y a une dimension de fuite, à la fois face à l'armée anglaise et face à la représentation de la vie que lui impose son grand-père. Son errance comporte également une dimension de quête (notamment avec le voyage à Dublin qui est une quête de la réconciliation).

L'errance de Connal est pourtant statique, immobile parce que circulaire. Elle le ramène toujours au château de ses ancêtres qui fonctionne comme un pôle d'attraction irrésistible pour les personnages du roman. L'insularité ajoute une dimension importante : celui qui fuit ne peut fuir très loin, car au-delà de l'île il n'y a que l'immensité de l'océan. Dans l'exil d'Orazio, l'île était la matrice d'où il renaissait pour assurer sa vengeance. Ici, l'île traduit l'emprisonnement de l'errant.

Le récit présente donc des exils multiples qui se compliquent avec les désirs de retour conflictuels des personnages. Ceux qui cherchent à réunir les parties opposées ne peuvent accomplir leur dessein. Armida répète à maintes reprises qu'elle a assez d'argent pour que Connal l'épouse mais la fierté de ce dernier est une barrière à ce projet. Inès est quant à elle menacée par le secret autour de son sexe et ne peut se déclarer femme pour permettre aux O'Morven de reprendre leur château. Les enfants font le trait d'union entre les errances de leurs parents mais ne parviennent pas à y mettre fin. L'errance est ainsi leur seul héritage. Quand celles de deux des enfants se mêlent, cela ne crée qu'un nouvel

exil. Armida choisit le bannissement avec les rebelles pour suivre Connal. Inès et Desmond se réfugient chez Saint-Austin. L'exil initial amène enfin à la demeure finale, la mort.

The Albigenses

Dans *The Albigenses*, Maturin met en scène l'exil des Albigeois mais aussi celui du Comte Raymond de Toulouse, de ses enfants et de Marie de Mortemar pour finalement aboutir cette fois au retour et à la réconciliation tant espérés.

Tout d'abord, un aspect de l'errance mis en valeur par le roman est celui de la marche. Marche et marge ont la même origine étymologique. De fait, la contiguïté entre marche et marge se retrouve dans l'exil des Albigeois chassés de leur terre par les Catholiques. Nous pouvons nous souvenir également des parcours d'une rapidité extraordinaire d'Orazio qui a perfectionné ce mouvement à l'extrême ou encore de la marche des rebelles menés par Connal vers les îles. La marche est en outre un rappel de la qualité humaine des personnages. Par la station droite, ils cherchent l'élévation mais la pesanteur les rappelle à leur condition mortelle. Le chemin des Albigeois est ainsi douloureux. Geneviève a les pieds en sang (ALBI, I, 142). Son empreinte marque du sceau de la souffrance son passage vers la liberté. La difficulté de la progression est régulièrement mise en avant, tout comme le stoïcisme de cette jeune femme qui reste debout en toutes circonstances. De tels personnages maîtrisent la chute dans leur marche. Gilbert Durand écrit :

L'engramme de la chute est en effet renforcé dès la première enfance par l'épreuve de *la pesanteur* que l'enfant expérimente lors du pénible apprentissage de la marche. Cette dernière n'est rien d'autre qu'une chute correctement utilisée comme support de la station droite, et dont l'échec est sanctionné par des chutes réelles (...) qui aggravent le caractère péjoratif de la dominante réflexe¹.

Bien sûr il s'agit là de chute littérale mais nous pouvons voir dans la marche une lutte permanente de ces personnages pour leur foi. La marche est difficile et met à chaque instant en valeur le fardeau qu'est l'épreuve qu'ils traversent. Or cette épreuve est celle des enfants d'Adam et Eve. La pesanteur est aussi ce qui les rattache à la terre donc à la mort. L'avancée

1. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris : Dunod, 1992 (1969)) 123.

à pied est une lutte contre la mort et contre la nature humaine vile. C'est un effort nécessaire à l'élévation, d'où la traversée des montagnes.

En parallèle à la route difficile des Albigeois, l'auteur montre celle du moine Montcalm qui a fait vœu de ne se déplacer qu'à pied. Humble devant son Dieu, il assume la punition de l'errant condamné à la marche éternelle pour expier la faute humaine (ALBI, I, 339).

Ces personnages sont pourtant en marge de l'Église (selon que leur foi est différente ou leur tempérament en opposition avec les complots religieux). Leur guide spirituel (la mère l'Église) les abandonne mais leur marche est destinée à les mener vers un monde meilleur. Le parallèle entre Montcalm et Pierre en fait une épreuve vers la pureté au-delà des clivages théologiques.

La marche des Albigeois n'est malheureusement pas seulement une quête pour l'élévation. Elle est la conséquence d'un repli face à l'opresseur Catholique. Leur situation désespérée les contraint à la fuite :

The band of the Albigeois, then, who were said to menace the towers of Courtenaye, were the remains of those who had effected their miraculous subterranean escape from Carcassone. Their harbour since had been the mountains; and from the mountains they now rushed to force their way, or perish. (ALBI, I, 133)

Ils n'ont finalement d'autre choix que d'affronter leur ennemi. Leur errance est donc complexe. Fuite et confrontation se mêlent. En effet, les Croisés ne se contentent pas de les bannir, ils les poursuivent pour les anéantir. Leur exil a ainsi une dimension militaire importante puisque leur périple n'est pas seulement errance ou tentative de rejoindre l'Aragon mais aussi marche militaire dans leur opposition aux Croisés. Il y a donc deux groupes de personnages : celui des hommes qui se battent et celui des faibles (femmes, enfants, vieillards) qui tentent de rejoindre la terre promise protégés par les guerriers. Cependant, l'avancée des faibles est aussi héroïque que celle des forts. Rester debout, continuer, ce n'est pas seulement résister physiquement, c'est aussi rester digne et fort dans sa foi. Leur situation est par ailleurs destinée à souligner la cruauté des oppresseurs qui contraignent les faibles à l'errance (ALBI, I, 134).

L'exil de tout un peuple est un exode. Leur épreuve n'est bien sûr pas sans rappeler celle du peuple Israël. Ils ne rêvent pas de Canaan mais d'un retour dans leur province d'Aragon. Cette province peut être

considérée comme une terre promise. Par ailleurs, le peuple qui fuit l'oppression est un peuple en servitude, les paysans de l'âge féodal n'ayant que peu de droits. Ils ont de plus un Moïse en la personne de Pierre, le pasteur aveugle, « their Moses to speak for them in the presence of Pharaoh » (ALBI, I, 352). Son pouvoir n'est certes pas aussi grand que celui du prophète mais il se place au dessus des hommes. Les dissensions entre Mattathias, Boanerges, Mephiboseth et Pierre rappellent en outre celles des hébreux. Mattathias est comparé à « some mishapen and sanguinary idol of ancient superstition » (ALBI, I, 156). Comme Aaron, il semble prêt à laisser vénérer le veau d'or. Le sang qui jaillit de sa bouche quand il s'apprête à parler témoigne de sa férocité : « after a long pause of internal conflict, such was the fierce intensity of his emotions, and so powerful their action on his gigantic frame, that when he at length attempted to speak, the blood gushed from his mouth and nostrils » (ALBI, I, 158). Les mots sont remplacés par du sang. L'impureté souille le prêche et abaisse à la condition mortelle. Seul Pierre reste pur et permet l'élévation vers Dieu.

La coloration religieuse de l'exil est donc très présente dans ce roman. Il est vrai que dans *Fatal Revenge* déjà, l'errance d'Orazio avait un lien avec la figure de Caïn, mais, ici, c'est explicitement que l'auteur fait référence au peuple hébreux. Claude Fiérobe parle même d'un « Gothic historical sermon »¹. La grande confrontation n'a d'ailleurs pas forcément lieu sur le champ de bataille. La procession fastueuse des Catholiques s'oppose à la progression douloureuse des Albigeois au volume II, comme si ces derniers étaient punis. Les Catholiques entonnent le psaume 2. Les Albigeois arrivent en chantant l'hymne « In exitu Israël » (ALBI, II, 56), le psaume 114. Le choix des psaumes est révélateur. Les Catholiques se désignent comme le peuple consacré, oint pour une mission, donc choisi par Dieu :

God's Promise to His Anointed

Why do the nations conspire, and the peoples plot in vain?
The Kings of the earth set themselves, and the rulers take counsel
together, against the LORD and his anointed, saying,
“Let us burst their bonds asunder, and cast their cords from us.”

1. Claude Fiérobe, « A Gothic-Historical Sermon : Maturin's Last Novel, *The Albigenses* », (in Barbara Hayley et Christopher Murray (eds), 1992, pp. 47-56).

He who sits in the heavens laughs; the LORD has them in derision.

Then he will speak to them in his wrath, and terrify them in his fury, saying,

“I have set my king on Zion, my holy hill.”

I will tell thee of the decree of the LORD : He said to me, “You are my son; today I have begotten you.

Ask of me, and I will make the nations your heritage, and the ends of the earth your possession.

You shall break them with a rod of iron, and dash them in pieces like a potter’s vessel.”

Now therefore, O kings, be wise; be warned, O rulers of the earth. Serve the LORD with fear, with trembling kiss his feet, or he will be angry, and you will perish in the way; for his wrath is quickly kindled.

Happy are all who take refuge in him. (PS 2)

Le psaume dit leur mépris de la révolte des Albigeois. En effet, s'ils s'adressent à eux comme aux rois de la terre, ils se placent en revanche dans la position du Dieu de colère qu'il faut apaiser. L'Église rit de la révolte et opprime les peuples qui ne lui sont pas soumis. La violence du psaume évoque la répression sanguinaire qui doit suivre. L'ironie de l'utilisation de ce psaume réside dans le fait que les Catholiques sont les rois orgueilleux qui devraient être humbles face à leur Dieu.

Les Albigeois choisissent un psaume qui dénonce l'oppression et l'exode mais place aussi Dieu de leur côté. Aucune réconciliation ne semble possible et le peuple Albigeois condamné à un exil sans espoir :

If they attempted to pass into Aragon, or to seek the Cevennes, the army of the Crusaders interposed itself. Amid the rocks and mountains where they now wandered, they must shortly perish by famine. Beziers and Carcassone were in ruins. Their friends in Toulouse were unable to protect them, could they even reach that city in safety; and the possibility of aid being supplied by Count Raymond had never occurred to them, for they were ignorant of his arrival in France. (ALBI, II, 98-99)

L'accumulation exclut toute issue. Ils ne voient que le désert autour d'eux. L'errance semble devoir se terminer dans la mort, les personnages étant pris au piège, comme Connal et Armida précédemment. Pourtant le narrateur laisse entendre que la situation pourrait bien changer avec l'arrivée de Raymond de Toulouse, celui par qui le miracle pourrait se

produire. La montagne est un refuge aride et menaçant et ils ne semblent pas pouvoir la quitter mais ce qui paraît être une île isolée du reste du monde n'en est pas une. L'image des étoiles, « vivid, as if seen from the bottom of a well » (ALBI, II, 101), montre que les Albigeois vont maintenant remonter des ténèbres vers la lumière. L'errance n'est pas pour autant finie et une longue marche s'amorce pour les combattants comme pour les femmes et les enfants vers l'Aragon. La victoire d'une bataille sur les Croisés n'est pas un gage de sécurité.

En outre, Geneviève est ainsi conduite à soigner Amirald donc à être chassée de sa communauté. Après avoir suivi l'exode des Albigeois, le narrateur se concentre sur Geneviève qui représente la marche comme bannissement. Elle fait l'épreuve terrible de la progression dans la montagne où le froid pétrifie les corps et rend toujours plus dure l'avancée dans la neige. Alors qu'elle avait trouvé refuge dans une communauté catholique, elle en est expulsée et vit un exil encore plus dur du fait de l'isolement total dans lequel elle est plongée. Ses guides ont en effet péri dans la montagne. À mesure qu'elle progresse, elle va vers des situations toujours plus dangereuses.

Son bannissement la conduit finalement à l'emprisonnement : capturée par des moines, elle est ensuite emmenée à Beaucaire par l'évêque de Toulouse. Autant dire qu'elle descend aux enfers. Son entrée dans cette ville offre une symétrie malheureuse avec la fuite de Carcassonne. Cela ravive pour elle le sentiment de claustrophobie éprouvé dans son enfance. La marche dans la ville se fait donc plus pesante que celle dans la montagne. L'exil se transforme en nécessité impérative de prendre la fuite. À sa sortie, elle revoit Amirald qui représente l'espoir de paix. Cette perspective s'éloigne néanmoins quand Geneviève est enlevée par le prince Louis. La progression heureuse dans laquelle Amirald et elle sont unis est certes un prélude à la scène finale de réconciliation des deux religions mais à l'image des Albigeois, Geneviève doit passer par de nombreuses épreuves avant que l'errance ne prenne fin.

Bien sûr, l'exil des Albigeois est aussi celui de nobles alliés à cette cause. En effet, Raymond de Toulouse et ses fils sont des exilés, chassés de leur château et séparés par les manigances du mauvais seigneur de Courtenay. Le roman montre toutefois que le retour et la réconciliation sont possibles au terme d'une longue errance. Ainsi, Paladour et Amirald

errent nombre d'années avant de retrouver leur demeure. En outre, leur errance est comme celle de Connal, circulaire : elle les ramène toujours au château de Courtenaye puisque c'est le lieu origine, celui où l'exilé cherche à retourner. Dans le même temps, la fuite se mêle à cette quête. Paladour tente de fuir ses noires pensées mais ce n'est que lorsqu'il accepte de les affronter qu'il peut espérer rétablir une vie stable avec Isabelle. Il ne s'agit donc pas de surmonter simplement la spoliation. Il faut aussi dominer son inconscient.

Pour Marie de Mortemar, en revanche, l'exil ne se termine que dans la mort. Elle a choisi la vengeance comme chemin de retour; or Maturin montre que cette voie est vouée à l'échec. La haine ne fait que pérenniser l'exil car le personnage est prisonnier de sa mémoire et ne peut avancer par le pardon. L'alliance dans la dernière bataille entre le père albigeois et le fils catholique est justement ce qui permet la victoire de la paix et la fin de l'exil. L'exil a donc une dimension rituelle marquée. Certains personnages sont exilés car ils se fuient eux-mêmes. D'autres, dans leur marche forcée, vont vers l'élévation spirituelle.

***Melmoth the Wanderer* : l'exil et la fuite de soi**

Dans *Melmoth the Wanderer*, le lecteur rencontre deux sortes d'exils. Le premier est celui qui naît du bannissement de la sphère familiale et de la fuite face au danger, comme dans le cas de Monçada, l'autre est le retour de bâton d'une quête malsaine pour le fruit de l'arbre de la connaissance. L'errance qui nous intéressera le plus sera celle de Melmoth. Cependant nous pouvons nous pencher sur l'exil de certaines de ses victimes.

La spoliation est un motif constitutif de *The Lovers' Tale* qui conditionne l'errance d'Elinor et de John Sandal. En effet, la veuve Sandal est au fait des dispositions testamentaires prises par son père et souhaite réserver à son fils l'héritage de la famille. Elle s'oppose donc au mariage d'Elinor et de John en racontant une histoire d'inceste à son fils. Elinor, la personne spoliée par le stratagème, est aussitôt plongée dans l'errance et plus précisément dans la fuite puisqu'elle quitte la demeure familiale pour le Yorkshire. Si elle revient sur les lieux de son enfance, le voyage et la résidence en Angleterre n'en restent pas moins un exil : Elinor n'y retrouve pas l'apaisement qu'elle espérait par ce retour aux sources. Sa fuite géographique est inefficace car elle cherche en fait à se dérober à elle-même. John la rejoint dans cette fuite après s'être échappé dans la folie à la mort de Margaret. Tous deux se masquent la réalité par

l'isolement ou l'aliénation. Autre dérobade implicite, celle qui consiste à se soustraire à leur culpabilité. Elinor rejette sur son bannissement du château et du cœur de John la perte de son sentiment religieux. Quant à John, il ne sait pas assumer sa culpabilité vis-à-vis d'Elinor et de Margaret. La spoliation n'est que la partie visible et objective des causes de leur exil. Leur errance est avant tout une fuite de soi.

Monçada est un autre personnage spolié. Il est dépossédé de ses biens et banni de sa famille. En effet, il est l'enfant né avant le mariage de ses parents, et placé chez une nourrice discrète. Il est reconnu finalement par le Duc de Monçada mais au prix de son sacrifice. Les luttes de pouvoir vues précédemment et qui visent principalement à asseoir la puissance du confesseur sur la famille Monçada, et par là le pouvoir de l'Église font d'Alonzo un agneau, une victime expiatoire. Il est sacrifié pour sauver l'âme de ses parents. Ainsi, son exil est marqué du sceau de la culpabilité.

Monçada n'a de cesse de fuir cette destinée que ses aînés cherchent à lui imposer et choisit l'errance plutôt que l'enfermement de la vie monastique. Cependant, alors même qu'il se justifie dans sa démarche, sa fuite est empreinte de culpabilité. Il semble qu'en affirmant être une victime qui doit nécessairement se dérober à la vie monastique comme condition de survie, il cherche à se fuir lui-même, à fuir ses réelles motivations. Isabelle Hervouet-Farrar nous incite de fait à nous méfier d'une narration où Monçada se place en victime à laquelle le narrataire s'identifie¹. Son mouvement de recul se transforme en quête coupable, le bannissement n'étant que le prétexte à l'expression de ses pulsions parricides. La recherche désespérée de la liberté l'amène d'ailleurs à rencontrer dans sa cellule de l'Inquisition le grand errant, c'est-à-dire le grand transgresseur, et nous savons qu'il peut être considéré comme une projection fantasmatique.

Le rêve de l'auto da fe est la confrontation avec cette culpabilité. L'apparition de Melmoth juste après le rêve le transforme en démon convoqué par celui qui veut conclure un pacte avec le diable. Le rejet de la condition de libération (l'exil éternel en enfer) est un dernier mouvement de la conscience pour dominer l'inconscient. Or c'est un

1. Isabelle Hervouet-Farrar. *Le Roman romantique ou le récit éclaté* (Thèse, Lyon III, 1994) 478-497.

autre feu qui permet au héros de fuir à nouveau. Ce n'est plus lui qui brûle alors mais les murs autour de lui. Son refus lui permet de quitter son cachot comme sa prison intérieure. Quand il sort de la prison, Melmoth reste présent mais il est désormais au loin. Quand il le revoit, c'est à travers la médiatisation du manuscrit d'Adonijah. Melmoth est ainsi une représentation de l'inconscient refoulé. Néanmoins, celui-ci refait toujours surface, d'où la transformation de la fuite de Monçada en fascination pour l'homme errant. Comme à travers le rêve, la médiatisation des récits lui permet de contempler ce qu'il a refoulé.

La fuite d'un moi coupable qui rejette la faute de son exil sur la cupidité des autres est au demeurant réutilisé par Maturin dans *The Tale of Guzman's Family*. Walberg part à Madrid en quête d'une réconciliation avec le frère de sa femme, et en quête d'un héritage potentiel. Cependant les machinations de l'Église catholique privent la famille protestante de la succession et c'est donc en exilés que les personnages vivent alors dans la ville espagnole, leur religion leur interdisant tout commerce avec les autochtones. L'exil volontaire (le départ l'Allemagne en quête d'une réconciliation avec Guzman) devient bannissement. Dans ce conte, l'exil a pour fonction de révéler les tendances brutales de l'humain. La culpabilité de Walberg éclate au grand jour dans sa férocité vis-à-vis de ses parents et bien sûr dans sa rencontre avec Melmoth.

Même s'il attribue à l'Église corrompue la culpabilité, il ne fait que projeter sa propre dépravation. La cause objective du malheur n'est finalement qu'un prétexte. La folie meurtrière de Walberg est le dévoilement de sa vraie nature sous la surface policée de la civilisation. C'est le personnage qui est le plus près de succomber à la tentation. Ce n'est pas sa conscience, contrairement à Monçada, qui le retient mais le retour providentiel à la prospérité. L'église a été désignée coupable et la fortune rendue aux Walberg. Ce faisant, le mari d'Inès est aussi déclaré responsable.

L'image du bonheur qui chasse celle de sa folie est à nouveau une fuite de soi, d'une culpabilité renvoyée dans les profondeurs de l'inconscient dont elle était sortie par une baisse de la garde du conscient. Le moine qui apporte la bonne nouvelle est une figure de la conscience qui ouvre vers le salut la porte que Melmoth proposait d'ouvrir vers l'enfer. En outre, l'arrivée du moine qui frappe à la porte rappelle *Macbeth* lorsque Macduff arrive au château après le régicide. Walberg, qui a, dit-il « the blood of

[his] children (...) on [his] hands » (MW, 431), renonce à fuir et admet sa culpabilité. Significativement, il s'assied dans un fauteuil dont il ne peut plus bouger. Ce pourrait être là le terme de son errance terrestre avant l'exil éternel en enfer. Seul le simulacre joué par sa femme et ses enfants le sauve. La fuite finale dans la prospérité n'empêche d'ailleurs pas le retour du refoulé : « to this hour Walberg shudders with horror when he recals the fearful temptations of the stranger » (MW, 434). Le retour d'exil peut ainsi être considéré comme une fuite et non une réelle fin à l'errance. Monçada, Elinor et John ne rentrent d'ailleurs jamais de leur exil.

1.3. LA SOIF DE SAVOIR

Jusqu'ici, nous avons surtout parlé de bannissement et de fuite. Si la quête est présente dans les modalités de l'errance étudiées à travers les déchirements familiaux et la spoliation, c'est la soif de connaissance qui la constitue le plus souvent.

Fatal Revenge

Orazio est exclu de la filiation par spoliation et cherche la vengeance alors qu'Ippolito et Annibal sont exclus de la filiation par le secret et ce qui les anime est la curiosité.

Leur errance commence donc par une quête de savoir à laquelle la machination d'Orazio est d'abord étrangère. Leur origine les y prédispose. Nous avons traité de leurs errements en I. Nous ne reviendrons pas sur les méandres de leurs raisonnements qui aboutissent à cette transgression suprême : le parricide. Notons simplement que ce qui les définit comme le contraire d'errants — lorsqu'ils ont un but, ils cherchent sans relâche à l'atteindre — est ce qui va paradoxalement les plonger dans l'errance. Une fois confrontés à ce qu'ils croient être leur destinée, les deux frères prennent la fuite car ils sont incapables de revenir sur leur jugement initial. Les errements intellectuels amènent donc l'errance physique.

Leur caractère les amène tous deux dans les quêtes dangereuses que nous avons décrites dans la première partie. La quête acharnée pour la vérité sur les origines et la destinée amène Annibal et Ippolito à un exil volontaire. En effet, ils quittent leur univers familial, s'isolent et deviennent les proies de la manipulation du comte spolié.

Orazio, le serpent, tente les jeunes hommes vers la connaissance orgueilleuse. Avant de devenir une fuite, leur errance est une douleur psychologique car Annibal et Ippolito oscillent entre attraction et

répulsion. Il s'agit là d'une errance statique car la fascination qu'exerce sur eux Schemoli-l'étranger les immobilise. Orazio les place dans une telle détresse qu'avant de prendre la fuite, ils sont proches de tomber dans la folie ce qui serait une autre échappatoire, bien connue au demeurant dans l'œuvre de Maturin :

[Ippolito] rent his hair by handfuls, he cast himself upon the ground. (...) In a few moments, he sprang from the ground; he stood erect, but tottering; his hair was dishevelled, his hands were clenched, his eyes were inflamed and wandering, his face was varied by a thousand shades; but a fixed and burning spot of crimson tinged his cheek. (FR, I, 228)

La syntaxe hachée reflète l'agitation du personnage. En outre les mouvements incessants et incohérents sont ceux d'un personnage à qui aucun répit n'est accordé. Il fait l'effet d'une marionnette jetée sur le sol ou relevée par l'étranger. Ippolito cherche alors à reprendre le pouvoir sur son esprit. Avant d'être physique, la fuite est donc intellectuelle. Mais cette démarche est inopérante. L'omniprésence du tentateur ôte la possibilité d'une résistance logique. Ainsi, refuser de suivre l'étranger à minuit devient une tâche insurmontable pour Ippolito. La fuite éperdue dans les rues de Naples n'est pas plus efficace : l'étranger retrouve toujours sa victime et ce dernier ne parvient pas à oublier ses tourments dans le vertige ainsi provoqué : « would, I could dose away being and consciousness here in stunned and stupid listlessness » regrette Ippolito (FR, I, 231). La fuite par l'anéantissement des sens s'avère donc inopérante.

Annibal de son côté est aussi victime de fascination et cherche sans succès à se défaire de l'emprise de Schemoli. S'il est dégoûté par la destinée que lui dépeint le moine et tente, sans y parvenir, de ne pas l'écouter (FR, II, 115), lorsqu'il croit converser avec des forces supérieures, sa réaction initiale est celle d'un orgueil démesuré : « I rose, and strode across my room, with the proud step of one who was elevated above the feelings and claims of nature » (FR, II, 117). Tout connote la verticalité donc la supériorité. Néanmoins, il ne s'agit pas de transcendance. Annibal n'est pas comme il le croit « above (...) nature ». Il s'écarte de la nature humaine dans sa vanité, ce qui en fait un monstre, non un surhomme. Il est néanmoins partagé entre quête du fruit défendu et conscience de l'horreur de la transgression que représente le parricide.

La tentation est un tel déchirement que les personnages choisissent la fuite, fuite face à une menace tangible : la persécution d'Orazio mais aussi fuite face à une chimère et à eux-mêmes. Ils fuient une partie sombre de leur personnalité. La seule issue consiste donc à quitter la demeure car elle est habitée par la connaissance malsaine. Ils souhaitent la laisser derrière eux. La maison est une représentation de cette découverte et de l'être noir qui habite l'homme.

La fuite commence lorsque la répulsion l'emporte sur l'attraction dans le cas d'Ippolito et sur l'impulsion de Filippo dans le cas d'Annibal. Ce dernier est d'ailleurs menacé de mort. Sa découverte est bien mortifère. S'il n'a pas la force d'organiser lui-même sa fuite, il la souhaite ardemment (FR, II, 227-228). C'est que sa prison n'est pas seulement le château mais son esprit.

La fuite d'Ippolito est plus spontanée. Elle est le fruit d'un mouvement de rébellion face à la torture extrême et correspond à la définition même de l'errance :

In the mean time, Ippolito, without any object but that of flying what was inevitable, had quitted Naples with a single attendant, and no other preparation for a journey, than an utter indifference to its vicissitudes and hardships. (FR, II, 280)

Ippolito et Annibal recherchent l'éloignement de leur persécuteur. Dans cette phrase, l'adjectif « inevitable » montre qu'Ippolito a intégré l'idée que sa fuite est vaine. De fait, ce qu'il fuit est en lui. Il ne peut échapper à ses propres démons.

L'isolement de l'humanité se poursuit dans ces scènes de fuite. Même en l'absence de l'étranger, la persécution est relayée par la rumeur qui oblige Ippolito à fuir toujours plus loin. Ses agissements à Naples n'étaient pas secrets. Il en fait la douloureuse expérience. La rumeur l'écarte définitivement de l'humain, tant au niveau de la superstition — on le dit voué au diable — qu'au niveau de ses relations puisqu'aucun humain ne veut plus l'approcher. L'errance devient une caractérisation de l'angoisse :

The only sensation that prevailed in his mind, was a confusion undefined, and unappeasable, that could neither trace the forms of danger, nor discover what way of flight from it was to be pursued. He trembled, though he scarce recollected what was past; he

deprecated, though he knew not what was to come; he fled without an object in flight; and he increased his speed, as the motives of fear became more and more obscure to his mind. (FR, II, 296)

Ce sentiment d'imminence d'un danger est caractérisé par une crainte diffuse, ce qui est l'exacte définition de l'angoisse. L'informe s'empare de l'esprit et fait de la réalité un cauchemar. La présence des préfixes privatifs (« undefined, unappeasable ») et de la négation (« neither...nor ») met en exergue l'impossibilité de nommer le trouble qui l'assaille. L'objet de la peur, en entrant dans le domaine de l'innommable, se rapproche des pulsions inconscientes indicibles. Les oppositions avec la conjonction « though » désignent le paradoxe de sa situation, celle d'un personnage qui ne sait pas ce qu'il fuit.

De plus, à mesure qu'il tente de s'échapper, les portes se referment devant lui, or angoisse vient du latin *angustia*, « étroitesse, lieu resserré ». Ippolito sait aussi qu'il ne peut aller bien loin d'où le sentiment d'oppression intense qui l'envahit : « A sensation of rare and excruciating influence; the sensation of all our measures being anticipated; our progress measured and ruined (...) and Omniscience engaged on the side of our enemies to destroy us, overcame him » (FR, II, 297-298). L'irrationnel submerge l'être logique.

Il se lance alors dans une fuite éperdue. Il semble à ce moment-là que l'arrêt lui soit interdit. Pourtant, il arrive dans un village que la rumeur n'a pas gagné. Il a donc un répit de quelques jours. Cette pause n'est néanmoins pas dénuée de tensions. Il ressent la nécessité de l'effort physique pour oublier les troubles intellectuels. Ainsi, Ippolito fait une pause dans l'errance physique mais il a toujours besoin de se fuir lui-même. Il est également divertit par la lecture des notes de Cyprian. Tout concourt alors à éloigner son esprit de ses tourments. Cependant, la figure de l'étranger entraperçue au détour d'un chemin va anéantir tout cet acquis, bien fragile. L'épisode du petit village est donc comme une oasis pour le personnage qui s'y ressource mais bien vite reprend son errance.

Là, fuite et quête deviennent extrêmement intriquées. Ippolito poursuit l'étranger tout en étant lui-même en fuite : « he had but one object — to discover if this dreaded being could really pervade all space, and overtake all flight » (FR, II, 320). Ce que le narrateur énonce est un paradoxe. Voilà qui place le personnage dans une situation reflétant parfaitement son tourment intérieur entre fascination et répulsion. Plus loin, ayant

retrouvé Orazio dans la maison de Bellano, il affirme encore en forme de paradoxe : « I have fled, not to shun, but to pursue » (FR, II, 367). Cette contradiction montre à quel point le personnage est perdu. Pourtant, l'espace d'un discours, Ippolito inverse les rôles et se projette dans la place du persécuteur (FR, II, 367-369).

Orazio sait renverser de nouveau la situation. Il lui démontre l'aspect circulaire de son errance (FR, II, 372); fuir, c'est déjà accepter la culpabilité, l'intérioriser. Le mal est en lui :

But hitherto I think I feel my actual abhorrence of guilt is undiminished. I think so. If I admit the thought of it more frequently and patiently, 'tis not because I am reconciled to it; but because — no matter; it is better not to think of the cause. I am sure I shall be upheld — I trust so; yet I am dark and lorn. (FR, II, 375)

La modalité de l'incertitude sape les assertions d'Ippolito. Qu'il n'arrive plus à nommer la cause de son apaisement vis-à-vis de l'idée du parricide signale en effet son acceptation, même si elle est niée. Le rejet (« no matter ») montre précisément que cela fait problème. Alors qu'il vient de se déclarer en quête de l'étranger, celui-ci le replace en position de fuyard et le met au défi d'affronter ses pulsions. L'usage du mot « lorn » est en outre particulièrement révélateur. S'il se rattache au sens de « forlorn » (« abandoned, forsaken; wretched » [OED]), il signifie aussi à partir de 1805 « lost, perished, ruined; doomed » [OED]. L'Oxford English Dictionary cite d'ailleurs Walter Scott à titre d'exemple de ce sens, or nous savons l'admiration de Maturin pour cet auteur. Aussi pouvons-nous supposer, le roman datant de 1807, que l'auteur a bien voulu installer cette double-entente au sein du langage de son personnage.

Orazio n'a fait que réveiller ses pulsions les plus inavouables. Celui qui erre est coupable d'un grand crime et son errance est celle d'un juif errant ou d'un Caïn marqué au visage de son crime et fui par le reste de l'humanité.

À Pouzzoles, il est finalement arrêté par l'Inquisition sur une dénonciation de l'étranger. Là encore la fuite est inutile car Orazio a accès à sa cellule. L'errance d'Ippolito ne s'arrête donc pas dans cette prison. De plus, la nature joue contre lui : un tremblement de terre le libère de sa tour et le jette sur les eaux. Le fait qu'il ait affaire à cet élément dans la toute dernière étape de sa fuite est révélateur. Par le naufrage il se noie, se

perd. Seul rescapé, il renaît dans la peau d'un être inhumain à qui la mort est interdite.

Cyprian propose alors à Ippolito de fuir en Suisse ou en Espagne mais il est trop tard. Le jeune Montorio s'est rendu. Il se voit comme le premier meurtrier. Il renonce à la fuite et va à Muralto pour être délivré de la persécution.

La fuite d'Annibal est quelque peu différente. Il est poussé à partir par son fidèle serviteur Filippo. Son départ n'est pas la conséquence d'une impulsion prévisible pour Orazio. Ce dernier le perd donc un temps. Annibal entame une fuite dont il est persuadé qu'elle sera vaine. Cependant, il a un but que n'avait pas tout d'abord Ippolito : rejoindre la France où l'influence de Schemoli s'arrête peut-être. Il part donc avec une idée précise en tête.

La rupture de la communication semble être une constante de l'errance. Orazio avait perdu la parole sur son île grecque et les deux frères se retrouvent coupés des vivants. Annibal se désespère : « In my present state my misery is solitary and incommunicable; I have no associate, I *can* have none... » (FR, III, 133). Le mutisme est une régression. C'est un repli sur soi. Même lorsqu'il rencontre Ildefonsa, il ne peut lui communiquer ses craintes. En outre, l'intervention de la jeune fille dans sa fuite fait de nouveau se croiser fuite et quête. Annibal recherche Erminia qu'il retrouve en Ildefonsa.

Sa rencontre avec la jeune fille l'entraîne dans la quête de sa libération et donc dans une nouvelle fuite où la présence de Schemoli se réaffirme alors qu'Annibal le croyait mort. Au sein du couvent puis dans le refuge des amoureux, Orazio prédit leur fin tragique. Le tremblement de terre, là encore, libère pour, plus tard, mieux enfermer. Ildefonsa et Annibal échappent pour un temps aux griffes de leur persécuteur mais il les capture dans une embuscade en soudoyant le guide qui doit les mener à Pouzzoles. Le jeune homme se sent prêt à chuter définitivement tant est ancrée en lui la certitude d'avoir affaire à un être surnaturel : « Into the deeper mind of Annibal, one conviction had radically wrought itself, that of his being visited by an inmate of another world » (FR, III, 130). Ce report de la responsabilité sur le surnaturel permet au jeune homme de se fuir lui-même en se conformant à ses pulsions sans se l'avouer. Cette fuite de la conscience l'amène finalement à tuer et à entamer une nouvelle errance.

Nul refuge n'est accordé à celui dont l'errance ne peut s'arrêter. Non seulement Orazio condamne Annibal et Ippolito à l'errance dans la fuite mais sa vengeance les mène à l'exil. L'acte qu'Orazio leur fait commettre n'est pas un point final à une errance que les deux frères ne supportent plus mais le point de départ d'une nouvelle errance. L'exil dans un autre pays, dans la marge du roman, est contraint, mais c'est l'occasion pour eux de fuir ce qu'ils sont : des parricides. Se jeter dans le combat est une nouvelle fuite en avant vers la mort. Leur errance commence donc par une quête de savoir, puis elle se fait fuite face à l'inquiétant étranger et enfin ils trouvent la mort en exil, l'exil étant déjà une forme de mise à mort — ils sont bannis de la demeure et leur nom est rayé des cartes, le titre des Montorio perdu.

Melmoth the Wanderer

Outre l'exil dû à une spoliation, deux formes d'errance structurent *Melmoth the Wanderer* : la quête d'un savoir interdit et par la suite, pour celui qui s'en est rendu coupable, la quête d'une victime avec qui échanger son sort. La quête de savoir est évoquée à plusieurs reprises dans le roman. Dans chaque exemple, elle est dénoncée comme coupable et donc dangereuse. Melmoth représente l'homme déchu car trop avide de savoir. Ne dit-il pas de lui-même : « Mine was the great angelic sin — pride and intellectual glorying! It was the first mortal sin — a boundless aspiration after forbidden knowledge! » (MW, 499).

Au-delà du savoir interdit, la quête de Melmoth est pour l'absolu. Il cherche à se détacher des contingences humaines, à se soustraire à la mort pour devenir un être parfait.

S'il explore comme Annibal et Ippolito les origines et la destinée, il se place sur un plan beaucoup plus large que la quête personnelle des héros de *Fatal Revenge* car sa quête est ontologique. Il interroge l'origine et la destinée de l'humanité toute entière. Il se confronte à Dieu. Par ses activités alchimiques — en Pologne, il voyage en compagnie du docteur Dee — il recherche l'essence de toute chose. C'est bien cela, le savoir absolu et interdit, ce qui mène Melmoth à la transgression :

The power of the intellectual vessel was too great for the narrow seas where it was coasting — it longed to set out on a voyage of discovery — in other words, Melmoth attached himself to those impostors, or worse, who promised him the knowledge and the power of the future world — on conditions that are unutterable ». (MW, 498-499)

Le vaisseau sur lequel il s'embarque le mène à l'errance éternelle de la damnation. Les trois interruptions (tirets) marquent la difficulté à dire la transgression dont s'est rendu coupable Melmoth et isolent chaque étape vers le mal : d'un idéal insatisfait émerge un désir de découverte insatiable. La transgression est le pas suivant. Le salut ne vient pas de l'idéal qui anime Melmoth. Le voyage qu'il entreprend n'est pas le grand voyage vers Dieu au terme d'une vie spirituelle élevée. Selon le dictionnaire des symboles, « le voyage symbolise (...) une aventure et une recherche, qu'il s'agisse d'un trésor ou d'une simple connaissance, concrète ou spirituelle. Mais cette recherche n'est au fond qu'une quête et, le plus souvent, une fuite de soi » [DS, 1029]. Melmoth refuse la réalité, lui préfère l'idéal. Il fuit sa finitude humaine. Son « voyage of discovery » est une traversée vers l'enfer et la vacuité. Une fois franchie la barrière imposée à l'homme, il entre dans l'errance qui est décrite dans la majeure partie du roman.

De son errance initiale, nous ne connaissons finalement que des fragments : les rumeurs rapportées par Bidy Brannigan ou encore le témoignage du pasteur qui nous éclaire seulement à la fin du roman, juste avant le terme de son errance terrestre, sur le pacte conclu par Melmoth. Son errance physique sur le continent — tout concorde sur le fait qu'il ait quitté l'Irlande pour le continent — traduit non seulement un éloignement géographique de la demeure familiale mais un écart par rapport aux valeurs morales.

La deuxième partie de son existence n'est donc pas tant une errance géographique que spirituelle. Il entre dans « *that despair of incommunication* » (MW, 197) sans cesse mis en scène dans le roman à travers d'autres personnages (Monçada par exemple), représentations atténuées de l'errance de Melmoth. Le prix de la connaissance est une aliénation. Melmoth est séparé de Dieu comme de ses créatures.

Seule Immalee lui offre quelque répit, « the only breeze that floated over the burning desert of his own existence » (MW, 308), mais sa destinée le rattrape bien vite lorsque la jeune fille lui demande de rester avec elle sur l'île :

'and is this the destiny I am to fulfil? — to listen to the chirping of birds, and watch the opening of buds? Is this to be my lot?' and with another wild burst of unnatural laughter, he flung away the hand which Immalee had extended to him as she had finished her simple appeal. (MW, 310)

Le sarcasme est l'expression de sa détresse ontologique. L'espoir est interdit à l'homme errant. Il peut faire une pause mais le véritable arrêt lui est défendu car s'être mesuré à Dieu, c'est avoir renoncé à la rédemption pour toujours. L'homme s'est écarté de son Dieu et en paie les conséquences. Son rejet d'Immalee est une forme de défense : il choisit la solitude pour ne pas avoir à la subir. Il consomme sa culpabilité jusqu'à la lie.

L'errance dans *Melmoth the Wanderer* n'est néanmoins pas confinée à celle de l'homme errant. La jeune fille qui l'apaise est aussi une errante. Immalee ne fuit pas Melmoth. Chez elle point de vaine curiosité non plus. Pourtant, le contact avec l'homme errant la plonge dans l'errance. En effet, l'exil d'Immalee n'est paradoxalement pas celui qui la coupe des humains à travers le naufrage et la vie sur l'île. À plusieurs reprises, elle est désignée comme étant l'enfant de la nature (voir par exemple page 312). Sa véritable demeure-origine est donc bien l'île. Quand elle décrit à Melmoth avec toute sa naïveté sa généalogie végétale, elle montre qu'elle n'est pas déchue mais qu'elle vit dans une sorte de paradis.

Avec Melmoth, elle goûte au fruit de la connaissance : « She had, indeed, tasted of the tree of knowledge, and her eyes were opened » (MW, 308). Elle ne transgresse pas, elle revient simplement à sa condition humaine. Telle est sa seule déchéance. De cette façon, elle quitte le statut de déesse — les Indiens la vénèrent — pour revenir à la réalité de l'existence humaine. Ainsi, elle quitte son paradis et semble même rejetée par la nature (MW, 312). Au terme de ce retour à la réalité, elle réintègre logiquement sa famille espagnole.

L'Espagne est sa terre d'origine humaine, elle y retrouve les biens auxquels elle n'avait plus accès dans son île, et pourtant c'est là qu'elle se sent exilée, d'autant que l'absence de Melmoth rend tout endroit dénué d'intérêt. Même son île lui était devenue étrangère une fois rejetée par Melmoth. L'exil est donc d'abord une aliénation amoureuse qui prend ensuite une forme physique avec le retour en Espagne. L'être d'Isidora y est atrophié par les conventions. Elle prend la fuite par la rêverie et les pleurs, puis suit Melmoth pour se marier.

Elle redevient humaine mais paradoxalement se situe au-delà des hommes. Il reste en elle un peu de ce paradis qu'elle a quitté. Son errance la fait descendre sur terre dans des lieux toujours plus clos mais son esprit

ne se laisse jamais enfermer et elle regagne dans la mort ce paradis qu'elle avait quitté pour l'Espagne.

Pour les autres personnages, la relation avec l'homme errant n'est pas aussi innocente. Revenons sur la remarque que Melmoth fait à son descendant sur leurs points communs. John Melmoth a la même soif de savoir que son ancêtre. Lui aussi vit une errance. Certes il reste dans la maison de son ancêtre. Il y vient de Dublin appelé par son oncle mourant. Il fait donc un premier voyage qui est en fait un retour à la demeure familiale. Or cette demeure contient les germes de l'errance. Stanton y a déposé son manuscrit comme une invitation à la poursuite de l'homme errant.

John traque ainsi Melmoth à travers les récits qui lui sont confiés. Il voyage de cette façon comme son ancêtre, avec la rapidité de la pensée, en des contrées éloignées. Il procède par étapes et avance progressivement vers la connaissance jusqu'à se trouver nez à nez avec son ancêtre. D'abord de façon évasive : rêve ou réalité, dans le cabinet bleu les yeux du portrait semblent doués de vie. Il se rapproche un peu plus à travers le manuscrit de Stanton mais il doit voyager dans un texte aux multiples déchirures, fort incomplet. Il lui apparaît alors dans son sommeil ou dans une vision et porte la marque bleutée à son poignet. Enfin, quand par la nuit d'orage il cherche à l'atteindre, alors qu'il tout près du but, il tombe du haut de la falaise et manque se noyer :

He instantly began to climb the rock, — the figure was but a few feet above him, — the object of his daily and nightly dreams was at last within the reach of his mind and his arm, — was almost tangible. (...) Panting from the fury of the storm, the vehemence of his own exertions, and the difficulty of the task, he was now almost foot to foot, and face to face, with the object of his pursuit, when, grasping at the loosened fragment of a stone whose fall could not have hurt a child, though on its tottering insecurity hung the life-grasp of a man, his hold failed (...). (MW, 66-67)

Le fait que Melmoth paraisse à portée de main mais reste éternellement inaccessible montre non seulement que l'homme errant attire de manière dangereuse toujours plus loin mais également que John ne parvient jamais à se mesurer à lui. À la quête ontologique de l'homme errant correspond ainsi celle de son descendant qui n'est pourtant qu'une vaine curiosité (une « mockery » MW, 536). La quête de ce personnage-là est bien moins élevée que celle qui a fait de Melmoth une figure de légende. Or c'est

cette relative médiocrité qui le sauve. Il ne peut jamais vraiment atteindre son ancêtre qui lui échappe toujours d'une certaine façon. Même à la fin du roman, quand il se trouve face à l'homme errant, il est face à un personnage qui a perdu sa grandeur. John n'entre pas véritablement en contact avec le sublime « Wanderer ». L'accès de la pièce où il dort lui est d'ailleurs interdit. Et il ne reste à John qu'une trace et un mouchoir sur une falaise pour appréhender son ancêtre.

Le livre est donc construit autour d'une quête de savoir sur Melmoth aussi bien que sur la quête de Melmoth lui-même. Presque tous les personnages du roman se prennent à vouloir en savoir plus sur ce personnage aussi fascinant que terrifiant.

Ces figures atténuées de l'errance montrent combien il est aisé d'errer, d'entamer une quête de savoir dangereuse : Stanton, attiré une nuit d'orage par le personnage extraordinaire qu'il rencontre, le poursuit assidûment. Cependant sortir de cette quête n'est pas facile : Stanton se voit enfermé dans un asile, comme pris au piège de sa recherche. La quête fait de l'errant un prisonnier. Elle devient compulsive, du même coup destructrice. Les personnages sont rongés par un feu intérieur. Rappelons-nous ici encore le bûcher dont rêve Monçada et dont on ne sait s'il est provoqué par Melmoth ou par le seul inconscient du jeune homme.

2. Les paysages de l'errance

En grand I, nous avons parlé de la déréalisation à l'œuvre dans les romans. Or nous avons vu que l'éloignement du monde réel plonge les personnages dans l'errance. Penchons-nous maintenant sur le paysage, non comme élément de déréalisation, mais comme cadre de l'errance décrite dans les romans. Ainsi, nous verrons qu'un même lieu peut être tour à tour un milieu propice à la quête, un refuge pour celui qui fuit ou une menace, selon la modalité de l'errance que l'auteur met en scène. En aucune manière, un paysage ne peut être considéré comme simple décor dans l'œuvre de Maturin.

Plusieurs paysages sont récurrents dans les romans du Révérend et définissent l'errance de ses personnages. Nous nous intéresserons dans un premier temps aux constructions humaines pour nous tourner ensuite vers les représentations de la nature.

2.1. LIEUX DE QUÊTE ET PRISONS

Les châteaux et forteresses : lieux de la quête

Tout d'abord, dans l'œuvre de Maturin, châteaux ou forteresses abondent. Nous en trouvons dans tous les romans, à l'exception peut-être de *Women*, mais la maison des Wenworth a aux yeux de De Courcy l'allure d'une forteresse imprenable.

Le château est typique de la quête en ce qu'il abrite l'objet du désir, qu'il s'agisse d'une propriété terrienne, d'un secret ou d'une belle dame. Dans *The Wild Irish Boy*, le château de De Lacy est entouré de marécages, ce qui rend son accès difficile. Cependant, c'est surtout le délabrement du lieu qui rend la progression malaisée. Cela pourrait augurer d'obstacles à l'entrée d'Ormsby dans le château de ses ancêtres. Son oncle lui réserve néanmoins un accueil chaleureux. Seul Deloraine représente un véritable obstacle à la conquête du château, cadre d'une quête qui ne présente finalement guère de difficultés. Point de secrets non plus à déceler dans ce lieu. La curiosité d'Ormsby quand il voit le portrait d'une jeune femme au-dessus de la cheminée est aussitôt assouvie.

En revanche, la quête qui se tient dans la maison des Montrevor est moins aisée. Cette demeure renferme la femme désirée par Ormsby. Dans le deuxième roman de Maturin, la forteresse est ainsi dissociée entre le château ancestral et le lieu de résidence de la femme inaccessible. La

demeure qui abrite le second objet du désir est bien différente. Elle n'est pas destinée à refouler celui qui y voit l'objet de sa quête. Il est nonobstant bien plus difficile de s'y rendre que dans le château du chef milésien. La femme idéale qu'elle renferme n'est pas détenue dans une vraie forteresse mais dans un carcan social tout aussi redoutable. Elle est prisonnière d'une institution : le mariage. Il n'existe pas d'autres barrières que celles de la société et de ses conventions pour emprisonner Lady Montrevor. Elles sont pourtant efficaces puisque les franchir revient à être banni de cette société, donc à vivre un autre exil encore plus terrifiant. La situation ne paraît trouver d'issue que dans le scandale. Seule la mort de son mari libère enfin Lady Montrevor. L'ambition de De Courcy, réformer une mondaine par amour, est ainsi un but très difficile à atteindre. Pour cela, il faudrait à ce personnage renoncer aux conventions qui régissent sa vie et structurent son vide existentiel. C'est un grand risque pour la femme vaine qu'elle est devenue. L'amour du jeune homme pour une femme mariée qui pourrait être sa mère est de plus coupable et donc voué à l'insatisfaction.

Pénétrer dans Montrevor House n'est par conséquent qu'une étape dans ce qui restera une quête inassouvie, comme le fut celle de son oncle. Cette femme se retire farouchement derrière le badinage quand on s'approche trop d'elle. Même lorsqu'elle accorde de l'intérêt au jeune homme, elle reste hors de sa portée. Par ailleurs, lorsque le jeune Bethel finit par confier à son oncle que l'objet de son désir est à Montrevor House, ce dernier organise le mariage entre la fille de Lady Montrevor et son neveu, la femme idéale restant à jamais inatteignable. Ce que le château a à offrir est seulement un accomplissement partiel du désir d'Ormsby.

Cependant, c'est dans le contexte médiéval de la guerre entre Croisés et Albigeois que les châteaux vont trouver une place toute naturelle dans le récit d'errance. Le château de Courtenaye se définit par son accès difficile :

Unlike the other fortified castles of the age, the castle of Courtenaye, as it was then called, though it had formerly belonged to Raymond of Toulouse, seemed built rather for safety than hostility. It lay in a vast hollow, surrounded by many hills or mountains, that, rising one above another, and winding amongst themselves into endless and shadowy intricacy, defied the skill of the traveller. (ALBI, I, 183)

Ce château est le lieu de bien des convoitises. Courtenaye en a pris possession de manière fort déshonorable; c'est donc également l'objet de la vengeance de Marie de Mortemar. Pour les Albigeois, conquérir le château signifierait obtenir la liberté. C'est aussi là qu'est la belle Isabelle, ou que se cachent les secrets des origines pour Paladour et Amiral.

Le fait qu'il apparaisse construit « *rather for safety than hostility* » est contredit par une description qui suit : « *so that a red and lowering banner of vengeance and hostility seemed to stream over the pinnacles of the castle* » (ALBI, I, 184). L'aspect protecteur du château est illusoire. Il représente une menace pour l'errant. Ainsi, Paladour a de sombres pressentiments quand il approche du château (ALBI, I, 184-185). De plus, le château est au cœur d'un labyrinthe naturel. Or, le labyrinthe « doit à la fois permettre l'accès au *centre* par une sorte de *voyage* initiatique, et l'interdire à ceux qui ne sont pas qualifiés » [DS, 554]. Paladour est à la recherche de lui-même. C'est précisément au cœur du labyrinthe que se trouve le secret de son origine, secret que nous avons détaillé en grand I. La quête du chevalier errant le conduit donc avant tout dans le labyrinthe initiatique qui mène au château de ses origines. Le voyage a des cadres à haute valeur symbolique.

De même, si le château de Courtenaye est situé au cœur d'un labyrinthe, c'était à l'origine pour se défendre de l'ennemi et du mal. Or par l'usurpation du titre, le mal est entré dans la forteresse. C'est par conséquent tout à fait à propos que Marie de Mortemar pénètre dans les passages secrets du château pour y rencontrer dans ses appartements le maître des lieux. On l'a vue dans les collines, dit un serviteur (ALBI, I, 191) qui en déduit qu'elle rendra visite à Courtenaye. Marie de Mortemar est entourée de mystère. Elle semble être une sorcière. Le fait qu'elle aille et vienne à sa guise dans le labyrinthe en fait l'agent du mal, d'où la menace que ressent Paladour. En pénétrant dans le labyrinthe, il entre aussi dans une quête qui l'oppose aux forces du mal.

Cependant, dans le château se trouvent deux trésors pour l'errant : le secret sur ses origines mais également la femme qui pourra le faire sortir de sa vie solitaire et le réintégrer dans une filiation en l'épousant. Elle aussi, en tant qu'objet d'une quête, est placée dans un lieu difficile d'accès. La belle que Paladour doit conquérir apparaît d'abord à la fenêtre d'une tour (ALBI, I, 196) lorsqu'elle souhaite la bienvenue aux Croisés. Elle est hors de portée. Elle semble le rester lorsqu'elle entre pour le banquet. Cette fois, ce sont les raisons sociales qui l'éloignent du

chevalier sans terre. Quand le jeune homme a enfin obtenu son amour, elle est enlevée et emmenée dans un château encore plus impénétrable et qui contient de nouveau des informations sur la vie de Paladour.

Le chevalier errant va donc de difficultés en difficultés et les constructions humaines toujours plus inaccessibles montrent l'importance de la quête. Le fait que le château de l'Aigle sur la Roche se confonde avec un élément minéral et soit entouré d'un marais est particulièrement significatif dans la quête :

Paladour, straining his sight, could scarce discover a mass of rock that projected far into the sea, and seemed to be terminated landward by a morass, thus forming nearly a peninsula. On its summit arose something of which the eye could scarce ascertain whether it were edifice or rock piled on rock, so much did its massive and perpendicular structure seem like a part of the cliff it was perched on. (ALBI, II, 226)

Le marais, « dans la Grèce antique, (...) jouait le même rôle que le labyrinthe ». De plus, « la psychanalyse fait de la mare, du marais, un des symboles de l'inconscient et de la mère, le lieu des germinations invisibles » [DS, 611]. Si Paladour parvient à dépasser le marais, il sera face à un état encore plus profond de son inconscient, une part encore plus sombre et plus difficile à atteindre. Dans le château de l'Aigle sur la Roche, le mal est affiché alors que dans le château de Courtenaye, il n'était qu'une menace latente. C'est un poids écrasant que Paladour doit soulever. De plus, l'aspect minéral est révélateur de la pétrification qui atteint l'humain privé de ses origines. L'homme errant doit vaincre le minéral pour en faire sortir la vie.

À un niveau plus large, la conquête du château est synonyme de liberté retrouvée. Ainsi, le roman se termine sur la prise du château de Tarascon par les Albigeois et la paix restaurée entre Catholiques et Albigeois. Le château noir devient château de lumière.

Le château assimilé à une montagne noire est un motif qui apparaît déjà dans les romans précédents. La description de l'Aigle sur la Roche peut être mise en parallèle avec celle de la demeure du *Milesian Chief*, qui « seemed like a part of the rock it stood on » (MC, I, 55). Nous avons déjà vu en détail comment il faisait l'objet d'une lutte de pouvoir. Il est même le terme de l'errance pour Montclare qui y meurt après s'être assuré (pense-t-il) sa possession définitive. Comme précédemment, la minéralité

de la demeure en fait un milieu mortifère. Elle connote l'implacabilité du destin.

En effet, l'attrait financier n'est pas la seule quête qui ramène les personnages à ce château. Pour Connal, il est la demeure des ancêtres à jamais perdue (MC, I, 137) lance-t-il à Armida. Comme dans *The Albigenses*, la belle à conquérir réside bien sûr dans le château, qu'il s'agisse d'Armida ou d'Inès. Le château est une nouvelle fois autant un obstacle physique (Connal peut difficilement y entrer) que social (le fossé entre les deux familles est irrémédiablement creusé). Contrairement à ce qui se passe dans *The Albigenses* cependant, la difficulté représentée par le château est insurmontable pour l'errant, celui qui a été exilé de son château. C'est tout un pays qu'il doit vaincre pour reprendre son bien et ce combat est perdu d'avance. Le château, image de la quête, est donc aussi image du sort tragique de l'errant qui ne peut voir que de loin l'endroit d'où il a été exilé. La reconquête du château se retourne alors en fuite. Lors de la rébellion, le désir est donc transféré sur un autre lieu, château d'un accomplissement illusoire de la quête : « the great east window, in a blaze with the setting light, seemed the portal to a fairy palace of fire » (MC, III, 16). La lumière qui parvient est d'une part une lumière qui meurt. La fenêtre à l'est est d'autre part éclairée par la lumière de l'ouest, c'est-à-dire que la lumière qui s'éteint remplace celle du lever du jour. Cette porte n'ouvre sur rien d'autre que la mort, ce qui est confirmé par la suite du récit : « But all was dark before they arrived; and they were lifted out of the carriage, chilled, and half dead with fatigue and cold » (MC, III, 16). Le château dans *The Milesian Chief* montre que la quête non seulement est vaine, mais dangereuse. La demeure représente ici le château noir, celui des désirs à jamais refusés, celui qui marque la vie de Connal du sceau de la tragédie.

Dangereuse, la quête illustrée par le château de Muralto l'est aussi. Encore une fois, la demeure semble-t-il impénétrable, aux appartements secrets, va receler l'objet du désir : le secret sur les origines familiales, et une femme : Erminia. La vue du portrait pousse Annibal à une quête coupable équivalente à celle d'Ormsby dans *The Wild Irish Boy*.

Le château de Muralto est relayé par d'autres demeures : le couvent des Ursulines et la maison de Bellano, eux-mêmes reliés par des passages souterrains. À nouveau, ils sont le cadre de la quête. Ils contiennent des secrets sur l'origine (confession faite au moine sur la famille Montorio) et

une belle à sauver (Ildefonsa). De même qu'Orazio a plusieurs identités, le château a ses doubles.

Les lieux creux et clos sont donc ceux de la quête. Il faut pénétrer dans une demeure pour y trouver l'objet du désir, aller toujours plus profond pour assouvir des pulsions inconscientes comme celles, incestueuses, d'Annibal. L'interdit qui pèse sur ces désirs fait de la recherche des personnages des errements. La difficulté de l'accès, destiné à chasser l'intrus est pourtant ce qui anime un peu plus la curiosité de l'errant en ce qu'elle lui propose un défi. La forteresse non seulement est l'espace de l'errance mais la suscite.

**Les prisons :
l'errance statique
et la fuite**

La menace que représentent les forteresses joue également un rôle majeur. Celui qui se trouve pris au piège du château devient un marginal. De plus, cela génère un désir de fuite, qu'elle soit physique ou mentale.

Le château, théâtre de la quête, peut être particulièrement menaçant pour les personnages qui s'y aventurent et refermer ses portes sur eux violemment. Il semble même parfois doué de vie, gueule dévorante d'humains. Dans *Fatal Revenge*, quand Annibal est surpris dans les appartements secrets, il ressent justement cette alliance entre le château et son propriétaire :

There was such a kind of dark alliance between [my father] and this tower, that I felt him as the lord of the place, and of the time, and followed the waving of his hand, as if it were some instrument of power. In a moment the door was closed on me. The human faces were shut out. (FR, II, 25)

Le geste de la main et le lexique de l'autorité montrent une soudaine prise de pouvoir par le comte. Les deux dernières phrases, à la voix passive, témoignent de la résignation d'Annibal. La préposition « on » laisse entendre que c'est la porte de la tombe qui se referme. Le personnage est de plus coupé des humains. Il est littéralement avalé par le château. Plus personne ne l'y revoit avant le crime. Notons néanmoins que l'alliance est plus entre le château et Orazio qu'entre le château et son frère. Annibal se trompe de criminel. C'est d'ailleurs Orazio qui a fait en sorte que le comte surprenne Annibal dans les appartements secrets. Le frère de l'usurpateur est donc lié à l'espace. Il anime le château de ses manipulations tel un marionnettiste car il en connaît tous les passages secrets.

Le château s'est aussi refermé sur le comte usurpateur qui s'écrie : « 'tis to such as you I owe my being thus persecuted, suspected, slandered —

that my castle seems like a prison, and I tremble to meet the eyes of my own servants » (FR, II, 21). Il reporte sa culpabilité sur Annibal et se trahit en se défendant. Pourtant le comte est tourmenté par sa propre conscience. L'accumulation des trois termes qui se rapportent à son sentiment de persécution montre son combat contre lui-même. « Persecuted », il l'est, mais par lui-même. « Suspected », c'est ce qu'il craint, et à raison. « Slandered », c'est le déni qui révèle sa culpabilité. La comparaison du château avec une prison est un euphémisme. Il ne fait pas que ressembler à une prison, il en est une. Celui qui s'est rendu coupable de curiosité, de cupidité, ou de meurtre est fait prisonnier par son désir, représenté par le château.

Annibal est ensuite concrètement menacé d'empoisonnement mais cela porte une charge symbolique : il faut impérativement au jeune homme quitter le château pour survivre. La demeure qui semblait si bien fermée finit par s'ouvrir et après avoir traversé un labyrinthe pour atteindre l'extérieur, Annibal gagne la forêt avec son fidèle serviteur. Il est intéressant que ce soit un agent extérieur qui libère Annibal. Sa fuite physique hors de la forteresse n'est rendue possible que grâce à l'intervention d'un adjuvant. Il semble donc que les personnages ne puissent échapper sans aide au désir qui les retient enfermés.

Ainsi, Connal ne parviendra jamais à se détacher du château de ses ancêtres et il se perd dans la rébellion qui est une quête du château. Il est, nous le savons, prisonnier de ses origines aussi sûrement que s'il était enfermé dans une des pièces du château du Connaught. Les adjuvants qu'il rencontre ne sont pas assez puissants pour le détourner de ce désir que son grand-père a projeté sur lui. Devant Armida, il déclare qu'il ne pourra jamais quitter l'Irlande et la jeune fille est jalouse de ce pays qui lui dérobe son amour. Quant à ceux qui pourraient permettre d'éviter la rébellion (Wandersford, le gouvernement), ils ne font que renforcer l'isolement du milésien et le contraignent à la violence. L'image du château fortifié en fait une gueule dentée plus qu'un symbole de protection. La demeure se retourne contre son ancien propriétaire maintenant qu'elle est aux mains des Anglais. La venue de Connal au château après la débâcle des rebelles lorsqu'il apprend le mariage d'Armida est un chemin vers la prison réelle et la mort puisqu'il n'a su échapper à son destin. Juste après avoir tué Wandersford dans un duel, Connal s'exclame :

No lights burn in the castle : nothing shines on me from heaven or earth: the stars are gone out : there is a terror in this darkness more than darkness can bring. Surely my last hour approaches : the shadows are lengthening, and the traveller is warned of the end of his journey. (MC, IV, 181)

Les profondes ténèbres ne sont pas confinées au château. Tout l'univers annonce la perte définitive de la demeure et par conséquent de la vie. La double négation au début du passage ne laisse aucun espoir. Le château ne projette plus que des ombres qui finissent par englober l'errant.

La forteresse qui se ferme sur l'homme en quête est un motif présent également dans *Melmoth the Wanderer*. Stanton est enfermé dans un asile psychiatrique. L'horreur de l'enfermement est accentuée par les personnages qui peuplent la prison car l'isolement est double : coupé du monde, Stanton est de plus le seul à garder un esprit sain.

Il use de plusieurs tactiques pour tenter de s'échapper. Quand il comprend sa situation, sa première réaction est de s'en prendre violemment aux portes de sa prison mais cela reste bien sûr sans autre effet que d'attirer l'attention des surveillants qui le menacent de le mettre aux fers. Il adopte alors une attitude soumise. Il cherche à ruser. Pourtant ses gardiens n'en sont pas la dupe. L'homme à la recherche d'un savoir interdit se trouve réduit à la quête de la libération d'un endroit où il est enfermé par un cousin malhonnête. Ce n'est plus une errance autour d'une tentative d'élévation. La seule quête qui reste à Stanton est pour sa simple survie. Mais bientôt, il abandonne complètement :

On his first discovery of his situation, he had determined to take the utmost care of his health and intellect that the place allowed, as the sole basis of his hope of deliverance. But as that hope declined, he neglected the means of realizing it. (MW, 53)

Maturin détaille tout le cheminement de la pensée de l'homme en prison, en montre ses errements comme ses changements de direction. Il met toujours en avant le désir de fuite jusqu'au moment où même ce désir s'endort sous le désespoir et menace l'homme de tomber dans le néant de la folie. C'est d'ailleurs lorsqu'il perd l'espoir de la fuite que Melmoth vient lui offrir son aide contre la rétribution que l'on sait. « Escape for your life », lui dit Melmoth (MW, 58). Les motivations de Melmoth pour aider sa victime sont bien différentes que celles de Filippo avec Annibal. Il n'en demeure pas moins que le personnage a besoin d'un intervenant

extérieur qui mette à jour les manigances du cousin de Stanton pour pouvoir retrouver la liberté. La fuite statique par la pensée est inopérante, Annibal le regrette assez (FR, II, 28-29), et l'errant doit donc effectuer une fugue physique.

Pour Paladour pris au piège de l'Aigle sur la Roche, la prison catalyse un retour mental sur son enfance au travers des révélations que lui fait le lycanthrope. La quête de la belle et la quête des origines se rejoignent pour Paladour dans la prison. Parvenir à s'échapper de la prison et à ramener la belle, c'est dominer une partie du désir qui l'anime. Le lycanthrope lui indique la voie tant par son savoir sur le passé que sur les moyens de gagner l'appartement où est retenue Isabelle et donc de s'échapper avec elle. Quant à Amiral, il est libéré du bûcher par son frère à Tarascon. Sans aide extérieure c'est la mort qui attend les personnages pris au piège de leur quête, ou un sort identique : sombrer dans la folie, une mort mentale.

Même dans *The Wild Irish Boy*, le héros passe par une prison avant de retourner en Irlande. Il est aidé par son père et Hammond pour échapper à la mort. Rester prisonnier du château, c'est donc rester prisonnier d'un désir frauduleusement assouvi ou impossible à contenter.

L'histoire tragique des amants du couvent dans *Melmoth* n'échappe pas à cette règle : ils ont bravé l'interdit. La sanction est dénoncée mais anticipe celle de Monçada qui est prêt à satisfaire son désir de liberté à n'importe quel prix. En effet, dans *The Tale of the Spaniard*, la quête de la liberté passe non pas par une tentative de transcendance des limites humaines mais plus concrètement par un désir de fuite des prisons où le personnage principal de ce récit est successivement retenu. En fait, ce personnage va de lieux clos en lieux clos et il est de plus en plus tenu à l'écart de la société. Il est d'abord passif face à son sort mais le personnage exclu qui n'était pas encore en quête est tout de même confronté à des constructions qui menacent son intégrité et entre dans un processus d'opposition faisant toute la trame de son récit.

Ainsi, il est dans son enfance gardé hors du palais des Monçada car il a été conçu en dehors des liens du mariage. Lorsque ses parents viennent enfin le chercher pour l'emmener dans leur demeure, le jeune homme se sent pourtant « as if about to be sacrificed » (MW, 74). C'est que ses parents

ne le libèrent pas de sa prison initiale : le palais est une anti-chambre du couvent.

Jusqu'à là passif, le personnage commence à comprendre et à chercher à fuir : « I began to perceive my danger, and to meditate how to avert it » (MW, 78). Or nous savons que ce protagoniste progresse dans l'horreur jusqu'à atteindre les profondeurs du couvent dans le cachot où le supérieur le fait enfermer ou dans ses souterrains. L'espace clos conditionne une exploration mentale avant d'être le catalyseur d'une errance hors de la prison. Le jeune homme fait des dessins de monastères et de prisons, ou joue « the 'Sacrifice of Jephtha' » (MW, 94). C'est toute son imagination qui est occupée par l'espace de la prison. La pensée est réduite à cheminer dans le désespoir. Notons que Jephthé « fut contraint (...) d'immoler sa fille en holocauste » [DB, 144]. Monçada dénonce donc la violence de l'Église qui force ses parents à d'inhumaines repentances pour la naissance illicite de leur premier fils et en fait une victime expiatoire prête à être sacrifiée. La notion de sacrifice humain est ainsi récurrente. Avant de prendre la fuite à l'aide de son frère, le jeune homme tente d'en appeler aux sentiments de ceux qui peuvent le sortir de cette détention : ses parents.

Quand il échoue dans cette tâche, c'est une forme de mort qui atteint l'Espagnol. Sa cellule devient alors une tombe. Pour en sortir et revivre, il a un nouvel adjuvant : son frère, mais les moyens qu'il emploie d'abord sont mis en échec. La loi civile ne parvient pas à prouver l'injustice faite au moine. Monçada a comme dernier recours l'illégalité avec l'adjuvant monstrueux qu'est le parricide. Son cheminement dans la prison l'amène finalement toujours plus loin de son but puisque, après s'être trouvé enfermé dans les souterrains du couvent avec son compagnon meurtrier, il ne sort que pour se retrouver dans une geôle encore plus redoutable : celle de l'Inquisition.

Enfin, ce conte est exemplaire de l'errance dans les prisons en ce qu'il présente un motif de forteresse fort courant dans les romans gothiques : l'établissement ecclésiastique. Le couvent-prison revient dans *The Milesian Chief*. Il est le lieu où Lord Montclare enferme sa femme, celui aussi où elle se condamnera elle-même à demeurer après la mort de ses enfants. C'est encore le couvent d'Ildefonsa dont les catacombes sont le théâtre de stratagèmes destinés à faire croire à sa mort pour l'empêcher de rejoindre Annibal. L'oppression de l'église Catholique est un motif

maintes fois utilisé par le Révérend. La construction humaine pourtant destinée à l'élévation vers Dieu se referme irrémédiablement sur l'errant.

Avec le passage dans la prison, l'errance se modifie. Pour Annibal et Ippolito, le passage final en prison après le meurtre transforme leur errance et en fait un exil qui n'a d'autre issue que la mort. La prison représente pour Isidora le terme de sa vie errante : elle rejoint le paradis. La transformation est cette fois une transcendance.

La fonction du château-prison dans l'errance est une interaction complexe entre le monde extérieur et le cœur de la forteresse. Il s'agit de donner l'illusion d'un espace clos tout en catalysant une nouvelle forme d'errance à travers la possibilité de fuite ou à travers la transcendance.

**Villes et jardins :
lieux de la quête
et de
l'oppression**

La ville.

La ville, elle, a un double aspect de protection et de limite. En effet, dans *Women De Courcy* ramène Eva vers la ville quand il la sauve. Cependant, ce n'est pas cet aspect-là que Maturin met le plus souvent en valeur dans ses œuvres. La description qu'en donne Melmoth est des plus terribles :

and therefore the more civilized crowd all together into a space which their own respiration, and the exhalation of their bodies, renders pestilential, and which gives a celerity inconceivable to the circulation of disease and mortality. (MW, 301)

La ville est mère de corruption tant au niveau physique que moral. Ormsby, le *Wild Irish Boy*, se laisse facilement entraîner dans la débauche à Dublin, jusqu'à ce que sa santé en soit affectée. Il commet la même erreur à Londres où cette fois c'est le jeu qui le perd et le rend fiévreux. En atteignant la morale, la ville atteint sa santé. Pour restaurer l'ordre, il faut d'abord soigner le malade et surtout le ramener au château origine.

Dublin, ville de débauche, est aussi celle du *Milesian Chief*, où se prostitue la jeune fille abandonnée par Wandesford et où Desmond vit illégitimement avec Gabriella. La ville est ainsi à l'image des errements des personnages. À Beaucaire, l'air est pestilentiel. Or cette corruption ne fait que refléter celle du maître de la ville, l'évêque de Toulouse.

C'est un lieu de perte à double titre : les personnages y perdent leur honneur mais tentent aussi de s'y perdre pour oublier leur malheur. Dans *Fatal Revenge*, le refuge que cherche Ippolito est dans les plaisirs de la

ville, dans les maisons de jeux ou celles des courtisanes. Il cherche l'excès pour s'anéantir : la ville est mortifère. Desmond veut d'ailleurs s'y suicider.

Maturin montre également ses personnages prisonniers physiquement de la ville, espace circonscrit et étouffant. Geneviève a du mal à supporter Beaucaire, cet endroit trop confiné. La ville limitée joue le rôle de prison :

It was surrounded by walls, and had strong gates flanked by towers, on the battlements of which stood warders who wound their horns to alarm the town till they discovered the advanced standard of the bishop of Toulouse, and then they descended to open the gates, whose creak and jar sounded like the entrance into a prison. (ALBI, III, 182)

L'accumulation des termes guerriers en fait un endroit replié sur lui-même et menaçant. Le son du cor et les grincements de la porte de la ville sont discordants, ce qui suggère l'entrée dans le domaine du mal. La progression de Geneviève dans la ville la fait de plus passer devant une barrière de misère (« lepers and lazars » (ALBI, III, 182-183)) qui annonce la corruption de la ville et le danger de contamination. Quant à la ville elle-même, elle est une image de désordre agressif (ALBI, III, 183). Les maisons sont de plus fortifiées et le narrateur remarque : « all these testified the strength and the peril of a feudal city » (ALBI, III, 184). De nouveau, c'est une ambivalence entre refuge et danger qui est dépeinte. Geneviève y voit d'ailleurs un endroit qui menace la foi elle-même :

Alas! can beings so crushed and crowded together, so tortured by the indulgence or the infliction of human passions, and so surrounded by works of their own hands, that no thought but that of human power can touch their minds, be meet worshippers of him who dwelleth not in temples made with hands? (ALBI, III, 188)

La répétition de « so » par trois fois devant des verbes violents qui dénotent l'oppression installe une hyperbole qui est le corollaire de l'antithèse développée par Geneviève entre un lieu saint et un lieu de corruption. Or celle-ci est détenue par un évêque qui se croit au-dessus des contingences humaines et veut en faire sa concubine. Autant dire que la demeure de l'évêque est une prison dorée mais redoutable.

De même les Walberg sont enfermés dans Madrid dans une demeure luxueuse dans laquelle ils vivent une descente aux enfers. Ils ne peuvent en sortir faute d'argent et ne peuvent y vivre, limités dans la pratique de leur métier par leur religion contraire à celle de l'Espagne. La ville qui leur promettait la protection de l'oncle Guzman se retourne une fois encore en lieu de corruption puisque le fils aîné y perd son sang et la fille manque de se prostituer pour pouvoir manger.

Dans *The Tale of the Indians*, la ville de Madrid est une nouvelle fois utilisée pour désigner l'emprisonnement. De plus, ce confinement est aussi dans les limitations mentales des personnages qui la peuplent. Tout est limité à Madrid : les murs de la maison, les conventions, les mesquineries des membres de la famille d'Immalee... C'est donc un lieu qui catalyse une dérobade mentale pour la jeune fille devenue Isidora. Elle cherche à fuir la monotonie de sa nouvelle existence par la rêverie puis fugue pour de bon aux côtés de Melmoth.

En fait, nous trouvons, redoublées dans la ville, les fonctions des demeures fortifiées. Il est difficile d'atteindre la maison des Wentworth dans *Women* : on n'y est pas convié facilement. De plus, elle se trouve en retrait par rapport à la société dublinoise. Son isolement la place d'abord hors de portée de l'errant mais il s'y trouve l'objet de sa quête : Eva, tout aussi inaccessible qu'une Lady Isabelle dans sa tour de l'Aigle sur la Roche.

À la forteresse des Wentworth s'oppose le palais raffiné que représente l'appartement de Zaïra mais n'est qu'une prison de plus. Les conventions sociales enferment autant que les murs d'un château. Une fois encore, le lieu qui faisait l'objet de la quête se referme sur l'errant et l'incite à prendre la fuite.

Par ailleurs, la ville, comme les châteaux, se creuse. À la ville extérieure bien limitée correspond une ville souterraine qui permet une quête (celle d'Ippolito) ou une fuite (celle des Albigeois dans Carcassonne). La deuxième ville, cachée sous la première, est le royaume des ténèbres et donc source de terreur. Pourtant, dans *The Albigenses*, au bout des souterrains les Albigeois attendent la liberté. Dans Madrid aussi, il existe une ville secrète : celle des juifs. C'est là que Monçada va trouver un refuge mais également là qu'il va entamer une nouvelle quête, sa quête de savoir sur Melmoth.

En revanche, le passage dans la ville cachée est dangereux pour Ippolito. Il témoigne d'un désir coupable qui offre un parallèle à celui qui pousse Annibal à l'exploration du château. Le palais de Naples n'a néanmoins pas la même fonction que le château de Muralto dans la quête d'Ippolito. S'il en ignore les passages secrets, exploités à loisir par Orazio, la demeure ne constitue pas elle-même le lieu de la quête. C'est dans les souterrains de la ville qu'Ippolito s'aventure. La forteresse n'est donc pas en surface mais dans les profondeurs. Le voyage vers la cavité où doit être révélé son destin à Ippolito est un parcours initiatique dans un labyrinthe d'allées souterraines.

Annibal allant au cœur du château est une image dupliquée par celle de son frère pénétrant jusqu'aux entrailles de la ville. La verticalité extérieure de Muralto est poursuivie dans la verticalité intérieure de Naples or c'est une recherche inverse qui correspond à chaque cadre : celle d'Annibal se tourne vers les profondeurs de son histoire alors que celle d'Ippolito s'élève vers les cieux et la destinée. Leur quête va contre le mouvement naturel; elle est contraire aux interdits qui pèsent sur la connaissance.

Les jardins.

Dans la ville, policée, civilisée, la nature fait une incursion mais il s'agit là d'une nature domestiquée que nous classons donc avec la ville dans les constructions humaines. Le jardin est utilisé comme paysage de l'errance de plusieurs façons : c'est le raffinement qui s'oppose à la rudesse de l'Irlande dans *The Milesian Chief*, mais il constitue aussi le seul espace de liberté pour le prisonnier, le seul espoir d'une ouverture sur l'extérieur. Pourtant ses murs sont plus oppressants que protecteurs et le jardin n'est souvent qu'un agrandissement de la prison.

Pour Armida, il constitue une extension de ses raffinements artistiques. En Italie, le jardin est étudié pour relever les plaisirs des sens. C'est un jardin odorant et Armida se tient au milieu de fleurs de jasmin or le parfum du jasmin est le parfum des rois. Le jardin souligne la suprématie de la jeune fille. Par ailleurs, les berceaux de verdure constitués dans le jardin forment les espaces d'une intimité protégée que vient violer Wandesford dans un geste qui anticipe sa volonté de contraindre Armida au mariage. Seul personnage à ne pas connaître Ossian, il détone dans ce jardin romantique propice aux rêveries ossianiques. Armida y est mélancolique : le jardin la transporte hors du monde réel dans un monde

rêvé, poétique : « I brought my harp, and intended to have sung to it a poem of Ossian's I had translated amid scenery that would have recalled the sombrous imagery and luxurious melancholy of the bard » (MC, I, 22-23). La référence au poète place le personnage dans un contexte de liberté et d'exaltation de la nature. Le jardin devient à son tour une illustration de l'art.

Et pourtant ce jardin si policé exclut la spontanéité. Dans sa tenue, Armida illustre ce paradoxe : « Her dress was changed again, and though negligent, it had a dramatic air that seemed the effect of study » (MC, I, 21). En outre, le jardin est au bord d'un canal, construction humaine, et non au bord d'une rivière. Même si l'humain et le naturel s'y mêlent harmonieusement — « Music resounded from various parts of the garden, accompanied only by the echo and the stilly rushing of the breeze » (MC, I, 30) — il exprime le comble du raffinement tout en en mettant en avant ses limites artificielles, donc sa vacuité. En fait, Maturin utilise le jardin avec deux objectifs : il met en scène le côté altier de son héroïne tout en préparant le contraste avec les paysages d'Irlande. Cette opposition est destinée à illustrer la détresse de l'exilée sur l'île à qui la civilisation manque puis la liberté retrouvée dans la spontanéité de la nature.

Maturin utilise de nouveau ce contraste dans *Melmoth* : la maison de la famille Aliaga et ses jardins bien nets où la nature est enfermée sont une prison pour Immalee. Loin de terminer l'errance d'Immalee en la ramenant de son exil sur l'île, le jardin représente le véritable exil. La jeune fille est arrachée à sa nature sauvage où elle connaissait une vie épanouie :

With such a feeling, Isidora leaned against her casement, gasped for a breath of air, which the burning night did not grant, and thought how, on such a night in her Indian isle, she could plunge into the stream shaded by her beloved tamarind (...). Now all was different. The duties of the bath had been performed, but with a parade of soaps, perfumes, and, above all, attendants, who, though of her own sex, gave Isidora an unspeakable degree of disgust at the operation. (...) The moon was as bright as the sun of colder climates, and the heavens were all in a blaze with her light. (...) Such was the scene above, but what a contrast to the scene below! The glorious and unbounded light fell on an inclosure of stiff parterres, cropped myrtles and orange trees in tubs, and quadrangular ponds, and bowers of trellis-work, and nature tortured a thousand ways, and indignant and repulsive under her tortures every way. (MW, 341-342)

La fluidité du langage qui concerne l'île s'oppose aux consonnes plosives qui rythment la description du bain en Espagne. La plongée dans l'eau y est toute différente, étouffante. La communion avec la nature est remplacée par une épreuve dégradante. La seule liberté laissée à Isidora est l'embarquement sur le vaisseau céleste mais celui-ci la rappelle plus cruellement encore à son emprisonnement. L'auteur insiste sur l'antithèse entre ce qui est illimité et ce qui est limité. Les sonorités renforcent la sémantique puisque les voyelles qui emplissent la bouche dans les mots « glorious » et « unbounded » sont remplacées par des voyelles courtes encadrées par des consonnes brutales — « cropped », « stiff ». L'accumulation de la conjonction AND accélère le rythme du texte et soulève une angoisse et une douleur qui préludent aux larmes d'Isidora. La torture ne semble plus pouvoir s'arrêter : un « and » en suit toujours un autre.

Le jardin policé met en danger l'intégrité et la dignité de la jeune fille qui ressent pour elle-même les tortures infligées par la civilisation à sa nature. Il catalyse pour elle une nouvelle errance où elle s'abandonne à Melmoth pour fuir la stabilité réificatrice de la maison des Aliaga. Ce choix est néanmoins paradoxal : Melmoth est celui qui avait choisi une fleur fanée dans le bouquet qu'elle lui tendait sur l'île, celui qui détruit ses fleurs avec délice et s'exclame cyniquement : « I am commissioned to trample on and bruise every flower in the natural and moral world » (MW, 346). Cependant, l'homme errant est celui qui peut emmener Immalee au-delà des murs du jardin, ce jardin qui finalement se referme sur elle le soir du bal masqué au moment où Melmoth veut l'entraîner avec lui. Les murs du jardin sont alors relayés par ceux de la prison de l'Inquisition et la vie s'éteint définitivement.

Le jardin est également un moyen de pression dans le récit de Monçada. En effet, c'est là que se joue le simulacre de l'arbre à la fontaine, faux miracle qui convainc Monçada pour un temps de la nécessité de sa vocation monacale.

C'est tout de même l'espace d'une certaine liberté à l'intérieur de la prison. Il offre l'opportunité d'un soulagement face à l'oppression dont le moine fait l'objet dans le couvent. Il profite de cette liberté quand plus d'occasions lui sont données de s'y rendre alors qu'il travaille auprès des malades d'une épidémie : « The garden, with its calm moon-light beauty, its innocence of heaven, its theology of the stars, was at once a reproach

and a consolation to me » (MW, 117). Encore une fois, l'ambivalence place dans un même lieu la culpabilité de Monçada, errant qui veut s'écarter du chemin de l'église, et le répit accordé à la victime d'une injustice. Or c'est dans ce lieu que le frère de Monçada réussit à entrer en contact avec le jeune moine et donc à envisager avec lui sa fuite d'abord dans la légalité puis avec l'aide du parricide. Le jardin est donc le lieu d'un espoir mêlé de culpabilité.

Cependant, le jardin est parfois aussi une image du Paradis terrestre et le lieu d'une élévation spirituelle. Dans *Women*, c'est la retraite privilégiée d'Eva quand elle se meurt d'amour. C'est d'ailleurs là qu'elle est comme transportée dans la barque de perle dans le ciel, attirée par les séductions de l'anéantissement. Même la serre n'est pas perçue comme un lieu confiné mais comme l'endroit qui permet à son amour de parvenir assez à maturité pour être déclaré à De Courcy au début de leur relation. C'est de même dans le parc du château qu'éclosent les sentiments de Sandal et d'Elinor. Ce jardin qui garde sa splendeur après l'annulation du mariage vient toutefois souligner ce décalage entre le faste de la nature et les sentiments des deux jeunes gens. Le paysage reflète l'errance des personnages qui, s'ils ne sont plus en parfait accord avec ce qui les entoure, se sont donc écartés du droit chemin.

2.2. LES REFUGES : AMBIVALENCES

Les constructions humaines

Les paysages que nous avons évoqué sont ainsi également symboles de protection mais ils sont faillibles en tant que refuges. En effet, le château sert rarement de retraite à l'errant puisqu'il est partie intégrante de l'échec des institutions. Dans *The Wild Irish Boy* par exemple, le manoir des Montrevor reflète l'exil de la famille : il a été arrangé à la hâte. Ses propriétaires ne comptent pas y rester. Plus qu'une demeure-asile, il représente un simple point de chute que les Montrevor n'ont de cesse de quitter. Il leur est nécessaire pour échapper à la ruine à Londres mais il ne leur est pas suffisant. Le refuge n'est donc pas complètement satisfaisant.

Souvent, le dernier refuge de l'errant après la ruine financière est un bâtiment en ruine. La seule possession qui reste à Connal est une tour délabrée et une ancienne abbaye sur une île, construction en ruine elle aussi. Le refuge de l'homme en exil est bien fragile. Le château est assailli et ne peut plus assurer son rôle. Le fait que la seule partie qui reste soit la tour implique également que la dernière vigilance est prête à tomber.

Quand la tour est incendiée dans *The Milesian Chief*, le feu allume la rébellion. Le château, objet du désir qui anime la quête, devient d'ailleurs menaçant et se transforme en château fort au moment de l'insurrection : « the wretched inhabitants of the few cottages in the neighbourhood came flying for protection to the castle, which was now fortified as if for a siege » (MC, II, 134). Il retrouve ici sa fonction féodale, médiévale, de protecteur. Cependant ce repli marque encore plus son inaccessibilité pour Connal.

Qui plus est, la tour est ambivalente. Celui qui y a entraîné Connal est animé de folie meurtrière. C'est donc un endroit maléfique autant qu'un refuge. L'impossibilité de trouver un lieu sûr caractérise l'errance dans *The Milesian Chief* car Connal est contraint de reculer toujours plus loin du château. L'abbaye qui abrite les rebelles puis le camp où ils résident dans la montagne sont des refuges temporaires. Ils ne peuvent trouver la paix même dans le cottage de l'île au large de l'Irlande. L'exil en Amérique semble être le seul refuge définitif mais Connal ne peut se résoudre à quitter son pays. De plus, lors de son voyage à Dublin, il se rend compte de la précarité de sa situation, lui qui est honni par les parents des jeunes gens qu'il a entraînés dans la rébellion. Rares sont ceux qui acceptent de lui donner un toit. Les demeures d'asile s'effondrent donc une à une et sont de plus en plus précaires jusqu'à se réduire aux ruines d'une abbaye dans l'île la plus reculée du pays.

Desmond est dans une situation quelque peu différente. En effet, pour lui, le château devient une sécurité car il a accepté de rentrer dans l'armée et de vivre sous la protection de Lord Montclare. Cependant, ce refuge est ambivalent. Nous avons vu que le château désormais anglais et associé à Wandesford referme sa gueule sur Connal. Par l'entremise de Lady Montclare, il se referme aussi sur Desmond et le refuge devient lieu maléfique une nouvelle fois. Avec Inès, il prend donc la fuite. C'est Saint Austin qui les accueille, les marie et leur offre la protection d'une petite maison en bord de mer dans un lieu écarté que les pêcheurs croient hanté. Le refuge est dans des constructions fragiles, de même que l'espoir est fragile pour Desmond et Inès en fuite. Ce sanctuaire n'est ainsi pas inviolable et bientôt Morosini retrouve les amoureux.

La hutte d'Ildefonsa et d'Annibal en est l'équivalent. Nous savons que les pierres ne sont pas synonymes de protection; comment pourraient l'être plus des constructions de bois? Orazio les y retrouve et fait de ce lieu une menace plus qu'une sécurité. Ces constructions ne sont qu'un bref répit

dans l'errance comme dans le passage où Ippolito trouve un asile temporaire dans un village de montagne.

Dans *The Albigenses*, il existe une tour refuge. Là encore, sa fonction dans l'errance est ambiguë. Le moine Montcalm, l'un des personnages les plus saints du roman, fuit ce lieu avec horreur. La tour est le repaire de celle qui a mené sa vengeance, donc maléfique, mais elle est l'endroit où Marie de Mortemar va ramener à la vie Paladour et Isabelle. Ce lieu n'est qu'une étape dans leur réhabilitation. Ceux qui en sortent sont masqués. Ils ont encore besoin d'une protection avant de revenir au grand jour. Le refuge est donc loin d'être parfait.

L'équivalent de cette tour est l'endroit où Geneviève cache le corps blessé d'Amirald avec l'aide d'Amand puis celui où Amand emmène le chevalier pour qu'il y soit plus en sûreté. Il s'agit d'une maison abandonnée. Là, la jeune Albigoise prodigue ses soins au chevalier catholique. Mais Amand est une menace pour Amirald, son ennemi dans les guerres de religion. Si Geneviève réussit à canaliser sa haine et à protéger le chevalier, ce refuge n'en demeure pas moins le catalyseur d'une errance car Amand, une fois Amirald rétabli, dénonce Geneviève qui se trouve contrainte à l'exil.

Prisons et refuges sont parfois les mêmes lieux. Ippolito croit paradoxalement trouver un répit à la persécution dont il fait l'objet lorsque les officiers de l'Inquisition l'arrêtent. La tour de l'Inquisition ne sait néanmoins pas protéger Ippolito d'Orazio. Dans la demeure peut donc s'infiltrer le monde extérieur. Les murs ne sont pas aussi étanches qu'il y paraît, ce qui renforce le sentiment d'angoisse. Les constructions humaines sont ainsi extrêmement négatives. Ce sont de bien faibles remparts contre les agresseurs des errants à qui décidément l'arrêt est interdit. La maison de Melmoth n'est pas celle où se fait un retour au repos mais l'anti-chambre de l'enfer bouillonnant qu'est l'océan en rage.

C'est très logiquement dans les deux seuls romans qui ont une fin heureuse que le château dont nous avons étudié les fonctions négatives dans l'errance peut finalement se faire un refuge définitif. Dans *The Albigenses*, il brûle d'ailleurs avant de le devenir, de façon à être purifié des forces du mal qui l'habitaient.

La nature refuge

La nature est alors l'endroit vers lequel se tourne l'homme errant, banni de la société, pour trouver un réconfort et une paix qu'il a perdus dans sa quête ou dans sa fuite. La mère nature est un symbole courant que Maturin emploie souvent mais qui dans ses œuvres n'est pas sans comporter la trace d'une angoisse latente. Le refuge peut devenir à nouveau une gueule dévorante.

L'île.

S'il est un épisode des œuvres de Maturin qui est vécu comme un soulagement, c'est bien *The Tale of The Indians* avec l'arrivée du lecteur sur l'île d'Immalee dans *Melmoth the Wanderer*. Après toutes les horreurs décrites dans les récits de Stanton et de Monçada et notamment la claustrophobie provoquée par les constructions humaines, cet épisode constitue une bouffée d'air frais. Pas seulement pour le lecteur d'ailleurs : le rare répit obtenu par Melmoth dans son errance lui est accordé aux côtés d'Immalee.

Cette jeune fille appartient à la nature. Elle dit, dans sa naïveté, être « the daughter of a palm-tree » (MW, 283). Epargnée par son naufrage des vices de l'humanité, elle représente la pureté originelle retrouvée. L'île est isolée du reste du monde par des récifs et les Indiens l'évitent par superstition. Paradoxalement, c'est ce danger qui protège Immalee.

Abandonnée par les hommes, la végétation s'y développe librement et avec elle, l'enfant de la nature. Cette île de pureté et de beauté renferme le joyau de l'humanité, le seul personnage qui ne soit pas corrompu par la société. Pour Immalee, errante en ce qu'elle a été coupée des siens par un naufrage, l'île est une matrice qui fait d'elle un nouvel être, au-dessus de l'humanité. Le fait qu'elle soit considérée comme une déesse par les Indiens n'a rien de folklorique : elle est en effet supérieure, au-delà des limitations humaines dans sa pureté. L'île est un sanctuaire naturel qui se fait temple pour les Indiens.

C'est en cela qu'Immalee est pour Melmoth une victime apparemment idéale. Sans notion de bien et de mal, elle ne peut le condamner ni le fuir. C'est pourquoi l'île est aussi un refuge pour Melmoth : c'est le seul endroit où il ne soit vu avec horreur. Immalee est sa seule partenaire sur terre car elle est aussi la seule en dehors de lui à être allée au-delà des limites humaines, bien qu'elle soit à l'inverse des ambitions de Melmoth. Il retrouve un peu de son humanité et en particulier ses larmes (par exemple, MW, 318-319). L'eau qui coule des yeux de celui qui était asséché est un retour à la vie.

La vie d'Immalee sur l'île la protège malgré tout de l'homme errant. C'est un lieu béni de Dieu qui ne laisse pas Melmoth la souiller. L'ascension sur la colline où elle emploie la longue vue pour observer les rites religieux des hommes est ainsi une révélation mais pas celle qu'attendait Melmoth. Il veut lui montrer l'humanité vile et elle la rédime en rencontrant là le Christ. L'exil sur l'île déserte ne confronte pas le personnage à la vacuité mais au contraire lui fait connaître la plénitude.

L'aspect régénérateur de l'île refuge est utilisé dès *Fatal Revenge* par Maturin mais l'opération est différente de celle que vit Immalee. Elle est à l'image du personnage errant. Orazio cherchant à fuir les hommes comme à se fuir lui-même atteint le bout de sa course sur une île grecque déserte. Ce n'est pourtant pas le lieu d'une mort reposante. En effet, cet espace est hanté. Les morts reviennent dans le monde des vivants. En devenant le résident de l'île hantée, Orazio est assimilé à ces morts et il se coupe effectivement de l'humain.

C'est paradoxalement en cela qu'elle constitue un répit pour l'errant qui peut y annihiler sa conscience dans une vie sauvage où il s'assimile aux éléments :

When it was tempestuous I rushed abroad, I howled and shrieked with the voices of the storm. (...) When it was calm I sat on a crag of my cave and listened to the winds, whose wild and changeful moanings were wrought by the diversities of the shore into a quaint mimicry of human sounds, to the tide, whose lambent rippings I *felt*, as well as heard, breathing tranquillity. (FR, III, 383-384)

L'homme se confond avec la nature dans une fusion parfaite où la nature prend des allures humaines. Ainsi les éléments accompagnent l'errance. La nature remet en scène les états humains de douleur mais offre à Orazio des périodes de repos. Il progresse de la douleur intense vers l'apaisement avec une étape plaintive (« moanings »).

L'île représente une butée. Parvenu dans cet endroit, il y restera quelque temps mais n'ira pas plus loin. Au contraire, il y amorce son retour vers Naples. Notons que dans cette île se trouve une caverne. Or la caverne est, selon le dictionnaire des symboles, l'« archétype de la matrice maternelle » [DS, 180]. Le symbolisme est ainsi doublé (île + caverne). Il s'opère une gestation dans la caverne. Le retour à l'état sauvage, voire à l'indifférenciation, est une régression à l'état fœtal avant que ne s'amorce

la résurrection, ici avec l'arrivée d'un bateau sur l'île qui vient arracher Orazio à son « quiet exile from consciousness and thought » (FR, III, 384).

L'île a aussi une réalité physique importante puisque l'île, c'est l'Irlande de Maturin. Elle prend une dimension très importante dans *The Milesian Chief* où elle détermine l'errance des personnages. L'île des Irlandais est leur mère. Connal ne saurait la quitter pour l'Amérique. Elle a donc de nouveau cette fonction de matrice que nous lui avons vue précédemment.

Encore une fois, l'auteur nous emmène dans des cavernes sur les îles, mais la grotte qui nous intéresse en premier lieu ici est celle où Connal réside. Il s'y trouve les tombes de deux chefs rivaux : c'est à la fois un refuge et un sanctuaire. L'île au large que les personnages peuvent voir de cette caverne est de plus un endroit sacré qui contient le temple accueillant les ancêtres de Connal. De nouveau, le symbolisme de l'île est redoublé par celui de la caverne.

Enfin, c'est le dernier refuge qu'il reste à l'errant, or dans *The Milesian Chief*, Connal, Armida et les rebelles sont contraints de chercher refuge dans des îles de plus en plus éloignées pour échapper à l'armée anglaise. C'est d'ailleurs aussi le dernier refuge auquel aspire l'errant qui préfère mourir en Irlande que de partir de sa terre-mère.

En outre, de terre d'exil, elle peut se faire terre d'asile pour l'errant. C'est à l'Irlande que s'associe finalement Armida après y être venue à contre-cœur comme dans un endroit coupé de la vie. Dans *The Wild Irish Boy*, Ormsby y retrouve sa famille. Qui plus est, Athanasia fait cette équation : « are we to return to Ireland, are we to be happy? » (WIB, III, 239). C'est le sanctuaire qui préserve de la corruption, du moins dans la nature car Dublin en tant que ville peut être éminemment dangereuse. La solitude est ainsi ce que recherche l'errant dans la nature et dans l'île. Il s'agit de se ressourcer dans la paix de la nature : « This place is quite deserted, and I am, thank Heaven, quite alone in it » (WIB, I, 60).

Bien sûr l'eau qui entoure l'île est significative : elle lave l'homme de ses impuretés. Cette présence peut se faire en outre barrière protectrice comme dans le cas d'Immalee.

La forêt.

La forêt a de même la fonction de sanctuaire naturel : selon le dictionnaire des symboles, « parce que ses racines plongent dans le sol et que ses branches s'élèvent dans le ciel, l'arbre est universellement considéré comme un symbole des rapports entre la terre et le ciel » [DS, 62].

Dans *The Albigenses*, Geneviève, chassée par les siens, passe par une forêt qui rapproche les hommes des cieux (ALBI, III, 50-52). La description suit d'ailleurs une composition qui va des hauteurs des arbres de la forêt jusqu'à leurs racines pour remonter aux montagnes qui se confondent en fin de journée avec le ciel.

En effet, le narrateur commence par décrire la forêt comme un chemin agréable. Il part du sol pour aller vers les arbres sur lesquels il s'attarde longuement, décrivant leurs couleurs dans leur feuillage, s'enfonçant dans les ombres de la forêt pour montrer l'entrelacs de troncs et de racines qui ancrent l'arbre dans la terre mère. En outre, il insiste sur l'harmonie des couleurs et sur la cohabitation pacifique des arbres dans la nature. Se retournant vers ce qu'ils ont laissé dans cet exil, les personnages voient une terre en jachère, comme si la terre promise était derrière eux.

L'œil se tourne ensuite vers les collines et montagnes proches pour aller toujours plus loin se poser sur les Pyrénées en continuant ce mouvement d'élévation. La description quitte alors définitivement la terre pour partir dans l'imaginaire d'un monde supérieur (« brighter hues, richer lights, finer forms »), le royaume des cieux, peut-être même le paradis. Enfin, la montagne opère une fusion avec le ciel qui se rapproche ainsi des personnages, le rendant quasiment accessible.

La montagne.

Attardons-nous sur cette symbolique de transcendance de la forêt et de la montagne. Ce motif apparaît souvent dans les paysages d'errance peints par Maturin. La montagne est une image de stabilité qui s'oppose à la dynamique de l'errance et en fait une immutabilité désirée. Nous savons désormais la valeur initiatique du passage dans la montagne. C'est la pente à gravir pour se dépasser, aller au-delà des limites humaines et toucher la divinité. Cette fonction apparaît dans *The Wild Irish Boy*, où la montagne et la forêt constituent pour Ormsby un paysage d'errance qui permet au jeune homme de se fuir lui-même tout en se dépassant

physiquement, intellectuellement, et surtout spirituellement comme nous le disions dans le chapitre sur la déréalisation.

Par ailleurs, si les Albigeois résident dans la montagne, ce n'est pas seulement parce que l'endroit inaccessible les protège de leurs ennemis mais aussi parce qu'ils recherchent la proximité avec leur Dieu. C'est un centre de méditation autant qu'un refuge précaire pour le fugitif. Espoir et désespoir se mêlent dans ce passage qui transforme le lieu de méditation en puits par le jeu des formations rocheuses :

It was night when they entered the rocky defile which led to a spot that seemed the oratory of Nature. The narrow path suddenly opened into an area, enclosed on every side by vast masses of rock; these masses projected as they ascended, so that, though the space below could contain the whole multitude, the precipices, almost meeting above, disclosed but a small portion of the heavens, whose brightly-twinkling stars alone proved to the eye it could be visible there. These appeared intensely vivid, as if seen from the bottom of a well. (ALBI, II, 100-101)

Le puits fait le lien entre le ciel et la terre [DS, 788]. Dans cet exemple, les exilés sont littéralement au fond du gouffre, sur le point de combattre, sans chance de victoire les Catholiques. Pourtant, la lumière du ciel qui leur parvient est d'autant plus intense. La nature se transforme en chapelle et apporte la lumière divine à son peuple. Or le ciel vient à leur secours : il en arrive un message par une flèche qui annonce l'arrivée en renfort des troupes de Raymond de Toulouse. Cela corrobore cette interprétation du dictionnaire des symboles : « *considéré de bas en haut, c'est une lunette astronomique géante, braquée du fond des entrailles de la terre sur le pôle céleste. Ce complexe réalise une échelle du salut reliant entre eux les trois étages du monde* » [DS, 788]. Les Albigeois, voués aux enfers par les Catholiques, connaissent finalement non une errance-damnation mais une transcendance.

Pour Ippolito, la montagne offre un asile dans son errance, elle constitue par son isolement du reste du monde, son aspect inaccessible, un refuge :

Towards morning he found himself in a part of the country, whose wildness and savageness insensibly poured quiet and confidence on his mind. It was man he dreaded; and here there was no trace of man. Rocks and waters, whose wreathed and fantastic undulations, almost resembled the clouds that hovered round them, melting their hues and shapes into their own unsubstantial forms of misty lightness, presented a range of scenery, more meet

for the haunt of an aerial genius than a mortal inhabitant. (...) Here he reposed for some days, like a bird that, chased and wounded, regains her nest amongst inaccessible rocks, and spreads her torn plumage to the winds of freedom. (FR, II, 299-300)

La scène se déroule au matin : cela souligne le retour de l'espoir car un nouveau jour se lève pour lui. L'antithèse entre « wildness, savageness » et « quiet, confidence » est résolue et Ippolito parvient enfin à une forme d'harmonie dans la solitude de la nature.

De même, les nuages font des rochers non une image menaçante mais reposante. Le tout constitue une élévation au-delà des contingences humaines. L'allitération en « l » met en exergue l'allègement qui mène finalement à devenir presque un « aerial genius ».

L'image de l'oiseau revient dans *The Albigenses* en rapport avec le refuge dans la montagne. Cette fois la précarité de la cachette des femmes albigeoises est mise en avant : « No situation could indeed be more desolate than theirs : perched like hunted birds on a bare rock, which, though it afforded concealment, gave no shelter. » (ALBI, II, 331). Si la montagne permet un instant de se cacher de ses persécuteurs, elle n'en demeure pas moins un refuge bien imparfait. Il s'agit donc pour Maturin de présenter la nature dans ses ambivalences. Elle est ainsi l'endroit vers lequel se tourne l'homme errant, banni de la société, pour trouver un réconfort et une paix qu'il a perdu dans sa quête ou dans sa fuite. La mère nature est un symbole courant que Maturin emploie souvent mais qui dans ses œuvres n'est pas sans comporter une angoisse latente. Le refuge peut devenir gueule dévorante.

La nature hostile L'île.

Ainsi, l'île d'Immalee est un refuge et un sanctuaire. Néanmoins, si elle permet à Melmoth de se fuir lui-même, elle le rappelle d'autant plus cruellement, par contraste, à sa condition de damné. De surcroît, Maturin décrit cet endroit au début du conte comme un lieu de désolation, d'où la population a été chassée par les soulèvements de la nature. Il ajoute :

The crews of European vessels, assured by the natives that there was neither animal, or vegetable, or water, to be found on its surface, forbore to visit it; and the Indian of other isles, as he passed it in his canoe, threw a glance of melancholy fear at its desolation, and flung something overboard to propitiate the wrath of Seeva. (MW, 273)

Tout ce qui rend possible la survie semble être exclu de l'île. Seul le règne minéral y a sa place. Par ailleurs, la superstition qui en fait le séjour d'un Dieu de colère augure du retour de la colère sacrée dans l'île. Même dans ce paradis terrestre, la violence est latente. Cette île fut terrible et garde les traces des cultes sanguinaires qui étaient pratiqués avant l'arrivée d'Immalee. Cette furie resurgit avec l'orage qui accompagne Melmoth. Le temple de Seeva s'est effondré avec un tremblement de terre mais sous l'orage, il devient la demeure de démons (MW, 317). Le sanctuaire naturel n'est donc pas exempt de danger.

L'attirance d'Immalee après sa rencontre avec l'homme errant pour ce qui est stérile voire pour la mort fait qu'elle entre dans le monde de Melmoth, celui où la nature punit son enfant :

The evening was very dark; heavy clouds, rolling on like the forces of an hostile army, obscured the horizon from east to west. There was a bright but ghastly blue in the heaven above, like that in the eye of the dying, where the last forces of life are collected, while its powers are rapidly forsaking the frame, and feeling their extinguishment must shortly be. There was not a breath of air to heave the ocean, — the trees drooped without a whisper to woo their branches or their buds, — the birds had retired, with that instinct which teaches them to avoid the fearful encounter of the elements, and nestled with cowering wings and drooping heads among their favourite trees. (...) Nature, in these grand and terrific operations, seems in some degree to assimilate herself to a parent, whose most fearful denunciations are preceded by an awful silence, or rather to a judge, whose final sentence is *felt* with less horror than the pause that intervenes before it is pronounced. (MW, 313)

Le lecteur rencontre de nouveau la métaphore que nous avons étudiée dans le premier chapitre qui fait des nuages une armée. Nous savons que cela est associé à l'homme errant qui pourtant raille Immalee quand elle semble lui prêter des pouvoirs sur les éléments. S'il ne les domine pas, ils sont en tout cas une manifestation de la présence maléfique de Melmoth. En outre, ils occupent tout l'espace du ciel (« from east to west »), ne laissant aucune place à l'espoir. C'est une chape de plomb qui tombe sur l'île. Au-dessus, la seule lueur est celle de l'œil du moribond : Immalee ne peut se tourner vers son Dieu. C'est la mort qui regarde désormais l'île. Ce regard rend l'instant présent lourd des manifestations anticipées de la colère divine. L'air se retire comme la vie. La récurrence du verbe « to

droop » souligne encore le repli de la vie et participe de la création d'une atmosphère angoissante.

De plus, le juge est celui auquel l'homme fait face au dernier jour or le paysage sous l'orage est un paysage d'Apocalypse. L'île est donc un microcosme où se rejoue l'errance de l'homme et son jugement final. Immalee descend aux enfers en aimant Melmoth, et en acceptant dans cette scène paroxystique d'être sienne, elle perd, sinon son innocence, du moins son paradis puisqu'elle perd connaissance, c'est-à-dire fait l'expérience de la mort. C'est d'ailleurs à Madrid, c'est-à-dire chez les hommes déchus, que le lecteur revoit ensuite Immalee devenue Isidora.

L'île recèle donc une violence qui peut anéantir l'homme. C'est un monde clos, sans issue. Au-delà de l'île, il y a le vide de l'océan. Connal, dans *The Milesian Chief* renonce à s'y aventurer. Il préfère mourir sur l'île que de la quitter. L'attachement à la terre est aussi angoisse du futur, rétrécissement des perspectives, comme si l'île était une peau de chagrin. Le monde se réduit d'ailleurs progressivement pour Armida : du continent européen, elle passe à la grande île qu'est l'Angleterre, puis émigre en Irlande et en Irlande va encore vers des îles plus petites à l'ouest du « continent » irlandais. L'espace se rétrécit et emprisonne les personnages pris au piège de l'eau comme l'annonçait l'épisode où Armida est surprise par la marée montante.

Bien sûr les paysages d'errance sont des paysages solitaires. L'île est ainsi fort à propos coupée du reste du monde et constitue son propre microcosme. Ce n'est pas là le seul motif qui redouble l'isolement psychique des personnages errants. Le rétrécissement, les mondes clos font partie de la quête. L'errance vers l'île est de la sorte relayée par une errance sur l'île, errance limitée, circulaire. L'image du labyrinthe que nous avons évoquée au sujet des forteresses est finalement un motif récurrent dans la nature. Le labyrinthe est situé dans un espace circonscrit et l'errant avance vers des culs de sacs doit faire demi-tour, cherche le centre du labyrinthe et ne parvient pas toujours à en sortir. Connal cherche la sortie en se rendant à Dublin pour obtenir la clémence de la justice anglaise. C'est un échec. Chaque tentative de sortir du labyrinthe de la rébellion se solde d'ailleurs par une faillite et contraint l'errant à un exil plus lointain jusqu'à ce qu'il se trouve acculé à une dernière bataille dans l'île la plus reculée.

La caverne.

Autre élément menaçant dans la topographie de l'errance, la caverne. Si elle est un sanctuaire pour les chefs rivaux irlandais, elle manque se transformer en tombe pour Armida. La grotte où elle se rend avec Connal et Wandesford renferme un gouffre d'où la jeune fille s'approche par mégarde. Cette cavité est en outre une cachette pour ceux qui veulent mener la rébellion contre les Anglais. Elle contient les ferments de la violence et de la mort.

De fait, les cavernes abritent la sauvagerie, les parts les plus noires de l'humanité. Brennan emmène Armida à la caverne du grand-père de Connal pour que le vieillard l'assassine. C'est une image de l'inconscient et des bêtes qui se préparent à se jeter sur le moi. Dans l'île d'Orazio, c'est dans la caverne que le comte doit être assassiné par le frère d'Ascanio, mais il est devenu une bête sauvage qui se jette soudainement sur son agresseur et le tue. Les ténèbres cachent la bestialité humaine. Ainsi, le lieu qui était un refuge pour Orazio en fait un animal féroce qui n'a plus rien d'humain en lui. Les images positives de la nature prennent une coloration négative.

La noirceur de l'inconscient est révélé chez les Albigeois quand ils s'arrêtent pour dormir dans une caverne. C'est une scène infernale qui est décrite parmi ceux-là mêmes qui professent une religion plus pure. (ALBI, I, 160-161). Cet antre, c'est donc aussi la caverne au centre de la montagne, lieu maléfique qui renferme les énergies telluriques. Cependant, ceux qui ont l'âme pure ne sont pas près du feu et ne sont éclairés que par la lune, une lumière indirecte et féminine, apaisée.

Le narrateur écrit : « it was a living churchyard. Genevieve alone, like the angel of the resurrection, sat watching till the morning » (ALBI, I, 163). L'oxymore est frappante. Les Albigeois endormis dans la caverne sont comme dans une tombe. Le fait de qualifier Genevieve d'ange de la résurrection est surprenant aussi, d'autant que cette phrase est mise en relief par sa situation en fin de chapitre. C'est la paix après le prêche violent. L'ange est le messenger de Dieu. Geneviève est finalement le guide non seulement du pasteur aveugle mais aussi de ses compagnons.

Dans le récit que fait Schemoli à Annibal, la caverne au sein de la montagne est le lieu d'une tout autre résurrection (FR, II, 97-105). Cette fable que raconte le moine pour asseoir son pouvoir sur le jeune homme s'appuie néanmoins sur une imagerie biblique de l'enfer qui n'est pas sans caractériser l'errance d'Orazio. Ce paysage est fictif et Schemoli n'est pas

un esprit damné, réincarné dans un autre corps que le sien mais d'une certaine façon il a vécu cette aventure dans la grotte qu'il habitait sur son île grecque. Il a fait un voyage au centre de la terre et s'est réinvesti symboliquement dans un corps nouveau, travaillé — il n'est même pas reconnu par son frère. La nature hostile a fait d'Orazio une menace pour les humains. La notion de punition est associée à cette résurrection.

La caverne fait donc partie intégrante de l'imagerie de la nature hostile, qu'elle ait une existence physique ou que les conditions la reproduisent. Elle est alors l'antre noir, « l'abîme redoutable » que mentionne le dictionnaire des symboles qui ajoute « La trace immémoriale du meurtre hante l'inconscient et s'illustre par l'image d'un antre » [DS, 181].

La forêt.

La forêt et la montagne sont des passages rituels. Par ailleurs, nous avons vu la fonction de transcendance de la forêt traversée par Geneviève et ses guides. Ce paysage n'est toutefois pas exempt de dangers :

The splendour of the forest scenery (which lay now a dark and tintless mass below) was over, and the perils of their neighbourhood to it began to be announced by the cries of the wolves and bears... (ALBI, III, 53)

Notons à présent que dans la géographie de l'errance, la forêt a finalement avant tout une fonction négative. C'est la grande forêt dévoreuse et menaçante. Nous pouvons ainsi rapprocher deux extraits des *Albigéois* qui mettent en scène un enlèvement : d'une part celui d'Isabelle, trompée pour être emmenée au château de l'Aigle sur le Roche, et d'autre part celui de Geneviève, prisonnière de l'évêque de Toulouse.

Le premier extrait repose sur le lexique de l'épaisseur et des ténèbres :

At the bottom of this descent was a thick grove of firs. The short twilight was over, and the moon, now risen, threw her cold white gleams on the rock they were descending; while the dark dell at the bottom received and returned not a gleam, and the trees and their foliage seemed to form one mass of solid and impenetrable darkness. (...) many men in vizards and dark houplands appeared from among the trees and surrounded the party. (ALBI, II, 185-186)

La forêt est un lieu fermé, générateur d'angoisse. Le rythme binaire du passage renforce l'équilibre inébranlable de ce paysage. La récurrence de la conjonction AND double de plus à chaque expression la menace qu'elle

exprime — « solid and impenetrable, the trees and their foliage, appeared and surrounded ».

S'oppose pourtant à ce rythme le « one mass », puisque l'auteur choisit de ne pas utiliser l'article A mais le numéral ONE. Il s'agit pour Maturin de bien signifier l'indivisibilité et donc la fermeture. En termes de sonorités, ce syntagme est également mis en relief. L'association des sons /w/ et /m/ ralentit la diction. Le chevron et le /æ/ alourdissent encore l'expression et donnent sa consistance sonore à l'épaisseur de la forêt. C'est une masse compacte de toute éternité. Elle ne perd jamais son feuillage. L'absence de possibilité d'échange marqué par le refus de la lumière de la lune — « received and returned not a gleam » — en fait de plus un lieu hermétique qui sépare nettement le domaine de Courtenaye de celui de l'Aigle sur la Roche. Enfin, l'allitération en s — « mass, solid, darkness » — crée un sifflement de mauvais augure relayé par les autres sifflantes de l'extrait. Seuls les hors-la-loi semblent pouvoir y pénétrer. C'est d'ailleurs au grand galop, comme pour gagner de l'élan, que leur chef y entraîne sa proie. Difficile d'accès, cette chape de plomb est surtout le lieu où les peurs inconscientes prennent forme, ici en la personne des bandits.

La menace représentée pour l'errant dans le deuxième extrait est différente. La forêt n'est plus une masse impénétrable mais n'en demeure pas moins terrible :

It was in the short twilight of an autumnal evening when they entered the vast forest that then neighboured the city of Beaucaire. The autumn had from its commencement been unusually severe; the mountains were already covered with snow; and even in that milder region a keen frost crisped the wood-path, that, thickly strewn with leaves, wound beneath the bare branches of the forest-trees. There was a moon; but that only made the nakedness of the dismantled trees more visible and dreary. (ALBI, III, 170-171)

Ici, c'est le dénuement de la forêt qui est souligné, comme le dénuement des hommes face à la menace qui les attend. Le narrateur insiste de plus sur le climat de froideur. La scène est située à l'automne mais a déjà l'allure de l'hiver, la saison morte. Ce spectacle de désolation place les hommes dans un lieu qui semble être le territoire de la mort.

Bientôt ils sont attaqués par les loups. Notons que cet animal est d'abord vu poursuivant un ours, puis un cheval avant de s'en prendre aux

hommes. L'ours et le cheval qui eux-mêmes peuvent prendre une symbolique négative associée aux ténèbres de l'inconscient sont victimes de bêtes plus féroces encore. Pour Geneviève, errante malgré elle, ces loups ne constituent pourtant pas la même menace que pour l'évêque. Pour ce dernier, ils sont une vision de l'enfer, corroborée par le feu destiné à les chasser et dans lequel ils périssent lorsqu'ils ne sont pas abattus par les hommes ou piétinés par les chevaux. Cette scène est d'une rare sauvagerie. La forêt se personnifie en loup dévorant, or c'est le feu qui est utilisé pour chasser les animaux qui attaquent les personnages, le même feu qui brûle le bois. Traverser la forêt, c'est donc nécessairement faire face à ses démons. Dans chacun des deux extraits, une femme est emmenée de force dans un château-prison et passe dans ce trajet par un lieu qui symbolise la mort ou du moins qui recèle les angoisses de cette femme. Isabelle et Geneviève sont contraintes de passer par leur inconscient et d'affronter leurs peurs.

De surcroît, si le loup est associé à la forêt, il est aussi associé à la sauvagerie de l'homme. La confrontation entre l'évêque et les loups ressemble à un combat avec les hérétiques que les Catholiques mettent impitoyablement au bûcher mais qui ne sont pas eux-mêmes dénués de férocité (à l'exemple de Mattathias, le prêtre-guerrier).

La forêt comme représentation de l'inconscient est présente dans *Fatal Revenge*. Dans des épisodes mineurs du roman, des serviteurs vivent à plusieurs reprises une aventure angoissante dans la forêt. Ainsi, Michelo rencontre dans la forêt une créature terrifiante qui sera plus tard identifiée comme étant le serviteur Ascanio. Quant à Filippo, il trouve dans la forêt ceux qui doivent l'assassiner. Ces épisodes sont là pour renforcer la sensation d'angoisse qui saisit le lecteur et les personnages dans le bois, toujours synonyme semble-t-il d'entrée dans les angoisses et les parties les plus noires de l'inconscient. N'est-ce pas dans un bois ténébreux qu'Ippolito retrouve le personnage de l'étranger, comme la menace innommable au cœur de l'être? L'arbre se fait maléfique et se confond avec l'étranger : « He saw at a distance what he at first believed to be a young tree, whose branches were tossed by the wind; but his eye, sharpened by fear was not long deceived — it was a human figure, tall and dark » (FR, II, 320-321). L'imagerie positive de la nature se renverse ainsi radicalement. La forêt est protéiforme : elle se transforme en ce que l'homme redoute; plus qu'un paysage réaliste, elle devient une projection

fantasmatique qui a pour fonction de mettre au jour la culpabilité de l'errant.

L'angoisse est à son comble lorsqu'Annibal se cache dans la forêt avec Ildefonsa. Le refuge se transforme lieu particulièrement menaçant. Ildefonsa incite Annibal à se promener dans la forêt mais il ne supporte pas cette idée. Un de ses dialogues avec la jeune fille est particulièrement révélateur :

« And will you not wander this evening? » — « No; I dread that I should *lose* myself if I did. » — « I think I could discover you if you did. » — « Discover me? » — « Yes, discover you. Is there a den or a labyrinth there? » — « There is, and it is dark and horrible. » (FR, III, 243).

Tous les mots de cet échange ont un double sens. Pour Ildefonsa qui ne connaît pas de culpabilité, « wander » veut dire se promener, alors que pour Annibal, il signifie errer tel le premier meurtrier. La double-entente sur le verbe « to lose » montre la fragilité de ce refuge. La forêt contient pour Annibal les menaces intérieures de l'inconscient dans la noirceur duquel il risque de se perdre. Perdre son chemin devient l'équivalent de perdre son âme. De plus, le verbe « discover » est lui aussi ambigu : Ildefonsa ne parle que de retrouver son amoureux alors qu'Annibal trahit son sentiment de culpabilité en lui attribuant le sens de « to disclose to knowledge ». Comme Ippolito, le jeune Montorio rencontre l'étranger dans cette retraite à la nuit tombée, c'est-à-dire à l'heure où l'inconscient se dévoile. Le répit est donc de courte durée. La fuite reprend de plus belle car nul refuge ne protège l'errant de lui-même. L'intrusion du mal est imminente dans l'endroit le plus protégé des hommes.

L'épisode de la retraite dans le bois se solde par un parallèle avec le piège tendu par Orazio et son frère à Verdoni. Les bandits attaquent le couple comme dans le passé où le père d'Ildefonsa fut capturé, sa main coupée dans la violence de la bataille. Le redoublement de la situation fait de la forêt à nouveau un lieu de mort.

De surcroît, elle souligne le déracinement de l'errant, elle qui est précisément enracinée, impossible à déplacer. En rejoignant la forêt, l'errant retrouve donc des racines ou se sent plus profondément exilé selon qu'il parvient ou non à entrer en communion avec la nature, voire avec la divinité. C'est cette symbolique que Maturin exploite dans *Women* en mettant en avant les ambivalences de la forêt. La scène a lieu alors que

Zaïra est en crise spirituelle, tentée par l'athéisme. Elle veut se fuir elle-même et entre dans un bois de nuit, dont Maturin fait une image de la vie : « the trembling gleams between the branches give a strong image of life, chequered indeed with fitful and precarious lustre, but of which the predominant image is gloom — diversified, but essential » (WPC, III, 214). La forêt place l'homme en rapport avec son créateur. Mais Zaïra, dépourvue de profondeur spirituelle, ne rencontre au cœur du bois qu'une pâle copie du Christ et ne trouve pas l'élévation dans les prières que son cœur ne suit pas. Elle veut offrir son cœur errant mais échoue car elle ne peut accepter les ombres de la vie et s'évanouit de ce fait dans la forêt.

2.3. LE SUBLIME

La nature suscite la terreur par l'étendue de son pouvoir et sa violence. Bien des paysages d'errance correspondent ainsi aux critères du sublime définis par Burke¹.

Dans *The Albigenses*, c'est le lecteur qui fait l'expérience du sublime lié au paysage d'errance. La montagne dans laquelle Geneviève progresse en compagnie de ses deux guides est un exemple de nature qui est à l'origine du sentiment du sublime :

The wanderers turned their appalled looks to the heavens — they were as yet calm and unclouded — but their very calmness gave a more vivid and fearful display to the atmospheric phenomena peculiar to those lofty regions : near the horizon countless meteors were traversing the heavens in every direction, with an intensity of brightness and vitality of motion that seemed to render the skirts of heaven alive with ten thousand fiery couriers ; above, from the contrast of the perfect whiteness of the earth, the sky appeared blacker than jet, so that the relative positions of light and darkness seemed utterly reversed ; the planets appeared with a lustre and magnitude actually terrific, — Jupiter sending out rays like a midnight sun, and the fixed stars burning with an emerald light, and all surrounded by a luminous haze that, while it doubled their size and splendour, announced the speedy approach of a mountain storm in all its terror and peril. They had scarce a moment to gaze upward, when a blast, with a snowstorm on its wings, swept across the hill with such frightful force, that the travellers were compelled, clasping each other closely, to cling to a crag to avoid being hurled down the precipice. (ALBI, III, 65-66)

1. Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (Oxford: Oxford University Press, 1998 (1757)).

Dans ce passage, les limitations humaines s'opposent à l'illimité. La vaste étendue céleste place l'homme face à sa condition mortelle. En outre, les mortels lèvent les yeux vers la puissance divine (« *to the heavens* » (c'est nous qui soulignons)). Avec la préposition « *to* », Maturin souligne autant la crainte de l'homme face à son Dieu que la distance qui le sépare du ciel et fait de lui un représentant de l'infiniment petit en opposition à l'infiniment grand du cosmos. Le déictique « *those* » (« *those lofty regions* ») vient renforcer la séparation des deux sphères en plaçant le ciel dans le hors-moi, dans l'inaccessible. De plus, « *Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime* » dit Burke¹.

La puissance du déchaînement naturel fait violence à l'imagination et seule l'hyperbole reste possible pour traduire dans le langage la force de la nature (« *with an intensity of brightness and vitality of motion that seemed to render the skirts of heaven alive with ten thousand fiery couriers* »). Par ailleurs, l'article Ø devant « *countless meteors* » met en exergue le groupe de mots et de ce fait le présente comme totalisant l'énergie qui se dégage de la nature.

Ajoutons que c'est le régime de l'antithèse que Maturin choisit, ce qui est cohérent avec l'usage de l'hyperbole. Le contraste qui suit opère la division irréductible entre la lumière et les ténèbres. De nouveau, l'article Ø isole les termes pour renforcer leur pouvoir dans le langage. C'est la notion pure et brute qui est présentée au lecteur dans toute sa puissance. Toutefois l'auteur renverse ces deux pôles par rapport à leur place naturelle. Maturin poursuit l'image en miroir de l'univers traditionnel en faisant de Jupiter « *a midnight sun* ». Ce n'est pas seulement le monde à l'envers. C'est la possibilité du chaos qui est suggérée et par là, l'informe qui peut venir remplacer la forme.

Il demeure cependant que le narrateur s'en tient à des comparaisons et des apparences (« *seemed, appeared, like* »). L'approche du chaos est menaçante mais il n'y en a pour l'instant que les signes avant-coureurs. Cela permet aux personnages eux-mêmes, bien qu'en proie au danger, de faire tout de même une certaine expérience du sublime dans leur errance puisqu'ils sont confrontés à l'immensité des cieux et à la magnitude des phénomènes célestes qui leur inspire une crainte révérencielle. La

1. Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (Oxford: Oxford University Press, 1998 (1757)) 67.

splendeur est de fait intimement liée au danger (« a luminous haze that, while it doubled their size and splendour, announced the speedy approach of a mountain storm »).

Le deuxième regard vers le ciel n'est cependant plus propre à susciter le sentiment du sublime pour les personnages puisqu'il y va de leur survie. La puissance de la nature a cette fois un caractère destructeur affirmé et la menace de tomber dans le vide est bien réelle. Après la verticalité du regard de l'errant tourné vers l'étendue infinie des cieux, le narrateur met en avant une autre verticalité, celle du gouffre, de l'abîme, verticalité qui excite un sentiment du sublime différent du premier. En effet, c'est le monde des ténèbres qui menace alors l'errant d'une chute définitive; c'est la menace du vide absolu.

En outre, la violence du déchaînement naturel se traduit dans le langage lui-même. L'allitération en /f/ de « frightful force » imite la force du vent. Cette allitération est renforcée par la présence de la plosive /t/ qui crée une sorte de dédoublement du son comme le vent qui vient par bourrasques. En cela l'association /ft/ fait écho au /st/ de « blast », qui désigne la rafale autant sémantiquement que phoniquement, et augmente encore l'unité sonore du passage. De plus, le sifflement du vent est représenté par l'allitération en /s/ de « snowstorm on its wings, swept across » débouche sur une deuxième sifflante (allitération en /f/) qui prolonge cet effet.

À ce déchaînement naturel s'oppose la résistance bien faible de l'homme qui est représentée de nouveau dans le texte par une allitération. Cette fois, c'est le /k/ (« clasping, closely, cling, crag ») qui est très présent, consonne qui arrête la diction comme une barrière placée face aux sifflantes précédentes qui balayaient la phrase comme le vent prêt à projeter les personnages dans le vide. Remarquons par ailleurs l'association systématique du /k/ à la liquide /l/ avant l'arrivée salvatrice du « crag », barrière plus efficace grâce au /r/ qui accroche plus.

Par ailleurs, la menace du vide et de la violence de la nature est mise en relief par la situation en fin de phrase de « hurled down the precipice » qui met en scène au niveau sonore tout à la fois la puissance avec le « h » aspiré et la dureté de la plosive « d ». Qui plus est, le substantif imite le fait d'être plongé dans le vide. Les voyelles courtes et le son /s/ suggèrent la fulgurance du mouvement et les plosives mettent en avant le mouvement de chute car elles tombent aussi durement que le feraient les corps plongés dans le vide. Tous ces éléments traduisent donc la puissance naturelle et excitent chez le lecteur un sentiment du sublime car

il est dans une position de sécurité pour contempler l'abysse qui menace les personnages.

Plus loin dans le texte, alors que Geneviève et ses guides sont parvenus à surmonter les obstacles dans leur progression, le paysage d'errance se fait à nouveau sublime :

As they crossed in safety the last ridge of ice that lay at the foot of the ascent to the convent, the long-suspended storm of snow and whirlwind burst forth with aggravated fury, and rushed through the valley with the thunders of a wintry torrent. The travellers, sinking and clinging fast together, tried to evade its fury ; but when they arose, breathless and sheeted with snow from head to foot, they perceived that its strong drift had hid the walls of the convent to the pinnacle of its loftiest spire, and not a gleam of light was longer visible from their sole beacon amid that trackless ocean of snows. The fabric seemed to have become in a moment a part of the mountain on which it stood ; (ALBI, III, 69)

Cette fois, les voyageurs ne sont plus au bord d'un précipice mais font de nouveau l'expérience de la verticalité (« at the foot of the ascent to the convent »). Nous retrouvons la préposition « to » qui désigne l'inaccessible. Les éléments « snow » et « whirlwind » sont mis en relief par l'usage de l'article Ø. De nouveau, les notions sont violemment projetées dans le texte comme la tempête s'abat sur les personnages. Nous rencontrons également le même type d'allitérations destinées à suggérer la violence du déchaînement naturel. Cette fois, les sonorités sont accompagnées d'un élément sémantique du registre sonore (« thunders ») qui est soutenu par une allitération en /t/. Or Burke note que « Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror »¹. La soudaineté de l'événement après la sécurité relative en augmente de plus l'horreur.

La métaphore aquatique, commencée avec « wintry torrent », est poursuivie dans tout le passage. Il ne s'agit plus là de comparaisons comme dans le premier passage au sujet des lumières des planètes. Les personnages se noient littéralement (« sinking ») avant de se découvrir perdus dans « that trackless ocean of snows ». Si l'auteur précise qu'il s'agit d'un océan de neige, il n'en demeure pas moins que le paysage a

1. Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (Oxford: Oxford University Press, 1998 (1757)) 75.

gagné les qualités de l'océan. Cette métaphore n'est pas anodine. En effet, toujours selon Burke, « the ocean is an object of no small terror »¹. Cependant, c'est aussi le sentiment de l'illimité qui crée le sublime. La forme est perdue dans le mouvement de tourbillon de la tempête de neige qui réduit le paysage à l'informe : le couvent se confond avec la montagne. C'est ainsi un paysage de chaos, d'indifférenciation primordiale. En outre, la minéralisation qui atteint la construction humaine montre que la nature reprend ses droits sur l'homme.

Dans *Melmoth*, roman de l'homme errant, le lecteur est confronté à plus d'un paysage sublime. L'homme errant amène avec lui un paysage tourmenté. Une armée de nuages annonce toujours son approche. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement à deux représentations sublimes : la plaine de Valence et ses ruines mauresques puis l'océan en furie qui amène Monçada à Melmoth Lodge. Les spectateurs de ces épisodes sont des victimes potentielles ou avérées de l'homme errant et tous deux font l'expérience du sentiment du sublime. Ces deux épisodes mettent en effet en avant la finitude de l'homme face à l'illimité dans la nature. Surtout, ces personnages ont en eux les germes de la transgression de Melmoth, ce qui se traduit par le sentiment de supériorité sur les éléments qui peut accompagner le sublime.

C'est d'abord Stanton, spectateur intradiégétique, qui ressent en lui un pouvoir propre à défier la nature :

The magnificent remains of two dynasties that had passed away, the ruins of Roman palaces, and of Moorish fortresses, were around and above him; — the dark and heavy thunder-clouds that advanced slowly, seemed like the shrouds of these spectres of departed greatness; they approached but did not yet overwhelm or conceal them, as if nature herself was for once awed by the power of man; and far below, the lovely valley of Valencia blushed and burned in all the glory of sunset, like a bride receiving the last glowing kiss of the bridegroom before the approach of night. (...) All this was forgot in contemplating the glorious and awful scenery before him, — light struggling with darkness, — and darkness menacing a light still more terrible, and announcing its menace in the blue and livid mass of cloud that hovered like a destroying angel in the air, its arrows aimed, but their direction

1. Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (Oxford: Oxford University Press, 1998 (1757)) 54.

awfully indefinite. (...) He stood appalled, and, awaiting his summons from the Power in whose eye pyramids, palaces, and the worms whose toil has formed them (...) are perhaps all alike contemptible, he stood collected, and for a moment felt that defiance of danger which danger itself excites, and we love to encounter it as a physical enemy, to bid it 'do its worst,' and feel that its worst will perhaps be ultimately its best for us. (MW, 29-30)

Maturin joue sur le régime de l'antithèse et fait donc usage de l'hyperbole. En effet, il oppose (en les mettant en exergue avec l'article Ø) les ruines mauresques et romaines. Leur grandeur est montrée plusieurs fois à l'intérieur d'une même phrase (« magnificent, departed greatness, awed »). De plus, le passage s'ouvre sur la contemplation de ruines et sur l'affirmation du pouvoir de l'homme (« as if nature herself was for once awed by the power of man »). L'antithèse est double : c'est celle qui oppose la culture à la guerre puis celle qui oppose l'homme à la nature. Par ailleurs, le lecteur voit comme dans *The Albigenses* se détacher les notions « light » et « darkness », cette fois ouvertement mises en concurrence par le terme « struggling ». Cependant, rien n'est stable puisque la lumière peut devenir celle, menaçante, de l'éclair.

Ce passage établit donc le paradoxe du sublime qui, tout en rappelant à l'homme sa condition mortelle et sa finitude, le place dans une position qui lui fait ressentir, par sa position à distance du danger et par le fait qu'il embrasse la totalité, une forme de supériorité. C'est pourquoi le paysage est à la fois « glorious » et « awful ».

Ce renversement des situations est artificiel et l'auteur ne tarde pas à représenter la petitesse de l'homme (« the worms »). Cependant, le mouvement d'appropriation de la nature par l'homme est renouvelé par la comparaison de la vallée à une fiancée embrassée par son fiancé, le soleil. L'anthropomorphisme place d'égal à égal les puissances humaines et naturelles. L'arrivée de l'orage transforme encore le paysage et en fait le représentant de la destinée et du hasard qui peut frapper l'homme de sa foudre, comme il frappe les constructions humaines qu'il peut réduire à néant. Le sentiment de la capacité de destruction et de l'aveuglement avec lequel l'éclair peut frapper renforce le sentiment de crainte face à la destinée mais aussi celui du sublime en ce qu'il englobe l'arbitraire du futur (« awfully indefinite ») et la toute-puissance divine. D'où la double réaction de Stanton, terrifié mais animé d'un sentiment de supériorité. Ce

sentiment se rapporte d'autant au sublime qu'il se rapporte à l'universel comme en témoigne le passage au pronom « we ».

C'est ce défi lancé au danger qui fait de Stanton, comme de l'homme en général, une victime potentielle de Melmoth. Ce dernier est en effet le seul à rester impassible face au danger de la scène. C'est lui qui a transgressé en allant au-delà des limites humaines, c'est le seul qui ne craigne pas les éléments. Si l'apparition de l'homme errant conditionne le tourment du paysage, force est de constater que c'est lorsqu'un personnage éprouve le sentiment du sublime et de sa supériorité que Melmoth arrive. Le paysage sublime est donc déclencheur d'une certaine errance.

Le déchaînement des éléments accompagne d'ailleurs de nouveau la présence de Melmoth dans le second extrait qui suit directement le récit de Stanton. Il remet en scène l'apparition de l'homme errant, pour John cette fois :

At this moment, the racking clouds flying rapidly across the sky, like the scattered fugitives of a routed army, the moon burst forth with the sudden and appalling effulgence of lightning. Melmoth caught a full view of the vessel, and of her danger. She lay beating against a rock, over which the breakers dashed their foam to the height of thirty feet. She was half in the water, a mere hulk, her rigging torn to shreds, her main mast cut away, and every sea she shipped, Melmoth could hear distinctly the dying cries of those who were swept away, or perhaps of those whose mind and body, alike exhausted, relaxed their benumbed hold of hope and life together, — knew that the next shriek that was uttered must be their own and their last. There is something so very horrible in the sight of human beings perishing so near us, that we feel one firm step rightly planted, one arm steadily held out, might save at least one, — yet feel we know not where to fix that step, and cannot stretch that arm, that Melmoth's senses reeled under the shock, and for a moment he echoed the storm with yells of actual insanity. (MW, 64)

La soudaineté de la vision contribue au sentiment du sublime comme une révélation abrupte de la condition humaine. La lune qui se transforme en éclair déchire le ciel brutalement et du même coup, permet l'espace d'un instant à peine, « a full view of the vessel » mais cela ne constitue pas seulement la vue de tout le bateau. John embrasse alors la vue de la totalité, l'absolu.

Si Stanton ressent sa propre puissance, le sentiment du sublime provoque chez John la perte de la raison. Le sublime est trop intense pour les sens, il dépasse la raison. Il est la démesure, l'illimité. Le naufrage représente la condition humaine si faible face à la colère des eaux. La noyade est une mort particulièrement horrible, ce qui renforce tout à la fois l'effroi et l'attraction face à ce spectacle pour celui qui est en sécurité. Les sons, très présents dans les cris de détresse humaine, le sont également dans les sonorités violentes du passage qui déchiquettent le bateau avec les éléments (« her rigging torn to shreds, her main mast cut away »). John n'a plus de détachement face au spectacle du malheur et tombe dans la folie. Ses cris le placent non plus à distance, donc vers le sublime, mais avec les personnages qui se noient.

Le passage au pronom « we » rappelle une fois de plus l'universalité de ces sentiments et prépare le lecteur à comprendre l'universalité de Melmoth, l'homme errant qui représente la condition humaine.

Le paysage sublime comme spectacle est un motif présent dans *Women*, où De Courcy et Zaïra vont contempler le feu qui a pris dans une rue de Dublin. Nous revenons sur un passage (WPC, II, 102) déjà évoqué dans ce qu'il avait d'inquiétante étrangeté et d'éléments déréalisants. Il nous reste à mesurer sa dimension sublime. La soudaineté, le choc visuel en sont la première manifestation : « the horrors of the conflagration burst on them at once » (WPC, II, 103). Par ailleurs, le feu acquiert la puissance destructrice d'un volcan. Suit alors une description que l'auteur lui-même désigne par ses références extra-textuelles comme sublime :

All the buildings in the neighbourhood were strongly illuminated by the fire, and still more strongly (though partially from time to time) by lights held out by the inhabitants from their windows, from the shops to the attics, six stories high; and the groupes below flashing out in the light, and disappearing in the darkness, their upturned faces, marked with the shifting traces of fear, horror, defiance, and despair, presented a subject for Salvator. No banditti, in the darkest woods of the Apennines, illuminated only by lightning, ever showed more fearful wildness of expression, or more picturesque distortion of attitude. Just then the flames sunk for a moment, but, rising again, instantly poured forth a volume of light, that set the whole horizon in a blaze. There was a shriek from the crowd, that seemed rather like the cry of triumph than despair. It is certain, that a people like the Irish, whose imagination is stronger than any other of their intellectual faculties, can utter cries of delight at the sight of a splendid

conflagration that is consuming their dwellings. (WPC, II, 103-105)

Tout d'abord, Maturin présente au lecteur comme aux spectateurs intradiégétiques une lumière naturelle aveuglante rendue encore plus intense par les lumières humaines. Or Burke écrit au sujet des éléments propres à susciter le sublime : « Extreme light, by overcoming the organs of sight, obliterates all objects, so as in its effect exactly to resemble darkness »¹. Dans ce passage cohabitent les ténèbres de la nuit et la lumière intense du feu, doublant du même coup cet effet.

L'allusion à Salvator (Salvator Rosa évoqué ailleurs dans les œuvres de Maturin), le peintre des paysages sauvages, ajoute une dimension culturelle qui installe entre le lecteur, le spectateur et le narrateur une cohésion intersubjective : ils ont les mêmes références sur le sublime et par conséquent les mêmes réactions face à ce spectacle car telle est traitée cette scène de destruction. Cette référence la fait d'ailleurs entrer dans le domaine de l'art. Quant à la suite, elle peut renvoyer aux paysages pittoresques comme aux scènes des romans d'Ann Radcliffe et par conséquent joue encore sur la complicité culturelle du narrateur avec le lecteur qui sait apprécier le sublime.

Enfin, la mise en scène de la réaction des Irlandais met en avant leur imagination, cette faculté qui s'étend au contact du sublime et qui permet d'éprouver ce « delight » face à l'événement devenu par son aspect artistique un élément appartenant à la sphère du hors-moi, d'où le détachement face à la perte de la possession puisque c'est simplement l'aspect esthétique, le sublime, qui est apprécié pendant le feu. Le fait que Maturin attribue cette capacité de ressentir le sublime au peuple irlandais en particulier explique aussi pourquoi c'est dans ce cadre qu'il crée ses personnages les plus sublimes (comme Connal et Melmoth).

Ce paysage de *Women* est non seulement un paysage sublime mais un paysage d'errance. Il place Zaïra en position de spectateur enthousiasmé par le déchaînement des éléments comme peuvent l'être Stanton ou Melmoth, soulignant en elle les germes de la transgression. Son attitude est celle du défi comme lors de l'orage. De plus, la scène est propice à l'apparition de la vieille femme qui la poursuit et rappelle ainsi son errance loin de sa famille. Le feu peut alors être perçu comme l'élément

1. Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (Oxford: Oxford University Press, 1998 (1757)) 74.

qui rappelle la destruction de la relation entre les trois femmes (Eva, Zaïra et sa mère).

Le paysage en feu est en outre récurrent dans l'œuvre de Maturin. Dans *Fatal Revenge*, c'est le volcan qui entre en éruption la nuit de l'assassinat de Verdoni et de la mort d'Erminia. Il dénonce ici les errements du personnage consumé par le feu de la jalousie et la violence de son geste destructeur. Dans *The Milesian Chief*, c'est l'incendie criminel de la tour du grand-père de Connal qui met le feu aux poudres de la rébellion et force Connal et ses hommes à l'exil. Dans *Melmoth*, Monçada voit brûler la prison de l'Inquisition alors qu'il a rêvé de son propre auto da fe peu de temps avant. Il est témoin alors de la petitesse de l'homme face aux éléments. Dans *The Albigenses* enfin, le seigneur de Courtenaye meurt emporté par les flammes. Le feu punit la transgression de l'errant. Nous verrons cependant plus en détail le rôle du feu (et notamment celui de l'enfer) mais nous pouvons d'ores et déjà associer cet élément aux paysages d'errance.

Revenons maintenant sur le paysage dont nous disions qu'il reflétait la crainte du temps destructeur dans l'étude de l'origine dans *The Milesian Chief* (MC, I, 54). Cela est conforme à l'idée du sublime. En outre, juste avant l'extrait cité dans le premier chapitre de cette thèse, Maturin écrit : « The character of the scene was grandeur — dark, desolate, and stormy grandeur » (MC, I, 53-54). Voici résumé en quelques mots le sublime tel que le définit Burke : « *Vacuity, Darkness, Solitude, and Silence* » (65). L'usage du mot « grandeur » est important. Selon l'Oxford English Dictionary, « grandeur » signifie : « transcendent greatness or nobility of intrinsic character. The quality of being grand; sublimity, majesty ». Le paysage touche à l'absolument grand. Il est donc également sublime au sens de Kant — « Nous nommons *sublime* ce qui est *absolument grand* »¹.

Nous avons déjà vu la dissolution des éléments dans la partie sur l'origine. C'est là encore une image de l'illimité, de l'infini, de l'éternité. La suite du paragraphe nous semble en outre particulièrement intéressante en regard du sublime :

1. Emmanuel Kant. *Critique de la faculté de juger*. (Paris : GF Flammarion, 1995 (1790)) 229.

the shore itself, bold, high, and sweeping, had all the savage precipitateness, the naked solitude, the embattled rockiness, which nature seems to throw round her as a fortress, where she retires from the assaults of the elements, and the approach of man. Yet Armida could descry on one of the boldest promontories, that stood forth like a bulwark against the ocean, a pile of buildings, which at first, from its dark grey hue and giant massiveness, seemed like a part of the rock it stood on. A solitary tower or two, perched on a bare rock, and a few islands near the shore, appeared to be contending for their existence amid the loud and restless war of waters. (MC, I, 54-55)

À l'étendue infinie de l'eau et du temps du passage précédent répond ici la verticalité de la falaise. Le rythme ternaire est par ailleurs bien adapté au sublime qui réside dans la totalité.

Le défi lancé dans *Melmoth* est finalement le même ici. Le lexique des forteresses concerne de plus aussi bien la nature que le château. Nous avons donc ici le même registre que celui qui caractérisait les ruines mauresques et l'attitude de Stanton défiant l'orage. C'est un paysage de lutte éternelle, de violence présente dans toutes les sphères du microcosme. Éléments, nature et humanité sont en opposition irréductible.

Pourtant, le château a le même aspect minéral que le couvent après la tempête dans *The Albigenses*. Ainsi, Armida ne le distingue pas immédiatement de la falaise. Cette association du bâtiment avec la falaise lui confère les qualités sublimes de la nature. Sa grandeur solitaire semble égaler en puissance le déferlement des vagues sur le rivage. Cependant, son existence est en constant péril. C'est l'image d'une grandeur à la fois massive et fragile qui s'oppose à la pérennité de la nature. La construction humaine, qui paraît d'abord une forteresse imprenable, montre ses faiblesses par rapport à l'énergie de l'océan, qui lui mène une guerre impitoyable comme les Anglais face aux Irlandais.

Dans *The Milesian Chief* également, la notion de sublime passe par la pérennité de la nature opposée aux ruines de bâtiments qui n'ont plus de véritable existence que dans la légende :

The walls still retained the form of the cross. One tall tower stood yet in the centre of the ruins : the interior of the building was a mass of ruins. The light, piercing through windows, as richly wrought by most fantastic foliage as they had once been with the

tracery that connected their slender stone arches, shewed confused heaps of crosses, and tombs, and mounds, over which the long grass waved like the bending form of the mourner that had once wandered and wept there. (MC, I, 185)

Ici encore, la grandeur sublime des ruines religieuses s'associe au sentiment de la précarité de l'homme. La nature reprend ses droits sur la construction humaine. Celle-ci suscite le sentiment du sublime précisément en ce qu'elle le ramène à sa condition mortelle et lui rappelle la fuite du temps. Les deux premières phrases du passage sont à ce titre particulièrement intéressantes. En effet, les deux adverbes « still » et « yet », placés à si peu d'intervalle, montrent que le narrateur insiste sur une certaine résistance à l'usure. Mais cela signale également que la construction humaine est entrée dans un mouvement qui tend à la perte de la forme. Ce mouvement se fait du reste brutalement puisque, avec l'usage des deux points, dans une forme de parataxe, le narrateur précipite le lecteur dans l'informe : « a mass of ruins ». C'est en outre le centre de la tour qui est en ruine : elle est envahie par l'informe jusque dans son cœur et suggère par là que même si l'errant s'accroche à une forme d'existence légendaire irlandaise, cette existence n'est en fait déjà plus qu'une ruine.

De plus, le narrateur souligne l'opposition entre passé et présent avec l'usage de « once ». La nature a remplacé l'art humain. Il ne reste plus que le chaos dans l'abbaye : « confused heaps of crosses, and tombs, and mounds ». Le rythme ternaire met de nouveau en relief l'achèvement, ici celui du mouvement vers l'informe. Le dictionnaire des symboles fait d'ailleurs remarquer que l'être dans la nature peut se résumer « dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction (ou transformation); ou naissance, croissance, mort »[DS, 976].

Ce rythme s'applique en outre à un lexique bien particulier : celui de la mort et du sacré. Cela augmente encore le sentiment du sublime en faisant référence à la divinité. Les croix, les tombes, les tumulus : religion Catholique et croyances celtiques profanes sont mêlées ici autour d'un centre commun, la mort. Or, « La croix est le plus *totalisant* des symboles » [DS, 318]. Dans ce passage, les croix sont en tas. Elles ne sont plus levées vers le ciel. Même si les croix sont en ruine, elles rappellent la présence de la religion sur l'île en même temps qu'elles mettent en relief la fragilité de l'art humain.

Les croix dans cette abbaye sont d'ailleurs peut-être des croix celtes. Or,

Il est possible de reconnaître dans la croix irlandaise des symboles celtiques recoupant le symbolisme chrétien. (...) Les deux axes de la croix font penser encore à l'écoulement du temps, aux points cardinaux de l'espace, et le cercle aux cycles de la manifestation. Mais le centre, dans lequel il n'y a plus ni temps ni changement d'aucune sorte, est un lieu de passage ou de communication symbolique entre ce monde-ci et l'Autre Monde. C'est un omphalos, un point de rupture du temps et de l'espace.[DS, 324]

Le sacré est deux fois plus puissant ici car il transcende même les croyances. Un canal de communication est ouvert entre les deux mondes. Cet aspect encore totalisateur fait prendre conscience au témoin du spectacle offert par ces ruines de la totalité de l'espace et du temps et c'est un point où se confondent la vie et la mort. Ainsi, Connal s'écrit :

a spirit of eloquence seems to have taken up his residence between the living and the dead, and to interpret to one the language of the other. I feel who lies below : every step I take awakes the memory of him on whose tomb I tread, and every hour seems weary till I lie down with them, and are forgotten. (MC, I, 187)

C'est juste après qu'Armida lit sur une des tombes le nom de Connal et qu'elle voit les nuages obscurcir de ciel. Le sentiment de l'éternité et de la destinée de l'errant qui n'a que la mort comme terre d'accueil émane des ruines, ce qui rend le paysage d'errance sublime. La discussion qui suit sur l'art et les qualités respectives de l'art des ancêtres de Connal ou des grecs et des romains est d'ailleurs bien une opposition entre le beau, policé, et le sublime (MC, I, 190-192).

Le paysage sublime est donc paysage d'errance à double titre : il caractérise le défi perdu d'avance de l'errant tout en suggérant le sentiment de l'éternité et par conséquent la finitude de l'homme. Mais le sublime, c'est également la grandeur sublime de l'errant, « grandeur orgueilleuse »¹ dans laquelle Bernard Ramadier trace une caractéristique de l'errant romantique que l'on retrouve chez Maturin, et pas uniquement dans le personnage de Melmoth.

1. Bernard Ramadier. *L'Errance Romantique : Byron, Shelley, Keats*. (Thèse, Grenoble III, 1998) 391.

3. Dimension sublime de l'errant

3.1. GRANDEUR SUBLIME DE L'ERRANT

Élévation spirituelle des femmes

Avant de traiter de la grandeur orgueilleuse, il faut remarquer que certains personnages s'élèvent au-delà de l'humain du fait de leur grande pureté. Dans *Melmoth, the Wanderer*, la figure marquante de l'errance est évidemment le héros éponyme du roman, sur lequel nous reviendrons. Seul un personnage de ce récit se place en position d'égalité avec l'errant. Ce n'est pas l'un de ceux qu'il vient tenter dans les extrêmes de la misère humaine et à qui il confère ses qualités démoniaques. Ces derniers ne sont que de pâles copies de Melmoth. C'est Immalee, la jeune fille naïve qu'il croit pouvoir tenter aisément, qui est une partenaire à sa mesure.

Leurs armes sont opposées, la terrible damnation de l'un n'a pour équivalent que la transcendance de l'autre. Immalee est sublime car elle égale en pureté la dépravation de Melmoth. La jeune fille ne connaît pas de sentiment de supériorité. On ne lui a pas plus inculqué les notions de bien et de mal. Elle est l'enfant de la nature qui se tourne spontanément vers le Christ. Le fait qu'elle le découvre à travers la longue-vue de Melmoth la place d'autant plus dans une sphère supérieure au commun des mortels. Alors que l'errant vient la tenter dans le désert de la connaissance en lui montrant le monde extérieur, elle est assez forte et pure pour ne retenir de ce paysage de souffrance que la vision de la petite église des Chrétiens et pour reconnaître son Dieu.

De plus, la grandeur sublime d'Immalee réside aussi dans son amour inconditionnel pour Melmoth, celui qui vient la tenter. Alors qu'elle a épousé l'homme errant et transgressé tous les codes de la société madrilène, elle gagne le paradis car elle est au-dessus des contingences humaines. Son amour pour Melmoth est hors norme. Elle seule est assez pure pour l'aimer sans risquer la damnation. Elle vit comme Ève une expérience de la chute (en quittant l'île) avant de regagner le paradis. Dans ses dernières paroles, elle transcende l'humain en accordant le pardon à Melmoth qu'elle espère revoir au paradis.

Autre figure de la pureté incorruptible, l'errante Geneviève acquiert dans son périple une grandeur sublime qui l'amène également à la transcendance. Geneviève est une juste : elle rend hommage à Dieu et

garde confiance en sa justice malgré les épreuves. Contrairement à Melmoth, fier de sa révolte et de son dégoût, elle garde une foi inaltérable. Les paroles du Psaume 119 pourraient être les siennes : « Princes persecute me without cause, / but my heart stands in awe of your words. / I rejoice at your word / like one who finds great spoil. / I hate and abhor falsehood, / but I love your law » (PS 119,161-163).

Figure de la justice, elle préfère le rejet de sa communauté plutôt que de renoncer à ce qu'elle croit. Le bien et le mal ne lui sont pas dictés par les hommes mais par sa foi. Pour elle, sauver Amiral, son ennemi, c'est faire le bien. Aussi gagne-t-elle une dimension surhumaine lorsque Mattathias l'accuse de ne pas se comporter comme elle l'aurait dû : « As he spoke these words, a light came to Genevieve's eyes, and a sudden accession of power to her whole form, that made those who beheld her, gaze as if she had been changed in their sight on the instant » (ALBI, III, 34). Cette transfiguration rappelle celle de Jésus. Or Geneviève s'apprête à mourir et à renaître dans la montagne après avoir été chassée par les hommes. La lumière qui la transfigure est le reflet de la gloire divine et l'anticipation de la réconciliation finale.

Les allusions bibliques ne s'arrêtent pas là. Mattathias, le guerrier, s'adresse à elle par « woman ». Ce terme est méprisant en ce qu'il se réfère à la Genèse et à Eve, la femme qui perd l'homme mais aussi à la faiblesse de la femme, sans fortitude, face au guerrier. Pourtant, dans le dialogue, c'est l'inverse qui se produit : la femme est plus forte que le guerrier. En outre, le prêtre-guerrier l'oppose à Jael et Judith dans son comportement face à l'ennemi. Judith a sauvé sa ville en décapitant son ennemi. Cette héroïne est « la personnification du peuple juif, qui, en mettant sa confiance en Dieu, peut vaincre les plus redoutables ennemis » [DB, 159]. Mattathias détourne le sens de l'acte de Judith et accuse Geneviève de ne pas avoir tué Amiral. Geneviève représente justement dans cette communauté la femme qui va sauver son peuple car elle a mis sa confiance en Dieu. Si les Albigeois peuvent vaincre les Croisés, ce n'est pas en tuant un Croisé mais en en faisant autant qu'elle. De surcroît, elle ramène dans la discussion le contexte d'une guerre fratricide entre chrétiens qui n'a pas lieu d'être. Sa grande tolérance en fait un médiateur privilégié dans le chemin vers la paix.

Geneviève montre encore cette supériorité de caractère lorsqu'elle est prisonnière de l'évêque de Toulouse (ALBI, III, 211). Ce dernier s'est mis en tête de corrompre deux Albigeois pour servir sa cause. Cependant, s'il

parvient aisément à tenir Mephiboseth, homme faible et sensuel, il trouve en Geneviève une adversaire à sa mesure comme Immalee face à Melmoth. Alors que l'homme est faible, prêt à vendre son peuple et son âme, la femme résiste. Maturin met systématiquement en avant « *that quiet heroism which women only possess* » (ALBI, III, 35). Face à la tentation que cherche à exercer l'évêque, elle reste inatteignable. Au raisonnement destiné à la corrompre, celui qui veut la pousser vers « *the tree of knowledge* », elle oppose « *the tree of life* » (ALBI, III, 205). Pour elle, l'évêque se méprend dans son désir de puissance et transgresse au lieu de toucher à la vie éternelle.

Geneviève goûte uniquement à l'arbre de vie. La seule atteinte à sa dignité vient des apparences : « *A sense of guilt and degradation mingled itself with her view of the voluptuous apartments and of her own appearance : — she knew she was not the loose companion of that great and wicked man; but she felt that she looked like such* » (ALBI, III, 213). La femme juste est jugée pour ce qu'elle n'est pas à plusieurs reprises : devant ses juges Albigeois, puis devant les chevaliers qui pénètrent chez l'évêque. Pourtant, la constance de sa foi lui permet de sortir pure de toutes ces épreuves et de se constituer en médiateur du ciel et de la terre.

La troisième grande figure de la pureté dans l'œuvre romanesque de Maturin est la jeune Eva Wentworth. Son parcours est celui de la chute suivie de la rédemption. La jeune fille est néanmoins un modèle de pureté même quand elle s'éprend de Charles. Elle est complètement détachée des choses terrestres. Charles, lorsqu'il déserte Eva pour Zaïra, a cette vision un soir qu'il revient du théâtre et s'arrête au lieu de culte des Wentworth :

He saw Eva separated from him in region of light and harmony, uttering in these awful words a last farewell, and returning to that God from whom her rash and unhappy love had divided her for a season. (WPC, II, 183)

La rédemption d'Eva passe par la renonciation à l'homme aimé et dans ce passage, les jeunes gens appartiennent très nettement à des sphères distinctes et irréconciliables. Nous voyons le verbe « *separated* » bien sûr, mais le déictique « *that* » devant « *God* » place la divinité dans la sphère du hors-moi, comme si Eva appartenait à Dieu alors que Charles ne peut être touché par la divinité. Le vocabulaire de la séparation met d'ailleurs en concurrence l'homme et Dieu : être amoureuse de Charles c'est être « *divided from her God* » alors que se rapprocher de Dieu, c'est être

« separated from De Courcy ». L'utilisation de « divide » n'est d'ailleurs pas innocente. La division, c'est l'arme du diable. Ici, Eva s'est élevée vers le paradis, où l'harmonie s'oppose à la discorde provoquée par De Courcy.

L'inclusion d'Eva aux pages 145 à 147 du troisième volume est encore une transcendance. Elle se sent en pleine santé; elle a dépassé son corps. Sa pureté est dissolution dans la mort car c'est le départ final des contingences humaines. Sa fin est sereine. Elle ne sombre pas dans le délire mais au contraire rejoint Dieu le Père, donc la véritable origine, comme Jésus dans le rêve qui fait prélude au décès de la jeune fille. Son involution peut ainsi être lue comme une élévation vers Dieu, comme si la jeune fille regagnait à travers sa mort le paradis perdu. En effet, qu'elle se meure d'amour ou d'une exclusion de la filiation, l'exil de son propre corps est ce qui l'amène finalement à la transcendance. Elle connaît le sublime par la renonciation et la spiritualité, contrairement à sa mère qui n'a pas d'accès à Dieu.

Enfin, si ces trois personnages sont transfigurés et deviennent sublimes, c'est parce qu'ils connaissent le vide de l'exil ou de la désertion. Sublime et vacuité sont ainsi très liés même quand l'épreuve du vide ne témoigne par de la culpabilité de l'errant.

Connal ou le héros digne et solitaire

Ainsi, tous les héros de Maturin ne sont pas des transgresseurs, cependant beaucoup d'entre eux ont des caractéristiques de l'errant romantique. Connal est d'une force et d'une grandeur presque surhumaines, en témoignant ses nombreux exploits et cette description : « Desmond could not see the wildness of his expression as he spoke, but he marked the sublime and daring character of his brother's figure, as it stood braving the blast like his native tower that stood in the distance, dark, and stern, and desolate » (MC, I, 97). Il se dresse face au vent dans un combat inégal et désespéré mais orgueilleux. La comparaison de l'homme à la tour en fait un axe vertical qui s'élève vers Dieu. Il devient un « symbole de vigilance et d'ascension » [DS, 960]. Le caractère défiant est néanmoins bien la graine de la culpabilité de l'errant.

L'Irlande n'est pas uniquement un paysage d'errance au sens où elle est une terre d'accueil pour les Montclare et devient une terre d'exil pour les O'Morven. C'est avant tout le paysage de l'errant dont il illustre la grandeur sublime. Connal dépasse l'humain, semblant à certains moments faire partie des éléments : « his melancholy seemed for a moment to take

a glow from his passions, like a dark evening cloud tinged by the setting sun » (MC, I, 135). Comme Melmoth, il est associé aux nuages noirs, ce qui le place dans la lignée des errants désespérés. L'image du soleil couchant indique de plus que ce roi des hommes comme des éléments est prêt à se rendre aux forces des ténèbres.

Connal est un héros sublime et solitaire, grand dans sa déchéance parce qu'il reste toujours digne et fier : « None of those bright visitors must come where O'Morven buries his blasted youth and ruined fortunes, amid the fragments of his paternal home » (MC, I, 106). Tout l'isole de ses contemporains, l'utilisation du déictique « those » est révélatrice, et son stoïcisme le grandit encore.

Plus tard, la comparaison avec un naufragé le place un peu plus dans la race de ces exilés de l'humanité qui ne peuvent se rattacher à rien dans l'infini de leur solitude :

To me life is an ocean in storm; I am embarked in the wreck of a ruined name; I stand on its last fragment, and stand alone : I will sink not without a struggle, but without a murmur; thus hopeless, heartless, fortuneless — cut off from life, almost forgotten by heaven, what have I to do with love? (MC, II, 38).

Cela fait écho à l'amputation dont parlait Orazio. En outre, cette citation résume le sublime du héros romantique errant. L'océan en furie, le naufrage, l'isolement, la fortitude, l'accumulation de noms avec le suffixe « less », l'homme rejeté hors du paradis, à qui toute relation est impossible sauf dans un amour hors norme sont autant de caractéristiques de ce personnage qui acquiert la stature de la légende, ou du personnage fantastique. Ce passage ressemble ainsi au discours que tient Melmoth à Immalee. Sa demande à Armida est comme la demande de mariage de Melmoth : « Will you be mine? I speak in despair; I have nothing to offer or to promise : will you be the companion of a rebel, in a desert, amid war, and want, and danger? » (MC, III, 31). Connal a du Melmoth en lui. Il n'a pas la culpabilité d'un Caïn ou d'un Giaour mais la part noire de l'être est représenté par son grand-père fou. L'errant coupable est éclaté en deux personnages dans *The Milesian Chief*.

La montagne représente pourtant la prétention de celui qui veut être plus que ce qu'il est, qui a en lui les germes d'un Melmoth. Armida, dans sa fierté, déclare: « if I were the sovereign of these isles I would bind my

brows with nothing but a wreath of those yellow flowers that are waving on the top of that rock, as if they defied all human reach » (MC, I, 217).

Connal cherche à s'élever à ses yeux en allant cueillir des fleurs inaccessibles au commun des mortels. Puni de la folie de cette entreprise, il tombe avant de finalement atteindre les fleurs convoitées. Armida est immédiatement comparée à une montagne « on whose dark side the setting sun had flung a rich and umbered light » (MC, I, 220). Le soleil déclinant, c'est encore une fois Connal. Armida possède, elle, une part d'ombre. L'orgueil des deux jeunes gens les placent dans le même danger.

Armida a comme Immalee la grandeur sublime qui convient à celle qui suit l'errant dans sa rébellion. Elle est cependant aussi atteinte par le mal des êtres plus grands que nature pour qui la vie devient un désert. Armida connaît cette sensation particulière : « I have a sensation in my inmost heart like a burning thirst, incessant and intolerable; but the water to quench it can no where be found on earth » (MC, II, 177). Elle fait donc, comme Connal, partie des damnés.

Orazio ou le grand manipulateur

Le comte Montorio est un personnage qui touche au sublime du fait cette fois de sa transgression. Le Machiavel des « mystery plays » est une figure archaïque reprise par Shakespeare dans *King Richard III* et *Othello*. Orazio s'en rapproche à bien des égards et touche au sublime dans sa manipulation d'Annibal et Ippolito. Sans sa confession qui donne un motif à sa persécution, il pourrait fort bien soutenir la comparaison avec Iago. Montorio est persuadé du pouvoir de la volonté et de l'intelligence pour parvenir à ses fins. Il sape donc les idéaux des jeunes hommes en faisant usage d'une vérité formelle qui masque la réalité. Il s'attaque à la rationalité par un raisonnement rationnel.

Comme, à première vue, il n'a pas de mobile pour sa persécution, il acquiert la dimension inhumaine du Vice qui frappe au hasard et par pur plaisir de faire le mal. C'est l'arbitraire qui semble le gouverner. C'est bien là ce qui fait sa grandeur monstrueuse, d'où les reproches des critiques à Maturin de n'avoir pas laissé le mystère planer sur Orazio. Néanmoins, sa vengeance reste inhumaine (lui-même la décrit comme telle dans sa confession) car il fait commettre un acte contre-nature, le parricide. En outre, il éprouve comme le Vice un plaisir artistique à créer le chaos et la division. Il lutte contre l'harmonie, choisit la discorde. Il y a ainsi du raffinement dans son sadisme. Se venger n'est pas suffisant. Il faut que la vengeance soit exemplaire, et même belle. Il cherche une

esthétique de la monstruosité. L'horreur de sa machination irait au-delà de l'entendement humain s'il ne se confessait pas. C'est la fin du roman seulement qui le ramène dans la sphère humaine bien qu'il reste hors norme.

Or la peinture qu'il fait de lui-même le place dans la race des grands errants et notamment dans la lignée de Caïn, lui qui fait tuer son frère. De plus, si la figure de Caïn est biblique, elle est aussi romantique. Ici Maturin la réutilise pour décrire l'être fugitif qui entre dans l'errance, celle du coupable poursuivi par le remords. Par son rattachement aux grands errants romantiques, Orazio acquiert une terrible grandeur. Son rire lui confère de même une dimension sublime. Orazio « burst into a horrid laugh » (FR, III, 90) qui ressemble étonnamment à celui de Melmoth. Le rire est de plus cynique, ironique, celui du manipulateur qui se gausse de sa victime tout en utilisant ce rire pour la troubler. Cela fait partie de sa panoplie d'étranger aux qualités surhumaines mais suggère aussi son désespoir plus grand que nature. Le besoin de s'abreuver, quant à lui, est la trace de la transgression. Orazio, quand il entre dans le jeu de son frère, connaît une soif qui ne le quittera plus : « The first sensation I was conscious of was an unquenchable thirst » (FR, III, 365). Le feu qui consume l'errant en fait paradoxalement un être exceptionnel.

Melmoth ou la transgression

Bien sûr, la figure sublime par excellence chez Maturin est Melmoth. Il est défini par son errance; il s'y identifie pleinement. Il est « Melmoth, l'homme errant ». Ce personnage a transgressé et s'est trouvé au-delà des contradictions humaines — il a embrassé la totalité du monde, au-delà même de l'indifférenciation — il a laissé derrière lui sa tombe vide. La mort lui est interdite pendant 150 ans et c'est la damnation éternelle qui l'attend au bout de son errance, donc une nouvelle forme d'errance.

Ce héros de type byronien défie le temps et la mesure et il entre par son acte sacrilège, le vouloir-savoir, dans la démesure. Mort, il renaît, mais sa tombe, ventre maléfique, engendre un monstre de cynisme qui se joue de la vie :

As they were about to remove the bodies, a person approached with a calmness of step and demeanour, as if he were alone unconscious of danger, and incapable of fear; and after looking on them for some time, burst into a laugh so loud, wild, and protracted, that the peasants, starting with as much horror at the

sound as at that of the storm, hurried away, bearing the corpse with them. (MW, 30)

C'est d'abord une abérration dans la nature : « alone » fait ressortir sa présence qui détone soudain dans le récit. Le privatif des adjectifs « unconscious » et « incapable » désigne alors l'être sublime parce que privé des faiblesses humaines. Il est en position de supériorité. En outre, l'antithèse entre le calme inhumain et la violence excessive au sein d'un même personnage accentue son caractère outrancier. Tout est hyperbole en Melmoth. Son rire est de plus aussi destructeur que l'orage. Il a la démesure de la fureur des éléments.

Aussi, le paysage qui suscite le sentiment du sublime pour John lors du naufrage qui se produit après sa lecture du manuscrit de Stanton confère également une dimension sublime à Melmoth :

....standing a few yards above him on the rock, a figure that shewed neither sympathy or terror, — uttered no sound, — offered no help. Melmoth could hardly keep his footing on the slippery and rocking crag on which he stood ; the figure, who stood still higher, appeared like unmoved by the storm, as by the spectacle. Melmoth's surtout, in spite of his efforts to wrap it around him, was fluttering in rags, — not a thread of the stranger's garments seemed ruffled by the blast. (...) but a few moments after, Melmoth distinctly heard the words, 'Let them perish.' He looked up, the figure still stood unmoved, the arms folded across the breast, the foot advanced, and fixed as if in defiance of the white and climbing spray of the wave, and the stern profile caught in the glimpses of the stormy and doubtful moon-light, seeming to watch the scene with an expression formidable, revolting, and unnatural. (MW, 66)

Le défi que lance l'homme errant à l'humanité est d'une arrogance folle. Il méprise les hommes. La triple négation au début du passage, l'aspect segmenté de la phrase en font un personnage qui n'a rien d'humain. L'antithèse qui oppose John Melmoth à son ancêtre éloigne encore un peu plus ce dernier de toute référence humaine. Ce contraste joue d'ailleurs sur l'opposition entre l'agitation des éléments et l'impassibilité de l'homme errant. En outre, le narrateur décrit explicitement le défi que l'homme errant lance aux éléments. Enfin, le dernier groupe nominal du passage, avec son rythme ternaire, clôt la coupure de l'humain. Melmoth est totalement, irrémédiablement, différent et provoque l'horreur autant que les humains lui inspirent le mépris. Face aux plus grands

déchaînements naturels se dresse donc la silhouette orgueilleuse de celui qui a conclu un pacte satanique.

Inhumain, ce qu'entend John l'est certainement. La violence de l'expression « let them perish » avec tout le dédain pour la vie qui s'en dégage semble contre nature. Mais c'est là l'expression de son propre désir, lui à qui la mort est interdite. C'est également ce qu'il imagine pouvoir arriver de mieux à l'homme pour qui la vie n'est que malheur.

Melmoth a en fait une dimension universelle. Il est un monstre, mais ce monstre c'est l'homme. Autre ou même, homme ou démon, il exprime le désir d'être plus que ce que l'on est.

Le motif du géant souligne cette démesure de façon récurrente. Nous avons mentionné l'ombre que voit Stanton à la sortie du théâtre, mais Monçada aussi voit l'ombre d'un géant lors de son interrogatoire dans les prisons de l'Inquisition : « As I uttered these words, one of the judges, trembling on his seat, (while his shadow, magnified by the imperfect light, pictured the figure of a paralytic giant on the wall opposite to me), attempted to address some question to me » (MW 230-231).

Le géant, selon le dictionnaire des symboles, « représente tout ce que l'homme doit vaincre pour libérer et épanouir sa personnalité » [DS, 474]. À la mention de Melmoth, le juge voit sa part d'ombre l'emporter sur lui. Il en est victime car il a voulu poser une question de trop.

En outre, il est intéressant que Monçada voie « a paralytic giant ». Ce n'est pas un géant puissant mais paralysé. Son impuissance traduit la vanité de la quête du juge qui ne débouche que sur la pétrification de l'humain.

Melmoth est la personnification de ce qui menace l'homme trop avide de savoir. Cette quête a transformé son être et l'a coupé de l'humain. Melmoth est l'homme errant. Or l'homme est un errant car il est déchu. Son rire, pour Baudelaire, est satanique :

Aussi comme il rit, comme il rit, se comparant sans cesse aux chenilles humaines, lui si fort, si intelligent, lui pour qui une partie des lois conditionnelles de l'humanité, physiques et intellectuelles, n'existent plus!¹

1. Charles Baudelaire, « De l'Essence du rire », in (*Œuvres Complètes*. Paris : Bouquins, Robert Laffont, 1995) 694.

Melmoth représente donc un désir de transcendance. Il cherche à faire éclater le carcan temporel. Son rire n'est donc pas seulement l'expression de sa supériorité, mais comme le dit Baudelaire :

Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. (...) Et ainsi le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction, en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémisssible.¹

De plus, il note que « le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais! Orgueil et aberration! »².

Son erreur initiale est celle d'Adam et Eve qui ont voulu goûter à l'arbre de la connaissance. Melmoth personnifie donc le péché primordial. Il représente la transgression de celui qui s'oppose au père, qui a posé l'interdit sur la connaissance. L'homme errant s'est opposé à Dieu.

Le rire démoniaque est ainsi une caractéristique de la grandeur sublime de Melmoth. Ce rire apparaît cependant chez d'autres personnages qui n'ont pas nécessairement la grandeur sublime et orgueilleuse de l'errant mais qui ont du fait de leur histoire intégré les armes du diable. Ils se laissent, l'espace d'un instant, gagner par le désespoir et la tentation de la transgression. Comme Melmoth, Monçada terrifie par son rire (MW, 96). Le rire du parricide est un rire diabolique qui se joue de la mort (MW, 219). Monçada s'attend à voir le diable en l'entendant : « That laugh made me cease, and lift up my eyes to him, as if I expected to see another being, — it was still the same » (MW, 219). C'est que le démon, c'est l'homme lui-même. Finalement, le tourment de Melmoth, c'est d'être simplement un homme. Le rire démoniaque, ou celui de la folie, ne sont que l'expression de la culpabilité et du désespoir de l'homme.

Il prend donc l'allure d'une figure de parabole. Le texte a du reste une visée morale. Maturin ne déclare-t-il pas dans sa préface qu'il tire l'idée du roman d'un de ses sermons?

The hint of this Romance (or Tale) was taken from a passage in one of my Sermons (...):

“At this moment is there one of us present, however we may have

1. Charles Baudelaire, « De l'Essence du rire », in (*Œuvres Complètes*. Paris : Bouquins, Robert Laffont, 1995) 694.

2. Charles Baudelaire, « De l'Essence du rire », in (*Œuvres Complètes*. Paris : Bouquins, Robert Laffont, 1995) 693.

departed from the Lord, disobeyed his will, and disregarded his word — is there one of us who would, at this moment, accept all that man could bestow, or earth afford, to resign the hope of his salvation? — No, there is not one — not such a fool on earth, were the enemy of mankind to traverse it with the offer!” (MW 5)

En fait, Melmoth est sur terre pour terrifier et tenter les personnages mais il ne fait que les renforcer dans leur foi et leur œuvre, paradoxalement, les portes du Paradis. Melmoth, avant de disparaître à la fin du roman, déclare d'ailleurs : « I have been on earth a terror, but not an evil to its inhabitants » (MW 537).

Il est la personnification de l'hubris humain. Il peut devenir une figure rédemptrice en ce qu'il va payer pour les crimes de l'humanité. Il arrive sur la terre pour répandre la souffrance mais il est contraint dans le cas d'Immalee de lui dire la vérité sur Dieu et la religion chrétienne. Il devient ainsi instrument de salut.

Melmoth, à l'inverse du Christ, va proposer aux personnages de les libérer pour les plonger dans le mal éternel. À la page 58, il vient tenter Stanton dans l'asile où son cousin l'a fait enfermer : « “Escape — escape for your life,” cried the tempter, “break forth into life, liberty, and sanity. (...) There is the door, and the key is in my hand. Choose — choose!” ».

Le Christ dit dans l'Apocalypse qu'il détient les clés de l'enfer — « I was dead, and see, I am alive forever and ever; and I have the keys of death and of Hades » (Rev 1; 18). Melmoth est une figure pervertie du Christ qui vit sa résurrection avant son sacrifice et détient les clés de l'enfer et de la mort seulement pour y entrer. Sa démesure est infernale.

Ainsi, bien des personnages sortent de la norme dans les œuvres de Maturin et acquièrent du fait de leur apparence plus grande que nature une dimension sublime. Or cette grandeur sublime se rapporte aussi au regard : celui qui est posé sur l'errant ou celui de l'errant dans lequel on lit l'au-delà de l'humain. Le lexique du regard est d'ailleurs omniprésent dans les romans de Maturin.

**3.2. LE REGARD OU LE
SUBLIME**

**Le regard qui
exclut : avoid / to
void**

L'absence de regard.

Arrêtons-nous d'abord sur le pouvoir de l'absence de regard. En effet, nous savons ce que le regard peut avoir de puissance créatrice. C'est lui qui fait pour ainsi dire sortir Melmoth de son cadre. À l'inverse, le personnage qu'on ne regarde pas n'a plus d'existence aux yeux du monde, ce qui en fait un non-être.

Ainsi, dans *Fatal Revenge*, Annibal, enfermé par le comte, est soustrait à la vue des habitants du château (FR, I, 327). Celui qui a cherché à voir dans les secrets de la demeure a pour punition d'entrer dans la marge : Annibal n'est pas mort, mais il n'est plus dans la vie du château. Un personnage mineur du roman reproduit ce schéma : Rosolia, sur qui le regard d'Ippolito ne se porte pas, ne peut plus vivre. Pour y remédier, elle entre à son service travestie en page. Ce n'est donc toujours pas Rosolia qu'Ippolito voit mais Cyprian. En lui refusant son regard, il la contraint à perdre son être et à devenir une créature hybride, entre femme et homme, un être marginal. L'exclusion qui provoque l'errance est donc également une exclusion par le regard.

Monçada subit le même type d'enfermement que le jeune Montorio. Prisonnier du couvent comme de la prison de l'Inquisition, son existence est niée. La vie monastique à laquelle ses parents le destinent a précisément pour fonction de cacher aux yeux du monde l'enfant conçu en dehors du mariage. Il disparaît ensuite à la faveur du feu qui ravage la prison. Lorsque les regards se portent sur lui — lors de la procession, il voit le parricide et se met à hurler — la population en déduit qu'il doit s'agir de son fantôme. Là encore, ne pas le considérer comme un être humain l'exclut de l'existence. Même la mort lui est ainsi refusée. Cela le place dans un espace marginal entre vie et mort. Monçada devient un errant parce que ses parents lui refusent le regard des autres.

Cette exclusion est insupportable pour Armida qui ne vit que pour les regards admiratifs portés sur elle en Italie. Aussi dépérit-elle à Londres. Elle a besoin de l'autre pour exister. Seul Wandesford daigne la regarder donc lui donner un souffle de vie. C'est de cette façon qu'il obtient sa main. Pourtant, c'est en Irlande, là où elle s'attend à n'être regardée de personne, qu'elle rencontre un regard supérieur qui l'élève du beau, jusque-là cultivé dans sa vie à travers la perfection des arts à l'outrance,

vers le sublime. Dès lors, se marier à Wandesford, et ainsi renoncer au regard de Connal, est l'équivalent de mourir. Celui qui n'est pas regardé par l'être aimé devient un non-être ou s'étiole.

De même, dans *Women*, Eva perd le regard de Charles quand il se pose sur Zaira. Cette dernière connaît le même sort quand De Courcy retourne en Irlande. Chacune se retire à ce moment-là de la vie, et de la vue (elles ne vont plus en société). De plus, la vieille femme insiste sur l'importance d'être regardée par sa fille : « Oh, look upon me, — look upon me on my knees » (WPC, II, 112). Pour rétablir la filiation, il faut accepter de regarder l'autre de façon à se rendre compte qu'il est en fait le même.

Enfin, Paladour et Amirald ont besoin, pour pouvoir se construire, de retrouver le regard de leur père. Selon Amirald, ses parents doivent le retrouver grâce à la marque qu'il porte sur son épaule et qu'il distingue sur celle de Paladour. Les verbes du regard saturent la phrase. Cette accumulation souligne à nouveau la nécessité de contempler l'autre pour se reconnaître soi-même. Or c'est lorsque Raymond voit cette même marque sur l'épaule de Paladour qu'il le réintègre dans la filiation. Le regard exclut ou fait rentrer dans la norme.

Le regard hostile ou fuyant de l'autre.

De plus, l'errant est sublime du fait de son exclusion même de la société. Le regard, quand il est porté sur lui de manière hostile, le place dans la sphère du hors-moi et par conséquent dans la sphère du « non-humain ». Le bannissement s'inscrit également par le regard.

La marque du Juif Errant, que les humains fuient dès qu'ils posent le regard sur son front, est un motif utilisé par Maturin à maintes reprises, aussi bien dans les romans gothiques que dans ses autres œuvres. Ainsi, Ippolito dans *Fatal Revenge* éprouve le sentiment d'une persécution : « Suspicion haunted his footsteps; the relentless vigilance of superstition had an eye on him for evil, and not for good » (FR, II, 327). Ce regard hostile prive l'errant du contact avec les hommes, le vide de son humanité. Il devient un être différent. Il porte la marque de la transgression : « he imagined that the eye of all he saw was fixed on him; that his name and fortunes were legible on his brow » (FR, II, 330). Peut-être n'est-ce là qu'un effet de son imagination. Il se comporte néanmoins comme un être à qui la colère divine a ôté son humanité sans lui ôter la vie. Dieu condamne ainsi Caïn tout en protégeant sa vie : « you will be a fugitive and a wanderer on the earth' (...) And the LORD put a mark on Cain, so that no one who came upon him would kill him » (Gn, 4;12-15).

C'est de cette façon qu'il en fait un non-être. Il ne peut s'arrêter ou mourir mais ne peut vivre, du moins en société. C'est ce déchirement qui est mis en scène dans l'errance des personnages des romans de Maturin. Ses héros entrent dans la marge donc dans la vacuité sans pour autant connaître le repos de la mort.

Au regard hostile dont nous parlions s'ajoute le regard fuyant de celui qui a peur. La mise à l'écart se fait alors écartèlement, c'est une souffrance insupportable :

It was then that he felt the extent of his misery. To be alone on earth; to forget the language of man; to lose the vital functions of nature; to be amerced of his humanity; to find "those cords of a man," by which the human race are drawn together, relaxed and severed by a power that was not death; (FR, II, 449)

Le déchirement et même le sectionnement forment le champ lexical de l'errance. Tout est perte et privation : « to be alone / to forget / to lose / to be amerced / relaxed and severed ». Ces coupures sont présentes jusque dans la syntaxe qui segmente la phrase de ses points-virgules. Il ne s'agit pas que de solitude. L'errant fait l'épreuve de l'ex-communication. Rejeté, il se noie dans le silence.

L'usage du verbe « amerce » est particulièrement intéressant. Selon l'Oxford English Dictionary, ce verbe trouve son origine dans l'expression française « estre à merci » et signifie « to fine arbitrarily; to exact something from; to punish ». On a extorqué à Ippolito son humanité. La persécution et l'injustice de son bannissement de la société sont ici mises en lumière. En outre, la phrase est au passif : il se trouve à la merci de l'étranger. Orazio fait d'Ippolito un paria par le seul pouvoir du regard qu'il a fait en sorte que les autres portent sur lui.

De même, lorsque Connal se rend à Dublin pour obtenir la grâce de l'armée anglaise pour ses hommes, il se voit comme un individu portant la marque de Caïn ou du Juif Errant : « is there some crime branded on my face, that every where I meet with insult and suspicion? » (MC, III, 188). L'isolement désespère l'errant. La transgression crée le vide autour de celui qui est rejeté dans la marge par ses congénères. Exil, fuite et quête entraînent donc bien l'homme dans un vide existentiel. Or selon l'Oxford English Dictionary, « to void », c'est précisément « to send or put (a person) away ». Bernard Ramadier remarque d'ailleurs à propos des poètes de l'errance (Keats, Shelley et Byron) qu'ils ont « une perception

aiguë de leur altérité »¹. Ce trait romantique apparaît dans l'œuvre de Maturin. Lui-même se percevait comme un exclu. Comment alors ne pas tracer cela en ses personnages? Même dans un roman comme *The Wild Irish Boy* où les figures de l'errance n'ont pas l'ampleur d'un Melmoth ou d'un Connal, les personnages sont confrontés à l'exclusion du fait du regard de l'Autre sur eux. Lady Montrevor en a ainsi une conscience aiguë et se donne en spectacle : « it is dreadful to think of these poor people assembling from all quarters to stare at me, and going home quite disappointed » (WIB, II, 33). C'est de plus pour éviter le scandale qu'elle se marie à Montrevor. La peur du regard de l'autre la fait mourir à elle-même.

L'errance est ainsi faite de vide : le vide que l'on fait autour de soi, ou celui que les autres créent en plaçant l'errant dans la marge, cet espace du non-être. Cette relégation dans l'au-delà ou l'en-deça de l'humain se traduit également par une rupture de la communication. Le vide de l'errance est aussi fait du silence qui découle de l'exclusion par le regard.

**Poser le regard
sur « the
formless and the
void »**

Si l'errant terrorise, c'est parce que son regard révèle le désespoir de celui qui a confronté son regard au « formless and the void », expression récurrente dans l'œuvre de Maturin.

La connaissance absolue ou le vide.

L'œil est omniprésent dans l'errance. C'est le principal organe de la connaissance. Or dans la Genèse, c'est le fait de vouloir voir qui plonge Adam et Eve dans l'errance :

But the serpent said to the woman, " You will not die; for God knows that when you eat of it your eyes will be opened, and you will be like God, knowing good and evil. " So when the woman saw that the tree was good for food, and that it was a delight to the eyes, and that the tree was to be desired to make one wise, she took of its fruit and ate; and she also gave some to her husband, who was with her, and he ate. Then the eyes of both were opened, and they knew that they were naked... (Gn, 3; 4-7)

Vouloir être comme Dieu, tel est bien le péché de Melmoth. Mais comme Adam et Eve, lorsque ses yeux sont dessillés, une amère désillusion l'attend. Le fait de ne pas mourir immédiatement participe de la punition

1. Bernard Ramadier. *L'Errance Romantique : Byron, Shelley, Keats*. (Thèse, Grenoble III, 1998) 11.

infligée à l'errant. Surtout, connaître le bien du mal, cela veut dire connaître l'infinie faiblesse de l'homme. Finalement, lorsqu'il obtient le savoir absolu, Melmoth obtient le savoir de sa propre vacuité et de la vacuité de son futur. Les déplacements de l'homme errant sont de ce fait vains : il ne peut échapper à son destin, conséquence nécessaire de son acte sacrilège. D'où l'omniprésence du lexique du vide et du modal WILL dans la description du futur qu'il fait à Stanton et le passage significatif au pronom I à un moment de son discours :

The time will come, when, from the want of occupation, the listless and horrible vacancy of your hours, you will feel as anxious to hear those shrieks, as you were at first terrified to hear them, — when you will watch for the ravings of your next neighbour, as you would for a scene on a stage. All humanity will be extinguished in you. (...) you will wish to become one of them, to escape the agony of consciousness. (...) you will say, 'Doubtless those wretches have some consolation, but I have none; my sanity is my greatest curse in this abode of horrors. (...) *I know I never can escape*, and the preservation of my faculties is only an aggravation of my sufferings'. (MW, 56-57)

WILL, dont un des effets de sens est la futurité, est avant tout le modal de la conséquence nécessaire. Maturin souligne par des italiques le passage au pronom I : l'homme errant dépeint à sa victime l'inéluctable dégradation qu'il vit lui-même.

Dans la phrase de Melmoth se combinent donc le savoir et sa conséquence inévitable. Elle résume l'intégralité du savoir de Melmoth. Il a conscience de l'existence dans sa totalité et se sait damné. C'est cette connaissance de l'infini qui en fait un être sublime. En effet, il se rend compte que tout savoir, c'est ne plus rien voir que le vide. Melmoth est le témoin de l'horreur de la condition humaine et s'en détache du fait même de sa prise de conscience par le pacte. En outre, dans la description, l'errant établit une équation systématique entre la conscience et la souffrance. De plus, il noue cette relation par trois fois (« consciousness = agony; sanity = curse; preservation of faculties = suffering »). Le chiffre trois est totalisant. La triple expression désigne ainsi l'inéluctable sort réservé à l'errant. La fuite mentale lui est refusée. Il ne peut sortir du cercle de la vacuité.

« Ce pâle et ennuyé Melmoth » selon les termes de Baudelaire¹, tient d'ailleurs son cynisme de la vacuité de son existence prolongée. Il ne lui reste plus rien à découvrir, il ne lui reste qu'à contempler la race humaine dans toute sa petitesse. Or, François Piquet écrit :

Comme Ahasuerus, Caïn, oscillant entre « Death » et « Life in Death », entre la mort et la survie éternelle des damnés, incarne l'obsession de la mort impossible et le rêve de la seconde mort. Paria ou « outcast », proscrit et exilé sans recours, mis au ban d'une société pour laquelle il emblématise l'intolérable, l'errant n'est pas seulement la figure la plus typique du romantisme. Il typifie la perte des repères, la désorientation, la culpabilité de qui est pris dans une dérive inexorable.¹

L'homme errant perd tout espoir, toute vie spirituelle. Le grand savoir est une grande douleur car en dehors de la présence de Dieu, il n'est plus rien. Il n'est plus une créature mais un non-être. C'est pourquoi son errance est statique. Il se déplace partout dans le monde mais projette à chaque fois la vacuité de son être. La véritable essence lui ayant échappé, il ne lui reste que le vide.

En effet, l'homme errant a vu son espace intérieur devenir un vide immense qui ne peut être comblé que par un cynisme démesuré. Ses aspirations orgueilleuses ne l'ont pas conduit à la vie spirituelle élevée ou au grand voyage vers Dieu accessibles aux humbles. Il ne lui reste rien sinon l'échappatoire qui consiste à pousser quelqu'un à prendre sa place. Il est donc jeté par son acte sacrilège dans une nouvelle quête, cette fois intolérable.

Obtenir la connaissance au bout de sa quête, c'est donc être puni. Stanton éprouve ce sentiment quand il revoit enfin Melmoth. Il prend soudain conscience de la vacuité de sa quête (MW, 43). Finalement la quête est plus enivrante que le savoir. Ce savoir est même plus difficile à soutenir qu'à poursuivre. Il en va ainsi dans *Fatal Revenge* pour Annibal et Ippolito. Le narrateur-officier rapporte d'Ippolito : « He loved to soar into the untravelled regions of thought, to raise the airy fabrics of fancy on vacancy, to enter on the very confines of intellect, and bend over the world of shadows and unreal forms. » (FR, I, 11). Poser le regard sur le vide, c'est ici le poser sur les mondes invisibles aux mortels. Or c'est précisément ce qui a amené Melmoth à conclure le pacte diabolique, donc à poser le regard sur un autre vide, bien plus tangible.

1. Charles Baudelaire, « De l'Essence du rire », in (*Œuvres Complètes*. Paris : Bouquins, Robert Laffont, 1995) 694.

1. François Piquet. *Le Romantisme anglais : émergence d'une poétique*. (Paris : Presses Universitaires de France, 1997) 32.

Exaltés par l'étude des mondes invisibles, Annibal et Ippolito vont finalement voir leur destinée par le simulacre d'Orazio. Mais ce qu'ils découvrent est horrible : Orazio leur demande de commettre un parricide, c'est-à-dire de s'aliéner de l'humanité et d'entrer dans la marge. Il leur fait non seulement contempler l'insoutenable mais aussi le vide qui les attend dans leur vie maintenant qu'ils savent. Après le meurtre, le fait de revenir brutalement à la réalité et donc de découvrir l'absence de justification de leur acte est une deuxième épreuve du vide. Le regard posé sur l'invisible se transforme en regard posé sur le vide laissé à la place de la lignée noble des Montorio.

Les mondes perdus.

L'homme errant se dédouble entre un avant et un après la transgression. L'après est cette existence qui n'en est plus une. En dehors des limites humaines et pourtant mortel, Melmoth est seul confronté à son péché et au fait d'avoir perdu son âme. Chercher à voir le malheur des autres, c'est aussi une façon d'atténuer sa propre souffrance.

Orazio, lui aussi, tente de fuir les ombres de la mémoire, comme la conscience de la faute et la conscience de ce qu'est devenu le monde pour lui :

Oh! that midnight darkness of the soul, in which it seeks for something whose loss has carried away every sense but one of utter and desolate privation; in which it traverses leagues in motion and worlds in thought, without consciousness of relief, yet with a dread of pausing. I had nothing to seek, nothing to recover; the whole world could not restore me an atom, could not shew me again a glimpse of what I had been or lost; yet I rushed on as if the next step would reach shelter and peace. (FR, III, 380)

Orazio donne ici la définition même de l'errance du fugitif : vide, manque, anéantissement, impossibilité de l'arrêt, absence de but, idéal du refuge inatteignable. La vacuité est omniprésente dans le langage de cet extrait, tant à un niveau sémantique que phonétique. La négation grammaticale est négation de l'être en proie au remords perdu dans l'immensité du vide, ce désert que désigne l'allitération en /w/. « The whole world » n'est plus qu'une étendue stérile pour le héros. L'être et la perte se combinent dans le zeugme « what I had been or lost ».

Poser le regard sur le vide, c'est donc aussi le poser sur ce qui a été perdu. Melmoth et Orazio l'ont perdu par leur transgression mais cela

peut être le cas par spoliation. Nous pensons évidemment à Connal décrivant à Armida l'étendue de son royaume avant la spoliation. « All around me (...) was mine » dit le jeune Milésien alors qu'il compare son domaine passé à celui qu'il lui reste, c'est-à-dire rien (MC, I, 155). Quant à Armida, dans la grotte des deux chefs rivaux, elle manque tomber dans un précipice : « [she] stood there with her ethereal form and light vesture, resembling the first bright fallen spirit on the brink of chaos » (MC, I, 166). Elle est ainsi devant la possibilité d'une chute vertigineuse, chute physique qui ne fait qu'anticiper sa mise en marge avec Connal. La verticalité qui suscite le sentiment du sublime renvoie au vertige qui saisit l'errant face à la vacuité de son futur.

Connal et Armida vivent de fait leur aventure dans un désert. La jeune fille, le soir de son arrivée en Irlande contemple le paysage par sa fenêtre : « All was still, dark, and vast. No sight of human habitation, no sound of human life — the sky, the rocks, the ocean, and the moon — nothing else above or below » (MC, I, 61-62). Si dans un premier temps cette solitude l'apaise, elle va pourtant bientôt être le cadre du désespoir du couple d'amoureux. Il n'y a rien d'autre pour eux que ces éléments énumérés sobrement, ces étendues minérales et désertes. Plus tard, lors du départ d'Armida de Loughrea, la neige recouvre tout. Cette errance a donc pour paysage l'uniformité et l'indéfinition. Le futur est vide de relief. C'est une punition. La scène de désolation est ainsi le paysage de l'exil :

Mountains, half lost in mist, bounded the view on every side : a few ruinous huts appeared on their crags, which resounded with the scream of birds, the heralds of solitude and famine; (...) The track, at length winding round one of the stony hills that broke the glen, disclosed a wide moor, on the side of a mountain, impracticable in the winter from the morass by which it was surrounded. (MC, III, 35-36)

Le camp des rebelles dans la montagne est le lieu d'une mort annoncée. L'allitération en /v/ et /w/ en fait un paysage du vide. Elle est doublée d'une allitération en /m/ (« mountains, mist, scream, famine, moor, impracticable, morass ») qui peut suggérer la plainte des personnages qui ont perdu leur monde. En outre, l'encerclement (« bounded, on every side, surrounded ») souligne l'inexorable ruine qui poursuit les errants. Tout ce qui s'offre à leur vue est leur effondrement. Les « ruinous huts » sont l'équivalent de la tour des O'Morven. En effet, la montagne symbolise le château (celui-ci se confondait avec le rocher dans la description du volume 1). Or il est « half lost in mist ». Le verbe, même

s'il s'applique aux montagnes recouvertes par la brume, est éloquent. De plus, les brumes dissolvent la forme tout en la laissant encore percer. Le paysage symbolise donc le passé que l'errant ne peut plus voir que de loin pour contempler à regret sa grandeur passée. Les brumes agissent comme la mémoire qui efface une partie de l'histoire mais garde la trace lointaine des souvenirs heureux. Le retour sur le passé est par conséquent un déchirement. Enfin, l'hostilité de cet environnement connote en tous points la mort, c'est-à-dire le néant qui est désormais le seul avenir pour Connal et Armida.

Le désespoir dans *Women* est justement ce qui fait du monde un désert. Il ne reste rien à Eva et Zaïra lorsque Charles les abandonne. Le rêve de Zaïra sur le jugement dernier illustre bien cette manière qu'a l'errant de contempler le monde et de n'y voir que du vide. Dans un univers où tout est « darkness illimitable, intangible, unsubstantial » (WPC, III, 274), elle est appelée à comparaître devant son Dieu et perd connaissance. Quand ses sens reviennent, elle croit voir :

creation as after judgement — darkness and a wreck — desolation and nothingness — a land of shadows, where the light was as darkness — a place on which the Almighty had stretched out “the line of confusion, and the stones of emptiness.” There was no sun — a pallid and clouded gloom, like the spectre of departed light — there was no earth — the elements were confused and chaotic — masses of disorganized matter came dashing against each other, whirled along in a tide of ruin. Dark, formless, and void was every thing, (WPC, III, 275-276)

L'accumulation de termes du lexique de l'informe et du vide est impressionnante. Cela confère une grande intensité au passage. En outre le déterminant Ø est placé devant « desolation » et « nothingness » qui acquièrent de ce fait la puissance de la notion brute. Le passage se clôt sur trois adjectifs qui sont comme autant de coups portés à l'errant. De plus, la double négation (« no sun / no earth ») vide l'espace des éléments essentiels à la vie. Le retour à l'informe arrive à son terme.

Le rythme binaire du passage (« darkness and a wreck / desolation and nothingness / light was as darkness / confusion, and the stones of emptiness / no sun (...) no earth ») double d'ailleurs la charge contre l'errant. La puissance des mots est pour ainsi dire portée au carré. L'énumération se finit en revanche sur un rythme ternaire qui résume ce qui a été dit avant et rappelle les trois adjectifs introductifs. Ce rythme

encercle et totalise la charge symbolique du passage : la culpabilité mène au néant. Le remord de Zaïra est immense : elle se sent coupable vis-à-vis de la jeune fille que De Courcy a abandonnée pour elle. Elle se penche sur un vide infini : celui du désespoir et celui de l'enfer. L'extrait montre le monde après la transgression de Zaïra et après son abandon par Charles. C'est l'enfer, la punition de l'errant.

Monçada quant à lui raconte son désespoir quand ses vœux ne sont pas annulés par la loi civile : « All colours disappear in the night, and despair has no diary, — monotony is her essence and her curse » (MW, 173). Cette phrase fait distinctement écho à celle prononcée par Melmoth : « If I have put forth my hand, and eaten of the fruit of the interdicted tree, am I not driven from the presence of God and the region of paradise, and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever? » (MW, 537). « Barrenness » et « monotony » sont équivalents. En outre, le passage dans un monde atemporel (« no diary ») rejoint la damnation de Melmoth. Par ailleurs, l'errance se caractérise encore une fois par le retour à l'informe (« monotony ») et aux ténèbres (« night »).

Ormsby aussi contemple le désert qui l'attend suite à sa disgrâce : « I looked around me, the fair land of youth and life was a desert » (WIB, II, 81). Le sentiment d'avoir perdu le paradis est une caractéristique de l'errance. Or la perte donne le vertige à celui qui a erré et s'est marginalisé. Ainsi, comme Armida, Lady Montrevor est comparée à l'ange déchu : « like a fallen angel sitting sadly on the verge of light, and viewing her “lost estate” » (WIB, II, 46). La mémoire ne fait qu'accroître le désespoir par l'opposition entre le passé et le présent et ne fait ressentir que plus vivement la vacuité de l'existence. La comparaison avec Lucifer fait écho au Satan de Milton et transforme par conséquent cette femme en une figure sublime.

**3.3. TOURMENT
SURHUMAIN DE
L'ERRANT : LE
REGARD DE FEU ET LE
REGARD FIGÉ**

L'errant contemple ainsi le néant, ce qui lui confère un regard bien particulier. Son regard exclut en repoussant, mais fascine. Ce n'est pas uniquement le regard du grand désespoir. C'est aussi le regard de la culpabilité, encore que culpabilité et désespoir soient souvent intimement liés dans l'œuvre de Maturin. À chaque fois, ce regard traduit pour l'errant ce qui le tourmente. Un extrait de la Bible nous éclaire sur la récurrence du motif de l'œil et des ténèbres chez le Révérend :

The eye is the lamp of the body. So, if your eye is healthy, your whole body will be full of light; but if your eye is unhealthy, your whole body will be full of darkness. If then the light in you is darkness, how great is the darkness! (Mt 6, 22-23)

L'errance plonge l'homme dans les ténèbres. Or c'est sa propre transgression qui réduit le monde à l'informe. Ce que l'errant contemple est avant tout une vacuité intérieure. Le regard de feu fait partie intégrante de la dimension sublime de l'errant. Car si l'errant est sublime, c'est aussi parce qu'il est face au vide, en proie au vide qui le dévore.

**Les sentiments
extrêmes**

Tout d'abord, les personnages s'enflamment dans leurs amours. Ces passions, par définition excessives, vident l'errant de tout autre centre d'intérêt, en font un être fiévreux, fébrile, paradoxalement dévoré par le feu qui l'anime désormais. Ainsi, De Courcy effraie Eva par l'ardeur de ses regards : « His flushed cheek, and ardent eyes, met her glance; their beauty had something terrific to her » (WPC, I, 145). Du reste, la passion de De Courcy s'appuie beaucoup sur le regard. Il a eu pour la jeune fille le coup de foudre en la voyant dans la cabane de la vieille femme. Une fois admis chez les Wentworth, c'est aussi par le regard que passe le feu qui le dévore : « to see her, and to see her constantly among strangers to whom her sole attention was devoted; — to see her, yet to feel that her eyes were never turned towards him » (WPC, I, 79). Zaïra, quant à elle, brûle d'amour pour Charles et une nouvelle fois, c'est la métaphore des yeux de feu qui le caractérise : « and fixing on him eyes, which burned in the darkness around them » (WPC, I, 273). Dans sa fièvre Charles associe d'ailleurs Zaïra au feu et ce feu se transfère à son regard : « He closed his burning eyes to shut out her form » (WPC, II, 118). La passion est donc une attraction fatale. Celle de Desmond pour Endymion n'est pas moins destructrice : « For months past I have never closed my burning eyes : my nights were without sleep, and my days passed in a dream of fever » (MC, II, 107). Armida, lorsqu'elle écrit ses sentiments avant de quitter l'abbaye,

est en proie au désespoir le plus profond, ce qui se traduit une nouvelle fois, par un regard de feu : « she attempted to add some words to these, but her eyes seemed to burn in their sockets like coals of fire; and the characters on the paper seemed illuminated with burning sulphur » (MC, III, 23). Cette vision infernale montre la torture à laquelle est soumis l'errant. En effet, la violence faite à l'oeil est pour l'homme la plus grande douleur qui puisse être infligée¹.

L'amour a son pendant dans la haine. Celle d'Orazio pour Ascanio, avant même l'assassinat, lui confère ainsi des yeux brûlants : « and my eyes seemed scalding in their sockets » (FR, III, 361). Le regard ne fait que refléter le cœur. « Scald » peut vouloir dire brûler physiquement par effet de l'eau bouillante ou du soleil mais peut aussi se dire des désirs et pensées. Maturin associe donc « eye » et « I ». Orazio, jaloux, regarde Erminia ainsi : « I fixed my dry and bursting eyes on her » (FR, III, 377). Le mot « burst », aux sonorités brèves et dures, est d'une extrême brutalité. Le choc de l'association de ce verbe avec l'organe de la vue implique donc avec fulgurance, à travers l'horreur physique, le déchirement du comte.

Par ailleurs, le désespoir, comme la colère, allument les regards. La réaction du comte à la lecture des lettres qui lui révèlent les manigances de son frère pour obtenir le titre des Montorio est représentative de la souffrance des errants et de la transgression qu'ils ont commise :

When I had read all, a fire seemed to spring up within me; a dark, solid, unconsuming fire, that preyed without destroying. (...) The fire I speak of seemed to me corporeal and visible. I remember sitting on a point of rock, and wondering it did not smoke and crumble beneath me; I seemed to live in fire. My muscles and nerves, swollen and rigid with agony, were like rods of red hot metal; my hairs hissed and sparkled with the flickering of flame when the wind moved them; and my eyes, their sockets seemed glowing iron, and when I closed them, long tresses of dancing fire floated from them, and they seemed to turn on an inward world of flames, on which they gazed with the anguish, but not the short duration, that the rage of the elements permits. (FR, III, 397-398)

Le feu qui ne consume pas dévore l'errant et le vide de sa matière humaine. Maturin utilise ici toute la puissance de son écriture

1. Sigmund Freud. *L'Inquiétante étrangeté*. (Paris : Gallimard, 1985 (1919)) 231.

hyperbolique. Rythme ternaire et binaire donnent une cadence endiablée à la scène infernale. Les sonorités sont comme toujours terriblement efficaces. Surtout, l'arrêt sur « eyes » — le terme est placé juste avant une virgule et par sa diphtongue ralentit la diction — fait arriver le lecteur sur un point d'apogée de la souffrance et de la brutalité. Orazio utilise dans sa confession une structure qui n'est d'ailleurs pas la plus naturelle. L'ordre de la syntaxe aurait pu être par exemple, « the sockets of my eyes seemed etc ». En choisissant de placer « eyes » en apposition, le narrateur lui fait occuper une place proéminente. Finalement toute la douleur qui ronge l'errant se trouve concentrée dans le seul regard.

La colère aveugle d'Ormsby quand il découvre la trahison de sa mère est à un moindre degré un équivalent de la réaction d'Orazio : « my eyes were dim and burning » (WIB, II, 90). La passion qui anime De Montfort et Sir Paladour se lit encore dans leur regard : « their eyes only darkly flashing » (ALBI, I, 315). Dans le même roman, la noblesse hors norme s'exprime par la fierté qui émane du regard. Isabelle, même prisonnière de l'Aigle sur la Roche, garde toute sa superbe : « her cheek was as pale as that of the dead, but her eyes were burning with a light, that even fearfully contrasted that paleness ». (ALBI, II, 269). Douleur et transcendance se lient ici dans le symbole du feu. La dame du lac, qui autrefois occupait le rang d'Isabelle, possède « a power of fascination in her silent look » (ALBI, I, 38) qui est une résurgence de sa noble fierté transformée en haine dans sa vengeance. La réaction de la nièce de Courtenaye à la demande en mariage du hors-la-loi est éloquente : « her eyes inflamed and dilated seemed starting from their sockets » (ALBI, III, 111). Le feu signale donc aussi le point de rupture de ce que l'humain peut supporter.

Se dépasser donne de ce fait un regard particulier. L'effort surhumain de Connal dans la lutte contre la tempête lui confère une dimension sublime qui anime son regard :

There was something of supernatural force in his look and motions, as at one moment he raised his dark flashing eyes to heaven with a look between appeal and defiance, and the next bowed himself to his toil, his long hair streaming on the blast, like a signal of distress, and dashed the waves with the arm of a giant. (MC, I, 200)

Le regard défiant vers le ciel le met en position de l'errant qui se mesure à Dieu. Armida voit alors « his bloodshot and bursting eyes that seemed starting from their sockets » (MC, I, 201). Dans ce combat inégal, il a atteint le point de rupture et la violence faite à l'oeil est la punition de l'errant pour avoir voulu être plus qu'un homme. Ce passage rejoint néanmoins tous ceux qui donnent à Connal la stature d'un héros mythique. Il a un regard dont l'intensité éblouit l'autre : « But his large refulgent eye, gleaming with the mingled lustre of pride and grief, was almost too bright to encounter » (MC, III, 87-88). La phrase est saturée du lexique de la brillance. Tous les niveaux syntaxiques (adjectif, verbe, nom) sont occupés par ce sème. La lumière le transfigure. Cependant, cela le rapproche également de Melmoth dont la transgression se lit dans le regard insoutenable. Le regard de feu place ainsi l'errant à la limite de la transcendance et de la transgression.

Tous les sentiments qui dépassent la mesure commune prennent leur sens par l'image des yeux en feu. Cet élément est en effet le symbole de la transcendance. Pourtant, dans les romans de Maturin, il a une connotation souvent négative. Ce n'est pas la lumière divine qui allume les regards mais bien plus fréquemment le feu de l'enfer. Finalement, dans tous les romans, l'auteur fait des yeux le reflet de l'âme.

La culpabilité

Vouloir avoir accès au monde invisible, c'est donc risquer de se brûler les yeux. Annibal ne croit pas si bien dire quand il se prend pour la victime de la persécution du comte : « My eye-strings will burst at some horrible sight », prédit-il (FR, II, 93). Ce n'est pas le comte qui le confronte à cette vision mais Schemoli. Le récit du moine concernant sa réincarnation au cœur de la montagne fait entrer le feu des enfers dont il vient de parler dans le corps du jeune homme : « my eyes are flashing » (FR, II, 104).

Ce regard brûlant est en fait celui du coupable consumé par la conscience de son péché. Ippolito est tourmenté à l'excès par les prophéties de l'étranger : « his eyes were inflamed and wandering » (FR, I, 228). Il vit déjà la culpabilité. Le fait d'envisager l'acte est à lui seul source d'une altération profonde, comme la transgression fait basculer l'errant dans la marge. Annibal décrit ainsi son tourment : « a blast has spread over life, and the organs with which I behold objects are seared and discoloured » (FR, III, 184). Les yeux sont brûlés au fer rouge du diable. S'ils perdent leur couleur, c'est parce que ce sont désormais les ténèbres qui se reflètent dans le regard. La matière est ainsi atteinte par l'idée du parricide.

À l'issue de l'entreprise de persécution menée par Orazio, Ippolito devient : « a skeleton, meagre, keen, and fiery, the very image of *spirit* wasting and preying on the ruins of *matter*. Grey hairs were profusely scattered amid his bright locks, and a wild, restless fire wandered in his sunk eye » (FR, III, 283). Maturin met en italiques les mots « *spirit* » et « *matter* » pour bien signifier l'emprise du feu intérieur sur l'extérieur, ce feu qui vide le personnage de sa substance et le fait vieillir prématurément. La seule énergie qui lui reste est démoniaque. Ses yeux ressemblent alors à ceux de Melmoth qui vieillit soudainement quand il n'est plus animé de ces flammes infernales.

Bien entendu, en matière de regard qui brûle d'une intensité surnaturelle, celui de l'homme errant reste gravé dans la mémoire de toute personne ayant lu *Melmoth, the Wanderer*. Sa perception de l'altérité fait aussi la grandeur orgueilleuse de Melmoth qui méprise le genre humain, d'où son regard terrifiant, tellement insoutenable que même le langage ne peut le montrer : « The stranger, slowly turning round, and disclosing a countenance which — (Here the manuscript was illegible for a few lines) » (MW, 31). Ce même regard paralyse Olavida et s'il est décrit, c'est au travers des filtres de plusieurs narrateurs. Il est fascinant et dangereux. La menace que constitue ce regard est d'entraîner celui qui le voit dans la sphère du non-être ou dans la mort. Ainsi, Stanton prend le regard de l'homme errant.

Son regard hante donc celui qui a eu l'occasion de le voir. Le feu qui l'anime est diabolique. L'homme errant ne se différencie par aucun autre trait physique de ses congénères. Dans sa physionomie, seul son regard constitue la marque de sa transgression. L'épisode de la découverte du portrait que nous avons déjà étudié montre bien toute l'importance du regard de Melmoth et son intensité saisissante. Ce regard n'est néanmoins pas réduit par le Révérend à une seule dimension diabolique. Il s'y exprime également le profond désespoir de celui, qui, nous le disions plus haut, se confronte à un vide existentiel.

Il a ainsi le regard de l'homme qui a voulu s'emparer du feu divin. Si Melmoth est une sorte de juif errant ou de Caïn, il a aussi du Prométhée en lui. Pour repousser les limites de la mortalité, il a pris le feu créateur mais ce feu était celui de l'enfer, celui qui ronge mais ne consume pas. Tout ce qu'il reste de la vie de l'errant est donc dans son regard.

Le comte de Montorio est un autre exemple intéressant de la manière dont fonctionne le regard de celui qui a transgressé (FR, I, 347-359). Rongé de remords face à son acte odieux (la spoliation d'Orazio et la mort d'Erminia et de Verdoni), il est victime de somnambulisme et ne ferme pas les yeux dans son sommeil. En outre, les hallucinations dont il est alors la proie le font passer du froid aux flammes. Il rêve d'abord qu'Erminia se comporte avec lui comme la nonne sanglante avec Don Raymond : « her eye has fixed, her touch has frozen me. Must I stand here for ever; rooted, congealed, gazing, face to face, touch to touch? » (FR, I, 353). Contempler le crime lui fait horreur et le glace : il est dans l'enfer des traîtres. Il rejoint ensuite les flammes de la damnation éternelle : « my hairs blaze up, my eye-balls melt! » (FR, I, 355).

La violence faite aux yeux est un motif récurrent dans l'œuvre de Maturin. Or l'image de l'atteinte à l'œil est un élément étudié par Freud dans son essai sur l'inquiétante étrangeté¹. Il relie cette peur à l'angoisse de la castration. Monçada l'évoque à plusieurs reprises. Il fait deux cauchemars dans lesquels ses yeux sont menacés :

I imagined the Superior and the whole community pursuing us with lighted torches. I felt the blaze of the lights in contact with my very eye-balls. I shrieked. I said, 'Spare my sight, do not blind me, do not drive me mad, and I will confess all.' A deep voice near me muttered, 'Confess.' (MW, 199)

L'angoisse oculaire est liée à la figure du père, homme « redouté dont on attend la castration »². C'est le supérieur du couvent qui représente la menace. Néanmoins ce rêve a lieu alors que Monçada tente de s'enfuir avec un parricide. Sa transgression est double : il quitte la demeure à laquelle il est assigné par les instances religieuses, donc par Dieu, et le fait avec un parricide, un homme qui s'est opposé à son père comme à Dieu. Le fait de rendre aveugle est en outre le châtement d'Œdipe. L'injonction à se confesser confirme, s'il en était besoin, la culpabilité de l'Espagnol. Que la voix qui lui répond reste dans un premier temps indéfinie — c'est en fait le parricide qui parle dans son propre rêve — confère à l'intimation tout le poids d'une prescription divine. Les deux rêves se répondent d'ailleurs dans une coïncidence étrange.

1. Sigmund Freud. *L'Inquiétante étrangeté*. (Paris : Gallimard, 1985 (1919)) 231.

2. Sigmund Freud. *L'Inquiétante étrangeté*. (Paris : Gallimard, 1985 (1919)) 232.

Le second rêve a lieu juste avant le feu de la prison de l'Inquisition. Il se croit jugé coupable d'être « an apostate monk and a *diabolical heretic* » (c'est Maturin qui souligne) (MW, 235). Voilà qui est fort intéressant : Monçada ne se contente pas de se reprocher d'avoir voulu quitter le couvent, il s'accuse aussi d'être diabolique donc de mériter l'auto da fe alors que ces torts ne lui ont pas été reprochés. Sont-ils inventés par le délire ou est-ce là sa conscience qui parle? Toujours est-il que la description du feu et de la consommation du personnage est sauvage, digne de la punition infernale :

The next moment I was chained to my chair again, — the fires were lit, the bells rang out, the litanies were sung; — my feet were scorched to a cinder, — my muscles cracked, my blood and marrow hissed, my flesh consumed like shrinking leather, — the bones of my legs hung two black withering and moveless sticks in the ascending blaze; — it ascended, caught my hair, — I was crowned with fire, — my head was a ball of molten metal, my eyes flashed and melted in their sockets; — I opened my mouth, it drank fire, — I closed it, the fire was within, — and still the bells rung on, and the crowd shouted, and the king and queen, and all the nobility and priesthood, looked on, and we burned and burned! (MW, 236)

Dans ce passage, comme dans celui où Orazio décrivait sa colère, la tension monte jusqu'à atteindre son apogée dans la représentation de l'œil en feu. Cette vision d'horreur, digne de Lewis tant les détails sont nombreux et crus, traduit donc une angoisse profonde de Monçada quant à la culpabilité qu'il peut éprouver à l'égard de ses parents et de l'institution en cherchant à faire annuler ses vœux, ou à s'enfuir du couvent. Le roi et la reine sont comme les parents qui ont sacrifié leur enfant. Le passage à la première personne du pluriel fait d'ailleurs partager aux parents la culpabilité de Monçada.

Dans *Women*, c'est un autre feu qui dénonce la coupable. Devant le feu de Bray, Zaïra revoit la vieille femme qui voulait lui dire la bonne aventure près des collines Killina. Cette fois, elle lui prédit l'enfer : « This fire burns red and hot, but it will be hotter when your eyes are melting in their sockets » (WPC, II, 109). Le tourment de l'errant est à nouveau symbolisé par l'atteinte oculaire et plus particulièrement par l'image des yeux qui fondent au contact de la chaleur. C'est une image particulièrement repoussante traduisant le mouvement vers l'informe et le vide qui constitue la trame des romans de Maturin.

Le regard figé

Complémentaire du regard en feu, le regard éteint est celui de l'errant figé dans son tourment. Celui-ci est paralysé par le vide qui l'envahit, par la lassitude aussi. Dévoré par la passion, Charles s'éteint finalement : « the light of the eye quenched for ever — a sepulchral glare alone visible there » (WPC, III, 339). La vacuité intérieure l'emporte sur la vie. L'humain rejoint donc l'inanimé.

Dans le récit du mariage fait par le moine Montcalm, Paladour acquiert une grandeur que la superstition rend surhumaine mais surtout fantômatique : « and never from statue or portrait glared eyes so fixed and lifeless as those of Sir Paladour » (ALBI, III, 324). Il rejoint le monde de l'inanimé terrifié par la prophétie qui lui a été faite par Marie de Mortemar. L'errance comme mort dans la vie éteint le regard, pétrifie la matière animée.

De fait, Endymion souhaite convertir Desmond en une statue pour rendre leur relation possible : « how often have I wished that you were a statue, that I might sit at your feet, and gaze on you till I grew cold as stone myself » (MC, IV, 25). La situation inverse le mythe de Pygmalion et la femme propose à l'homme de l'emmener dans le monde inanimé. L'amour dans le contexte d'errance ne conduit pas à la vie mais à la mort.

L'intervention de l'étranger, quant à lui, transforme Ippolito en spectre. Lui aussi quitte la vie : « His lips were white, and his eye vacant » (FR, I, 119). L'expression « vacant eyes » revient à maintes reprises, quelque fois transférée de Montorio à Cyprian (FR, I, 121); Ippolito a un « fixed eye » (FR, I, 220); il regarde également l'étranger dans sa prison de l'Inquisition avec un « fixed but speechless eye » (FR, II, 517). De même, Michelo est traumatisé par Orazio : « [Annibal] looked in his eyes, they were hollow and glazed » (FR, I, 268). Le tourment de l'errant confronté à l'horreur se traduit ainsi par la paralysie de ses fonctions vitales, par une atteinte oculaire différente de celle que nous venons de voir mais tout aussi destructrice.

Enfin, l'errant peut se vider jusqu'à disparaître. Ainsi, le lecteur, le narrataire, ou les personnages qui rencontrent Melmoth lui ont connu tout au long du roman un regard sans pareil. Or quand il revient enfin chez lui, son regard ne possède plus la lumière surnaturelle qui l'animait : « but the eyes were as the eyes of the dead » (MW, 536). Le feu diabolique qui l'animait sur terre l'abandonne et se reporte dans les flammes de l'océan en furie, représentation de l'enfer qui attend Melmoth après la mort.

Synthèse de la deuxième partie

Dans la première partie, nous avons pu voir comment un vide, le manque à l'origine, sapait les fondations de la société dans les romans, permettait au simulacre de s'installer et plongeait les personnages dans l'errance. Dans cette seconde partie, nous avons constaté que le vide n'est pas seulement à l'origine de l'errance mais bel et bien constitutif de cette errance. Cette dernière se décline selon plusieurs modalités qui toutes ont trait au sentiment du vide. Qu'elle soit fuite de soi et désir d'anéantissement, quête vaine, voire vaniteuse, ou encore exil qui fait de l'existence un vaste désert, c'est toujours la vacuité qui la caractérise.

Les paysages ont par ailleurs une fonction importante dans cette errance. Quête et fuite n'ont ainsi pas les mêmes cadres. Il semblerait que les paysages désertiques soient associés à la fuite et l'exil et les lieux creux à la quête. Cependant, certains paysages sont ambivalents et représentent une menace autant qu'un refuge pour les errants, et même modifient la modalité de leur errance.

La nature est de plus extrêmement ambivalente, génératrice tout à la fois d'angoisse et de paix pour l'errant. Comme Maturin le souligne dans *Women*, les parts d'ombre font partie de la vie. La forêt représente ainsi la vie et ne peut donc être totalement lumineuse.

De ces paysages ressort également, sinon une constante, du moins une dominante : le vide. Il ne s'agit pas seulement du vide dans les lieux creux mais aussi des étendues désertiques, des forêts dénudées, des montagnes stériles qui offrent une illustration de la vacuité de l'errance : vacuité de la quête, de la fuite comme de l'exil car l'errant est à jamais insatisfait.

Les paysages de l'errance, qu'ils soient des constructions humaines ou des lieux naturels, sont ainsi les images d'une désespérance mais aussi d'un orgueil, d'une vanité tout humaine. Car la quête est vaine dans deux sens : le savoir reste inaccessible et elle traduit la vanité de l'homme.

L'homme erre ainsi dans les paysages qui lui correspondent, des paysages à sa mesure, comme à la mesure de sa transgression. Les montagnes en proie aux avalanches ou les océans en furie illustrent la démesure des aspirations de l'homme et le rappellent à sa condition mortelle. Et bien sûr, la condition mortelle, c'est celle de l'errant. Celui-ci

acquiert cependant lui-même une dimension sublime qui naît de la contemplation du vide, qu'il s'agisse de sa propre vacuité comme dans le cas de Melmoth, ou de celle des autres hommes, comme dans le cas de Geneviève.

Maturin met donc de manière récurrente en scène le vide dans ses romans que cela soit sous la forme de l'illusion, de la désillusion et du cynisme, de l'errance ou du sublime. Il nous restera ainsi à voir dans la troisième partie si l'exposition, pour importante qu'elle soit, est systématique au sens où l'auteur mettrait en place un système destiné à contrôler le vide et quel vide exactement il chercherait alors à dominer à travers ses représentations romanesques.

Chapitre III

Le vide sous contrôle?

Chapitre III Le vide sous contrôle?

Nous venons de traiter de l'errance des personnages de Maturin. Or il en est une autre encore, celle de ses narrataires et de ses lecteurs qui, dans leur quête de savoir, se heurtent aux tours et détours du texte, à ses leurre, à ses équivoques, à ses réponses partielles ou suspendues, voire à ses blocages purs et simples. Le vide ne s'en tient ainsi pas à la thématique. Il contamine jusqu'au texte. En effet, les narrateurs refusent de dire ou sont confrontés à l'impossible à dire. De plus, au-delà des failles de ces derniers, la manifestation du vide a quelque chose de trop systématique chez notre auteur pour que nous n'y voyions pas une tentative de sa part de circonscrire le vide pour mieux le dominer. Les romans sont de ce fait un lieu de maîtrise, mais les vides du texte et la volonté obsessionnelle de les contrôler peuvent également être la trace de quelque chose qui échappe à Maturin.

Dans cette partie, les blocages du texte nous intéresseront en premier lieu. Ceci nous conduira à nous demander si le blocage n'est pas plutôt un bouclage minutieux des romans. Enfin, nous verrons que si verrouillage il y a, il n'est pas parfaitement étanche. « Ça fuit », pourrait-on dire du texte.

1. Blocages du texte

Tout d'abord, constatons l'évidence : les textes de Maturin confrontent le lecteur à des blocages du sens, que ces derniers finissent par être levés ou pas. En effet, les lacunes du texte sont nombreuses. Les trous dans les manuscrits sont les interruptions les plus flagrantes de la progression vers le sens, mais il est également suspendu par les retardements et par les leurres.

1.1. LES LEURRES DUS AUX AGENCEMENTS NARRATIFS

Des expositions trompeuses

Ainsi, les narrateurs amènent le lecteur sur de fausses pistes quand il débute les romans. À peine a-t-il franchi le seuil des œuvres qu'il est mis en garde : le récit ne sera pas livré facilement. *The Wild Irish Boy* s'ouvre par exemple sur un échange épistolaire dont Elmaide Saint-Clair est l'héroïne. Or cette dernière disparaît quasiment aussitôt du texte. C'est en fait Ormsby Bethel qui prend la place du héros. Si l'aventure de la jeune fille a la fonction de mise en abîme du tourment d'Ormsby, cela constitue aussi une histoire que l'on nous dérobe.

De même, l'exil de la famille royale de Naples dans *The Milesian Chief* a une raison d'être dans la structure du texte qui met en exergue un autre exil. Il n'en demeure pas moins que le récit introduit de la sorte n'est pas celui auquel s'attendait le lecteur qui ne saura jamais ce qu'il advient de personnages présentés aussi brièvement. Le narrateur déjoue les attentes du lecteur.

Les narrateurs premiers de *Fatal Revenge* et *Women* font de même, de manière moins manifeste toutefois. Dans le premier roman, nous nous attendons à connaître une histoire militaire alors qu'il s'agit d'un récit de manipulation et de vengeance. Dans le deuxième, l'épisode initial nous propulse dans une atmosphère gothique aux antipodes de la suite du roman. En outre, dans le premier roman de Maturin, le début chronologique de l'intrigue est relégué à la fin du récit. Le roman est fait d'une progression à rebours, d'une régression. Dans ce livre, le vide principal est un dévoilement retardé sur l'histoire d'Orazio; le début est un faux départ. En commençant le roman, le lecteur ne croit lire qu'une seule histoire mais celle-ci se creuse peu à peu. Les éclats de voix

qu'entend Annibal dans la chapelle, puis le récit de Michelo sur le passé des Montorio s'imbriquent dans le récit que fait l'officier de la vie des deux jeunes hommes et le lecteur s'enfonce dans le roman comme les personnages pénètrent plus loin dans les catacombes. Ippolito descend à Bellano dans le souterrain où a été précipité un moine qui avait recueilli une confession attestant de la trahison des Montorio. Le lecteur descend avec lui et va chercher l'histoire manquante dans les profondeurs du texte. Le manque d'information est constitutif du récit à double titre puisque si les personnages sont poussés à commettre des erreurs tragiques, le lecteur lui ne domine pas complètement l'histoire. Il ne comprendra complètement les tenants et les aboutissants qu'au dernier chapitre. Des informations essentielles sont retenues par le narrateur principal qui ne dévoile faits et lettres échangées qu'à sa guise et qui, nous le verrons bientôt, n'est pas du tout fiable.

Le même procédé est utilisé dans *Women*. Le véritable début n'est finalement jamais celui que l'on croit. Le lecteur commence ce roman avec un épisode qu'il disqualifie comme début pour choisir un départ que le narrateur lui suggère être un retour à l'ordre. Or nous savons désormais que ce n'est qu'un autre désordre, l'origine du récit se trouvant à la fin du roman. De plus, l'inquiétante étrangeté qui parcourt *Women* naît de l'aventure initiale, élément en retrait et néanmoins capital.

« Où commence le récit quand les débuts se font faux départs? » pouvons-nous alors nous demander. D'autant que ces commencements deviennent des pièges pour le lecteur. Dans l'édition de 1994 de *Fatal Revenge* chez Sutton, l'éditeur a justement supprimé l'introduction où l'officier prend en charge la narration après la mort des deux personnages mystérieux. Or le lecteur qui est parvenu en fin de roman sait que cet élément est essentiel dans le tissage de la subjectivité dans ce livre. C'est aussi cela qui donne sa dimension tragique au récit : en montrant la mort des jeunes hommes au combat, l'introduction installe une temporalité bien particulière, celle qui amène inéluctablement, sans espoir possible, à ce début-fin tragique.

De la même façon, le commencement de *Melmoth* qui nous fait prendre le héros éponyme pour l'homme errant n'est pas à négliger. Il traduit ce que montrent les autres récits, et peut-être plus encore la conversation entre Aliaga et Melmoth, c'est-à-dire montre que tout homme a une part diabolique.

L'introduction des récits n'est en apparence qu'un prétexte à la narration. Le roman ne commencerait réellement qu'une fois l'initiation à ce « leurre » effectuée. Or, leurres qu'ils semblent être, les débuts trompent donc une deuxième fois le lecteur en l'incitant à ne pas les prendre en considération. Terrible ambivalence où le pré-texte prend l'allure de prétexte, inutile, alors qu'il a finalement fonction d'hypertexte, caché derrière chaque épisode des récits.

Les digressions

Aux « faux départs » répondent les digressions qui contrarient la progression du lecteur impatient de connaître la clé de l'énigme des romans. Selon Jean-Bernard Basse, « la digression déstructure, au moins momentanément, le récit. Elle renverse l'ordre des priorités. La parenthèse efface ce qui l'a suscitée, disloque la vision d'ensemble, opère un changement de focalisation »¹.

Ces interruptions du récit principal amènent le texte vers l'informe et plongent le lecteur dans un errance qui semble comme un exil du récit qui l'intéresse. Toutefois, il convient de bien différencier les deux formes de digressions présentes dans les romans de Maturin, celles culturelles sur l'Irlande ou la littérature, et les récits secondaires, telle l'aventure de Filippo chez l'assassin Venanzio dans *Fatal Revenge*.

Tout d'abord, Charles Maturin introduit par le biais de ses narrateurs et personnages des considérations patriotiques qui doivent éclairer les comportements des personnages, le contexte historique, mais aussi revaloriser l'image de l'Irlande. Ainsi, Ormsby défend ardemment la cause de son pays lors de son séjour à Londres. Or cet épisode n'a qu'un rapport très indirect avec le roman. Le passage fait obstruction au déroulement de l'histoire mais il n'a pas la même fonction que les digressions de *Fatal Revenge*. Dans ses digressions sur l'Irlande, Maturin entend dénoncer la politique anglaise qui y est menée et le vide culturel de son pays, l'accès à la culture semblant réservé aux habitants de Londres. Son objet n'est pas tant d'interrompre le lecteur que de l'interpeller sur la situation de son peuple. Ces digressions sont le fait d'une intrusion de l'auteur dans le texte plus que d'une manœuvre des narrateurs.

1. Jean-Bernard Basse. *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*. (Paris : L'Harmattan, 2000) 171.

À l'inverse, les digressions de *Fatal Revenge* ont une dimension herméneutique importante et sont le fait des narrateurs, et principalement du narrateur-officier. C'est d'abord l'histoire de Rosolia di Valozzi qui détourne le lecteur du récit d'Ippolito. Pourtant, ce récit secondaire, juxtaposé à l'entrée d'un personnage mystérieux chez Montorio est loin d'être aussi digressif qu'il y paraît. Lecteur fait rapidement le rapprochement entre Cyprian et Rosolia. Bien sûr, cela agace dans un premier temps le lecteur qui est tenté d'y voir un passage inutile. La digression n'apporte d'abord aucun élément semblant en rapport avec le récit principal. Ce n'est qu'en la relayant à d'autres épisodes que le lecteur va en comprendre l'apport. Ainsi, cet extrait semble hors du récit, comme une rugosité qui le dénature. L'histoire secondaire est aussitôt abandonnée puisque nul ne sait ce qu'est devenue Rosolia et le narrateur ne paraît pas plus s'en préoccuper quand il conclut : « Of an event so strange, none could assign either the motive or the means; and after the usual forms of inquiry and lamentation were observed, a wild conjecture, or an exclamation of wonder, were all that commemorated the fate of Rosolia » (FR, I, 30). L'énigme aussitôt posée est aussitôt balayée d'un revers de la main. Or, comme les débuts qui se font oublier, l'aventure de Rosolia s'affiche en digression alors qu'elle a son importance dans l'herméneutique du récit. La poésie de Rosolia-Cyprian file cette digression qui fait le lien entre Ippolito, Annibal et Ildefonsa. Ce personnage somme toute mineur qui semble détourner le texte de ses priorités participe finalement à son unité.

Autre digression qui détourne cette fois du sort d'Annibal, la lettre de Pallerini. Le narrateur-officier s'arrête brusquement dans son récit sur Annibal et ce avec une affirmation des plus énigmatiques : « He went; and, strange to relate, was seen no more by the inhabitants of the castle » (FR, I, 327). Bien loin de combler l'attente du lecteur au chapitre suivant, le narrateur se lance dans l'explication d'une visite à laquelle Annibal a fait allusion précédemment et entame un discours sur la rhétorique d'un homme d'Etat italien. Voilà qui est propre à contrarier le lecteur. Pourtant, cette digression sert d'introduction à un épisode important du roman où le lecteur découvre le comte et la comtesse tourmentés par leur culpabilité, sans que le crime soit énoncé, ce qui suscite encore le questionnement. Le récit est de fait un agencement savant de dévoilements et de mystères. Toujours est-il qu'une nouvelle fois le lecteur croit à la digression, alors qu'elle n'en est une que partiellement.

Enfin, nous nous intéresserons à un récit secondaire qui forme une unité, l'aventure de Filippo, le serviteur d'Annibal. C'est une des digressions les plus conséquentes du roman. Si elle renverse l'ordre des priorités, elle n'en souligne pas moins la duplicité du comte et le savoir du confesseur sur les passages secrets du château, notamment lorsque ce dernier emmène Filippo dans un cachot :

What a prize to the inquisition, or to a banditti, would this castle be, with its passages and vaults, and chambers in the solid wall, without window or loop-hole, or a single avenue of human comfort, and air that our lamp could scarce burn in... (FR, II, 126)

Filippo ne croit pas si bien dire. Les passages secrets abritent les agissements criminels d'Orazio, seul personnage pouvant les connaître aussi bien. Le lecteur peut ainsi confirmer le rapprochement, déjà suggéré dans les rêves d'Annibal, entre le confesseur et le comte spolié. De plus, le rapprochement entre l'Inquisition et les bandits souligne la faillite des institutions.

Cependant, quand Filippo en vient à raconter ce qui s'est passé dans la forêt et comment il a retrouvé là un chien qu'il avait perdu à Naples, le lecteur se sent bien éloigné de ses intérêts principaux. En outre, ce passage est un récit clôturé d'une bonne longueur (FR, I, 124-210). Il semble constituer une entité à part. Il s'agit cette fois d'un épisode qui vient se surimprimer sur celui d'Annibal, faisant perdre de vue au lecteur l'essentiel de l'énigme. La vision d'ensemble s'efface derrière cette parenthèse dont pourtant dépend la suite de l'action puisque ces événements ont permis à Filippo d'obtenir la clé de la prison d'Annibal. L'on objectera que le narrateur aurait pu choisir une façon plus brève d'en venir à ce fait. Il y a donc détournement délibéré de l'attention du lecteur par la focalisation sur un personnage secondaire.

Les personnages mineurs de *Fatal Revenge* (Ascanio, Michelo, Filippo, Cyprian...) prennent une importance semble-t-il démesurée dans plusieurs passages du roman. Cela démontre la volonté des narrateurs d'attirer l'attention des narrataires hors de la focalisation principale, de les égarer sur des pistes mineures. Ils s'éparpillent et de ce fait perdent de vue l'unité du roman. Cependant, ce qui apparaît comme un blocage du texte contient des indices qui font avancer le texte. Le procédé est, comme les faux départs, ambivalent. Vrais épisodes éclairants ou digressions semble-t-il sans intérêt, ces récits parallèles à l'intrigue principale écartent des

pièces du puzzle présenté au lecteur, en rapprochent certaines, bref modifient la vision du texte. L'histoire se transforme en labyrinthe dans lequel il est difficile d'établir des priorités de la narration pour rétablir l'ordre et par conséquent le sens. Or, agents apparents de l'informe, les digressions contribuent paradoxalement à l'unité du roman. Le lecteur, nous le constatons avec les deux premiers exemples de blocages, doit donc se montrer particulièrement vigilant s'il ne veut pas que le texte lui échappe.

Les narrateurs ont de plus un rôle capital dans les récits de Maturin. Même s'ils se cachent derrière l'alibi de manuscrits défectueux, outre qu'ils égarent le lecteur à maintes reprises, ils refusent également de lui dire ce qu'ils savent, voire le trompent tout bonnement.

**Les
agencements
narratifs comme
leurres**

Il est des vides physiques, inscrits dans le texte, qui ont cette fonction de leurres. Certes, les rapporteurs des histoires contenues dans les manuscrits ne peuvent combler leurs vides, mais l'agencement des récits qui donne à penser autre chose que la réalité est plus sujet de réserve sur le rôle des narrateurs. Ainsi, la mort du bébé d'Isidora dans *Melmoth* semble d'abord suspecte. Alors que le récit l'a systématiquement montrée comme une image de pureté, une ellipse ouvre la possibilité d'une faille :

When [the search] was concluded, however, the prisoner, bursting into a wild laugh, exclaimed, 'Where would you search for a child but in its mother's bosom? Here — here it is — take it — take it!' (...) Around the throat of the miserable infant, born amid agony, and nursed in a dungeon, there was a black mark, which the officials made their use of in representing this extraordinary circumstance to the holy office. By some it was deemed as the sign impressed by the evil one at its birth — by others as the fearful effect of maternal despair. (MW, 530)

Des étoiles suspendent ici la narration et laissent le lecteur à ses interrogations. Les spéculations des officiers de l'Inquisition, fausses réponses ou vraies intuitions, sollicitent son imagination. Une marque noire autour du cou suscite l'image d'un étranglement plus que celle d'une mort naturelle. En outre, la réaction d'Immalee installe le doute car elle a alors le même rire que Melmoth, le même également que les autres personnages du roman quand ils sont proches de céder à la tentation. Ce rire diabolique semble l'accuser. Il peut aussi être perçu comme l'écho de celui que Melmoth aurait pu faire éclater en tuant son enfant. N'oublions

pas qu'il considère — il l'a dit sur l'île quand il présentait l'humanité à Immalee — que des parents bons sont ceux qui tuent leur enfant. Pourtant, il a aussi fait preuve d'attentions envers Immalee durant sa grossesse, ce qui paraît contradictoire et rend cet épisode confus :

Heaven only knows the source of that wild fondness with which he contemplated her, and in which was still mingled something of ferocity. (...) It is not impossible that he looked to some future object of his fearful experiment — and a being so perfectly in his power as his own child, might have appeared to him fatally fitted for his purpose — the quantum of misery, too, necessary to qualify the probationer, it was always in his own power to inflict. (MW, 511)

Si le narrateur voit juste, pourquoi aurait-il tué l'enfant plutôt que de l'enlever? Marque du diable, marque de l'action de Melmoth, marque du désespoir de la mère à l'idée de savoir son enfant arraché à elle et enfermé dans un couvent, toutes ces possibilités viennent alors à l'esprit du lecteur, possibilités que le narrateur a d'ailleurs bien pris soin de préparer par ce qui a été relaté précédemment. De là à y voir une intention délibérée de leurrer le lecteur, il n'y a qu'un pas. D'autant plus que quelques pages à peine suffisent à innocenter Immalee et, du fait des explications qu'elle donne, à mettre apparemment hors de cause toute agence maléfique puisque selon elle, son enfant est simplement mort de faim. Monçada certes reproduit dans son récit la progression dans le manuscrit qui lui est présenté par Adonijah. Toutefois, le texte a bien tendu un piège au lecteur et aux narrataires. Le mystère n'est d'ailleurs pas totalement élucidé : mourir de faim ne crée pas de marque noire autour du cou, alors d'où vient-elle? Immalee déclare, à propos de son enfant : « towards morning its moans grew fainter » (MW, 531). Elle dit aussi à Fra Jose que Melmoth lui a rendu visite « last night » (MW, 532). Avant ou après la mort de l'enfant, ce n'est pas clair. Immalee ne mentionne dans sa confession que l'horrible proposition que lui a faite Melmoth. Nous pouvons parfaitement imaginer l'intervention de ce dernier. La mort du bébé reste donc partiellement inexpiquée et le texte joue des tours à son lecteur avec les leurres qu'il lui a proposés et la fin équivoque qu'il donne de l'épisode.

Ainsi, des éléments restent mystérieux dans certains passages. Nous pensons aussi à la persécution de Monçada. Dans son récit autobiographique et nécessairement partiel — nous ne connaissons que son point de vue — il raconte une conversation qu'il a surprise entre le

Supérieur et une personne non identifiée (MW, 154). Comme dans tout bon procédé herméneutique, le personnage n'entend que les mots suscitant sa méfiance : « 'He is in your hands then; but remember I will not be accountable for —' They were by this time out of hearing ». La phrase inachevée est un procédé récurrent de l'œuvre. Cela suscite l'angoisse et laisse la porte ouverte aux interprétations sur les événements suivants. Dans la narration de Monçada, la place n'est apparemment pas laissée au doute : c'est bien de lui que doivent parler les deux hommes. La conversation est cohérente avec ce que raconte l'Espagnol, s'insère fort logiquement dans sa narration mais il ne s'agit là que d'une forte probabilité. Après tout, son nom n'est pas mentionné. Néanmoins, lorsque Monçada entend une voix qui vient le tenter, le lecteur penche naturellement, et cela est corroboré par les affirmations de l'Espagnol, à une nouvelle machination du couvent. De plus, la persécution cesse dès lors que la visite de l'évêque est annoncée. Seulement, ce qu'il entend ressemble à ce que dit Melmoth à Stanton pour le tenter (« Renounce your vows, place yourself under my protection, and you shall have no cause to complain of the exchange » MW, 155). Mais ce qui est troublant dans cet épisode, c'est cette déclaration pour le moins insolite de Monçada : « I will give you an instance, it is but a slight one, of the horrors which —' Here the Spaniard whispered Melmoth » (MW, 159). Il a d'ailleurs fini par attribuer ces paroles à « the enemy of man » (MW, 155) plutôt qu'aux autres moines. Or ce n'est que dans les prisons de l'Inquisition que Monçada raconte avoir rencontré Melmoth, c'est-à-dire bien après cet épisode. La remarque est surprenante et la note de bas de page insérée par Maturin ne nous éclaire pas plus : Monçada est-il déjà victime de Melmoth? Est-ce une tentation aussi horrible que celle proposée par l'homme errant? Le texte n'apporte pas de solution à cette énigme. Nous pouvons encore constater cependant que la parole faillit à transmettre le récit et qu'une nouvelle fois, c'est un vide qui occupe l'espace du langage, créant de ce fait une équivoque pour le lecteur qui croit Monçada déjà victime de Melmoth.

De même, lorsque Alonzo dit voir « my dreaded companion » (MW, 238) parmi les officiers de l'Inquisition, le lecteur croit d'abord qu'il parle de Melmoth. En effet, c'est à la page précédente qu'il évoque la condition qui lui a été proposée pour sa libération. Mais en lisant la suite, nous comprenons qu'il s'agit en fait du parricide. La façon de le présenter prête à confusion. Shirley Clay Scott tombe dans le piège du texte en écrivant : « There is a Kafkaesque touch in these scenes, for Melmoth by night

appears in Alonzo's cell to revile the Inquisition and its practices and to tempt Alonzo; by day he comes to sit among the Inquisitioners at their judgement table (II, xi, 229-33, 238) »¹. Ce qu'elle a omis de remarquer, c'est que l'expression « my dreaded companion » n'a jamais été attribuée à Melmoth par Monçada mais uniquement au parricide, ce personnage toutefois bien proche de Melmoth. En effet, si nous nous penchons maintenant sur l'arrivée de Monçada dans la prison de l'Inquisition, nous constatons que ce « companion » (MW, 219) rit comme l'homme errant : « I was silenced and stunned by his laugh bursting out amid my curses » (MW, 219). Le texte fait donc preuve de duplicité en entretenant la confusion et plus d'une fois semble convoquer l'homme errant alors que lorsque le lecteur se rapproche, il n'en voit qu'une copie.

Comme dans *Melmoth*, des pièges sont tendus au lecteur de *The Albigenses*. Dans l'épisode de la traversée du lac, le récit est tel que le lecteur se prend à penser que Paladour est le meurtrier de la dame du lac :

The fisherman and his companion remained standing on the shore, and gazing after it, when a shriek, the most wild and fearful that ever pierced the human ear, reached them. No other sound was heard that night but the moan of the wind or the murmur of the lake; nor ever again was that female seen rowing her bark on its waters. (ALBI, I, 41)

La tache de sang sur l'armure du chevalier associée au fait qu'elle ne soit plus vue pousse le lecteur vers une conclusion qui semble logique. Il ne se rend compte de son erreur que lorsque le chevalier reconnaît cette femme à l'abbaye de Noirmoutier. Bien plus loin dans le volume, il obtient une réponse partielle : « it had never been distinctly revealed to him but on the night he met with his mysterious pilot » (ALBI, I, 328). Il associe de plus progressivement les trois dénominations : dame du lac, Marie de Mortemar, « maniac ». Au quatrième volume, l'histoire de Marie de Mortemar s'éclaire mais certaines ellipses demeurent inexplicées. Le lecteur comprend comment elle a utilisé les paroles de Raymond à ses enfants pour construire une prophétie, une prolepse sur l'histoire de Paladour qui n'est en fait qu'un leurre, mais rien n'est expliqué quant aux taches de sang sur l'armure de Paladour après le passage du lac.

1. Shirley Clay Scott, *Myths of Consciousness in the Novels of Charles Robert Maturin*. (New York : Arno Press, 1980 (1973)) 181.

Par ailleurs, les ellipses et la structure éclatée du roman fleuve peuvent créer la confusion dans l'esprit du lecteur. Ainsi, l'abbé de Noirmoutier déclare avoir sauvé une jeune fille hérétique bien plus belle que Lady Isabelle (ABLI, I, 100). Juste après vient la déclaration énigmatique d'Amirald sur la femme d'une beauté supérieure qu'il a vue (ALBI, I, 102). Le narrateur laisse cela de côté pour ensuite montrer Amirald partir sauver une jeune hérétique (ALBI, I, 189) après qu'il a parlé du portrait d'une autre jeune femme à Paladour. Le narrateur fait alors une ellipse et revient à l'aventure d'Amirald avec Geneviève au deuxième volume (ALBI, II, 1). Si le lecteur se place sur un plan strictement chronologique, il n'y a pas de confusion possible entre ces éléments de l'intrigue. Pourtant, compte tenu de la profusion des histoires, des mystères et de l'éclatement du récit, le lecteur peut parfaitement se rappeler à la fin de sa lecture qu'Amirald a parlé de Geneviève à Paladour ou que le personnage qui dit avoir sauvé une Albigeoise à la page 101 est bien sûr Amirald.

Ailleurs, le narrateur mentionne en passant la présence d'Albigeois qui croisent la route des chevaliers près du château de Courtenaye : « a band of the Albigenses, pouring down in increasing numbers, seemed preparing, however desperate the effort, to dispute or to delay the advance of the crusaders » (ALBI, I, 131). Il oublie alors ce point et raconte l'errance de ce peuple. Il mentionne de nouveau la rencontre sans en faire cas à la page 139 et enchaîne sur une description du paysage et des Albigeois. Finalement, à la page 148, le narrateur revient sur la bataille qui a eu lieu en ramenant dans son champ les hommes blessés. La bataille elle-même fait l'objet d'une nouvelle ellipse. Le lecteur inattentif aura oublié qu'elle se profilait. Maladresse du narrateur ou acte délibéré, la question demeure. Remarquons simplement ici que le texte rend difficile la progression vers la reconstitution d'un récit organisé et chronologique.

1.2. LES TROMPERIES DÉLIBÉRÉES

Des narrateurs peu fiables

Le seul agencement du texte peut constituer un leurre. Les narrateurs sont cependant aussi coupables de tromperies ouvertes. Dans *Women* par exemple, le narrateur est omniscient et semble objectif. Pourtant, il se place bien souvent en vision avec les personnages, leurrant ainsi son lecteur. Le tout début du texte devrait pourtant le mettre en garde. Le narrateur omniscient dit : « What he was, or rather what his tutor thought he was, may be judged from a lettre written by that gentleman » (WPC, I, 3-4). La requalification immédiate avec « rather » et « thought » incite le lecteur à se méfier de cette opinion. Le modal « may » peut en outre être compris comme un « may » épistémique et renforcer la modalité de l'incertitude. Le narrateur premier manipule son texte car il aurait très bien pu annoncer : « what his tutor thought he was », sans se reprendre comme si sa langue avait fourché. Nous avons confirmation des manipulations opérées lorsque le narrateur annonce qu'il a tronqué la lettre eu égard à la patience de son lecteur (WPC, I, 4). Il pousse celui-ci à prendre avec précaution, comme à contrecœur, la définition de Charles donnée ainsi. Pourtant, ce que dit son tuteur est fidèle à la suite du texte. Le narrateur trompe son lecteur en le faisant douter d'une assertion correcte.

Plus loin, la réflexion de Montgomery sur De Courcy est en revanche une équivoque : « he felt that his sufferings, violent as they were, were physical, and therefore transient, while the sufferings he inflicted on his victims were mental, and not soon to pass away » (WPC, III, 97). Certes le narrateur introduit le verbe « feel » qui dénonce la subjectivité de cette opinion mais en se plaçant en focalisation avec ce personnage, il amène le lecteur à s'identifier à lui et par conséquent à le croire. Or tout n'est pas vrai dans cette phrase. Il est vrai que De Courcy est avant tout un corps, plus qu'un cœur, comme le montrent les différences entre l'amour que Charles et Eva se portent l'un à l'autre. Mais De Courcy en meurt tout de même. Il a donc une conscience qui le torture assez pour le tuer ou du moins connaît un déchirement tel qu'il n'y survit pas. Toujours est-il que cette phrase est trompeuse pour le lecteur.

Celui-ci ne saurait donc faire confiance aux affirmations ainsi semées dans le texte. Quand le narrateur ne cite pas un personnage, il fait d'ailleurs preuve d'une certaine duplicité. L'introduction de Wentworth dans le texte fait l'objet d'une équivoque : « [he] adressed the lady as his

niece » (WPC, I, 32). Le lecteur naïf comprend qu'il s'agit donc de l'oncle d'Eva. Mais « as » introduit un écart que le lecteur plus attentif rapprochera du mystère évoqué ensuite par Mrs Wentworth. « As his niece » suggère qu'Eva n'est peut-être sa nièce qu'en apparence. Elle occupe cette place dans la famille, ce qui ne signifie pas qu'elle le soit. Le narrateur donne ainsi des indices, qui sont des équivoques, comme lorsqu'il écrit à propos d'Eva se rendant à une soirée dans le monde : « She never had a future opportunity » (WPC, II, 212). Le contexte porte à penser que la jeune fille ne s'est simplement pas rendue à une telle soirée par la suite, mais le narrateur entend surtout faire comprendre qu'elle est proche de la mort. Le lecteur doit rester aux aguets sous peine d'être leurré s'il devient trop distrait.

Le simulacre est très présent dans *Fatal Revenge* à un niveau thématique. Les connaissances sur le passé placent les personnages dans les positions de dominant ou dominé. Le savoir est un enjeu majeur. Il est à la source du simulacre d'Orazio. Or cet enjeu se retrouve dans la narration.

Le roman s'ouvre sur des événements historiques clairement repérés et reconnus comme appartenant, sans l'ombre d'un doute, au monde de la réalité : « at the siege of Barcelona...in the year 1697 » (FR, I, ix). L'année et le lieu apportent toute la précision d'un rapport historique à la narration. C'est donc un texte qui refuse le simulacre que nous présente le narrateur omniscient du récit premier. Cependant, ce souci d'exactitude est un leurre.

Ainsi, sur ce fond connu, se détache déjà le groupe de mots « Two young officers » (FR, I, ix). Ces officiers ne sont pas nommés, ils ne sont reconnus que par une fonction. C'est l'inconnu qui fait une entrave dans le réel stable puisque derrière la fonction, le lecteur, comme les autres soldats du siège de Barcelone, se trouve confronté à un vide. On se perd en conjectures sur leur histoire mais on ne connaît d'eux que leur témérité lors des combats. Par ailleurs, leur nationalité n'est pas clairement définie : ils sont peut-être italiens, peut-être français, peut-être espagnols.

Dès l'introduction, alors que nous avons un narrateur omniscient qui se veut particulièrement objectif, le doute s'insère quant à l'identité des héros du roman. Or leur histoire va nous être contée par « an Italian officer » (FR, I, xi) : c'est un indéfini qui se porte garant de la vérité. Le second narrateur lui-même n'est connu que sous un titre. Ses rapports

avec les jeunes hommes sont en outre empreints de mystère. Le roman crée un cadre historique, qu'il va immédiatement creuser en ouvrant un autre cadre : le récit de l'officier. En entrant dans le premier chapitre, le lecteur pénètre déjà derrière un deuxième voile. La précision de l'introduction commence à s'érouiller pour n'être plus qu'un à peu près — « about the year 1690 » (FR, I, 1).

Par la suite, la duplicité du texte contraint le lecteur à une attention de tous les instants ou le condamne à être leurré. Le jeu des voix narratives et l'emboîtement des récits fait du texte un espace privilégié du simulacre. Il retarde le dévoilement, dévoile partiellement, leurre, dissimule. Les noms propres, qui désignent les personnages de la manière la plus directe qui soit, sont ainsi trompeurs. Ce sont des identités floues que celles de l'Étranger, de Schemoli. Les fils du comte ont eux aussi une fausse identité puisque ce sont les fils d'Orazio. Le comte usurpe son nom puisque il n'aurait pas dû hériter de Muralto. Cyprian, le serviteur, est en fait Rosolia, jeune fille amoureuse d'Ippolito... Les apparences sont rarement en rapport avec la vérité. Par ailleurs, de l'histoire reçue en confession par un moine qui a été assassiné, il est dit : « Strange means, it is said, were employed to suppress that story » (FR, I, 83). Cette phrase résume à elle seule le roman : faits étranges, rumeurs, incertitudes, dissimulation.

Le récit se constitue de plus par dévoilement progressif. Ajoutons que certains dévoilements sont des équivoques. Dans l'exposition qui est cruciale pour l'information du lecteur puisqu'elle détermine la suite des interprétations, le narrateur, qui détient tous les éléments de l'histoire des Montorio, ne se montre pas tout à fait honnête.

Aux pages 2 et 3 du premier volume, il dit du comte usurpateur : « In the early part of his life, he had unexpectedly succeeded to his ancestral wealth and honours, by the sudden death of their possessor and all his family ». La première partie de la phrase est un indice sur l'origine frauduleuse de l'héritage, donc un dévoilement partiel, mais la seconde partie, la raison invoquée, est un leurre : Orazio et ses fils ne sont pas morts. Le tout constitue donc une équivoque qui, dans la description importante du début du roman, n'est pas soupçonnée donc passe inaperçue. De même, lorsque le narrateur affirme qu'Ippolito ressemble à sa mère après la description de Zenobia, il propose un leurre. Celle-ci

n'est pas la mère d'Ippolito. Pourtant, c'est de nouveau un dévoilement partiel : cette femme n'a pas les mêmes traits que le jeune homme. Ippolito ne ressemble pas à Zenobia car sa mère est Erminia. Voilà une nouvelle équivoque.

Autre équivoque, même si elle est vite levée, cette réponse de Michelo à la question d'Annibal qui lui demande si son oncle et sa tante sont morts depuis longtemps : « their tombs have stood in the old chapel now eighteen years » (FR, I, 69). Il révèle ensuite que la tombe d'Orazio est vide. Cependant, une autre équivoque n'est pas levée dans ce dialogue. Le serviteur, à propos d'Erminia déclare « I only mentioned the report of her death » (FR, I, 70). Le doute plane ainsi quant à la mort d'Orazio et Erminia. Même si Michelo croit le comte mort, il n'est pas dans sa tombe et cela laisse libre cours à l'imagination. Mais si le lecteur a raison de penser en recoupant les données qu'Orazio est bien vivant et a pris les traits de Schemoli et de l'étranger, il est leurré quand, pendant un moment, il imagine qu'Erminia n'est peut-être pas morte. Dans cette œuvre, les pièges ne sont donc pas réservés aux personnages. Le lecteur doit rester très vigilant non seulement pour collecter les indices mais surtout pour ne pas être leurré, envoyé sur de fausses pistes dans son travail de reconstitution.

Prenons maintenant un exemple intéressant d'une équivoque qui peut être un indice pour le lecteur attentif. Lorsque le comte usurpateur fait une visite à Annibal dans sa prison, il déclare au jeune homme :

You know not that I am in possession of a secret, the disclosure of which would send you forth a vagabond and a beggar, without name, and without portion (...) that I have no tie to you, but a foolish one of habitual compassion : that to-night I might thrust you from my doors to want and infamy. (FR, II, 50)

Cette assertion, compte tenu du contexte, est comprise comme une menace et un désaveu; il semble renier son fils. Du moins, c'est ainsi que le jeune homme le perçoit, et avec lui peut-être le lecteur car Annibal se réfère à « my father ». Cette assertion, Annibal n'en saisit pas toute la signification, ce qui est tragique. Il croit que le secret concerne la culpabilité du comte quant à son héritage du château mais le secret évoqué ici n'est pas celui de l'usurpation, c'est celui, révélé trop tard à Orazio, du fait qu'Annibal est en réalité son neveu. Ce malentendu en fait un parricide et précipite la chute des Montorio. Sur cette équivoque repose donc une bonne part de la structure tragique du roman et le lecteur

inattentif aura tôt fait de comprendre la même chose que le personnage tant le contexte porte à une interprétation erronée des propos de l'usurpateur.

Et il en est ainsi tout le long du roman. Revenons sur l'épisode du cri entendu par Annibal qui aussitôt écarte l'histoire en disant à son lecteur qu'elle est sans importance (FR, I, 64). Le narrateur-officier, qui relate l'histoire des deux frères en communiquant le contenu de leurs lettres ne fait aucun commentaire sur ce que raconte le personnage-acteur, pas plus que le narrateur omniscient qui disparaît bien vite derrière les narrateurs suivants.

Le narrataire n'a ainsi aucun recul par rapport à la narration éminemment subjective d'Annibal. Or il est tenté de suivre son regard, de ne pas prêter attention à ce qui s'est passé dans la nuit, donc à l'oublier. Voilà bien un piège car Annibal refuse de raconter ce que le serviteur a vu dans la chapelle (alors qu'il écoute Michelo) et ne retient qu'une brève des événements qui justement auraient gagné à être éclairés par ce récit qui nous est refusé. Le lecteur et les narrataires (Ippolito, les soldats du siège) dépendent donc d'un narrateur très subjectif. Celui qui désire le récit se place à la merci du narrateur. Ainsi, lorsque Annibal, s'adressant à Schemoli, s'écrie : « Will you tell me all — all I wish to know — all (you can discover) I want to know? If you can do this I will believe you. I will worship you, and revere you » (FR, II, 80), le désir de narration autorise le simulacre à s'établir puisque le jeune homme se déclare prêt à croire Orazio. De plus, cela a tout d'un pacte diabolique.

Le lecteur entre de ce fait dans la même quête qu'Annibal et Ippolito : une quête pour le savoir interdit qui le rend vulnérable au simulacre car tout récit dans le roman entraîne un simulacre.

Multiplicité et duplicité des narrateurs

De plus, si le texte piège le lecteur et les narrataires, c'est aussi du fait de la prolifération des narrateurs et de l'imbrication des récits. Non seulement le narrataire a affaire à une narration très subjective mais il se surprend bien souvent à ne plus savoir qui est le narrateur du récit en cours et à prendre ce dernier pour un narrateur extradiégétique, omniscient et semble-t-il objectif. Les narrataires intradiégétiques et le lecteur doivent se tenir sur leurs gardes.

Par exemple, il n'est pas anodin dans *Melmoth*, et Isabelle Hervouet-Farrar l'a souligné dans sa thèse, que le récit de Stanton soit à la

troisième personne¹. John lit le manuscrit mais son contenu est médiatisé par une instance non identifiée, peut-être le narrateur premier. Rien ne dit que le médiateur soit digne de confiance. Pourtant, ce procédé nous incite à croire ce qui est mis à distance, avec semble-t-il la qualité du recul. De plus, il avait choisi de retranscrire les propos de la gouvernante : « We spare the reader her endless circumlocutions, her Irishisms, and the frequent interruptions(...) » (MW, 22). Il nous propose un récit apparemment épuré mais nous sommes de ce fait soumis à son point de vue avant que l'histoire de Monçada ne prenne le pas sur la sienne. Plus nous avançons dans le texte, plus nous nous enfonçons dans la subjectivité.

De plus, le lecteur se fait prendre aux vides du texte, à ses leurres, car il se perd dans un labyrinthe narratif. L'histoire de Monçada se creuse elle aussi, avant même la rencontre d'Alonzo avec Adonijah. Trois récits à la première personne s'y imbriquent : celui du moine qui raconte comment Monçada a été convaincu d'un faux miracle, celui du parricide sur les amants du couvent et celui de Juan dans les lettres qu'il adresse à son frère. La narration redevient semble-t-il objective avec le manuscrit d'Adonijah. Pourtant, c'est Monçada qui reste en charge de la narration à John et c'est Adonijah qui a collecté ces histoires. La subjectivité demeure grande.

En outre, plus le lecteur s'éloigne du narrateur premier, plus il se rapproche de Melmoth. Il le voit d'un peu plus près comme personnage d'abord dans *The Tale of the Indians* puis se trouve confronté à lui comme narrateur pour *The Lovers' Tale*. L'homme errant parvient au lecteur du fond de l'histoire, derrière les leurres dans lesquels le lecteur a cru l'affleurer. Cette fois, c'est bien lui qui scelle de sa présence le texte. Mais ce narrateur-là conte l'histoire d'Elinor et John Sandal d'une façon qui nous fait oublier qui est le narrateur n'était son lapsus (MW, 496). Ce lapsus, n'est-ce pas un nouveau leurre? N'est-ce pas une façon pour l'homme errant de se rappeler au bon souvenir de son narrataire? C'est un jeu de cache-cache. Melmoth n'est pas toujours là où le lecteur l'attend, et quand il est là, le lecteur tend à l'oublier derrière son masque de narrateur. Ce personnage-narrateur nous fait ainsi prendre conscience de la duplicité du texte entier.

1. Isabelle Hervouet-Farrar, *Le roman romantique ou le récit éclaté*. (Thèse, Lyon III, 1994) 391.

Le narrateur a un rôle ambivalent, entre agent du dévoilement et poseur de voiles supplémentaires alors même qu'il professe l'immédiateté en nous mettant en rapport direct avec les personnages soit à travers l'autobiographie soit avec la focalisation interne.

De fait, l'identification aux personnages tend à faire commettre des erreurs d'appréciation au lecteur. Ainsi, dans *Women*, quand il pénètre chez Zaïra avec Charles, il se croit plus libre que chez les Wentworth mais il n'en est rien puisque Zaïra vit dans une cage dorée. Le narrateur prend de plus soin de nous faire préférer avec Charles l'une ou l'autre des femmes, donc de nous faire partager ses erreurs. Le recours à l'élargissement des sentiments et des situations, qui atténue la culpabilité de Charles en nous incluant dans la généralisation, est en outre fréquent (par exemple, WPC, I, 221).

Le narrateur de *The Albigenses*, alors qu'il est omniscient, se focalise lui aussi sur les personnages et ne transmet au lecteur que leur point de vue dans certaines situations : aussi sommes-nous tentés de croire avec Paladour que son destin est bien de tuer Isabelle. Mais voilà, Marie de Mortemar a leurré le chevalier et cette prolepse (les pensées de Paladour voyant dans son futur une femme en sang) devient un leurre pour le lecteur autant que pour le personnage.

Enfin, même un personnage saint n'est pas une caution. Montcalm annonce la mort d'Isabelle avant de conter les événements du mariage (ALBI III, 322). Son discours s'ouvre sur une déclaration qui fait de ce récit une tragédie : « the dark and bloody house of Courtenaye (...) hath achieved its dark and bloody destiny ». Voilà qui fait écho à ce que l'on pourrait attendre d'un Orazio et de sa prédiction à Michelo « *The House of Montorio must fall!* » (FR, I, 277). Il se place de ce fait dans un système de référence bien particulier qui donne une tonalité gothique à ce qui s'avérera par la suite une simple manipulation des apparences. Le lecteur est leurré par le narrateur principal qui ne transmet là que la vision éminemment subjective du moine.

En outre, le ton de son récit est aussi celui du conte merveilleux : « There was not a noble maid in all France wooed far and near like the Lady of Courtenaye : but she rejected all in the pride of her beauty, till among the Crusaders there arrived at her castle a stranger, whom men called Sir Paladour de la Croix Sanglante » (ALBI, III, 322-323). Cela fait

nettement écho à l'histoire de l'ancêtre de Lady Isabelle et de son loup-garou de mari. Le rapport rejoint la légende. Le moine renforce le sentiment du surnaturel en ancrant par ailleurs le personnage de Paladour dans une tradition maléfique avec les répétitions telles que « with more than mortal might / arm » (ALBI, III, 323). Voilà bien un euphémisme destiné à suggérer les qualités démoniaques du personnage qu'il juge dès le début du récit comme le meurtrier d'Isabelle. Lui qui a l'autorité de l'homme saint à qui le lecteur est tenté de faire confiance, il se base sur des rumeurs, de la superstition même s'il ne donne parfois que le point de vue des dames de compagnie : « The attendants of the lady said that an unearthly figure aided him there and struck a dagger into the outlaw's heart » (ALBI, III, 324). Pourtant, il n'y a là rien de surnaturel. C'est simplement Marie de Mortemar qui a tué Adolphe. Ce qui lui fait confirmer le surnaturel est en fait expliqué par le tourment de Paladour manipulé par cette même femme : « I joined their hands, but I swear to thee, reverend mother, as I uttered the holy words of the sacrament of marriage, I deemed that I joined the hand of a marble statue to that of the bride » (ALBI, III, 324).

Quant à ce qui s'est réellement passé dans la chambre nuptiale, cela reste un mystère. Survient alors dans le récit du moine le feu du château. Se plaçant en vision avec le moine, le narrateur omniscient ajoute au récit du moine : « he dared not tell that he himself had seen a hellish form spring from beneath, seize the Lord of Courtenaye, and plunge him yelling amid the flames that closed round them both for ever » (ALBI, III, 326).

Sa perception du monde déforme la réalité, leurre le lecteur en le laissant supposer que le diable est finalement venu chercher le seigneur de Courtenaye quand en fait tout s'explique rationnellement : le feu s'est déclaré et Thibaud a entraîné un peu plus le seigneur pris au piège de la chambre secrète quand, ivre, il s'est jeté dans le feu. Le récit du moine Montcalm fait d'événements, certes tragiques, mais humains, des faits fantastiques.

Le lecteur progresse de ce fait dans un espace textuel semé d'embûches. Or, non seulement il est face à la duplicité des narrateurs, à ce qu'ils ne veulent pas dire, mais il est aussi face à l'incapacité de ces mêmes narrateurs à transmettre ce qu'ils ne savent pas ou ce qu'ils ne peuvent pas dire.

1.3. LA FRAGMENTATION ET L'IMPOSSIBLE À DIRE

L'écriture ruiniforme *The Wild Irish Boy.*

Une œuvre mineure comme *The Wild Irish Boy* présente toutefois des blocages qui sont malheureusement des incohérences. Par exemple, Elmaide Saint-Clair décrit Ormsby au théâtre avec Lady Montrevor à Dublin alors que plus loin dans le texte le jeune homme affirme être parti de la campagne pour fuir la vision de la même Lady Montrevor et ne raconte que ses dissipations sans mentionner la présence de cette femme dans la ville.

Néanmoins, au-delà de ses défauts, ce roman expose l'oubli comme caractéristique de l'écriture et de la narration. Ce que dit Jean-Bernard Basse à propos de Brautigan pourrait très bien s'appliquer à Maturin et ses narrateurs : « Rappel du passé, mais incomplet, l'écriture ruiniforme représente, pour le récit, ce que les trous de mémoire sont à l'individu. L'écriture s'efface, et la mémoire est faillible »¹. Ainsi, dans l'épisode gothique du roman, un fait demeure inexpliqué : le sang qui coule sur le visage d'Ormsby. Oubli de l'auteur, du narrateur ou incapacité du personnage à trouver une explication cohérente à ce qui lui est arrivé, toujours est-il que, alors que le récit écrit entend pérenniser les événements, ces derniers s'effacent du texte. L'écriture est envahie par le vide, se désagrège tel le registre de l'église qui contient la date de naissance d'Ormsby. Ce registre a été brûlé (WIB, I, 78); l'atteinte à la lettre était donc délibérée et violente, mais la trace écrite est toujours faillible même sans attaque extérieure, d'autant plus qu'elle dépend bien souvent de la mémoire des personnages devenus narrateurs.

The Milesian Chief.

Dans *The Milesian Chief*, le narrateur omniscient fait des insertions dans le texte de documents manuscrits dans lesquels apparaissent des étoiles. Il en est ainsi dans « Armida's thoughts since the departure of Connal » (MC, II, 170-181). La jeune femme y évoque l'oubli : « thus the last efforts of a mind once destined to celebrity will be lost, like itself, in oblivion » (MC, II, 170). Cette idée est reprise dans « The last thoughts of

1. Jean-Bernard Basse. *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*. (Paris : L'Harmattan, 2000) 136.

Armida » qui conclut de la même façon que ce qu'elle avait énoncé à la page 170 du deuxième volume : « can I regret that oblivion must shroud the last traces of my existence » (MC, IV, 164). Les étoiles dans les manuscrits insérés dans le livre peuvent être perçues comme de simples coupures entre différentes pensées. Néanmoins, la répétition du mot « oblivion » porte le lecteur à y voir une atteinte du néant de la mort, celui-là même qui a déjà fait des personnages des spectres. De ces manuscrits, nous n'avons d'ailleurs bien souvent que ce que le narrateur lui-même qualifie de fragments. C'est comme si le texte se désagrégait, perdait de sa matière. À ce propos, Armida fait la remarque suivante : « I repeat to myself the name of Connal a thousand times a day, without a distinct idea annexed to the name » (MC, II, 176). Le langage perd sa substance et devient de ce fait inopérant. La jeune femme regrette ainsi de ne savoir trouver les mots : « the passion that takes away our minds takes away language too, and denies us the relief that ordinary distress extorts by its very clamour » (MC, II, 174). L'écriture comme le langage faillissent dans leur tâche : la fragmentation et le vide prennent alors leur place.

Fatal Revenge.

De même, le texte de *Fatal Revenge* semble dévoré par une forme de vide. Si certaines ellipses, comme les agissements d'Ippolito à minuit sont des réponses suspendues, d'autres restent mystérieuses. Les visites de Michelo et Annibal à la tombe sont plus nombreuses que celles décrites dans le roman. Orazio écrit : « sometimes they watched me as I wandered thither with my lonely lamp, which they believed to be borne by no earthly hand; and sometimes they pursued me into the vault, whence they retired, shuddering with visionary horrors, and often besmeared with my blood » (FR, III, 435). Or de ces visites, une seule est contée par le narrateur-officier qui rapporte le contenu des lettres d'Annibal et seule une remarque faite en passant par le jeune Montorio permet au lecteur de comprendre qu'il ne s'agit pas là de la première : « He was to procure the keys, for he declined with so much terror the subterranean passages by which we had once resorted there, that I declined the proposal » (FR, I, 248).

Il y a donc dans le texte des histoires qui sont oubliées, oubliées parce que le temps les a effacées ou parce que les narrateurs successifs ont oublié de les raconter, voire oublié certaines parties de leur contenu comme Angellini qui raconte à son interlocuteur, l'Inquisiteur principal, la

confession d'Ippolito. Les papiers ne sont pas à sa disposition, il compte sur sa mémoire qu'il pense assez marquée par le récit pour être fidèle. Il est frappant que le pendant de l'histoire d'Annibal dont le récit nous a été communiqué principalement à la première personne soit, lui, à la troisième personne. Le récit est, du même coup, beaucoup plus ordonné que celui qui a pour cadre Muralto et, par conséquent, aurait tendance à penser le lecteur, plus digne de confiance. Aux événements décousus de la vie d'Ippolito dont le narrateur-officier a fait part dans les chapitres précédents, correspond maintenant un texte tout à fait linéaire qui semble tout dire sur ce qui s'est passé, c'est-à-dire un texte qui semble redonner une unité à cette moitié de l'histoire. Pourtant, il reste des vides dans cet ordre : « What objects or circumstances he witnessed there, he has not told » dit par exemple Angellini (FR, III, 29). Plus loin, l'Inquisiteur avoue son ignorance : « I do not know whether for some days after this visit he saw the stranger; I rather imagine not, for he had again leisure and relaxation of mind sufficient to mingle in society » (FR, III, 61). Le narrataire doit s'en tenir aux conclusions de la logique et faire des recoupements : « What I have learned has been principally collected from letters » (FR, III, 30). Encore manque-t-il certains passages de ces lettres : « To this, only part of Ippolito's answer appears » (FR, III, 35). Le vide gagne toute narration. Les lettres s'effacent.

La présence-absence de la trace écrite est caractéristique du roman. Le narrateur-officier conte l'histoire des frères Montorio en donnant le contenu des lettres d'Annibal ou des poèmes de Cyprian, et la confession d'Orazio. Or nous noterons que l'écrit a une place prépondérante dans ce récit oral. Annibal ressent le besoin d'écrire ce dont il est témoin à son frère, Ippolito fait le récit de sa persécution par écrit, Angellini a collecté les lettres échangées par Ippolito et l'étranger, le moine qui a recueilli la confession d'Ascanio la relève aussi sur du papier et Orazio demande encore du papier pour y coucher sa confession plutôt que de témoigner oralement de ses actes. Ce désir de fixer par la lettre l'histoire est sans cesse contrarié. Ce qui est destiné à protéger la parole de l'oubli n'est guère efficace. La confession d'Ascanio disparaît avec son dépositaire. Quant aux autres récits, ils deviennent oraux avec toutes les déformations qui peuvent s'en suivre. La lettre fait ainsi l'expérience du vide dans le texte destiné à préserver de l'oubli pour servir de leçon. En effet, *Fatal Revenge* est basé sur une histoire que l'on a voulu rayer du passé : l'usurpation de Montorio. Mais il est surtout le récit d'une famille rayée de l'histoire, anéantie, dont le nom même a été condamné à l'oubli. Il

s'agit pour l'Etat de dissimuler l'histoire des Montorio en condamnant les deux héros à l'exil et en effaçant le nom de Montorio de ses registres alors que le narrateur veut, lui, en faire un destin exemplaire.

La disparition se fait néanmoins sentir dans la fragmentation du texte. Le narrataire est ainsi contrarié quand Annibal lui annonce que Michelo va l'emmener dans les appartements et à la tombe d'Orazio et finir son histoire. Sa lettre se termine par un cri entendu dans le château, hurlement qui déchire le silence comme il déchirerait le papier de la lettre. Nous savons d'ailleurs qu'un cri peut réduire un personnage au silence. Avant cet instant de crise, le texte commence d'ailleurs déjà à se couper. Les points de suspension envahissent la lettre d'Annibal, imitant l'impatience et l'agitation du narrateur. Nous trouvons dans les pages 54 et 55 (FR, I) quantité de tirets et de points d'exclamation avant d'arriver à ce point d'orgue : « Was that shriek fancy? — again, again — impossible! Hark! there is a tumult in the castle — lights and voices beneath the turret... What is this they tell me? » (FR, I, 55). La lettre se termine sur ces mots énigmatiques. L'atteinte au texte est flagrante : au-delà d'une nouvelle interruption, la fragmentation se répercute dans la syntaxe. La construction « sujet, verbe, complément » est mise en échec. La phrase devient une juxtaposition de termes projetés brutalement sur le papier sans la respiration accordée par le rythme habituel d'une phrase dite sereinement. La ponctuation hache le texte, tend à remplacer les verbes. En fait, l'écriture est menacée par l'informe.

Quand Annibal reprend son récit, il ne satisfait pas plus son narrataire car il reste très vague sur ce qui s'est passé, nous indiquant juste que c'était un événement sans importance (FR, I, 64). Ce qu'il raconte ensuite constitue des indices pour le lecteur qui va chercher à former une image unitaire à partir des différents éléments qui lui sont fournis par le texte dans sa discontinuité. Penchons-nous sur ce que le personnage-narrateur consent à raconter :

The only circumstance of this man's fear worth relating, was, that when he recovered his senses, he demanded to be led to my father, and requested *his* confessor to attend. My father with a facility that astonished me, consented — but the monk was no where to be found. My father then seemed to recollect something that disturbed him, and was dismissing the man when, from the small door of his oratory, the monk issued, and stood among us. (FR, I, 65)

Le narrateur laisse ici des pistes pour la quête de savoir et donc d'unité du lecteur mais ils sont isolés et ce dernier doit s'efforcer de faire sans arrêt des recoupements pour parvenir à recoller les morceaux du texte-puzzle. Dans ces quelques phrases sont en fait contenues bien des informations déguisées par l'éclatement du récit. Le narrateur doit lire entre les lignes pour comprendre que le serviteur s'est rendu compte que le confesseur avait des activités bien peu catholiques la nuit, que la culpabilité du comte se dévoile dans son désir d'être accompagné par ce dernier pour répondre aux questions qui lui sont posées et que le comte sait que le confesseur ne doit pas être dérangé la nuit. Enfin, le moine fait son apparition, c'est donc qu'il a œuvré dans le château. Le récit est encore une fois fragmenté et le lecteur qui, s'il ne veut pas tomber dans les vides de l'histoire et être condamné à attendre la fin du troisième volume et la confession d'Orazio pour comprendre ce qui s'est passé à ce moment-là du récit, doit être particulièrement attentif. Son travail consiste à lutter contre l'effacement du texte.

The Albigenses.

Le texte fragmenté, voire incomplet, est aussi celui de *The Albigenses*. Même pour ce qui ne constitue pas l'intrigue principale, le texte a de ces blocages propres à frustrer le lecteur. Ainsi, Amirald commence à parler d'une femme qui serait plus belle que Lady Isabelle (ALBI, I, 102) mais avant que nous puissions en savoir plus, le narrateur s'intéresse soudain à une réaction de l'abbé de Noirmoutier, puis rappelle à la page 107 « Sir Paladour's dreams were illuminated by the lovely apparition of the lady Isabelle, and Amirald's by one still lovelier » et ne revient sur cet élément qu'environ 80 pages plus loin (ALBI, I, 182). Encore Amirald est-il interrompu par Paladour à un moment critique de sa déclaration :

...that of a form which sometimes floats between the evening clouds and me, so softly, so lucidly, that though her beautiful face be real, (I have beheld its portrait, as I avouched at the abbey of Normoutier,) the figure, as it ever floats on the evening clouds, to mine eye seems more of heaven than of earth : I see the stars through her form — her veil is of light : there is a filmy transparency between us as I gaze, that I deem her a saint, though, alas! — (ALBI, I, 182)

C'est l'indétermination qui caractérise ce passage qui n'est lui-même qu'un fragment puisqu'aussitôt amorcé il est coupé. L'article indéfini

devant « form » la rend justement proche de l'informe. Le narrateur entend décidément laisser le lecteur sur sa faim, d'autant qu'il ne reviendra jamais sur cette déclaration.

Certaines ellipses ne sont ainsi jamais comblées et des mystères subsistent. Le lecteur ne verra pas sa curiosité satisfaite sur les faits s'étant déroulés dans les catacombes du château. Il ne peut se mettre sous la dent que cet échange laconique entre Marie de Mortemar et l'évêque :

“ Hold, wretch! Was all that thou shewedst us in the vaults of the castle that night mere illusion?” — “Not *all*,” replied his companion with a withering smile. “ Paladour beheld the bleeding form of his pale bride; and to thee I displayed the triple crown of flames, which shall ere long, I trust, empale thy burning brows. ”
(ALBI, IV, 259)

Le cri qui avait retenti n'est pas plus expliqué que celui de l'épisode du lac. Le narrateur laisse des espaces de silence qui ne sont ni des incohérences ni des oublis mais des creux de l'écriture. Ainsi, la vision de Geneviève ne sera pas non plus éclaircie (ALBI, III, 333-335).

Ce qui fait de *The Albigenses* un texte où s'exprime le vide, c'est de plus l'alternance des scènes consacrées aux Albigeois et aux Croisés. Les ellipses trouvent dans ces changements de scène des alliés pour le blocage du texte. Pas un épisode qui se finisse vraiment avant la dernière bataille à Tarascon. Le narrateur laisse ses bouts de récits en suspens et les reprend quand bon lui semble. Il ne se soucie guère du déroulement logique de l'histoire. Ainsi, tandis que nous suivons Geneviève dans son périple quand elle quitte le couvent où elle a été recueillie après l'avalanche, nous voyons à travers elle Isabelle dans une caverne alors que nous l'avions quittée prisonnière de l'Aigle sur la Roche. L'explication sur la situation d'Isabelle vient quand Geneviève est enlevée et que le lecteur est préoccupé par le sort de la jeune hérétique. Le narrateur contrarie constamment les attentes du lecteur. Ce faisant il le contraint à avancer dans le texte pour savoir ce qui s'est en fait passé dans les épisodes antérieurs.

Le récit des épousailles de Paladour et Isabelle est à ce titre exemplaire. De ce qui a eu lieu, nous avons plusieurs versions qui mêlent rumeurs et subjectivité. Le lecteur lit d'abord le récit du moine Montcalm (ALBI, III, 321), puis le narrateur omniscient revient sur les événements (ALBI, IV, 1). Plus tard, Paladour raconte sa vision des faits (ALBI, IV, 235), vision

complétée par les récits de Marie de Mortemar (ALBI, IV, 260) et d'Isabelle (ALBI, IV, 245). Au début du quatrième volume, le narrateur omniscient prend en charge la narration de cet épisode. Cependant, même sa vision est biaisée. Omniscient, il sait pourquoi la vue de la bague et l'entrevue avec une femme décompose Paladour mais il fait encore une ellipse sur l'échange qu'il a pu avoir avec Marie de Mortemar et sur ce qui s'est passé dans la chambre. Un seul récit est donc éclaté en quatre versions qui apparaissent à des endroits bien distincts du texte : au lecteur de faire les recoupements en revenant en arrière dans sa lecture si nécessaire.

De plus, dans *The Albigenses*, la présence du narrateur se fait lourdement sentir. Il semble particulièrement maladroit dans la façon dont il mène son récit, comme s'il n'arrivait pas à l'unité, ou était débordé par la fragmentation, la tendance du texte à aller vers l'informe. Nous verrons que Maturin sait très bien ce qu'il fait avec les constructions de ses romans. Il est un peu simpliste de mettre cette lourdeur sur le dos d'une possible lassitude ou négligence de la part de l'auteur. Non, la fragmentation est voulue. Le narrateur joue avec son lecteur en s'adressant à lui par exemple de cette façon : « We have told in a preceding chapter, if the reader should happen to remember it, that Sir Amirald on hearing the cries of a female hastened to her rescue » (ALBI, II, 1). La mémoire du lecteur est en effet mise à rude épreuve. Il fait lui aussi, à cause de la fragmentation du texte, l'épreuve de l'oubli, et recherche, dans la vision kaléidoscopique qui lui est présentée une unité car Maturin met en scène jusque dans son écriture la menace de l'informe.

En dehors des changements de scène, le récit comporte d'ailleurs des extraits que le narrateur nomme fragments, telles les chansons de Vidal (ALBI, I, 209 et 216) qui reproduisent les îlots perdus dans le noir de la mémoire de Paladour. Maturin introduit en outre dans son texte des citations, comme celle de Southey, juste après un fragment de Vidal (ALBI, I, 211). L'intertexte morcelle encore un peu plus l'histoire en le renvoyant vers d'autres lignes de fuite, non celles co-référencielles du récit mais celles exophoriques qui éloignent le lecteur alors même que la citation s'intègre dans le déroulement de l'écriture. Le texte est morcelé, éclaté. Comme les personnages, il est divisé. Il est long, mais c'est une image de dispersion et de morcellement qui imite l'errance et la souffrance des personnages. La poétique de la fragmentation reflète dans l'éparpillement du sens l'éclatement de l'identité des personnages. La fin représente l'unité retrouvée. Les deux pôles de la narration se rejoignent.

Le narrateur omniscient qui allait des Croisés aux Albigeois, du château à la montagne, fait enfin le récit où les Croisés et les Albigeois sont réunis, la narration rassemblée. Finalement, la narration connaît la vacuité de l'errance, c'est une « wandering tale » (ALBI, II, 272).

Melmoth the Wanderer.

À propos de Brautigan, Jean-Bernard Basse écrit :

La brièveté des textes de Brautigan est en partie liée à la fragmentation. Elle résulte d'un éclatement, elle est le fruit d'une vision fragmentaire, qui dit la dispersion du monde, la prolifération des signes, l'effondrement des décombres, l'effacement des traces de la vie. Cette fragmentation est éminemment liée au vide dont elle procède, et à quoi elle aspire. Nous verrons que l'ailleurs, l'indétermination et l'informe complètent cette brisure physique du texte¹.

Bien sûr un écrivain américain du vingtième siècle et un écrivain irlandais du dix-neuvième siècle n'ont guère de points communs et Maturin est bien loin d'avoir écrit de œuvres brèves. Pourtant, la remarque de Jean-Bernard Basse nous renvoie à un phénomène présent dans l'écriture de notre auteur. Nous l'avons dit, son texte est fragmenté. La prolifération des signes est également présente dans son œuvre où pléthore de récits et de personnages se rencontrent. Or, c'est dans *Melmoth the Wanderer*, le roman qui contient sans doute le plus de personnages, que la présence du vide dans le texte atteint son comble. Ce vide est physique. Il vient trouser la lettre, dévorer les manuscrits, faisant disparaître l'écrit de manière inexorable. Le roman commence d'ailleurs par un épisode où le souhait de l'oncle défunt de John Melmoth est de faire le vide derrière lui pour effacer toute trace de l'histoire de *Melmoth the Wanderer* (MW, 21). Ce dernier prend part lui-même à l'œuvre de destruction de son histoire puisqu'il se débarrasse du narrateur inconnu de *The Tale of Guzman's family*.

À la volonté de faire disparaître l'histoire correspond l'impossibilité à la transmettre. Le manuscrit de Stanton est illisible : « The manuscript was discoloured, obliterated, and mutilated beyond any that had ever before exercised the patience of a reader » (MW, 28). L'effacement est l'œuvre du temps. Son pouvoir destructeur qui plonge les êtres dans le néant

1. Jean-Bernard Basse. *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*. (Paris : L'Harmattan, 2000) 134.

s'infiltrer jusque dans la lettre. Le terme « mutilated » souligne la violence de l'attaque faite au corps de la lettre. Bien entendu, ces silences sont destinés à exciter la curiosité du lecteur pour le personnage de Melmoth. Le narrateur sème les indices qui donnent une première ébauche de l'errant, dont on devine que son allure surprend et dont on comprend qu'il est Anglais (MW, 31). Le suspense se met d'ailleurs en place par des arrêts sur des mots qui excitent le questionnement comme « the melancholy appearance of desertion » (MW, 31) pour annoncer le cadre d'un nouveau récit, la maison des fiancés espagnols. Les vides sont constitutifs du code herméneutique du roman. Ce sont eux qui installent l'énigme.

Par ailleurs, comme l'a observé Stott¹, le lecteur découvre progressivement Melmoth, selon différents angles de vue. Son article revient sur un point souvent abordé dans les études sur Maturin mais il apporte une conception tout à fait éclairante sur le sujet : « All who encounter Melmoth see some aspect of him, not the whole; and for them he *is* what they see. But clearly Melmoth is more than any one character perceives; indeed, he is more than even what we perceive ». En fait, le texte offre une vision kaléidoscopique de l'errant. Les réponses partielles à son sujet sont autant de morceaux du puzzle à reconstituer. Le vide est une constituante essentielle du roman. C'est de lui que découle l'image si particulière que nous avons de Melmoth.

Les vides sont néanmoins aussi destinés à mettre en garde le lecteur des dangers de la curiosité. Par exemple, Stanton retrouve Melmoth en Angleterre. Cette rencontre est suivie d'une ellipse et le lecteur voit la victime de l'homme errant dans un asile de fous (MW, 45). Le temps semble s'accélérer et donner aux paroles de Melmoth, qui avait prédit à Stanton, lors de leur rencontre à Londres, qu'il le rejoindrait dans un asile, une qualité performative. Ce qui est tombé dans l'oubli donne plus de relief encore à ce qui est resté et provoque une équation : voir Melmoth, c'est connaître le malheur. Nous avons déjà observé la collision du passé et du présent quant aux dates données par Maturin aux pages 28 et 39. Remarquons de plus que la deuxième date survient juste après un blanc du texte. Le temps disparaît dans les vides du texte.

1. G. St John Stott, « The Structure of *Melmoth the Wanderer* », (*Études Irlandaises*, 1987, vol. 12, pp. 41-52) 50.

Ajoutons que même lorsque le texte ou la parole ne se perdent pas dans des vides qui bloquent toute progression, il y a dans le roman de ces vides temporaires qui retardent la compréhension ou donnent une vue partielle qui ne fait que susciter le questionnement au lieu de le soulager. Nous avons évoqué à ce sujet les vides physiques des manuscrits mais les narrateurs participent aussi à ce mouvement de recul en retardant certaines de leurs révélations ou en ouvrant d'autres récits alors que les premiers ne sont pas finis.

Ainsi, le récit de Bidy Brannigan fait l'objet d'un dévoilement retardé. Pourquoi introduire ce retard? Bien sûr cela remplit la même fonction herméneutique que certains autres vides : cela excite la curiosité du lecteur. Mais le narrateur introduit des vides à longueur de texte. Le récit est constamment contrarié. Sans parler des simples effets de suspense — le miracle de la fontaine s'avère être un simulacre page 113. Les interruptions des narrations sont nombreuses. Ainsi, page 130, « At this part of the narrative, the Spaniard became so much agitated, though apparently more from emotion than fatigue, that Melmoth intreated him to suspend it for some days, and the exhausted narrator willingly complied » (MW, 130). Le récit bloque, cale sur des passages trop douloureux pour être dits. Cela correspond en outre à la destruction nécessaire des fragments de lettres de Juan. Il semble nécessaire de faire disparaître les preuves, d'arrêter le récit. Encore que Monçada, dit le narrateur premier, n'aime pas être interrompu, du moins par l'extérieur :

'Hold!' said Melmoth; 'what name have you mentioned?' —
'Have patience with me, Senhor,' said Monçada, who did not like interruption; 'have patience, and you will find we are all beads strung on the same string. Why should we jar against each other? our union is indissoluble.' (MW, 298)

Dans le récit de Monçada, la parole se dérobe comme l'écrit dans le manuscrit de Stanton. Les vides de l'écrit sont d'ailleurs de nouveau présents dans *The Tale of the Spaniard* : « After these lines several were unintelligible to me, apparently from the agitation under which they were written; — the precipitancy and fiery ardor of my brother's character communicated itself to his writings » (MW, 122). Le narrateur ne maîtrise pas son écriture. D'autres étoiles marquent les vides du texte (MW, 129). Le texte est bel et bien ruiniforme. De roman, il devient fragment, trace, lambeau, empreinte déjà presque effacée alors qu'elle vient d'être posée. Monçada déclare d'ailleurs avoir reçu la lettre de son frère par fragments.

Il doit de plus les faire disparaître pour ne pas éveiller les soupçons. La lettre doit absolument disparaître. Elle est atteinte par le vide dès qu'elle est écrite. C'est l'inexorable avancée vers l'informe qui se décrit dans ces pertes de la mémoire textuelle. C'est aussi la trace d'un innommable persistant.

L'impossible à dire *The Wild Irish Boy.*

Les textes sont ainsi émaillés d'étoiles pour suggérer ce que le langage ne peut pas dire. Dans *The Wild Irish Boy*, elles apparaissent principalement au début du premier volume et à la fin du troisième volume. Dans la première occurrence, elles traduisent une impossibilité à continuer la lettre : « I was compelled to break off » dit la tante d'Elmaide Saint-Clair (WIB, I, 13). Narrer est donc un exercice difficile.

A partir de la page 380 (volume III), la fragmentation domine de nouveau l'écriture du récit. Certains extraits sont tant isolés que le lecteur ne reconnaît pas immédiatement le locuteur. Ainsi, c'est progressivement qu'il devine que le personnage qui parle au bas de la page 380 n'est ni Ormsby, ni Athanasia, mais Lady Delphina. Le passage en prison est pour le jeune Bethel le lieu de l'éclatement de sa pensée et de son corps. Nous pouvons penser que se retournant sur cette période en tant que narrateur, il n'en retient que les épisodes isolés comme un homme qui se remémore un cauchemar. Ce ne sont que des bribes des événements qui parviennent à remonter jusqu'à la conscience. Même si le narrateur est à posteriori remis des événements, les phrases sont quelques fois coupées comme à la page 384. Il reproduit dans son écriture la rupture et la sensation cauchemardesque, comme si faire le récit était aussi difficile que de vivre les faits, comme si le recul était impossible et que l'écriture faisait revivre le passé sur un mode haletant et délirant. En tant que personnage, Ormsby perd finalement conscience de ce qui lui arrive (WIB, III, 389). Le retour à la conscience et par conséquent au récit heureux est aussi un retour à la forme. La fragmentation du passage précédent représentait la menace de l'informe pour le jeune homme comme pour le texte.

Women.

Maturin introduit également des étoiles dans *Women*. À certains points du texte, il semble qu'elles marquent simplement la clôture d'un épisode. Il en est ainsi au troisième volume, page 339. Ces étoiles n'ont cependant pas de raison d'être si on les voit comme des enchaînements dans des passages tel celui où De Courcy et Zaïra doivent se séparer.

Nous lisons : « she wept in bitter but luxurious agony. ***** The weakness of the moment was over. **** » (WPC, II, 252). Nous pouvons alors considérer que l'émotion déborde l'écriture, vient jusqu'à perturber le narrateur même. Cela semble être confirmé par une interruption de la lettre-dévoilement que Zaïra envoie à Delphine Saint Maur : « **** “ At times I feel it impossible to proceed — Such degradation, such misery! I have before said, a woman always feels a tale of shame like a tale of guilt. *****” » (WPC, III, 331). De nouveau, l'innommable, ou du moins la difficulté à dire, est transcrite sous forme de fragmentation des manuscrits.

Fatal Revenge.

Dans *Fatal Revenge*, nous avons vu que l'atteinte à l'histoire se reflétait dans la fragmentation du récit sans cesse interrompu. C'est qu'il existe une impossibilité de dire qui dépasse les simples machinations d'Orazio (comme lorsqu'il fait disparaître le moine dépositaire de la confession d'Ascanio). Ainsi, Michelo perd son souffle quand il relate l'histoire du comte et de la comtesse. Il s'arrête d'ailleurs au point critique, c'est-à-dire au moment où il est parti à la recherche de la comtesse et de ses enfants : « I hastened up the great stairs, when — the terrors of my tale are coming on, they are too strong for me, let me have breath, Signor » (FR, I, 46). Cependant, alors qu'il reprend son souffle, le récit est une nouvelle fois détourné par une apparition (en fait Schemoli) : « the breath which he had but just recovered, utterly forsook him » et Annibal d'ajouter pour bien marquer l'importance du phénomène : « he could not speak » (FR, I, 47). L'apparition entraîne ensuite le serviteur dans un autre récit et donc laisse toujours en suspens celui qui avait été interrompu deux pages plus tôt.

L'impossible à dire envahit aussi le récit d'Ippolito : « whatever intimations are given of them are casual and obscure, extorted by a sudden exclamation of pain, or involved in the train of other confessions, but from such intimations I believe them to be of a nature too horrible to be told » dit Angellini (FR, III, 30). Plus loin, c'est encore l'impossibilité de dire qui est mise en scène : « whenever he but approaches the mention of it, his hand becomes illegible, his expressions grow wild » (FR, III, 105). Bientôt, le récit se désagrège : « “These papers,” said he, after a pause, “I have since received, are all sudden starts of pain and terror, without connection, without subject. See how they are written; the hand

must have trembled that wrote these!" » (FR, III, 108). Suivent alors « *Fragments of letters from Ippolito to Angellini* » (FR, III, 108).

Finalement, ces morceaux de lettres qui parviennent au lecteur semble-t-il sans médiation, c'est-à-dire sans passer par l'oralité du récit d'Angellini traduisent la désagrégation de l'homme. C'est son identité qui est brisée par les manœuvres d'Orazio :

In truth, there are such fightings within me, I feel I am yet so unlike what I am told I must be, my head has so many thoughts so like my former self, my heart has still so many pulses that are yet alive to the love of grace, that I almost doubt if ever I can wittingly do the unnatural deed — if ever I can have the heart to be a wretch. (FR, III, 113)

La syntaxe de cette phrase est exemplaire de complexité entraînant la confusion, reflet de celle qui règne dans l'esprit du locuteur. Il est significatif que ce segment commence par « In truth » car l'interrogation porte justement sur la vérité de la destinée et du caractère. Cette expression, figure qui a perdu son sens du fait de son usage commun, forme comme un lapsus. D'après l'Oxford English Dictionary, cela signifie « In fact, as a fact; really, indeed : mostly used to strengthen or emphasize a statement ». Il ne s'agit donc pas de rechercher la vérité mais de mettre en relief. Mais ici, cela marque finalement un peu plus l'éloignement de la réalité et la division du personnage.

L'imbrication des subordonnées est également très complexe. Ippolito dit d'abord « I feel I am yet so unlike what I am told I must be ». « I am » est subordonné à « I feel »; « unlike » est complété non pas par un groupe nominal comme « a parricide », qui caractériserait précisément Ippolito s'il se soumettait à l'étranger, mais par encore deux propositions imbriquées. Aucune ne nomme explicitement l'acte à commettre. Quant au modal « can », utilisé deux fois dans le passage, il concerne la capacité à entreprendre un acte qui n'est nommé que de façon détournée (« unnatural deed », « be a wretch »). L'innommable apparaît dans le texte par les vides qu'il engendre.

Encore la modalité du reste de la phrase complique-t-elle les choses. C'est une modalité d'abord de l'incertitude. Ippolito ne peut pas dire « I am » mais seulement, et subjectivement, « I feel I am ». L'incertitude est marquée aussi par l'usage de « doubt », lui-même modalisé par « almost » et « if ever », comme dans une modalité de l'incertitude au carré. De plus, le « must » utilisé au début de l'extrait, l'est avec un sens épistémique

(c'est sa destinée inéluctable) mais étant placé derrière « I am told » qui décharge Ippolito d'une part de la responsabilité par l'usage du passif qui fait agir une force non identifiée et donc supérieure, ce « must » peut parfaitement être lu comme un « must » radical. C'est donc la plus grande confusion qui règne à tous les niveaux de la phrase.

Ce n'est pourtant pas encore fini. Le personnage rajoute comme en surimpression à cet ensemble déjà complexe, les adverbes YET et SO. « Yet » sous-entend deux choses possibles à lui seul : « il ne l'est pas encore », ou « il n'est pourtant pas ». « So » renforce un peu plus l'emphase de « in truth ». Cette saturation adverbiale est en outre présente dans tout l'extrait. « So » revient ensuite deux fois et nous lisons « still so many pulses » qui juxtapose deux adverbes et reproduit la première occurrence « yet so unlike ». « Yet » refait d'ailleurs son apparition juste après. Et c'est encore sans compter les adverbes « almost » et « ever ». L'omniprésence des adverbes traduit la pensée brouillée du personnage qui ne peut formuler son trouble pour mieux l'appréhender.

Enfin, la présence d'étoiles est un recours favori de notre auteur pour signifier la discontinuité du discours. Comme dans *Women*, l'écriture est dépassée par l'émotion du personnage qui ne peut plus s'exprimer. Il rejoint de plus en cela la remarque de Michelo quand il perd son souffle.

Dire est donc un enjeu capital, la difficulté à nommer l'innommable omniprésente. La confession d'Orazio revient sur ce problème. Dire est alors un acte compulsif. Le narrateur doit pourtant lutter contre le vide qui menace d'envahir son récit du fait du débordement opéré par les émotions. Il doit maîtriser ses émotions pour canaliser le langage. Ainsi, Orazio écrit « I must go on » (FR, III, 378) comme les étoiles apparaissent dans sa confession au moment où il relate son arrivée devant Erminia avec Verdoni. Malgré ses efforts, il échoue à tout dire : « But I have no power to speak of that hour » (FR, III, 379). Des étoiles émaillent le cours de son récit. Il écrit qu'il doit prendre sur lui et insiste : « I will do it most calmly and unshrinkingly » (FR, III, 390). Le modal « will » a ici la double signification de volonté et de futur mais cette phrase est suivie d'étoiles. Le manuscrit est mangé par le feu qui dévore Orazio dans les extrêmes de ses sentiments. Nous en trouvons des occurrences aux moments les plus intenses de ses révélations et donc de sa colère (par exemple, FR, III, 397). Le manuscrit, comme dans *Melmoth*, est défectueux.

Melmoth the Wanderer.

Des trous sont en effet présents dans l'édition de *Melmoth the Wanderer*. Ils sont représentés comme ailleurs par des étoiles qui occupent une place importante dans le texte. L'auteur ne se contente pas d'avoir recours à des signes typographiques comme les points de suspension. Le vide occupe le texte. Cela est d'autant plus surprenant qu'il ne s'agit pas d'une narration qui serait directement représentée dans le texte, comme une reproduction des manuscrits. L'homme errant brûle de sa présence le papier destiné à le nommer. Les nombreuses ellipses du manuscrit de Stanton sont autant de blocages du texte qui rendent l'approche de Melmoth difficile. Ce dernier est celui que l'on ne peut pas voir, qu'il est interdit de voir. C'est ainsi lorsque le lecteur s'approche le plus de Melmoth que le manuscrit contient le plus de vides. Ni John, le narrataire, ni le lecteur ne peuvent découvrir les passages les plus importants du dialogue entre Melmoth et Stanton à l'asile :

Of all their horrible dialogue, only these words were legible in the manuscript, 'You know me now.' — 'I always knew you.' — 'That is false; you imagined you did, and that has been the cause of all the wild ***** of the*** of your finally being lodged in this mansion of misery, where only I would seek, where only I can succour you.' (MW, 55)

Suit la description avec le modal WILL que nous avons déjà étudiée. Les mots qui sont présents excitent l'imagination du narrataire et du lecteur. Ce sont aussi les seuls fragments à avoir résisté à l'épreuve du temps. Le reste a été « mutilated » donc tronqué, comme si quelqu'un, plus que le temps, avait voulu faire disparaître le langage ou du moins comme si ce langage était trop violent pour parvenir à l'oreille du commun des mortels. Le vide est peut-être salvateur pour le lecteur. Bien entendu à la page 58 survient le blocage le plus important du texte sur la condition de libération. De nouveau dans le récit de Monçada, elle est cette « incommunicable condition » (MW, 237). Le narrateur rappelle d'ailleurs celle dont faisait mention le manuscrit de Stanton. Pour Walberg, la libération de la misère est « on the condition that — I cannot utter! » (MW, 427). Même lorsque la confession se fait à un pasteur, le texte n'en garde pas la trace : « As Elinor, however, proceeded to disclose the awful proposal, and the scarcely less awful name of the unholy intruder, the clergyman betrayed considerable emotion » (MW, 497). Celle d'Isidora à Fra Jose est également effacée dans le manuscrit

d'Adonijah (MW, 526). La confession du moine qui accusait Olavida est d'ailleurs oblitérée (MW, 39). C'est le principal point d'achoppement du récit.

Le narrateur attise de plus constamment la curiosité de son lecteur par l'usage d'adjectifs comme « remarquable » (MW, 39). Page 59, le narrateur dit encore « The last lines of the manuscript that were legible, were sufficiently extraordinary ». Elles sortent de l'ordinaire de deux façons, dans leur contenu et dans leur forme :

'I have sought him every where. — The desire of meeting him once more, is become as a burning fire within me, — it is the necessary condition of my existence. I have vainly sought him at last in Ireland, of which I find he is a native. — Perhaps our final meeting will be in ***** (MW, 59)

Le passage à la première personne du singulier est frappante. Il fait éclater la surface déjà délabrée du texte. Ces mots ressortent d'autant plus qu'ils sont entourés de vide. Ce fragment est une incursion parcellaire d'un passé qui fait violence au présent, qui traduit la permanence de la quête comme la permanence de Melmoth au-delà du temps humain. De plus, le mot qui ne peut être dit mais que l'on devine est le même que celui du récit des Indiens : « A withering monosyllable, not to be told, thundered in her ears » (MW, 355).

Le vide dans le texte est également destiné à donner toute l'ampleur tragique d'un épisode. Ainsi de celui qui suit cette phrase : « ...Olavida, who dropped dead in the attitude of pointing to him » (MW, 35) alors que le moine vient justement d'échouer à nommer Melmoth (« He is — he is — »). Ces blancs dramatisent encore une fois l'impossibilité à dire l'innommable.

Ainsi, le texte se dérobe doublement : il y a l'histoire que l'on veut faire disparaître et l'histoire que l'on veut transmettre sans y parvenir. La parole est refusée aux personnages. Même quand ceux-ci ont les mots pour dire leur souffrance, on leur interdit de s'exprimer. Ainsi Immalee devenue Isidora tente de parler de Melmoth à sa mère : « Oh, mother, I will tell you all! » s'exclame-t-elle. Mais sa mère lui retourne un brusque « no! » avant de l'envoyer se confesser auprès de Fra Jose (MW, 331). Ce vide dans la communication laisse la porte ouverte à Melmoth. Il se glisse systématiquement dans les vides du texte. C'est d'ailleurs là sa condition d'apparition fantastique. Notons que c'est alors qu'il vient de prononcer

le mot « enfer » dans l'oreille d'Isidora, mot qui, nous le savons, ne peut être transmis au narrataire, que le manuscrit d'Adonijah ainsi que sa propre mémoire présente des défaillances (MW, 356). La trace que le vieil homme a mis tant de peine à laisser derrière lui — le manuscrit est écrit avec des caractères grecs pour le préserver de la curiosité des inquisiteurs — commence déjà à s'effacer. Toute l'entreprise du roman consiste à donner l'histoire de Melmoth qui disparaît irrémédiablement dans ses vides. Il échappe sans cesse au lecteur alors que toute la narration est destinée à dire sa présence.

En outre, le manuscrit présente de plus en plus de vides à mesure que le lecteur s'approche de la fin de *The Tale of the Indians*. Les événements semblent se précipiter. Les blancs du texte donnent l'impression au lecteur que les actions se succèdent sans temps de respiration (MW, 524). Les semaines qui s'écoulent entre l'emprisonnement d'Isidora et son interrogatoire se noient dans le blanc qui précède la reprise du récit. En outre, à cette fragmentation s'ajoute celle qui vient des ellipses sur l'innommable. La condition de Melmoth pour libérer sa victime échappe une dernière fois au lecteur (MW, 532). Enfin, la présence accrue de vides dans le texte et dans la mémoire signale l'approche du dénouement : la boucle est bouclée, la présence de Melmoth réaffirmée par le vide même.

Il nous reste à traiter de la fin du texte et de cet arrêt en suspens du récit sur du vide : vide des explications sur l'arrivée de Monçada en Irlande, vide laissé par Melmoth derrière lui et dans sa maison, et dans le texte. En effet, le manuscrit faillit alors que Melmoth s'apprête à revenir chez lui. Monçada s'arrête d'ailleurs dans son récit sur un paradoxe : « Monçada here concluded the tale of the Indian, — the victim of Melmoth's passion, no less than of his destiny, both alike unhallowed and unutterable » (MW, 534). À la fin du roman, le narrateur premier déclare sans sourciller que Monçada vient de faire un impossible récit. Sa narration ne sera ainsi jamais finie. Cette fois les étoiles apparaissent dans le récit du narrateur premier. Melmoth brûle jusqu'au roman que le lecteur tient dans ses mains (MW, 536). L'errant annonce pourtant qu'il va reprendre le récit : « Who can tell so well of Melmoth the Wanderer as himself, now that he is about to resign that existence which has been the object of terror and wonder to the world? » (MW, 536), mais aussitôt se contredit : « The secret of my destiny rests with myself » (MW, 537). Il est par ailleurs révélateur qu'il s'en tienne aux on-dit pour relater sa propre expérience :

If all that fear has invented, and credulity believed of me be true, to what does it amount? That if my crimes have exceeded those of mortality, so will my punishment. I have been on earth a terror, but not an evil to its inhabitants. None can participate in my destiny but with his own consent — *none have consented* — none can be involved in its tremendous penalties, but by participation. I alone must sustain the penalty. If I have put forth my hand, and eaten of the fruit of the interdicted tree, am I not driven from the presence of God and the region of paradise, and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever? It has been reported of me, that I obtained from the enemy of souls a range of existence beyond the period allotted to mortality (...). It has been said that this power was accorded to me, that I might be enabled to tempt wretches in their fearful hour of extremity, with the promise of deliverance and immunity, on condition of their exchanging situations with me. If this be true, it bears attestation to a truth uttered by the lips of one I may not name, and echoed by every human heart in the habitable world. (MW, 537-538)

Le recours à la conjonction IF pour introduire des subordonnées de condition a plutôt le sens de « Quand bien même ». Il ne dit donc pas dans un premier temps si ce que l'on dit de lui est faux ou non. De plus, l'usage des formes impersonnelles — « It has been reported / said » — ôte la responsabilité de l'énonciation à l'homme errant qui n'a lui-même pas le droit à la parole directe, doit composer une médiatisation et même rester dans la modalité de l'incertitude.

Pourtant, il confirme par une affirmation ce qu'il vient d'évoquer : « No one has ever exchanged destinies with Melmoth the Wanderer. *I have traversed the world in the search, and no one, to gain that world, would lose his own soul!* » (MW, 538). Les italiques sont introduites par Maturin. L'intensité de la révélation de sa damnation dans une simple affirmation est trop forte : elle fait plier la lettre. Sa disparition du texte est à l'image de la représentation de l'homme errant qui a eu lieu dans tout le roman. L'humain ne voit de Melmoth que le vide qu'il a laissé. L'homme errant impose le silence définitif lors de son départ. John et Monçada n'échangent plus un mot une fois que Melmoth est parti dans ce que nous supposons être sa damnation, comme la confirmation de ce que le rêve décrivait. Le recours au rêve est la seule poétique capable de dire l'horreur de son sort. Le discours de la réalité est, lui, bloqué, la description impossible (MW, 542). Le lecteur est laissé à ses spéculations sur la fin réelle de Melmoth, ce qui est là le propre du fantastique.

Dans cette partie, nous avons donc vu combien le texte était difficile à appréhender pour le lecteur comme pour les narrataires de Maturin. Les vides physiques des manuscrits, les interruptions de la narration, les fausses pistes, les leurres, les équivoques sont autant de blocages du texte, de vides auquel se heurtent les narrataires. Cependant, bien plus qu'un blocage de ses textes, Maturin opère un bouclage destiné à contrôler le vide, l'innommable.

2. *Le bouclage du texte ou la structure contrainte*

Contrairement à ce que certains critiques ont pu affirmer (Harris à propos de *Fatal Revenge* écrit : «The often tedious and unnecessary complexity is not to be denied»¹; Alice Killen voit quant à elle en *Melmoth* « un amas d'incidents mal liés, trop espacés, mais qui montrent une certaine puissance et mènent à la grande catastrophe finale »²), la structure des romans est loin d'être un désordre. En dehors des blocages du texte qu'il place à travers ses narrateurs, Maturin établit des structures très solides, très contraintes. Le vide est exposé selon une composition qui ne laisse rien au hasard. Ses textes sont verrouillés dans les cadres multiples qu'il crée.

2.1. LES PORTRAITS

Les portraits sont souvent présents dans son œuvre. Ils participent à l'opération de bouclage du texte en ce qu'ils établissent à l'intérieur de la thématique une image en miroir des structures des textes.

Fatal Revenge

Ainsi, la description des portraits d'Orazio et d'Erminia dans *Fatal Revenge* est méthodique. Tout d'abord, l'image d'Orazio fait l'objet de plusieurs cadrages concentriques :

He proceeded to display the pictures : the first was that of the Count Orazio. I think the painter to whom he sat, must have trembled to raise his eye to him; he must have felt as the prophet did, when he beheld steadfastly the countenance of Hazael, and foretold the sufferings of his country. It was one of those faces which tells the character at a look; the bold, thoughtful front, the dark brows that almost met, the strong curve, and prominent lines of the nose, the proud curl of the upper lip, of which even the smile seemed to hold alliance with contempt, the rich, dark, sanguine complexion, which seems to be the shade the stronger passions love. From such a character I would expect the fiercest bursts of passion; the proudest sternness of heroism; soarings of super-human virtue, or sallies of outrageous depravity; the impassive brightness of an angel, or the potent and glaring malignity of a fiend. (FR, I, 150-151)

1. J.B. Harris. *Maturin, The Forgotten Imitator*. (New York : Arno Press, 1980 (1928)) 38.
2. Alice M. Killen. *Le Roman «terrifiant» ou le roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. (Paris : Georges Crès et Compagnie, 1915) 93.

La première phrase présente le tableau puis Annibal livre ses réflexions sur celui-ci. Le cadre du tableau est relayé par des cadres descriptifs. Au centre de la description du tableau est celle, physique, du comte. Cette description elle-même est encadrée par une vision globale du visage (« one of those faces...the rich, dark, sanguine complexion ») et un retour aux commentaires subjectifs d'Annibal.

De plus, les déictiques sont utilisés de manière à signifier le rapprochement vers le centre. Orazio a d'abord « one of those face », ce qui le place dans la sphère du hors-moi. Il est encore à distance d'Annibal. Puis ce dernier continue la description en utilisant l'article défini. Cela suscite un rapprochement dans la mesure où cet article a une valeur anaphorique. De plus, d'un type de visage, nous allons vers ses particularités. Le retour à THE + pluriel (« the stronger passions ») nous renvoie à distance par la généralisation. Viennent ensuite des superlatifs qui font du sujet du portrait un être dépassant la mesure humaine commune. En fait, le narrateur sature son discours de figures de l'excès. Le dernier segment de cette phrase utilise une structure en « the...of...a », ce qui ajoute à la saturation déjà observée car il souligne ce qui est écrit par l'anaphore culturelle. L'accumulation tant physique que psychologique est relayée dans le discours et fait d'Orazio une puissance ténébreuse dont il convient de se méfier. En outre, l'organisation de la description est verticale : le jeune homme décrit Orazio du haut vers le bas du visage. Cette vision descendante se place symétriquement à la vision évoquée par l'imagination d'Annibal sur le peintre du tableau (« raise his eye to him »). De plus, la verticalité suggère la fulgurance de l'ascension et de la chute d'Orazio. Elle est un élément structurel dominant de la dimension tragique du roman. De fait, l'introduction du tableau avec le verbe « display » produit un effet théâtral. La première phrase est comme le rideau qui tombe devant la scène.

La référence biblique à Hazael et Élisée annonce par ailleurs la fin tragique réservée à la famille Montorio. En effet, le livre des Rois se termine sur l'exil à Babylone. Le tableau est prophétique. Il sert de révélateur sur la suite des événements tout en éclairant sur Orazio-Schemoli. Annibal peut ensuite faire le rapprochement entre les deux hommes dans ses rêves.

Le comte sort du cadre destiné à montrer le mort aux vivants et les espaces s'inversent : le portrait prend vie alors que le réel devient, comme nous le savons, un espace de mort et par conséquent de tragédie.

Maturin boucle son texte en tissant des relations étroites et multiples entre tous les éléments qui composent son récit. L'histoire se trouve condensée dans la présentation des tableaux. Ainsi, la séparation irrémédiable entre Orazio et Erminia est figurée par la présence de deux tableaux isolés l'un de l'autre par leur cadre et par la présentation bien différente de ceux-ci qui est à l'image des caractères opposés de leur modèle.

Le portrait d'Erminia n'est pas aussi nettement dépeint, la place réservée à la subjectivité plus grande :

I will not call beauty, that assemblage of colours, to which the cold eye of judgment gives the praise of harmony, and quits it; — no; — it is the communication of unknown pleasure, it is the discovery of that unexplored chord of mind, which is touched for the first time by the hand of harmony : it is the realizing those forms which float in the morning's dream, in the musings of twilight : it is the picture of Erminia. (...) Brows that thought; eyes that spoke; lips that smiled; smiled mutably with living and sensible change; hair, of which lest I should disturb the gauzy waving, I held my breath as I gazed. She stood as in her days of early happiness; the scene and attitude were sylvan; a fawn was flying from her, to whom she held out her hand; mine was extended too. — And her hair; — it is that dark brown, whose deepening waves, and tendril ringlets, have a sunny and burnished brightness, that resembles the foliage of a bower, tinged with the rich varieties of autumnal light : — but oh, to play with those ringlets, to look on those living eyes, to kiss that breathing neck — You think me mad — I may be so — was I so, when kneeling and attesting the lovely form itself, I vowed to pursue the original through the world; (...). (FR, I, 152-155)

La description n'a rien à voir avec la précédente. Le jeune homme se trouve soudain face à la représentation de ses fantasmes d'incorporation, d'où la subjectivité plus grande et l'usage de l'article \emptyset qui introduit cette fois les éléments du visage. Ces derniers ont donc un impact maximum. Cela met en relief la force de présence d'Erminia, soulignée par les pouvoirs énoncés par Annibal (« thought, spoke, smiled »). Le narrateur s'éloigne ensuite quand il décrit l'arrière-plan. Il met alors en scène dans son discours son écartèlement : il désire être dans le tableau tout en étant exclu — l'usage de « that » et « those » (« those ringlets », « that breathing neck ») souligne ce rejet. Le vœu final de réconciliation le met hors du tableau et affiche un désir impossible à assouvir. En effet, le dedans et le dehors s'opposent nettement dans ce passage. Le dedans est

lumineux alors que le narrateur se tient dans la pénombre. Or Annibal désire le dedans, c'est-à-dire désire rentrer dans le ventre maternel. Le cadre du tableau contient ce monde protégé. Mis hors cadre, il commence son errance, la quête d'Erminia.

Pourtant, le tableau est aussi la prison dans laquelle Orazio a enfermé sa femme. L'original semble sortir de cette prison en la personne d'Ildefonsa. La fille d'Erminia est dehors, alors qu'Erminia est dedans. Cependant Ildefonsa est aussi prisonnière d'un cadre : le couvent. Cela traduit encore l'impossibilité de satisfaire Annibal.

Enfin, dans ces deux extraits décrivant des tableaux, le narrateur fait un retour soudain au présent alors que la description était au passé (« seems to be the shade the stronger passions love », « it is that dark brown... »). Le portrait rend présent les morts et dans le cas du portrait d'Orazio suggère qu'il n'est pas mort. Cela confirme ce que nous avançons plus haut : le portrait condense l'intrigue. Il se rapporte au problème de l'origine à la fois avec le mariage malheureux et la découverte des parents, qui est aussi expression du désir incestueux du fils, et le problème de la tombe vide comme origine du monde d'Annibal. Ce passage renferme dans le cadre des deux tableaux les thématiques du vide vues dans les deux premiers chapitres, c'est-à-dire le rapport trouble à l'origine et l'errance déclenchée par l'exclusion hors du cadre.

The Albigenses

Le portrait rejoint la marge dans *The Albigenses* avec les figures dessinées dans le bréviaire de l'évêque de Toulouse :

I have caused a cunning limner to counterfeit the features of all the prized dames of France, in the margent of this book, under the forms of female saints. Con the holy page well, lord abbot, (...) and tell me whose lineaments there, from Queen Ingelberg on the throne, to the abbess Eloise in the cloister, may vie with those of the lady Isabelle. (ALBI, I, 100-101)

La signification de ces portraits est double : l'utilisation de la marge pour des représentations profanes dans le livre de piété est une transgression; elle met donc en marge le transgresseur. Par ailleurs, l'utilisation elle-même de la marge remet en scène la problématique du cadre et de la marge puisque celle-ci se transforme en cadre pour le portrait. Être dans la marge ou dans le cadre est ainsi une notion ambiguë. Le représentant de l'institution transgresse ses lois donc sort du cadre en commandant les portraits. Les trois femmes du bréviaire sont, elles, dans une marge alors

qu'elles représentent l'état, la religion et la nouvelle génération, donc l'avenir. Les femmes sont tenues à l'écart et mises en compétition alors qu'elles seront les artisans de la réconciliation des peuples. Notons de plus que les trois femmes réunies dans le bréviaire le sont par la suite dans le couvent de l'abbesse Eloise où Queen Ingelberg a trouvé refuge et où Geneviève a une vision de Lady Isabelle. Or l'abbé parle d'une paysanne plus belle que ces femmes qui trouve alors sa représentation en Geneviève. Ce système d'écho instaure une forme de cadrage des épisodes du roman qui se renvoient tous les uns aux autres dans un système homothétique.

Un autre portrait joue le rôle de mise en abîme de l'intrigue du roman, celui du comte Raymond. Ce tableau se trouve derrière un rideau : « And, as he spoke, the Lord of Courtenaye, with trembling hand and reverted eye, withdrew the black curtain and disclosed the portrait of an armed warrior » (ALBI, I, 228). Voilà qui rappelle le rideau des *Mysteries of Udolpho*¹ derrière lequel se cache une figure terrifiante. Mais ici, c'est le « villain » qui le regarde. Le rideau noir ouvre sur les terreurs inconscientes comme chez Ann Radcliffe. Il a pour fonction de cacher la culpabilité de Courtenaye dans *The Albigenses*. La redondance de « armed warrior » — un guerrier n'est-il pas par définition armé? — double la menace que représente le portrait. Or comme dans le cas d'Erminia dans *Fatal Revenge*, le portrait prend vie à travers son descendant, Paladour. Maturin établit comme toujours des relations complexes entre les peintures et le texte.

Au volume III, le narrateur revient sur le portrait pour le décrire plus en détail :

It was that of a young and handsome knight in armour, his hand on a sword, his helmet lying on a table beside him — his hair fell in thick ringlets on his shoulders, and on the margin was written — Remond — anno Salvatoris Mundi 1192. (ALBI, III, 152)

Ce sont d'abord les attributs guerriers qui sont dépeints et si le heaume posé sur la table signale le repos, la main, elle, est sur l'épée prête, à s'en servir. L'attitude du guerrier implique pour le seigneur de Courtenaye que sa culpabilité est sur le point de le frapper. La luxuriance des cheveux qui

1. Ann Radcliffe. *The Mysteries of Udolpho*. (Oxford : Oxford University Press, 1998 (1794)).

encadrent le visage représente la force de Raymond opprimée par le carcan posé sur lui par le seigneur de Courtenaye. En effet, alors que le pouvoir du comte est presque palpable et que tout indique que le sujet du portrait peut sortir de son cadre, un élément l'y contient fermement : le nom et la date qui y figurent. Inscire ces mentions revient à sceller le portrait, à le situer définitivement dans le passé. Ce portrait traduit donc bien les désirs et les peurs de son propriétaire : le seigneur de Courtenaye voudrait bien clôturer le passé mais la menace latente qu'il représente ne peut être apaisée. Les situations de Raymond et de Courtenaye et donc l'ordre institutionnel du roman sont éminemment liés au portrait. Quand le sujet commence à déborder du cadre, l'ancien ordre est remis en question et c'est la destruction de cet ancien ordre corrompu qui permet à un nouveau cadre de vie de s'installer.

Or, ce portrait intervient une troisième fois dans le récit, lorsque Courtenaye paye ses crimes par le feu : « The cloth that hung before the warrior's portrait, consumed to ashes, crumbled away, and the figure painted on copper, and resisting the force of the flames, stood out strongly in the horrid light, as if a living and present being glared on the fearful doom of his foe » (ALBI, IV, 23). Cette animation du portrait inanimé réalise les terreurs inconscientes. De plus, la purification par le feu permet au nouvel ordre de survenir donc à Raymond de sortir du portrait. La dimension diabolique de l'événement est certes mise à distance par le narrateur qui prend bien soin d'introduire un marqueur de virtualité (« as if ») mais un personnage, lui, sort pour de bon de son portrait quand on le met au feu : c'est Melmoth.

Melmoth the Wanderer

C'est en effet avec Melmoth que le portrait prend toute son importance. Son descendant fait connaissance avec lui au travers d'un mystérieux portrait :

John's eyes were in a moment, and as if by magic, rivetted on a portrait that hung on the wall, and appeared, even to his untaught eye, far superior to the tribe of family pictures that are left to moulder on the walls of a family mansion. It represented a man of middle age. There was nothing remarkable in the costume, or in the countenance, but *the eyes*, John felt, were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget. Had he been acquainted with the poetry of Southey, he might have exclaimed in his after-life, 'Only the eyes had life, / They gleamed with demon light.' — THALABA. From an impulse equally resistless and painful, he approached the portrait, held the candle

towards it, and could distinguish the words on the border of the painting, — Jno. Melmoth, anno 1646. (MW, 17-18)

Il convient ici de souligner le détachement du narrateur principal, déjà observé par Isabelle Hervouet-Farrar¹, qui insiste sur la virtualité avec l'emploi de « as if », la focalisation sur John (« John felt ») et l'intertextualité qui rappelle le statut de récit fictionnel du texte.

C'est de plus l'attrait irrésistible de John qui emmène le regard du lecteur sur ce tableau exceptionnel. La description se rapproche alors progressivement de ce qui en fait la spécificité pour revenir ensuite au bord, sur le cadre. John lit l'inscription qui clôture le portrait en le datant. Maturin utilise quatre fois le mot « eye ». Nous savons l'importance créatrice du regard dans ce roman : rendre visible, c'est rendre vivant. C'est aussi une façon de diriger le regard du lecteur sur ce qui fera désormais le sujet du texte, de le ramener, alors qu'il a cru un temps que John serait le héros du roman, sur le véritable centre d'intérêt de l'œuvre. Le portrait sert à re-cadrer la narration, à commencer véritablement le récit. Le cadre est donc un seuil que le lecteur franchit avec John, une fenêtre ouverte sur une autre histoire que celle de John. Ce cadre initial se reproduit semble-t-il à l'infini alors que le lecteur et les narrataires du roman entament chaque nouveau récit. Le cadre sert donc bien de fenêtre sur un autre monde, sur un autre être, hors norme.

Ce portrait est dépeint plusieurs fois. D'abord le narrateur en reparle quand John le brûle sur les injonctions de son oncle alors qu'il vient de finir de lire le manuscrit de Stanton :

After a few moments, he raised himself with an involuntary start, and saw the picture gazing at him from its canvas. (...) He gazed on it in return, — all was silent in the house, — they were alone together. The illusion subsided at length; and as the mind rapidly passes to opposite extremes, he remembered the injunction of his uncle to destroy the portrait. He seized it; — his hand shook at first, but the mouldering canvas appeared to assist him in the effort. He tore it from the canvas with a cry half terrific, half triumphant; — it fell at his feet, and he shuddered as it fell. He expected to hear some fearful sounds, some unimaginable breathings of prophetic horror, follow this act of sacrilege, for such he felt it, to tear the portrait of his ancestor from his native walls. He paused and listened : 'There was no voice, or any that

1. Isabelle Hervouet-Farrar, *Le Roman romantique ou récit éclaté*. (Thèse, Lyon III, 1994) 421-426.

answered;’ — but as the wrinkled and torn canvas fell to the floor, its undulations gave the portrait the appearance of smiling. (...) He caught it up, rushed into the next room, tore, cut, hacked it in every direction, and eagerly watched the fragments that burned like tinder in the turf-fire which had been lit in his room. (MW, 59-60)

La perspective est inversée dans cette deuxième occurrence. Tandis que John regardait le portrait dans la première description, c’est le portrait qui se met à le regarder alors que les pronoms le définissent toujours comme un élément inanimé (« its canvas »). Le personnage du portrait est entre la vie et la mort, exactement comme les termes de son pacte diabolique le définissent. L’homme errant sort de son cadre par la volonté de John qui l’en arrache mais reste une illusion par la distanciation introduite par le narrateur (« illusion, imaginary »). Le personnage est ainsi dans un entre-deux, entre le cadre et l’extérieur du cadre, entre les lignes du texte, entre les focalisations conflictuelles du narrateur premier et de John. Ce deuxième échange avec les yeux dans le cadre est une admission de l’existence du personnage hors du cadre. « Alone together » solde le pacte d’où la nécessité immédiate de purgation par le feu. L’échange de regards est malsain, comme dans le reste du roman. Or c’est un échange de l’extérieur avec l’intérieur du cadre, un franchissement de la limite qui existe entre l’animé et l’inanimé qui figure la transgression. Une fois la barrière du cadre franchie, rien ne sert de brûler la toile comme le fait remarquer Melmoth lui-même : « those are flames I can survive » (MW, 60). Le déictique « those » met les flammes, et par conséquent la toile, dans la sphère du hors-moi. Ce personnage n’est donc plus dans la toile. Le déchiquetage de la toile fait du portrait unitaire de la première représentation une sorte de puzzle, une énigme. Le portrait fonde ainsi le roman. Bertrand Rougé dit à ce propos : « Le cadre, en tant qu’il est *constituant*, a donc quelque rapport avec la fondation : fondation d’un espace, fondation d’un lieu ou d’une œuvre, fondation d’un monde »¹. Ici, le cadre fonde le monde fantastique par le fait même que le portrait en déborde.

Melmoth réapparaît, par la suite, sous la forme d’une miniature détenue par Monçada : « It was a miniature likeness of that extraordinary being. It was painted in a coarse and unartist-like style, but so faithfully, that the

1. Bertrand Rougé, « En-visager l’absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d’un cadre dans un tableau de Vermeer », (in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 26-44) 27.

pencil appeared rather held by the mind than by the fingers » (MW, 72). Mimesis et vie tendent à se confondre. La vie ne serait-elle pas la mimesis, ce qui est animé statique alors que l'espace de représentation, même quand il est extrêmement restreint, aussi diminué qu'une miniature, ouvre sur des mondes entiers? L'univers clos du roman ne serait alors pas tant les prisons des récits que celui où vit John, espace de frustration permanente, de non-vie (rappelons que la maison est bordée par « the garden of death » (MW, 25). Melmoth est-il dans ce cas celui qui est marginal, désigné par le déictique « that » qui le place clairement à distance, dans la sphère du hors-moi, hors-cadre? Ou bien le personnage hors du cadre n'est-il pas John, qui sort du cadre de l'histoire jusqu'à n'être plus qu'un narrataire?

Les portraits de Melmoth posent la question du cadre et de la marge. Leur interaction est complexe. Le roman montre que celui qui semble être dans le cadre ne l'est finalement pas, alors que le marginal est au centre du livre, au centre du cadre. L'inscription que lit John sur le bord du tableau peut alors être considérée comme sa propre situation mise en abîme : il n'est qu'un nom et une date au bord du récit, « Jno. Melmoth, anno 1816 ». N'est-ce pas ainsi que débute le roman : « In the autumn of 1816, John Melmoth etc » (MW, 7). Il s'en suit un portrait littéraire de John comme dans un chiasme structurel où s'inversent les mouvements du centre du portrait à son bord. Nous allons de la date et du nom en bordure du portrait vers le portrait de John, et ce dernier va du portrait de Melmoth à la date et au nom qui le bordent. Revenir à la bordure du tableau de Melmoth, c'est revenir à la bordure du récit, celui où est cantonné John. Le cadre de Melmoth fait donc la marge de John. C'est le premier enchâssement du récit : le portrait de Melmoth s'enchâsse presque littéralement dans celui de son descendant, en faisant du même coup un simple cadre venu élargir le sien, signifier la marge et la limite qui sont identiques à celle de Melmoth. L'existence de John est confinée au récit de celle de son ancêtre, dépendante de lui. Et alors que la représentation paraît restreindre l'espace réservé à Melmoth au travers de la miniature, c'est la place de John dans le récit qui se réduit.

L'histoire se termine quand Melmoth rentre chez lui, atteint par l'âge et la limite de son existence prolongée. Comment ne pas voir dans le portrait de Melmoth une représentation plastique de sa condition : il sort des limites étroites de l'humanité pour aller dans la marge mais cette marge elle-même est limitée par un cadre : la durée de 150 ans. Le cadre du

portrait marque la finitude de Melmoth. Ce dernier sort de son cadre en s'animant comme il sort de la norme mais le cadre, lui, ne disparaît pas. John brûle la toile, pas le cadre. La fin du roman, c'est le retour du bord, de la finitude de l'homme mais en même temps, c'est l'occasion de se pencher au-dessus du néant quand l'homme errant disparaît sans laisser de trace, ou plutôt si, mais en laissant des traces qui ne font que susciter l'interrogation sans y répondre. John et Monçada vont au bord du vide. Le roman se referme sur le silence. La bordure ultime est celle de la page, mais cette bordure est une marge. La fin de *Melmoth* qui se termine sur un silence, comme en musique, plonge le lecteur dans une rêverie sur le sort de Melmoth. Cette dernière bordure nous invite nous aussi à contempler le vide, à sortir du cadre de la lecture. Encore une fois, des structures, qu'elles soient intérieures à la diégèse ou pas, redoublent les thématiques développées dans les romans, rendant de ce fait le texte très resserré autour de celles-ci.

Women et The Milesian Chief

Il est important cependant de constater l'absence de portraits peints des personnages dans *Women* et *The Milesian Chief*. Remarquons pourtant que, aux peintures des romans, correspondent les portraits de l'écriture, autrement dit les descriptions des personnages. Or le portrait que fait l'écrivain est différent en ce qu'il ne peut le saisir d'un seul coup :

Dans le portrait, les sens « fourmillent », jetés à la volée à travers une forme qui cependant les discipline : cette forme est à la fois un ordre rhétorique (l'annonce et le détail) et une distribution anatomique (le corps et le visage); ces deux protocoles sont eux aussi des codes; ces codes se surimpriment à l'anarchie des signifiés, ils apparaissent comme des opérateurs de nature — ou de raison¹.

Mettre des portraits peints dans l'écriture, c'est donc chercher cette fulgurance de la vision que ne parvient pas à donner l'écriture. Ainsi, cette dernière échoue significativement à qualifier le visage de Melmoth. Toutefois, le narrateur est contraint de décrire aussi le portrait peint. Placer de tels portraits dans le récit c'est donc à la fois chercher à traduire un indicible tout en soulignant l'impossibilité à dire la totalité, l'unité. En outre, cela impose un ordre à l'écriture, et de ce fait, une forme au roman. Le portrait n'est pas seulement un motif. Il participe de l'opération de verrouillage des textes.

1. Roland Barthes, *S/Z*. (Paris : Seuil, 1970) 61.

2.2. LE PARATEXTE

De plus, dans la forme des romans, le lecteur retrouve la bordure des portraits : c'est le paratexte. Titres, préfaces, épigraphes et notes de bas de page encadrent le texte ou s'introduisent dans sa marge, faisant de la marge un nouveau cadre.

Les titres et intertitres

Fatal Revenge; or, the Family of Montorio est un exemple des intérêts conflictuels de l'auteur et de son éditeur en rapport avec la volonté de boucler le texte. Pour l'éditeur, le titre doit être *Fatal Revenge* pour que le livre soit immédiatement identifié par le lecteur comme appartenant à une certaine catégorie de littérature (celle des « circulating libraries »), c'est un titre « à sensation » qui se résume alors à un en-tête commercial. Pour Maturin, en revanche, le titre aurait dû être *The Family of Montorio*, c'est-à-dire une forme de titre de portrait qui encadre l'histoire contenue dans le livre. L'un est anaphorique alors que l'autre est cataphorique et sert à construire au sein du roman un système élaboré de renvoi des parties du texte entre elles.

Notons que sur la page de couverture de la traduction parue récemment chez Corti¹, seul le titre de l'éditeur est traduit (*Fatale vengeance*). Le traducteur donne ainsi un contrat de lecture qui n'est pas celui prévu par Maturin. En effet, pour notre auteur, le récit est une histoire de famille plus que de vengeance puisqu'il ne retient pas cet élément qui contribue en outre à augmenter le suspense quant aux agissements d'Orazio.

Pour ce qui concerne *The Wild Irish Boy*, nous rappellerons simplement ici sa fonction de cadrage par sa dimension anaphorique (en rapport avec *The Wild Irish Girl*) puis de décadage. En effet, il ne ressemble pas au roman auquel il fait référence si ce n'est dans l'évocation des mœurs irlandaises. Il constitue la première approche du roman pour le lecteur et il le berne. Ainsi, plus qu'une référence à un certain genre de littérature populaire à cette époque, le titre est, comme pour *The Family of Montorio*, l'annonce d'un portrait. Le recadrage est alors cataphorique : il annonce la personnalité de son personnage principal.

Il en est de même pour le roman suivant. Néanmoins, le chef Milésien, aurions-nous tendance à penser, est le grand-père de Connal. Or

1. Charles Robert Maturin. *Fatale Vengeance ou la famille de Montorio*. (Traduction de Bernard Tissier, Paris: José Corti, 2000 (1807)).

ce dernier n'est pas le héros du roman. Et quand bien même nous verrions dans le petit-fils, chef des rebelles, ce chef Milésien, Connal n'est pas le seul héros. Nous pourrions même aller jusqu'à dire au vu des intertitres tels que « Armida in England » (MC, I, 33) ou « Armida in Ireland » (MC, I, 46) que c'est elle l'héroïne. Le narrateur se focalise d'ailleurs majoritairement sur elle. Il s'agit plus d'un portrait de groupe où deux personnages dominant la scène (Armida et Connal). En fait, titres et sous-titres cadrent de manière différente le roman. Ils introduisent comme précédemment des portraits mais Maturin prend un malin plaisir à perdre le lecteur et à déjouer ses attentes. Avec les titres, il entrouvre une vue sur le récit. Or, parce que le lecteur n'a pas tous les éléments de l'histoire en main, sa vue est biaisée, ce qui renvoie aux nombreux leurres des textes. Comme eux, les titres cachent autant qu'ils révèlent. Le lecteur retrouve cette présentation avec le titre *The Albigenses*. Le titre est un cadrage historique, donc anaphorique, sur ces hérétiques mais il n'est que partiellement cataphorique. Nous allons entendre parler des Croisés autant que des Albigeois. Les Croisés sont donc cachés dans l'implicite du titre.

Avec *Women; or, Pour et Contre*, Maturin semble vouloir changer le pacte de lecture. Il ne s'agirait plus d'un portrait mais d'une étude des femmes en général. Le titre présente d'ailleurs la notion pure (« women ») sans autre opération de la part de l'énonciateur. Pourtant, le titre du roman montre bien la valeur de l'antithèse qui fait le sujet du récit : l'opposition d'Eva et Zaïra. Elle est sujette à caution. Il ne s'agit pas de « Women; or, Pour ou Contre », avec un OU exclusif, mais de *Women, or; Pour et Contre*. La conjonction ET fait se rejoindre les deux termes de l'antithèse dans un rapport d'inclusion. Sa fonction est d'encadrer le mystère qui plane sur ces deux femmes. « Women » est alors à entendre comme la dénomination des femmes du roman seulement et « Pour et Contre » non comme des jugements de valeur mais comme composition du récit. Le titre à l'allure énigmatique est en fait une grille de déchiffrement du texte.

Enfin, le roman-portrait où s'imbriquent récit et titre, c'est *Melmoth the Wanderer*, roman dans lequel, au travers du destin individuel d'un homme insatisfait, l'auteur décrit en fait toute l'humanité. Le portrait individuel se mue en portrait de groupe. Maturin ne désigne pas « a wanderer » mais « the wanderer », comme s'il était déjà une figure connue, voire mythique, avec, de ce fait, un implicite renvoi anaphorique

à Caïn ou au juif errant. Le titre est donc à la fois un cadre cataphorique (qui pourrait se gloser en « je vais vous conter l’histoire de Melmoth ») et un cadre anaphorique (qui pourrait se gloser en « nous savons bien vous et moi que tout homme est un errant »), le cadre anaphorique établissant une complicité avec le lecteur et un pacte de lecture qui lie l’auteur à son lecteur.

Les intertitres fonctionnent, quant à eux, comme des cadres dans le récit premier puis dans les enchâssements de ce roman. Remarquons d’abord que le premier intertitre est *Tale of the Spaniard* et non *Stanton’s Tale* (titre mentionné dans la table des matières de l’édition de l’Oxford University Press de 1998). Maturin ne donne d’ailleurs pas de titre non plus aux récits de la gouvernante ou de la sibylle. L’auteur n’attire donc pas l’attention du lecteur sur les premiers emboîtements en ne donnant pas de titre alors qu’il le fait pour les récits suivants. C’est que, à ce moment-là, John n’a pas encore brûlé le portrait de Melmoth. Le reste du texte commence alors que ce dernier est sorti de son cadre. Les intertitres seraient alors les tentatives de le contenir dans le cadre des récits à défaut de le garder dans le cadre pictural. Dans le récit de Stanton, le cadre du manuscrit était assez présent pour que l’intertitre ne soit pas nécessaire. En rajouter, c’est aussi façon de remplir le vide à l’intérieur du cadre, de reconstruire le portrait dans l’écriture en ouvrant des récits qui sont des vues de Melmoth. Il semble donc être mal venu de vouloir donner un titre au récit de Stanton. Cette absence a une réelle fonction dans le récit.

De plus, les intertitres ont une construction bien particulière et l’usage du génitif construit avec « ’s » (pour *Stanton’s Tale*) dans cette table des matières est peu judicieux. Si nous observons bien les intertitres insérés par Maturin, nous constatons en effet deux choses : non seulement il ne les introduit pas tout de suite dans le roman, mais il en met aussi de deux formes. Les trois premiers sont des génitifs avec une construction en « of » alors que les deux derniers sont formés avec « ’s ». Il ne s’agit pas d’un impératif grammatical. Nous pourrions parfaitement dire « the Spaniard’s Tale » pour *Tale of the Spaniard*, par exemple. Si la construction change, c’est que Maturin veut suggérer quelque chose à son lecteur, faire à nouveau un renvoi entre thème et structure, ici une structure grammaticale. Nous avons vu que l’introduction du premier intertitre correspondait à un événement majeur du récit : la sortie de Melmoth de son cadre. Fait troublant : la construction du génitif change après la mort du narrateur de *The Tale of Guzman’s Family*, c’est-à-dire au moment où Melmoth reprend en main la narration et souligne les

dangers de la curiosité à son égard. Par conséquent, c'est lorsque le lecteur se rapproche le plus de l'errant et risque de se perdre en le regardant que la construction grammaticale se resserre. Nous savons en effet qu'avec « of », Maturin pose une relation en discours de façon élémentaire alors qu'avec « 's », la relation entre les deux termes du génitif est serrée car « 's » est un indice d'intégration tandis que « of » est un rupteur. L'écriture boucle les événements du récit et la construction grammaticale se contracte quand il devient impératif de contenir Melmoth. Elle signale le risque de fascination tout en cadenassant plus fermement le texte. Ces intertitres, qui sont aussi des titres de portraits, cherchent donc à reproduire le cadre du portrait de l'errant.

Les préfaces

De même que nous progressons du nom sur le cadre du portrait vers le centre par plusieurs étapes en ce qui concerne les peintures, nous nous arrêtons dans les textes, une fois la première approche du livre faite, sur un nouveau cadrage par les préfaces. En effet, en matière de contraintes, l'auteur considère par exemple dans *The Wild Irish Boy* les mesures à prendre pour créer un roman à la mode. C'est donc là une contrainte extérieure à la propre volonté de Maturin. L'extérieur joue un rôle inflexible sur son écriture. Le mettre en exergue, c'est, pour l'auteur, se distancer d'un texte qu'il n'aime pas et inviter le lecteur à une lecture clémente du roman.

Cela étant, le fait que l'auteur tienne compte d'une contrainte extérieure dans l'écriture de ses romans ne doit pas nous faire perdre de vue qu'il y installe toujours sa vision du monde et a recours même dans les œuvres réalistes aux épisodes fantastiques. Il prend donc de grandes libertés avec les contraintes extérieures. Le cadrage réaliste qu'il propose dans la préface de *Women* est en fait suivi d'un décadage avec l'épisode fantastique qui inaugure le récit lui-même. C'est une façon de perdre le lecteur. Les narrateurs ne sont pas les seuls à le bloquer.

Dans *The Albigenses*, il expose son ambition dans le domaine du roman historique : « The present work is part of a series, and is the first of three historical romances, illustrative of European feelings and manners in ancient times, in middle, and in modern » (ALBI, I, vii). Le contrat de lecture est bien particulier. Le lecteur ne lira pas *The Albigenses* de la même façon qu'une œuvre ouvertement gothique comme *Fatal Revenge*. Maturin impose une vision de son roman qui se surimprime au corps du texte.

Par ailleurs, dans bien des cas, l'auteur prend sa propre défense. *The Albigenses* ne fait pas exception et Maturin revient sur un thème favori : « but I must demand of my reader's consideration, that the opinions and errors of my imaginary characters shall not be transferred to my own » (ALBI, I, viii). Dans *Melmoth*, c'est sa situation d'écrivain qui lui pose problème : « I cannot again appear before the public in so unseemly a character as that of a writer of romances, without regretting the necessity that compels me to it » (MW, 6). C'est là un sujet récurrent. Dans le préface de *The Wild Irish Boy*, il en parle déjà : « He who is capable of writing a good novel, ought to feel that he was born for a higher purpose than writing novels » (WIB, I, xi). Dans *Women*, il annonce d'ailleurs « it is the *last time* I ever shall trespass in *this way* on the indulgence of the public » (WPC, I, v). Maturin ressent donc l'écriture elle-même comme une contrainte, du moins veut-il le laisser penser.

Dans ces préfaces, Maturin propose à son lecteur une grille de lecture que ce dernier suivra ou pas. Ainsi, dans celle de *Melmoth*, il commente des récits enchâssés, *The Spaniard's Tale* (c'est l'auteur qui formule ainsi l'intertitre dans la préface), *The Lover's Tale* et *The Tale of Guzman's Family*, et tente d'influencer la réaction de son lecteur au moins pour le premier : « I trust this defence will operate more on the conviction of the Reader, than it did on that of my friend » (MW, 5). Dans les préfaces se traduit la volonté de l'auteur qui, tandis qu'il semble céder aux volontés du public, entend contrôler son texte jusque dans les réactions de son lecteur.

Les notes de bas de page

Nous savons la fonction des notes de bas de page dans la création d'un univers réaliste et dans leur participation paradoxale à la déréalisation qui atteint les univers du roman (Chapitre I, 2.1). Ces notes encadrent donc le texte en le mettant à distance et en le décrivant. N'oublions pas qu'elles rappellent la présence du narrateur et ses possibles failles. Elles introduisent l'extérieur dans la marge du texte et traduisent en outre une volonté de contrôle de la part du narrateur ou de l'auteur lui-même sur le contenu du texte et sur ce qu'on peut lui attribuer. Ainsi de l'intervention de Maturin au sujet des opinions énoncées par *Melmoth* :

As, by a mode of criticism equally false and unjust, the worst sentiments of my worst characters, (...), have been represented as *my own*, I must here trespass so far on the patience of the reader as to assure him, that the sentiments ascribed to the stranger are

diametrically opposite to mine, and that I have purposely put them into the mouth of an agent of the enemy of mankind. (MW, 303)

Il s'agit d'une grille de lecture imposée par l'auteur. En effet, les notes marginales induisent une lecture différente de ce qu'elle aurait été sans elles. Elles opèrent des recadrages comme ci-dessus ou même des décadres lorsque la fiction rejoint la réalité et fait éclater le cadre qui met le réel à distance (telles ces notes comme « taken from real life » (par exemple, WIB, I, 221)).

De plus, elles troublent la barrière entre la marge et le corps du texte. Dans *Melmoth*, Maturin introduit la note de bas de page suivante : « Here Monçada expressed his surprise at this passage, (as savouring more of Christianity than Judaism), considering it occurred in the manuscript of a Jew » (MW, 389). Ce type de métalepse apparaît normalement dans le récit et non dans les notes. L'auteur force donc son lecteur à intégrer la marge dans le récit, à réenvisager les notions de cadre et de marge dans son acte de lecture. La note n'est pas en marge, elle est un autre cadre.

Les épigraphes

L'épigraphe a également une fonction de cadre en ce qu'elle annonce l'esprit du chapitre, le place déjà dans un contexte bien particulier. Par exemple, la citation de *Macbeth* juste avant la scène où le comte et la comtesse évoquent leur culpabilité offre une mise en abîme et un cadre de lecture, même un contrat de lecture : « — But let both worlds disjoint / 'Ere we will eat our meal in fear, and sleep / In the affliction of those terrible dreams / That shake us nightly » (FR, I, 328). Le lecteur attend logiquement ce qui va suivre et rapporte le personnage de Zenobia à celui de Lady Macbeth, et par conséquent celui du comte à Macbeth. Notons que cette citation est extraite d'un dialogue entre les époux de la pièce et qu'il s'agit là d'une réponse à Lady Macbeth qui dit à son mari, « What's done is done » (III, 4, 14). Or Zenobia répète quasiment ces mots page 333. L'épigraphe inscrit le roman dans la tragédie et le thème de l'usurpation.

Une deuxième citation de *Macbeth*, cette fois destinée à identifier Annibal à Macbeth, est placée alors que va commencer la manipulation de Schemoli : « Why do I yield to that suggestion, / Whose horrid image doth unfix my hair, / And make my seated heart knock at my ribs, / Against the use of nature? » (FR, II, 1). Le récidive évoqué par Macbeth annonce en fait le parricide puisque tuer le roi, c'est tuer le père. De plus cela implique que contempler le meurtre amène nécessairement à le

commettre. De nouveau l'épigraphe fait du temps du récit des Montorio le temps de la tragédie donc du destin irrémédiable.

Maturin fait aussi usage de *Macbeth* dans *The Albigenses* où c'est le seigneur de Courtenaye qui est l'usurpateur associé au personnage de Shakespeare. Trois sorcières sont avec lui, comme dans la pièce, et l'épigraphe du chapitre où les chevaliers se rendent dans les catacombes du château annonce leur présence : « Double, double, toil and trouble, / Fire burn, and caldron bubble » (ALBI, I, 420). Leur dialogue rappelle d'ailleurs la conversation des sorcières de Shakespeare. Marie de Mortemar assume, elle, le rôle d'Hécate.

Alors que ces épigraphes donnaient l'esprit de la tragédie, une épigraphe de *The Albigenses* donne l'esprit de la farce à un passage du roman. En effet, Maturin choisit le prélude au tour joué à Malvolio dans *Twelfth Night* pour annoncer les déboires de Mephibosheth : « Marry, Sir, sometimes he is a kind of puritan. / Oh! if I thought that, I'd beat him like a dog » (II, 3, 135-136) (ALBI, II, 272). Cela constitue un nouveau contrat de lecture. Le registre de la farce offre une coupure dans la trame plus noire du roman. De plus, l'épigraphe annonce la faiblesse de Mephibosheth et sa future trahison, lui qui n'est que « quelques fois » un Albigeois et se range bien vite aux côtés de l'évêque.

Le texte s'insère dans l'intertexte. Maturin ajoute un cadre littéraire qui circonscrit l'œuvre en donnant un pacte de lecture tout en élargissant son propos à des préoccupations universelles.

L'épigraphe qui introduit le récit de *The Milesian Chief* ne se contente pas d'illustrer le roman mais nous en donne déjà la trame : « Wise wretch, with too much learning to be taught, / With too much thinking to have common thought, / You purchase pain with all that joy can give, / And die of nothing, but a rage to live » (Pope) (MC, I, 1). Non seulement ce passage offre une mise en abîme du caractère d'Armida décrite comme raffinée à l'extrême mais cela annonce son sort et celui de Connal puisqu'ils meurent du paradoxe énoncé dans l'épigraphe. L'amour (donc la vie) qu'ils recherchent ne les amènent pas au bonheur mais à la mort. L'épigraphe du deuxième chapitre est également révélatrice : « In every state of life I feel a frightful void » (MC, I, 33). La mort envahit la vie et en fait un vide pour les personnages du roman.

Dans *Melmoth the Wanderer*, nous avons vu comment la première épigraphe faisait entrer Melmoth en représentation. L'épigraphe est en

fait dans tout le roman une synthèse du contenu des chapitres. À titre d'exemple, citons celle de la page 377 : « Gone to be married » qui se comporte finalement plus comme un intertitre puisque c'est dans ce chapitre qu'Isidora disparaît, partie se marier avec Melmoth. Quant à la dernière épigraphe, une citation de Southey, elle annonce la fin du récit et donne au lecteur une réponse à l'énigme laissée par la disparition de Melmoth : « And in he came with eyes of flame, / The fiend to fetch the dead » (MW, 540). De plus, l'épigraphe semble d'abord parler de Melmoth, l'homme errant au regard de feu, mais le deuxième vers nous détrompe. Melmoth a perdu ce regard et pris celui de la mort quand il revient à Melmoth Lodge. Le regard de feu est ici rendu à son propriétaire qui l'avait, pour ainsi dire, prêté à Melmoth pour une durée de 150 ans. L'homme errant réalise son cauchemar. Il part en enfer.

Une épigraphe nous intéressera doublement : elle offre un cadre à la narration tout en renvoyant à l'auteur. Dans *Women*, Maturin cite un poème qui lui a été plus tard été attribué : *Shee's Waterloo* (WPC, II, 165). Certes, cela introduit un chapitre qui traite de la victoire de l'Angleterre sur Bonaparte, mais c'est aussi une façon pour l'écrivain de se mettre en position de référence littéraire donc de se donner une légitimité.

L'inscription dans une référence littéraire est un rôle majeur de l'épigraphe dans *The Albigenses* où Maturin cite à maintes reprises celui qui est la référence du roman historique, Walter Scott, comme pour se réclamer de son protecteur.

Enfin, la citation de Moore's *Irish Melodies* indique une lecture politique possible pour le roman *The Albigenses* où oppresseur et opprimés pourraient représenter les Anglais et les Irlandais. L'épigraphe remplit donc bien sa fonction de cadre en dépassant les événements de l'intrigue pour en faire ressortir uniquement l'esprit.

Le paratexte nous donne ainsi une grille de lecture des romans, nous pousse vers un certain sens. La composition des récits est de même très organisée.

2.3. LES DUALITÉS

Maturin établit des structures de roman extrêmement sophistiquées. Elles semblent parfois simplement binaires mais se révèlent bien plus recherchées. La présentation atteint son plus haut degré de complexité dans *Melmoth the Wanderer* avec ses emboîtements. La grille de lecture proposée par le paratexte trouve donc son équivalent dans les architectures qui soutiennent les romans.

Les doubles *The Milesian Chief.*

Dans *The Milesian Chief*, les héros sont deux frères et deux sœurs. Le système binaire du roman fonctionne sur quatre couples majeurs : Connal et Desmond, Armida et Endymion, Endymion et Desmond et enfin Connal et Armida. La démultiplication des relations duelles se poursuit dans les autres couples formés à l'occasion du roman, entre Armida et Wandesford notamment, ou même dans le travestissement d'Inès qui en fait un être double. Si le chiffre deux signale l'union des couples, il dit aussi l'irréductible division qui fait le thème du roman. La multiplication des personnages empêche la synthèse.

De plus, le dédoublement des héros montre les divisions qui les affaiblissent. Connal est fort et résiste par exemple à Gabriella. Desmond, lui, succombe. Armida est l'équivalent féminin de Connal mais elle est affaiblie par les tensions de sa famille qui, à travers Inès, montrent qu'elle occupe la place d'un homme. La plus radicale des divisions est ainsi symbolisée dans le personnage à la fois masculin et féminin mais qui ne peut plus être ni l'un ni l'autre quand Desmond lui révèle son identité. Inès ne peut plus faire semblant d'être un homme, mais affirmer sa féminité, c'est encourir le risque de mise à mort par sa mère et Morosini. Deux est donc le chiffre d'une involution désastreuse¹. Comme toujours, la structure renvoie au thème.

Par ailleurs, la structure du roman marque le « droit d'aînesse », d'autant qu'elle redouble le motif en le donnant et à Connal et à Armida. En effet, le narrateur établit un parallèle clair entre les histoires de Connal et Armida et de Desmond et Endymion-Inès. Desmond et Inès ne sont cependant vus que périphériquement. La focalisation est bien sur les aînés. Quand le narrateur change cette focalisation et la place sur l'autre couple, nous nous apercevons que c'est avant tout pour illustrer par la répétition ou le contraste la situation de Connal et Armida. Ainsi, Rosine

1. voir DS, 350.

compare la condition des deux couples en fuite, l'un uni par les liens du mariage et l'autre pas. Le dédoublement des personnages est de ce fait un dédoublement de la composition principale, celle qui met en scène le déchirement de l'Irlande et les amours impossibles de Connal et Armida. Elle est mise en perspective par le deuxième couple, ce qui permet à Maturin de boucler jusqu'aux histoires qui peuvent découler de son roman. En effet, il utilise quatre personnages, et pas seulement deux frères ou deux sœurs, pour représenter la totalité de l'univers, comme pour maîtriser dans le texte la totalité du dicible et de l'indicible.

The Albigenses.

Le schéma d'une histoire dont les héros sont deux frères a été utilisé plusieurs fois par Maturin. Dans *The Albigenses*, le lecteur suit le parcours de Paladour et Amirald. La structure du roman est cependant très différente de celle de *Fatal Revenge*. La place accordée à l'un et à l'autre n'est pas la même. Amirald est le plus jeune frère. Or le texte semble à nouveau illustrer la différence d'âge et valider pour ainsi dire un droit d'aînesse en axant plus le récit sur Paladour. Exemple de cette préséance de l'un des deux frères sur l'autre, les réflexions de Paladour qui sont mises en avant, ce dernier allant jusqu'à couper la parole à son frère : « 'I deem her a saint, though, alas! —' 'I too see the form of a female (...) » (ALBI, I, 180). Le narrateur ne fait ensuite plus cas de ce qu'Amirald allait dire. Par ailleurs, le récit introduit d'abord Paladour seul alors que nous découvrons Amirald dans un groupe de personnages. C'est donc Paladour qui occupe la place du héros. Quand Amirald part sauver une femme, il y a une ellipse, et c'est l'arrivée de Paladour au château ainsi que son héroïsme vis-à-vis d'Isabelle qui sont contés. C'est encore lui le héros, l'homme fort. L'ordre chronologique est remanié pour permettre au narrateur de suggérer un autre ordre, celui de la préséance de l'aîné.

Dans le deuxième volume, les rapports de force tendent à se rééquilibrer. L'analepse initiale revient justement sur l'acte de bravoure d'Amirald volant au secours de Geneviève. Néanmoins, le jour de la bataille catastrophique contre les Albigeois, Amirald tombe alors que Paladour revient sain et sauf. De plus, le rapport avec les femmes aimées s'inverse. Geneviève vole au secours d'Amirald alors que Paladour part délivrer Isabelle. L'image jusque-là exactement parallèle entre les deux frères (dans leur comportement et leur histoire) devient une réflexion dans une symétrie. Au premier volume et jusqu'à la bataille du deuxième

volume donc, même si le récit semble favoriser Paladour, les deux hommes sont placés dans un strict parallèle. Dans le deuxième volume, les images s'inversent dans les couples formés par les deux frères avec les femmes aimées, d'autant plus que ces femmes appartiennent à des camps opposés. Les deux frères sont séparés, tandis que dans le premier volume, le lecteur les voyait principalement ensemble. La composition est élaborée pour montrer à travers le traitement des deux frères la division des Chrétiens, ceux qui sont frères, avant leur réunion finale.

Le retournement de situation commence au troisième volume. Geneviève, jusqu'alors libre, est faite prisonnière alors que Lady Isabelle est libérée du château de l'Aigle sur la Roche. Au quatrième volume enfin, Geneviève est en compagnie de son homme fort, Amirald, qui la protège alors que Paladour est au plus bas. Isabelle prend soin de Paladour sous les traits de son page et Amirald libère Geneviève des mains de Lewis. Dernier renversement, lors de la bataille de Tarascon : une nouvelle fois Amirald tombe alors que Paladour le sauve. Un élément est important cependant. Dans ce nouvel état, une autre situation est inversée : alors qu'ils se battaient dans le camp des Croisés, les voilà tous deux dans le camp des Albigeois. Ils se retrouvent donc avant le rééquilibrage final où Croisés et Albigeois parviennent à une entente grâce à l'union fraternelle entre le couple albigeois et le couple catholique. L'équilibre que symbolisent le chiffre quatre et le carré n'est possible que grâce à l'union des deux couples qui, à la fin du roman, manifeste la stabilité retrouvée.

La structure de *The Albigenses*, pour irrégulière qu'elle semble au lecteur, fait donc état de la volonté de l'auteur de maîtriser son écriture, de l'encadrer dans des murs, de la canaliser.

Fatal Revenge.

Les textes de Maturin se dérobent à chaque instant et paraissent n'obéir à aucune loi. Aux vides, aux leurres et aux équivoques s'ajoutent les digressions qui écartent encore le lecteur de la résolution de l'énigme à laquelle il fait face. *Fatal Revenge* en fait quantité. Pourtant ces digressions font partie des contraintes de la structure.

Ce roman, s'il semble être un labyrinthe voire un vaste désordre à la première lecture, trompe encore par cette apparente sinuosité. En effet, si nous nous penchons de plus près sur l'organisation du récit, nous constatons que chaque volume montre une volonté bien nette de l'auteur.

Le premier est construit selon une alternance régulière des passages sur Ippolito et des passages sur Annibal. Seules les digressions, sur Rosolia-Cyprian et sur Pallerini et le comte et la comtesse, viennent perturber le mouvement de pendule quasi-mécanique du texte. Elles s'inscrivent néanmoins chacune dans le récit, pour la première d'Ippolito, pour la deuxième d'Annibal. L'alternance est donc respectée.

Ce mouvement de pendule crée une tension. Il représente au sein de la structure cette temporalité tragique qui fait du roman la chronique d'une mort annoncée. Le temps passe, rapprochant inévitablement les jeunes hommes de leur fin prochaine. Or le premier volume se termine précisément par le départ d'Ippolito de Naples et celui d'Annibal de Muralto. Ils cherchent à fuir le lourd balancier de la destinée imposée par Schemoli-l'étranger. De plus, Annibal arrive à Naples trop tard pour voir son frère. L'auteur montre deux destins croisés. Les jeunes hommes agissent en même temps. La structure du texte pose comme un miroir entre eux qui les lient mais les séparent. L'auteur repousse le moment de leurs retrouvailles au troisième volume, jusqu'à ce qu'ils n'aient plus prise sur leurs agissements et ne puissent, tragiquement, plus se raisonner l'un l'autre.

En outre, en montrant la manipulation d'Orazio sur deux personnages, l'auteur la rend plus puissante. Le balancier installe alors une atmosphère des plus pesantes. Que le lecteur aille de l'un ou à l'autre, il trouve la même manipulation. Lui non plus ne semble pas pouvoir échapper à Orazio.

Dans le deuxième volume, le mouvement de pendule s'arrête. L'auteur montre d'abord à son lecteur l'histoire d'Annibal enfermé à Muralto et sa fuite vers Naples puis celle d'Ippolito, dans sa fuite dans les montagnes jusqu'à son arrestation par l'Inquisition. Chaque partie est environ de la même taille, la moitié du volume.

Le récit d'Annibal est une analepse puisqu'il raconte à Cyprian ce qui s'est passé avant son arrivée à Naples alors que le récit qui concerne Ippolito ne marque par de rupture chronologique par rapport à celui sur lequel le texte s'était arrêté dans le premier volume, c'est-à-dire son départ de Naples.

L'auteur construit de nouveau un miroir, mais cette fois il ne renvoie pas sans cesse les images entre elles. Au contraire, il interrompt l'échange épistolaire entre Annibal et Ippolito et marque par la structure, soudain

statique, la séparation des héros qui par deux fois se croisent sans se rejoindre.

Alors que Maturin a conté d'abord l'histoire d'Annibal puis celle d'Ippolito dans le deuxième volume, il commence dans le troisième volume par raconter la manipulation d'Orazio sur Ippolito puis la tentative de fuite d'Annibal. Chaque épisode occupe une part sensiblement égale dans le texte, comme précédemment. En outre, nous observons que les récits de manipulation et de fuite sont eux aussi croisés. C'est cette fois le récit d'Ippolito qui est une analepse alors que celui d'Annibal est un prolongement chronologique. Il est intéressant de rappeler par ailleurs que la confession d'Ippolito est médiatisée par Angellini. L'autorité narrative dans ce troisième volume est donc ôtée aux deux frères de manière flagrante car en toute logique Ippolito aurait dû faire, comme Annibal dans ses lettres, une narration à la première personne. Une dernière autorité sur leur parole s'effondre, ils sont donc prêts à être rapprochés par l'autorité qui anime désormais leurs gestes, Orazio.

Le mouvement de pendule que nous avons observé au premier volume se remet en place après les retrouvailles d'Annibal et Ippolito. Le temps du parcours touche à sa fin. Ippolito va revoir Cyprian, Annibal revoit Ildefonsa le temps d'un dernier mouvement de balancier qui souligne l'atmosphère pesante, prélude à l'inévitable parricide. Le destin s'abat alors lourdement sur Annibal et Ippolito, mais, coup de théâtre, sur Orazio aussi. Dans une analepse, le narrateur-officier révèle en effet que l'usurpateur a confié à Schemoli juste avant le meurtre qu'il avait élevé les enfants d'Orazio comme les siens. C'est ce qui donne lieu à la confession d'Orazio qui vient clore et réunir toutes les histoires du roman.

De ce fait, nous n'avons plus un simple parallèle, mais dans la mesure où Orazio a manipulé les deux garçons à qui il est de plus uni par les liens du sang, une structure en triangle dont la pointe est en bas puisque le lecteur voit d'abord les deux frères et finit sa lecture avec la confession d'Orazio. Or selon le dictionnaire des symboles, « il faut toujours envisager à ce propos les rapports entre le triangle droit et le triangle inversé, le second étant le reflet du premier : il s'agit des symboles respectifs de la nature divine du Christ et de sa nature humaine » [DS, 968]. Cette structure rappelle la nature humaine, ce qui précisément a fait le thème du récit.

Nous avons jusque-là traité de parallèles et d'antithèses entre des personnages principaux et avons vu comment la construction des volumes eux-mêmes s'accordait à ces structures binaires. Il nous faut ajouter maintenant que cet équilibre instauré par l'ambivalence, l'alternance, ou le conflit, se retrouve dans la caractérisation.

Il y a ainsi dans *Fatal Revenge* un assemblage très contraint. Les personnages vont toujours par deux. Nous avons bien sûr mentionné le parallèle existant entre Ippolito et Annibal. De nombreux autres couples se forment cependant dans le roman. Si nous nous en tenons à un ordre narratif, le premier couple à être évoqué est celui formé par Zenobia et son mari. Introduit en début du récit de l'officier, il en forme les piliers. Ils représentent la première génération, garante des valeurs. Pourtant, la déchirure à venir est déjà suggérée dans l'opposition des tempéraments du comte et de la comtesse. En même temps qu'il montre le couple, Maturin montre la tension sur laquelle est bâti l'édifice gothique.

Le couple synonyme de tension est d'ailleurs un motif récurrent. En effet, Orazio contraint Erminia au mariage puis son frère le rend fou de jalousie en jouant sur cette première faille.

L'union entre Erminia et Verdoni est à l'origine du récit. La duplicité des parents d'Erminia voue ce couple à l'échec. Ainsi, ce qui devrait former un équilibre est ce qui crée la tension, la ligne de rupture du roman. Le couple initial, contraire, consacre la division irréductible qui atteint le roman.

Le couple formé par Annibal et Ildefonsa reproduit le schéma du couple Erminia et Verdoni puisqu'il est détruit, dans des circonstances quasi identiques, par la fureur du même homme, Orazio. La duplication est telle qu'il s'agit d'un inceste.

Quant à Cyprian et Ippolito, ils vivent dans un couple impossible parce que Cyprian a l'apparence d'un jeune homme et qu'il cherche à se joindre à Ippolito par le mensonge du travestissement. L'échec de l'union est encore une fois le moteur de l'intrigue.

Nous constatons en effet qu'aucun des couples envisagés dans le roman ne peut fonctionner et faire avancer vers un futur heureux. Le premier est rongé par la culpabilité de son crime, le deuxième est tout bonnement illégal puisqu'il fait d'Erminia une femme polyandre, son premier mariage est mis en pièce par les conventions et les secrets de la bonne société ainsi que par les coups du sort (Erminia croit son mari mort). Ceux

de la deuxième génération semblent hériter de cette incapacité à l'union. Maturin met donc en scène une structure binaire dans sa caractérisation pour en faire une figure de la division, de l'écart au sein de la représentation de l'unité, donc du vide. La multiplication des couples renforce bien sûr le sentiment de frustration des personnages en quête d'unité.

Voilà pour les couples d'amoureux. Mais Maturin ne s'en tient pas là. Il crée aussi des associations binaires de personnages. De fait, si Annibal est associé naturellement à son frère, il a aussi des partenaires dans ses aventures au château et en exil, d'abord Michelo puis Filippo. Filippo et Michelo forment eux-mêmes un couple, le jeune et le vieux, le neveu et l'oncle. Ils font ainsi un lien entre l'histoire passée des Montorio et la deuxième génération. Or ces fidèles serviteurs accompagnent Annibal comme son ombre et tous deux meurent dans l'aventure où les entraînés le jeune homme. Ils offrent un parallèle aux morts des deux générations de Montorio.

Erminia, elle, se confie au frère d'Orazio pour son plus grand malheur. L'association à un agent maléfique est ainsi ce qui anime le roman. Orazio laisse son frère semer en lui le sperme maléfique de la jalousie alors que ce dernier est poussé par sa femme, une sorte de Lady Macbeth. Le comte usurpateur est donc mis en opposition avec son frère, en couple avec Zenobia puis devient dépendant de Schemoli, à chaque fois dans une relation malsaine où le couple n'est pas synonyme de complémentarité mais de relation de dominant à dominé comme dans celle entretenue entre Ippolito et l'étranger et Annibal et Schemoli. Dans *Fatal Revenge*, le mode binaire est aussi celui du rapport du maître et de l'esclave, les mots assurant la domination de l'un des membres du couple. Nous en savons les conséquences tragiques pour les personnages du roman.

À cette prolifération des doubles s'ajoutent des dédoublements d'une tout autre nature qui sont en fait annoncés par la présence importante de couples. Les personnages sont eux-mêmes empreints de cette ambivalence qui fait d'eux des figures troublantes.

Idefonsa a deux personnalités dans le roman. Elle est la femme aimée d'Annibal mais elle est aussi sa demi-sœur. Cyprian est en fait une femme aimante (Rosolia). Ippolito et Annibal se dédoublent de plus en fils du comte usurpateur et fils d'Orazio. Leur identité est instable. Enfin, Orazio forme non seulement un couple avec Erminia et son frère, mais se divise

lui-même en deux autres personnages, l'étranger et Schemoli. Ces duplications montrent que la division mise en exergue entre les personnages par Maturin est plus profonde qu'en apparence puisqu'elle est une déchirure intérieure.

Le mode binaire est de plus celui qui cache une image derrière une autre. Erminia et Verdoni se cachent derrière le couple formé par Erminia et Orazio comme Rosolia se cache derrière Cyprian. Le code herméneutique du roman repose sur ces dédoublements de l'image que sont les dévoilements. Ainsi, dans *Fatal Revenge*, le moteur de l'intrigue consiste bien en une interaction de couples de personnages.

L'antithèse- symétrie

Cette interaction ne consiste pas nécessairement en de simples parallèles ou associations. Les oppositions peuvent être farouches et mener à la guerre.

The Albigenses.

Le dernier roman de Maturin met en scène la haine des Catholiques pour les Albigeois. La structure du roman est un miroir de cet affrontement. La place accordée à chacun des camps est loin d'être égale dans le premier volume. Les Albigeois, sans qu'il soit nécessaire pour le constater de quantifier cela précisément par le nombre exact de pages, occupent une partie du texte bien moins importante que les Croisés. En effet, en dehors du contexte historique décrit par le narrateur dans les dix pages introductives, seules une trentaine de pages dans le premier tiers du premier volume et une évocation d'une rencontre de Montcalm avec les Albigeois peu avant sa fin décrivent les hérétiques. De plus, la bataille entre les Albigeois et les Croisés fait, nous l'avons vu, l'objet d'une ellipse. Or le narrateur précise dans ce premier volume que les Albigeois sont en grande minorité face à leurs oppresseurs. Le texte reflète ce déséquilibre des forces dans sa structure. Comme dans le roman précédent, il est construit selon la thématique qui l'anime.

Au deuxième volume, le rapport de force est moins certain. La procession semble avantager les Catholiques mais déjà l'alternance est plus régulière entre scènes sur les Albigeois et scènes sur les Catholiques. Avec l'arrivée de l'armée de Raymond et la débâcle des Catholiques, la place accordée dans le texte à chacun des deux camps change aussi. À partir de la page 80 environ, le narrateur accorde sensiblement le même espace textuel à chacun des deux camps. De plus, Geneviève prend dans ce volume toute son ampleur, jusqu'à effacer les autres Albigeois. Or cette jeune femme

transgresse la barrière de l'antithèse en se portant au secours de celui qui précisément avait transgressé cette barrière en la sauvant. Nous voyons là que la séparation n'est pas si nette que la scène de la procession et celle de la bataille voudraient le faire croire. Mephibosheth lui aussi va d'ailleurs passer cette barrière, mais dans la trahison. Des échanges se font donc entre les deux camps.

Au troisième volume, l'antithèse entre Croisés et Albigeois continue d'être remise en question. D'une part, Geneviève est chassée par les siens pour avoir transgressé la barrière de l'antithèse, chassée ensuite du couvent où elle avait trouvé refuge après la tempête de neige pour être une hérétique. D'autre part, Isabelle et Ingelberg accueillent Geneviève et le deuxième couvent se révèle véritablement être un asile pour la jeune femme.

Au quatrième volume, enfin, le renversement de situation qui place soudain Paladour et Amiral dans le camp des Albigeois fait s'effondrer l'antithèse initiale. Le combat n'est plus entre Albigeois et Croisés mais entre les forces du mal, de la dissension représentées par l'évêque et ses concurrents croisés comme Lewis, et les forces du bien, unies, du comte Raymond et de ses fils. La scène familiale finale réintègre les contraires dans la filiation et donc l'union, ce que n'avaient pu faire Zaïra et Eva dans *Women*.

L'antithèse dans *The Albigenses* peut donc se résoudre en parallèle. Certes, Geneviève et Isabelle sont d'abord placées dans deux camps irréductiblement opposés, ceux qui constituent précisément le sujet du roman, les Albigeois contre les Croisés. Les deux femmes pourraient néanmoins presque être considérées dès le début du roman comme les sœurs qu'elles deviennent par leur mariage. Appartenant à priori à chacun des camps irréconciliables, elles sont pourtant mises en parallèle du fait de leur beauté, de leur grandeur, de leur tolérance et surtout de leur amour pour Amiral et Paladour.

Nous trouvons ainsi dans les romans de Maturin, des structures clairement bâties sur la dualité, quelle soit complémentaire comme pour les frères de *The Albigenses* ou incompatible comme dans l'antithèse opposant Eva à Zaïra dans *Women*.

Women; or, Pour et Contre.

Il arrive en effet que Maturin construise des oppositions marquées. Selon Barthes, « l'antithèse est le combat de deux plénitudes, mises rituellement face à face comme deux guerriers tout armés »¹.

Or c'est bien de la sorte que Maturin traite les personnages Eva Wentworth et Zaïra Dalmatiani. Leur caractère, leur situation sociale et leur amour pour un même homme en font deux pôles qui se repoussent.

Leur cadre de vie définit ainsi très nettement leur altérité. Celui d'Eva est marqué du lexique de la mort et de la stérilité. La lumière en est quasiment absente. Le monde des presbytériens est en outre détaillé par Maturin dans toute sa monotonie. La description de la réunion de ces personnages chez les Wentworth les oppose point par point au beau monde de Dublin. Les vêtements et les coiffures sont très simples, les hommes ne prêtent pas attention aux femmes et la conversation est extrêmement restreinte.

La présentation initiale de Mr Wentworth suffit d'ailleurs à l'identifier instantanément tout le long du roman : il se résume à des citations mécaniques de la Bible. Le fait que De Courcy ne sache pas tout d'abord le nom de ce dernier n'a pas d'importance puisque sa personnalité tout entière est contenue dans ces citations. Il représente un type : celui du presbytérien prisonnier de sa dévotion mécanique, vidé de sens, de vie. Un de ses invités est même confiné à une seule expression : « One man talked incessantly of «the election of grace,» his mind literally seemed not to have room for another idea » (WOM, I, 64). Les mots finissent, du fait de leur répétition, par perdre leur fonction première de vecteurs de sens. De même, la vie répétitive des Wentworth devient vide.

De plus, le monde extérieur n'a pas sa place dans ces salons. De Courcy, souhaitant aborder le sujet des guerres napoléoniennes, se voit répondre : « you are speaking of the downfall of the power of Buonaparte, but have you ever thought of the means of overthrowing the power of Satan, and extending the kingdom of Christ? » (WPC, I, 58). Le monde d'Eva est hermétiquement clos, replié sur lui-même alors même qu'il professe une ouverture spirituelle.

Mrs Wentworth prévient d'ailleurs Charles que « We do not live in the world, (...) there are only grave quiet people to be with us » (WPC, I, 56).

1. Roland Barthes, *S/Z*. (Paris : Seuil, 1970) 30.

Non seulement les Wentworth ne côtoient pas le beau monde mais tout les détache de la vie sans pour autant qu'ils s'élèvent. Le lecteur peut même voir dans l'affirmation de Mrs Wentworth se glisser l'idée d'une société des gens de la tombe.

À l'inverse, le monde de Zaïra est synonyme d'ouverture. Chez elle, De Courcy rencontre des intellectuels, aborde toutes sortes de sujets de conversation. Encore une fois, son milieu la définit. Le narrateur, se focalisant sur la vision de De Courcy, décrit ainsi l'appartement de Zaïra: « What a contrast in Zaïra's apartment — lights, music, flowers, beauty, and genius! » (WPC, I, 207). En quelques mots, c'est une image de vie qui est brossée, comme une bouffée d'air frais après l'atmosphère étouffante de la maison des Wentworth. Le monde de Zaïra est donc marqué par le lexique de l'animation. Sa lumière est vive; c'est celle de la scène.

Le jeu des lumières a un rôle très important dans l'antithèse. Il est ce qui sert à identifier les deux termes en opposition. Ce contraste n'est pas simple technique de mise en relief. Il a une dimension psychologique. Pour De Courcy, Zaïra est « the bright full moon, whose glory filled and illuminated the whole sphere of his mind, while “twinkling faint, and distant far,” the image of Eva scarce glimmered on the verge » (WPC, I, 253). Ainsi, non seulement les lieux sont mis en lumière de manière différente mais ils prêtent aux femmes elles-mêmes ces qualités lumineuses. Au niveau des sonorités, le syntagme « bright full moon », avec ses voyelles longues, ne peut se dire que lentement en reflétant l'ampleur de la beauté de Zaïra. De plus, « bright » s'affiche franchement avec sa plosive, connotant ainsi la force de présence de l'actrice. Le rythme ternaire contribue également à donner une image de complétude et donc d'une parfaite féminité arrivée à maturité.

En revanche, « glimmer » avec sa voyelle courte prend moins de place dans la diction et il est de plus réduit par l'adverbe « scarce ». L'image se rétrécit jusqu'à manquer de s'éteindre. « A glimmer », c'est « a feeble or wavering light » [OED] : la féminité d'Eva ne fait pas le poids face à celle de Zaïra.

Cependant, cette description correspond également à l'état d'esprit dans lequel se trouve Charles. C'est aussi lui qui définit et oppose les deux femmes. Lorsqu'il est fiévreux, il préfère la douce lumière d'Eva à ce qu'il ressent alors comme l'éblouissement déplaisant provoqué par Zaïra : « the glare, the éclat of her appearance, always bright, prominent,

conspicuous ». (WPC, II, 118). Cette fois c'est une dissonance qui soutient l'image trop brutale. Eva, qui est toujours a « shadow » (WPC, II, 119), prend alors l'apparence d'un ange qui vient l'apaiser.

De plus, les images associent toujours Eva à la neige, tantôt rafraîchissante et reposante, tantôt glaciale, et Zaïra au feu, tantôt exaltant, tantôt destructeur. Aux lumières s'ajoutent donc les éléments dans cette antithèse irréductible. Même lorsque les deux femmes se trouvent dans des situations identiques, c'est leur altérité qui ressort. Maturin fait par exemple se suivre deux scènes d'orage où Eva et Zaïra réagissent de manière diamétralement opposée, situation qui les place en concurrence ouverte aux yeux de De Courcy.

Le récit est ainsi basé sur un régime de l'antithèse qui oppose deux femmes, deux modes de vie radicalement opposés, incompatibles. L'antithèse se double, comme le fait remarquer Gilbert Durand, de « son corollaire rhétorique *l'hyperbole* »¹. Maturin en fait une figure privilégiée. Lors de sa première vision de Zaïra, au théâtre, De Courcy est ébloui: « All these burst at once on Charles, whose heart, and senses, and mind, reeled in intoxication, and felt pleasure annihilated by its own excess » (WPC, I, 162). À l'absence totale de stimulation sensuelle ou intellectuelle chez les presbytériens répond une sollicitation trop intense pour être soutenue. L'antithèse dans *Women* atteint des extrêmes. Même dans la distribution des chapitres, Maturin remet en scène l'opposition entre Eva et Zaïra en consacrant notamment à l'une ou à l'autre des longueurs de texte sensiblement égales².

Le mode ternaire

De fait, les romans de cet auteur présentent un étonnant équilibre dans les relations de ses personnages. Pourtant, il instaure derrière cette image un autre mode, ternaire celui-là. Alors que le mode binaire lui-même était utilisé dans les procédés de dévoilement, le mode ternaire vient donc remettre en cause la représentation, suggérer une autre structure qui se surimprime à la précédente.

-
1. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris : Dunod, 1992 (1969)) 485.
 2. Voir au sujet de la structure de *Women* Claude Fiérobe. *Charles Robert Maturin, 1780-1824 : l'homme et l'œuvre*. (Lille : Service de Reproduction des Thèses de Lille III, 1975) 592-595.

Nous avons vu combien *Fatal Revenge* fonctionnait sur les couples. Erminia en forme un avec Verdoni. Or il est mis en péril par l'arrivée du comte Orazio di Montorio. À son tour, le nouveau couple est perturbé par le retour de Verdoni que l'on croyait mort. Un trio se dessine derrière ces deux couples. De même, le frère d'Orazio forme un trio infernal avec Orazio et Ascanio ou il se place en agent de trouble entre Erminia et son mari. Zenobia, elle, casse la relation fraternelle entre Orazio et son mari.

Par la suite, le pivot des structures ternaires est constamment Orazio. De retour pour se venger, il s'immisce dans les couples Annibal-Ippolito, Annibal-Michelo, Annibal-Filippo, Ildefonsa-Annibal, Cyprian-Ippolito et Zenobia-comte Montorio. Ainsi, le troisième élément du trio est maléfique. C'est lui qui consacre la division. Or, la symbolique du trois se retrouve encore à un autre niveau dans ce roman : « Les choses qui détruisent la foi de l'homme sont au nombre de trois : le mensonge, l'impudence et le sarcasme. Celles qui mènent l'homme vers l'enfer sont encore au nombre de trois : la calomnie, l'endurcissement et la haine » [DS, 974]. Voilà bien les péchés d'Orazio et de son frère.

Dans *The Milesian Chief*, le troisième personnage du trio tend de nouveau à perturber le couple plutôt qu'à réaliser l'unité. Ainsi, Wandesford s'immisce dans le couple formé par Armida et Connal. Lady Montclare s'emploie à rendre impossible l'union entre Endymion et Desmond. De la même façon, Marie de Mortemar dans *The Albigenses* détruit temporairement le couple formé par Paladour et Isabelle. Il est évidemment un troisième personnage pour mettre aussi en danger le couple d'Amirald et Geneviève; c'est Amand. Le trio signale la destruction. Enfin, Marie de Mortemar empêche une union encore plus importante, celle de l'homme avec son Dieu, en empoisonnant l'hostie pour la grande communion des Croisés à la fin du roman. La structure ternaire est ainsi récurrente et particulièrement négative.

Dans *Women* aussi, les couples deviennent des trios : la vieille femme-De Courcy- Eva; Montgomery-De Courcy-Eva; Eva-De Courcy-Zaïra; la vieille femme-De Courcy-Zaïra; Montgomery-De Courcy-Zaïra; mais surtout la vieille femme- Eva-Zaïra. Or dans chacune des relations énoncées, trois semble vouloir dire qu'il y a un personnage de trop sauf dans le dernier exemple où la réunion de ce trio était la condition de l'évolution. Maturin construit son roman en dessinant derrière tous les couples l'union qui devrait être actualisée entre les trois femmes et surtout

dénonce ainsi l'antithèse qui oppose Eva à celle qui est en fait sa mère. Le roman se termine d'ailleurs de manière fort appropriée avec la restauration de l'ordre ternaire alors qu'Eva rejoint le ciel.

Il s'agit donc pour Maturin de faire éclater la stabilité feinte de la situation initiale que présentent les romans, de mettre en scène un éclatement et, avec le mode ternaire, de le circonscrire, de l'encercler. Le chiffre trois représente en effet l'unité. Alors que dans bien des romans le troisième personnage vient briser une harmonie, nous voyons donc que la répétition de cette construction ternaire exprime aussi le désir de contraindre la structure du texte à l'unité. De fait, Maturin ouvre et clôt *Fatal Revenge* comme *Women* sur des relations ternaires : d'abord celle de l'officier avec les deux frères sur le champ de bataille puis les retrouvailles d'Orazio avec ses fils. En effet, le symbolisme de ce chiffre, c'est « l'expression de la totalité, de l'achèvement » [DS, 972].

Claude Fiérobe fait remarquer que Maturin alternait souvent dans son écriture rythmes ternaire et binaire¹. Nous l'avons d'ailleurs observé dans l'étude de certains extraits du texte. Il ressort ici que ces rythmes sont présents à tous les niveaux de l'œuvre, ce qui ajoute encore à sa cohérence, à sa densité. En outre, l'édition originale de *Fatal Revenge* est en trois volumes comme pour former une boucle physique qui réponde à la composition circulaire d'un récit où la fin constitue le début (la mort des jeunes hommes). Il en est de même dans *Women* et *The Wild Irish Boy*. Les autres romans sont parus en quatre volumes, or quatre est le chiffre qui signifie la stabilité. Peut-être cela ne tenait-il qu'à des contraintes éditoriales. Il n'empêche que l'auteur double le symbolisme de l'équilibre en utilisant à la fois les modes binaires et ternaires dans ses œuvres. Ses constructions sont ainsi parfaitement organisées.

1. Claude Fiérobe. *Charles Robert Maturin : l'homme et l'œuvre*. (Lille : Service de Reproduction des Thèses de Lille III, 1975) 664.

**2.4. LES
EMBOÎTEMENTS**

***The Wild Irish
Boy***

Dans ces récits si bien construits, le lecteur trouve aussi des procédés d'enchâssement. Dans *The Wild Irish Boy*, l'échange épistolaire initial entre Elmaide Saint-Clair, sa tante et Martha Gore donne lieu à la narration d'Ormsby qui elle-même suscite celle d'Athanasia qui alors prend la place de sa mère comme narrateur. Dans cette histoire dans l'histoire dans l'histoire, nous trouvons encore un récit clôturé sur les mésaventures d'un jeune ecclésiastique tenté par les nobles à la dissipation. Et c'est là sans compter les multiples récits qui émaillent celui d'Ormsby, par exemple sur l'aventure amoureuse de son oncle, sur la vie de sa mère, sur la jeune fille du château... L'imbrication, si elle ne semble rien d'autre qu'un procédé maladroit et injustifié de l'auteur dans son plus mauvais roman, doit pourtant attirer notre attention. Maturin ouvre des cadres qu'il remplit aussitôt d'autres cadres qui tendent à restreindre l'espace narratif, à le circonscrire dans des limites toujours plus précises. Il semble qu'il cherche à enfermer son texte en même temps qu'il plonge le lecteur dans une expédition d'excavation consistant à faire revenir à la surface du présent des histoires du passé. Or le texte se referme nettement sur ces histoires par le retour à la situation initiale d'énonciation, ici, en annonçant la mort d'Elmaide et son lien de parenté avec Lady Delphina.

Fatal Revenge

Le retour final au récit premier de *Fatal Revenge* encadre ainsi le reste du roman dans une architecture bien close. Le lecteur progresse dans le texte comme un archéologue qui creuserait les décombres du château de Muralto et reviendrait à la surface une fois mises à jour ses sombres histoires. En effet, *Fatal Revenge* est constitué de deux récits sur la famille Montorio dont l'un vient éclairer l'autre. Encore y a-t-il dans ces deux récits d'autres histoires pour éclairer les zones d'ombres qui persistent. La compréhension des événements est sans cesse reportée. L'ordre n'est jamais chronologique.

La machination menée par le frère d'Orazio sous l'influence de sa femme Zenobia pour se débarrasser du couple formé par Orazio et Erminia et s'emparer de Muralto est antérieure à celle qui en découle et qui constitue le récit principal mais elle est cachée au lecteur. Avec la confession finale d'Orazio, celui-ci découvre une spirale de simulacres : le frère d'Orazio a joué sur sa faiblesse principale, la jalousie, pour détruire son mariage. Mais ce mariage lui-même était fondé sur la duplicité des parents

d'Erminia qui avaient caché à Orazio son mariage précédent avec Verdoni et l'enfant qui en était née (Ildefonsa). Le mariage contraint et faux entre Orazio et Erminia entraîne une réaction en chaîne qui perpétue le simulacre jusqu'à anéantir la famille Montorio. Les rapports sont faussés et le manque d'information est tragique.

Ainsi, l'introduction ouvre le récit de l'officier qui nous conte les aventures d'Annibal qui à son tour nous transmet les récits de Michelo et Filippo puis nous fait part du récit d'Angellini qui est lui-même une analepse sur les agissements de Montorio. La confession d'Orazio éclaire non seulement ses motivations et ses moyens de manipulation mais ouvre encore un cadre : l'histoire d'Erminia et de Verdoni. Chaque cadre amène à en considérer un autre pour pouvoir envisager la fermeture tellement désirée.

À ce point de notre analyse, il est bon de se pencher sur les rapports entretenus entre narrateurs et narrataires. La compulsion du dire est aussi la compulsion d'entendre. L'ultime narrataire, le lecteur, est précédé de bien d'autres. Le narrateur-officier est poussé à raconter l'histoire des Montorio par les soldats intrigués par leur attitude. Annibal, lui, invite Michelo à lui raconter l'histoire de sa famille. Angellini répond à la demande d'un autre officiel de l'Inquisition quand il rapporte la confession d'Ippolito.

L'acte de narration se plie à une requête et si les récits sont emboîtés, c'est que cette demande est vue selon le mode du « vouloir savoir toujours plus », donc selon le mode de l'insatisfaction et par conséquent de la pulsion. La confession, elle, appartient uniquement à la compulsion du dire : Ascanio doit faire ses révélations à un prêtre, Ippolito doit se confesser à l'Inquisition comme Orazio doit se confesser aux autorités italiennes. Ils ouvrent un récit pour en finir avec lui comme les narrataires cherchent à en finir avec leur pulsion en la satisfaisant.

Tel est le paradoxe des œuvres de Maturin. La parole se creuse et se referme en même temps. La restriction (par la délimitation des cadres) et l'expansion (par la perspective qu'ils ouvrent par rapport à ce qui les précède) sont de plus un facteur de tension. L'équilibre du récit est donc fragile. Il repose sur la volonté de fermer qui elle-même dépend de la nécessité de dire, dans ce roman de dire l'histoire d'Orazio et donc d'Erminia. Les critiques qui ont vu une faiblesse dans l'explication du surnaturel à la façon d'Ann Radcliffe ne prennent pas en compte la nécessité de l'expiation. Nous avons mentionné les invectives qu'Orazio

se lance dans sa confession pour continuer à l'écrire. Avant de pouvoir les fermer, le texte ouvre les cadres.

La contrainte de ces romans est donc double : c'est une tentative de maîtriser l'espace textuel tout en contraignant le lecteur (dans sa quête herméneutique) à avancer dans les espaces choisis par l'auteur. En effet, il convient de ne pas perdre de vue que ce dernier, en même temps qu'il fait avancer ses personnages dans la compulsion du dire, choisit ce qu'il veut montrer, les cadres qu'il veut bien ouvrir et laisse aux ténèbres ce qu'il ne veut pas excaver.

Melmoth the Wanderer

La structure répond ainsi à un besoin. Or, dans *Melmoth the Wanderer*, Maturin boucle encore plus son texte. Il est plus qu'ailleurs sur la défensive. Il faut remarquer avec Stott¹ que la structure n'est pas celle des poupées russes. Il s'agit de s'approcher d'un innommable de manière détournée en l'abordant progressivement, d'abord avec de petits récits déconnectés : celui de la gouvernante, puis celui de Bidy Brannigan, déjà plus aventureux et qui donc fait l'objet d'une analepse pour le mettre à distance. La quête se complique avec le manuscrit de Stanton et en se rapprochant de Melmoth, le récit devient plus tortueux jusqu'à atteindre son apogée dans les récits imbriqués de Monçada où Melmoth lui-même, au centre du récit, prend la parole.

En fait, dans ce roman d'une extrême complexité, Maturin mêle les contraintes du parallèle à celles de l'emboîtement. Ainsi, l'histoire de Stanton contient elle aussi d'autres récits, certains très brefs, comme celui de la mort par la foudre de deux amants, d'autres plus développés comme celui des fiançailles qui lui-même contient le récit d'un prêtre accusateur d'Olavida. Elle est placée avant les grands emboîtements de l'histoire de l'Espagnol à laquelle elle offre un parallèle.

La structure de *Melmoth the Wanderer* est très contraignante, et pour le lecteur, et pour les narrateurs. La compulsion du dire prend dans ce roman une forme différente de celle de *Fatal Revenge*. En effet, dans le premier roman de Maturin, ce qui devait être dit, l'est, et l'Histoire est purgée du récit des Montorio qui prend alors valeur de morale. À l'inverse, *Melmoth* se clôt sur le constat d'échec de la parole avec ces « looks of silent and unutterable horror » échangés par Monçada et John Melmoth à la dernière

1. G. St John Stott, « The Structure of *Melmoth the Wanderer* », (*Etudes Irlandaises*, 1987, vol. 12, pp. 41-52).

page du roman. Ce qu'il ne peut décidément dire, le texte entreprend donc de le circonscrire, de le mettre dans une boîte.

L'emboîtement, dans *Melmoth*, est une forme de répétition et de progression destinée à apprivoiser un indicible pour l'enfermer, comme l'oncle de John l'a fait avec Melmoth, dans un espace restreint. Le roman consiste donc en une mise sous clé.

La compulsion à dire et à entendre reste pourtant aussi importante que dans le premier roman. Narrataires et narrateurs ont un rôle capital dans ce récit. Les narrateurs se transmettent les uns aux autres ce qu'il faut dire et les narrataires s'approchent d'autant plus de Melmoth qu'ils s'engagent dans la même quête que lui. La prolifération des personnages donne aussi sa dimension universelle au texte. Pourquoi Maturin met-il en parallèle les histoires de Stanton et de Monçada sinon pour mettre en évidence le dédoublement et les effets de galerie des glaces qui peuvent en découler?

En emboîtant les récits, le texte montre de plus que tout se tient. Emboîter un livre, c'est le fixer, tout cousu, par simple collage dans une couverture. Or il semble bien que Maturin couse ses récits; il les coud les uns dans les autres pour donner une plus grande épaisseur à son récit, pour laisser entendre que le vide y est présent mais fixé à l'intérieur du texte, emboîté dans la couverture du livre.

Enfin, l'auteur, à travers les multiples structures qu'il superpose dans ses romans, contrôle tous les axes de lecture de ses narrataires. Il semble bien qu'il pose ainsi des barrières pour que ces derniers ne lisent que ce qu'il veut leur laisser voir. Maturin structure à l'outrance pour se défendre de ce qui pourrait sortir du texte.

3. Le vide : maîtrise ou perte?

Tout est donc cadré dans l'œuvre de Maturin. Nous pourrions en fait dire avec Cécile Meyssan : « Toutes ces vies écartelées dans leur tourment, achevées dans un jugement dernier, sont fermement maintenues dans un cadre nouveau : celui de l'œuvre théâtrale ou littéraire », mais pourrions-nous poursuivre avec elle quand elle écrit : « celle-ci vient résoudre l'insoluble, dire l'indicible »¹, pas si sûr. Si l'auteur représente à travers ses narrateurs les blocages du langage, s'il met de manière obsessionnelle des barrières dans ses romans, c'est peut-être pour contourner son indicible. Or ce texte, un système de défense, semble dire malgré Maturin, entre les lignes et précisément par ses blocages et ses obsessions défensives, ce qu'il ne peut nommer autrement. L'écriture ruiniforme de ses narrateurs devient ainsi une représentation de son propre mal-être.

3.1. LA FRAGMENTATION DU MOI

Nous avons vu que Maturin appuie ses récits sur des structures binaires ou ternaires pour plus de stabilité et d'harmonie. En se renvoyant des images complémentaires, les personnages de Maturin donnent finalement une vue de la condition humaine et forment donc un tout par leurs aspects superposés. Néanmoins, la fragmentation du moi représentée par l'exposition des vides du texte s'exprime aussi dans la caractérisation, là où Maturin peut le plus facilement projeter ses fantasmes tout en s'en distançant car cela relève de la fiction. Non seulement les récits sont multiples mais les personnages sont pléthore. C'est que remplir le vide est impératif pour le Révérend.

De multiples personnages

Maturin est en quête de maîtrise du vide. En peuplant ses romans comme il le fait, il laisse émerger un désir de combler un vide existentiel. L'auteur, au sein de son texte, a le pouvoir du Créateur. Or Maturin remplit l'espace textuel d'un maximum de personnages. Il s'agit pour lui de combattre le « *despair of incommunication* » (MW, 197) en créant un monde animé. Pourtant, les personnages, aussi nombreux soient-ils, sont presque toujours seuls, ou incapable de communiquer avec autrui.

1. Cécile Meyssan, « Cadre et Marge dans la psychanalyse de l'angoisse; l'insoutenable liberté de l'être », (in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 139-154) 152.

Dans *Fatal Revenge*, tout ce qui pourrait donner lieu à de la communication est refusé aux protagonistes. Annibal et Ippolito sont séparés par la distance géographique et l'échange épistolaire échoue à leur faire prendre du recul. Au contraire, il les renforce dans la conviction de leur fatalité et les coupe ainsi du reste du monde. Le narrateur nous fait d'ailleurs remarquer que les frères, s'ils sont proches l'un de l'autre, sont isolés du reste de la famille. Leur complicité est paradoxalement l'agent de leur isolement et de leur duperie. En effet, Orazio, dans sa confession, dit qu'il s'est attaqué aux deux frères car la manipulation de seulement l'un d'entre eux aurait été déjouée par l'autre. S'ils peuvent s'ouvrir librement l'un à l'autre de leur tourment, l'échange cesse néanmoins avec le départ d'Ippolito et d'Annibal dans la campagne italienne. Leur lien exclusif exclut alors définitivement la communication. Même si ces deux personnages ont des compagnons (Cyprian, Michelo, Filippo ou Ildefonsa), ils ne peuvent partager avec eux leurs angoisses, leurs « découvertes ». Dans le roman, ces personnages ou les narrateurs expriment à plusieurs reprises leur désespoir quant à leur isolement. Il ne s'agit pas seulement de la souffrance face à la solitude mais bien de la souffrance face à la nécessaire incompréhension de leur entourage. Certes Annibal confie son récit à Cyprian mais il ne parvient pas à parler de ses angoisses à Ildefonsa et devient même agressif quand elle lui pose des questions. De même, Orazio se perd du fait de son incapacité à communiquer avec l'être aimé, Erminia. Aveuglé et surtout rendu sourd à ses explications par la jalousie, il provoque sa propre chute et son isolement de l'humanité. Il perd même, comme nous l'avons dit dans la partie sur l'errance, la parole. Quand il la retrouve, ce n'est plus pour communiquer mais pour manipuler. L'absence d'échange est une souffrance que les personnages cherchent à alléger par l'écriture : Orazio et Ippolito écrivent leur confession, Annibal ses lettres. Mais cette communication reste, nous le voyons, indirecte. Elle nécessite la médiation de l'écrit. La compensation est donc seulement partielle et le désespoir du silence toujours présent.

Remplir le vide par un grand nombre de personnages ne l'empêche donc pas de rester présent, la création de doubles n'étant pas une protection contre l'isolement. Cela se confirme dans *The Milesian Chief* où les couples et doubles des couples multiplient les personnages mais où la mort tient finalement lieu de protagoniste. Maturin, alors qu'il cherche à remplir son roman, met en scène le néant. Les personnages sont seuls au monde.

Même un roman comme *Women*, qui semble ne s'attacher qu'à trois personnages principaux (Eva, Zaïra et De Courcy), est en fait constitué de relations complexes entre protagonistes et personnages secondaires, certains de ces derniers prenant en fin de compte une importance cruciale. Nous pensons évidemment à la vieille femme. La communication qui aurait dû avoir lieu mais qui n'a pu se faire transforme l'évolution en une involution et, rappelons-le, prive Eva de la parole. De plus, la profusion de personnages ne faisant qu'une apparition fugitive, tel M. d'Ormessan, met en abîme l'absence de communication entre les protagonistes en laissant à des étrangers le soin de faire des révélations. Une profusion de personnages est ainsi le décor de l'isolement des protagonistes.

Les personnages de Maturin cherchent de plus désespérément des compagnons. Le désespoir engendré par leur situation atteint son comble dans *Melmoth the Wanderer* où chaque victime de l'homme errant représente à un degré moindre l'inhumaine condition de l'être coupé des siens et donc met en exergue le tourment insupportable de celui qui est coupé de son Dieu. L'auteur dit ici que ce qui est inhumain, c'est l'isolement. *Melmoth* est le roman dans lequel sont présents le plus grand nombre de personnages. Il semble bien que Maturin, par le nombre, représente l'humanité tout entière. Dans sa préface, il cite un de ses sermons où il dit que « there is not one — not such a fool on earth » (MW, 5) pour accepter l'offre du diable. Melmoth l'homme errant parcourt la terre et rencontre tous ses habitants, les montre même à Immalee par sa longue-vue. C'est d'ailleurs littéralement une longue vue de l'humanité qui fait de lui un cynique. Le roman à son tour nous montre des personnages de toutes les conditions dans des pays variés. Il multiplie les exemples pour assurer sa morale mais dans le même temps, il dit l'universalité de la solitude.

Maturin met donc en scène ce qui le fait lui-même souffrir et ce dont il se plaint constamment, notamment dans ses lettres à Walter Scott. Ainsi, le 11 janvier 1813, il écrit : « as to my talents (if I possess any) there is no excitement, no literary appetite or impulse in this Country, my most intimate acquaintances scarcely know that I have written, and they care as little as they know »¹. L'œuvre montre de ce fait non seulement

1. Fannie E. Ratchford et William H. Mc Carthy Jr (eds). *The correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*. (New York and London : Garland Publishing, 1980 (1937)) 10.

l'indicible des personnages mais celui aussi de son auteur car utiliser autant de personnages, c'est, pour lui, chercher un monde où il ne soit plus isolé. Pourtant, en remplissant le vide de l'espace textuel, il rend le vide existentiel paradoxalement plus vif puisque malgré tous ces personnages, le silence reste roi, la compensation par l'écrit, partielle.

Éclatement du moi

Des personnages multiples remplissent donc l'espace textuel voire des personnages identiques, dédoublés. Or la présence de deux protagonistes ne se justifie pas par la différence de caractère de ceux-ci. Ils représentent plus d'une fois la même facette d'un moi. Si nous prenons l'exemple de *Fatal Revenge*, les jeux de doubles amènent à considérer le texte comme la mise en scène de formes vides qui peuvent se substituer les unes aux autres. En effet, les places d'Annibal et d'Ippolito sont interchangeable, comme Ildefonso peut se substituer à Rosolia, Zenobia à son mari. Filippo prend même tout de bon la place de Michelo comme Orazio quand il prend la forme de Schemoli et de l'étranger. L'auteur crée un jeu de formes qui ôte l'individualité. En fait, une seule identité est éclatée en plusieurs personnages et certains sont eux-mêmes divisés en plusieurs identités. La mutabilité des identités, non seulement pour les personnages qui se travestissent (Rosolia, Orazio) mais aussi pour ceux qui n'ont pas l'identité qu'ils croient (Annibal et Ippolito), est un facteur d'instabilité. À l'éclatement du moi dispersé sur plusieurs personnages correspond une fragmentation plus profonde des personnages. Ainsi, la multiplicité des personnages est la face extérieure d'une fragmentation intérieure.

Les jeux de substitution sont un procédé cher à notre auteur. Athanasia, dans *The Wild Irish Boy*, vient à remplacer Lady Montrevor avec qui toute relation est interdite pour le jeune homme. Mais là n'est pas le seul échange de personnage pour un même rôle. Le père d'Ormsby change lui aussi en cours de narration. D'ailleurs, même le rôle de personnage principal s'échange puisqu'Ormsby supprime Elmaide Saint-Clair. En fait, régulièrement dans le roman, au gré des révélations et de la narration, des personnages disparaissent ou se transforment. Ainsi, la gouvernante devient la mère d'Ormsby, l'étranger, l'ancien soupirant de Lady Montrevor, le père d'Ormsby. Cette instabilité identitaire est à l'image des sentiments du vieux De Lacy. Tantôt il adore son neveu, tantôt le rejette. De cet homme dépend la fortune du jeune homme. Or il ne peut se fier à lui. L'identité d'Ormsby Bethel se construit ainsi sur des

bases mouvantes avant d'atteindre une possible harmonie finale sur laquelle nous reviendrons. De fait, Lady Montrevor, écartelée entre son désespoir intérieur et les apparences de bonheur qu'elle doit fournir est enfin réconciliée avec les apparences quand elle rejoint son amour de jeunesse. L'étranger qui avait fui sur toute la terre pour se fuir lui-même se retrouve quand il reprend sa place auprès de Lady Montrevor. De manière significative, il regagne alors un nom. Le roman est une épreuve initiatique vers plus d'unité, vers un moi unifié.

Ce motif est récurrent, il est même caractéristique de l'écriture de Maturin. La même chose se passe dans *The Albigenses* où les personnages ont leurs doubles qui sont souvent des répliques. Geneviève et Isabelle, si tout les oppose en apparence, occupent le même rôle de femme digne et incorruptible. Le rôle de l'usurpateur est quant à lui distribué sur deux personnages, le seigneur de Courtenaye et l'évêque de Toulouse, celui du saint homme sur deux personnages aussi, Pierre et le moine Montcalm. Or, comme dans *Fatal Revenge*, cette fragmentation extérieure ne fait que refléter le trouble intérieur de personnages torturés par leur quête identitaire. Le travestissement souligne encore une fois la mutabilité des identités notamment quand Isabelle endosse l'habit de page pour suivre Paladour au quatrième volume. Le retour final à l'unité est donc une victoire sur la fragmentation du moi : les parties jadis opposées sont réconciliées. L'équilibre est ce à quoi aspire Maturin. Il le montre en le créant dans la fin de ces deux romans. Cependant, parvient-il à réaliser l'harmonie qui lui manque de manière définitive à travers ses créations? Rien n'est moins évident. Ses autres romans sont beaucoup plus négatifs.

The Milesian Chief est ainsi construit sur le schéma d'éclatement du moi et de mutabilité des identités. Nous avons vu plus haut comment les deux couples d'amoureux étaient placés en parallèle, le couple Desmond-Inès étant souvent une mise en abîme du couple Armida-Connal plus qu'un réel apport à l'intrigue. Maturin utilise ainsi de nouveau un nombre de personnages semble-t-il plus important que ce que l'intrigue pourrait nécessiter. Certes, l'opposition entre les deux frères dont l'un est du côté des rebelles, l'autre du côté des Anglais favorise l'installation d'une tension supplémentaire dans l'affrontement des deux peuples par l'affrontement individuel, mais, d'une part, Desmond finit par rejoindre son frère, d'autre part, cela montre qu'ils sont victimes des circonstances et donc redouble la tragique fatalité qui s'abat sur cette famille. Par

ailleurs, des fonctions identiques sont dans ce roman distribuées sur plusieurs personnages. Bien sûr les deux couples représentent un amour impossible à la façon de Roméo et Juliette mais le rôle du « villain » est occupé à la fois par Lady Montclare, Morosini, Wandesford, le grand-père de Connal et Brennan. L'homme faible est à la fois Randall O'Morven et Lord Montclare.

Quant aux identités, elles se découvrent au gré des révélations. Armida n'est ainsi pas fille unique mais celui qu'elle croit être son frère est sa sœur. Le travestissement d'Inès en fait un être partagé en deux personnalités. Cet être lunaire change, comme l'astre, de forme mais s'aliène. Après sa noyade et la mort de son bébé, elle est sujette aux hallucinations et ne reconnaît plus Desmond. Le passage dans l'eau fonctionne comme un effacement de la mémoire. Le bébé lui sort de cette matrice mort-né. L'être qu'Inès veut alors enterrer n'est peut-être pas tant son bébé qu'elle-même, ne supportant plus son déchirement intérieur. La fragmentation mortifère trouve donc son issue dans la mort de l'enfant. De fait, Inès ne donne pas la vie mais la mort.

À cette division extrême répond celle, plus intérieure, d'Armida. Si la jeune fille n'est pas physiquement travestie, son éducation a travesti ses sentiments et ses sensations. De même qu'Inès retrouve sa féminité auprès de Desmond, Armida découvre sa vraie personnalité au contact de Connal. Ce dernier est, quant à lui, partagé entre la personnalité que son grand-père a façonnée et le moi qui se rebelle, impuissant, contre la destinée qui lui a été imposée. Desmond enfin est pris entre son appartenance à l'Irlande et à l'armée anglaise et retrouve dans le combat final ses origines. Chaque distorsion ainsi opérée détruit les personnages sans que l'harmonie parvienne finalement à les faire échapper à leur destinée. Leur moi est définitivement divisé. Les personnages ne parviennent pas à vivre une fois le voile de l'artifice déchiré.

Dans *Women*, où l'antithèse semble prôner l'unicité par opposition irréductible, l'éclatement du moi est pourtant bien présent. Tout d'abord, les caractères antithétiques d'Eva et Zaïra reflètent un moi divisé. Pour atteindre la complétude, le « ou » de l'antithèse devrait être remplacé par le « et » de la complémentarité. La déchirure familiale se retrouve ainsi dans la déchirure psychologique qui arrache une part d'elles-mêmes à ces femmes. L'éclatement identitaire (Eva et Zaïra ne savent pas

consciemment qui elles sont l'une pour l'autre) et l'aliénation qui s'en suit sont représentés dans la folie de la vieille femme.

Un autre personnage est une image cette déchirure intérieure. C'est évidemment De Courcy, pris entre son amour pour Eva et son amour pour Zaïra. Montgomery représente sa conscience qui vient le torturer constamment. Personnage certes, mais aussi projection, l'évangéliste est la constance à jamais mise au-dehors pour Charles. Comme Mrs Wentworth pour Eva, ou Delphine St Maur pour Zaïra, la stabilité est extérieure, l'intérieur des personnages étant un vaste chaos.

Melmoth est plus complexe dans sa représentation de la fragmentation du moi. En effet, le héros éponyme est celui qui symbolise la fragmentation suprême par abandon de Dieu et par la somme de celle de ses victimes puisque, nous le disions dans le premier chapitre, il est aussi une projection de ces personnages. Il est en fait l'agent même de la division. Soit nous le prenons comme un personnage à part entière et il est l'agent du diable donc celui qui divise, soit nous le prenons comme une projection donc le témoignage d'une psyché fragmentée. Dans les deux cas, le moi de ses victimes est en péril. Cependant, lui-même vit la plus grande division entre son moi d'avant la chute et son nouveau moi cynique. Ce n'est pas un hasard s'il est associé à la fureur des éléments. C'est là son paysage intérieur. Les orages qui déchirent le ciel symbolisent la fragmentation des personnages.

De plus, comme dans les romans précédents, une même fonction est remplie par plusieurs personnages. Dans chaque récit, ce sont la même détresse et la même tentation qui sont racontées. Maturin passe en revue des victimes de Melmoth et ce faisant disperse l'intérêt du lecteur sur plusieurs figures. Utiliser autant de personnages revient donc aussi à détourner l'attention du lecteur de ce que Maturin ne peut dire directement, à rapprocher le lecteur de Melmoth en multipliant les récits le concernant. Or les narrataires s'investissent dans ces récits en ce qu'ils s'identifient aux autres victimes de Melmoth. En ce sens, leur moi est aussi redistribué sur les autres personnages, éclaté en ces multiples figures qui peuplent le roman. L'œuvre renvoie ses thèmes vers l'extérieur du texte.

Enfin, l'auteur ne parvient pas à synthétiser en un seul personnage un moi unifié mais au contraire met en scène l'éclatement du moi par

l'usage de doubles. C'est là aussi une façon de dire le vide qui empêche l'unité et l'harmonie de se construire. Le lecteur trouve dans les thèmes des romans les préoccupations de l'auteur qui non seulement cherche à sortir de la solitude mais ressent sa propre division entre son métier et sa passion littéraire. Ainsi, son écriture si bien cadrée dit malgré lui ses souffrances.

3.2. LES NARRATEURS ET L'AUTEUR DÉPASSÉS PAR LE TEXTE

Au sujet des blocages du texte, nous avons vu que les lacunes du texte sont la preuve d'une manipulation du lecteur par le narrateur qui en dit parfois moins que ce que le lecteur voudrait ou même donne des informations erronées. Ces lacunes sont cependant révélatrices d'autres qui échappent à celui qui est aux commandes du texte. En effet, la subjectivité du texte en fait un lieu d'expression, où, de même que le narrateur en dit moins qu'il ne sait, il en dit plus qu'il ne voudrait. Quelque chose échappe aux narrateurs comme Melmoth sort du cadre de son portrait, le dépasse. Or ils ne sont pas la seule autorité dans les romans. Si quelque chose leur échappe, l'auteur peut aussi perdre la maîtrise de son texte et être dépassé par son écriture.

Subjectivité des narrateurs

Fatal Revenge.

Dans *Fatal Revenge*, les narrateurs sont nombreux. C'est, avec *Melmoth*, le roman qui en contient le plus. Après le narrateur premier, l'auteur introduit l'officier, narrateur intradiégétique. Pourtant ce narrateur s'efface presque aussitôt en fournissant un récit semble-t-il objectif, tel un narrateur omniscient extradiégétique. Maturin utilise un narrateur-témoin mais nous fait oublier sa présence pour mieux nous leurrer. Sa présence-absence est là pour nous montrer qu'il faut prendre une distance critique avec tout texte. De plus, aussi absent soit-il, ce narrateur entoure son récit d'une dimension morale et répète en début comme en fin de récit que cette histoire doit servir à éviter de commettre les mêmes erreurs que les personnages; autrement dit, il a fonction de surmoi mettant sous chape des désirs inavouables tels que celui de tuer le père. Le narrateur-officier est une censure. Le fait qu'il s'agisse d'un militaire ajoute à l'idée de régulation et de maîtrise de soi. Quelque chose échappe donc bien au narrateur : il croit faire un récit moral mais refoule surtout ses propres pulsions. La nécessité de répéter l'histoire à travers plusieurs narrateurs (les jeunes hommes, Orazio, l'officier, Angellini...) est une image du fonctionnement de l'inconscient : ce qui est refoulé refait toujours surface sous une forme ou une autre. En cela l'histoire

dépasse ses narrateurs successifs. Certains d'entre eux se ressemblent d'ailleurs étonnamment. Ainsi Angellini, l'officier de l'Inquisition, est une réplique du narrateur-officier. Les narrateurs ont donc aussi leur double.

L'officier transmet ensuite les lettres d'Annibal à Ippolito. Annibal est un narrateur non seulement métadiégétique mais autodiégétique puisqu'il raconte sa propre histoire. Le début de son récit nous informe malgré lui sur le fait qu'il s'aventure vers l'interdit. Il écoute des ouvriers parler de sa famille sans être vu, ce qui marque déjà sa culpabilité d'espion (« unseen », « overheard » FR, I, 34). Ce narrateur, par ailleurs, se justifie trop pour être honnête. Ainsi, quand il affirme « I had no other object than to pass a vacant hour in listening to a tale that required little effort either of thought or credit » (FR, I, 35), nous sommes en droit de douter de lui. Il est avant tout attiré par le savoir interdit et c'est une curiosité malsaine qui le guide, quoi qu'il en dise. La trace de la faute est présente malgré ses protestations d'innocence. Ce qu'il affirme à propos de ses questions à Michelo — « This address, so far from an accusation, and only implying a knowledge compatible with the purest innocence, produced the most terrible effect on the old man » (FR, I, 36) — est contredit à l'intérieur même de son discours par la phrase qui précède : « I endeavoured to frame my request skilfully » (FR, I, 36). L'art rhétorique est celui du mal, celui précisément dont va se servir Orazio pour manipuler Annibal. Il s'oppose donc au nom « innocence ». De plus, le fait que le narrateur sente la nécessité de renforcer ce substantif par un superlatif (« purest ») témoigne du malaise de la conscience qui s'installe. Le genre épistolaire est une narration privilégiant la presque immédiateté. Annibal écrit sans recul, spontanément, donc livre malgré lui, dans les maladresses de son langage, proches du lapsus, son désir coupable de savoir.

En outre, le lecteur est en position supérieure au savoir du personnage car il connaît les deux manipulations d'Orazio envers les frères Montorio. Il sait ainsi que le jeune narrateur se leurre constamment sur ses motivations, notamment quand il justifie sa conduite par l'intervention de pouvoirs supérieurs : « I felt myself the summoned agent of destiny » (FR, I, 195). Le lecteur, lui, voit au contraire que tout vient de l'intérieur, rien de l'extérieur. Schemoli, dans sa manipulation, ne fait que mettre en paroles les désirs inconscients dont sa victime avait cherché, par le langage également, à se préserver jusque-là. N'oublions pas que c'est

Annibal le premier qui prononce le mot « meurtre » dans sa conversation avec le moine. Le langage ne le protège que temporairement. Bientôt il devient l'instrument de sa chute.

De plus, le langage faillit pour Annibal quand la pensée coupable le déborde : « What passed through my mind, a moment after he ceased to speak, I will not dare to breathe even to you, Ippolito; if you can discover it from the question I asked, you may » (FR, I, 85). Les mots ne parviennent pas à cacher les attaques de l'inconscient.

Alors que le jeune homme est fait prisonnier, ce sont d'ailleurs la solitude et l'absence de langage qui le perturbent le plus car alors son inconscient est libéré. Il s'accroche aux livres qui lui sont amenés, donc aux mots, pour faire barrage à ses pulsions mais bientôt ils se retournent contre lui avec les passages à tendance mystique : « I scudded over them with a quick, timid eye, as if I feared they would assume some stronger characters while I viewed them » (FR, II, 61). Le marqueur de virtualité permet à Annibal de se protéger avec la barrière du « comme si » donc de s'éloigner de ce qu'il redoute. Cependant, c'est aussi une façon de dire indirectement qu'il a peur de se trouver confronté à une part noire de lui-même. Le « quick, timid eye » est aussi dans ce cas un « quick, timid I » face à l'inconscient. La formulation de ses désirs dans les mots du livre est implicite dans « while I viewed them » qui suggère la participation active d'Annibal à leur transformation.

Les mots reviennent ensuite avec l'exclamation, bientôt injonction, « murder » (FR, II, 62). La voix qui les prononce est une projection des fantasmes d'Annibal. Qu'il l'attribue à une instance indéfinie et extérieure est une mise à distance commode pour le jeune homme mais elle n'empêche pas le lecteur d'y voir, au-delà des manœuvres de Schemoli, une faillite du langage d'Annibal à refouler ses pulsions. Elles parlent malgré lui.

Le cas d'Ippolito est complexe. Il écrit une confession dont il est par conséquent le narrateur autodiégétique mais le lecteur n'en a connaissance qu'au travers d'Angellini, narrateur intradiégétique, lui-même faisant partie du récit de l'officier, inscrit dans le récit premier. Nous voyons bien ici le niveau d'intrication de la diégèse. Le narrateur autodiégétique a sa voix mise à distance par les autres voix du texte. Son histoire lui échappe presque totalement. Elle contamine en fait le médiateur qui se dit capable de raconter l'histoire après une seule lecture

de celle-ci. La focalisation interne ajoute à cet effet (par exemple: « The unknown appeared to have communion with the powers of earth or air » FR, III, 4). Cependant, les nombreuses métalepses (les commentaires d'Angellini sur l'histoire et ce qu'il en sait) nous font passer d'un degré de narration à l'autre et introduisent un écart. La prise de distance est d'autant plus importante quand Angellini avoue ne pas tout savoir ou se trompe sur ce que nous avons découvert auparavant :

Of this young person, Montorio speaks with strong affection; what may be his endowments and virtues I know not; but their friendship is as tender as that of brothers, and among his own calamities, Montorio enumerates the distress of his page for his disastrous fate. (FR, III, 4-5)

L'ironie dramatique sur la relation entre Montorio et Cyprian que le lecteur sait être Rosolia, jeune fille amoureuse de Montorio, place le lecteur en double position de supériorité : il est supérieur à Angellini mais aussi à Ippolito qui lui-même se leurre sur la relation qu'il entretient avec son page. La phrase d'Angellini est cependant ambiguë. Avec le mot « tender », il dit malgré lui quelle est la vraie relation. Le narrateur est dépassé par ses propres mots qui, mis en regard des narrations précédentes, permettent au lecteur de comprendre plus que le narrateur n'a voulu dire.

Seuls les quelques extraits à la première personne réintroduisent le narrateur initial. Les lettres échangées entre Ippolito et l'étranger sont reproduites mais parfois partiellement. Comme pour Annibal, cela donne une vision presque instantanée des pensées d'Ippolito, sans recul critique. Cela ajoute à leur ironie dramatique. Néanmoins, là n'est pas la seule chose qui échappe au narrateur. Il en dit plus sur lui qu'il ne le voudrait et conclut la démonstration logique de la raison de sa confiance en l'étranger par une phrase tout à fait révélatrice :

Were it proved to me this moment that you were an impostor, that all I had witnessed was the very fooling of my fear, I would still pursue you with unabated anxiousness, to supply my feelings with that food for which their appetite is famishing and delirious » (FR, III, 39-40).

Sa recherche de la vérité est un simulacre. Il se trahit en réduisant à néant tout ce qu'il élabore dans le reste de la lettre. Cette phrase est comme un lapsus dans le bel agencement logique et dit que la raison de sa quête est à

trouver dans son inconscient. C'est donc une plongée dans la confusion de l'esprit d'Ippolito.

La lettre est immédiatement suivie d'un commentaire d'Angellini qui place encore une fois le lecteur dans la position de celui qui en sait plus. Cette narration se termine enfin sur une exclamation : « I have no power of resistance, no hope of escape; I am the prey of the powers of darkness! Oh, how terrible is this sinking of the soul, this closing round of the utter darkness! » (FR, III, 117). Ce que Maturin montre avec la manipulation des victimes d'Orazio, c'est que ces ténèbres n'ont rien de mystiques mais sont tout humaines. Le narrateur dit malgré lui, et pas seulement du fait de l'ironie dramatique, qu'il a perdu sa lutte contre les pouvoirs de l'inconscient. Nous savons d'ailleurs qu'Orazio peut être considéré comme une projection des parts les plus noires des deux frères. Sa vengeance n'est finalement qu'un prétexte à la réalisation des fantasmes des jeunes hommes. Le langage d'Ippolito sert à masquer ce qu'il ne peut s'avouer.

Orazio est lui aussi un narrateur autodiégétique. Il nie que son histoire serve à le justifier, or, comme les autres narrateurs, se trompe sur ses intentions car c'est bien ce qu'il fait : « Let him that is disposed to execrate me only cast his eye on the preceding pages. I do not say I will be justified; but it will at least be confessed that he who was injured as never man was injured, should be revenged as man was never avenged » (FR, III, 407-408). Les deux propositions de la seconde phrase se contredisent. En réalité, sa confession prend la forme d'une défense dans un tribunal : « Am I asked whether I felt no compunctious hauntings for the murder of an innocent man? I answer, as much as a giant, who scales a mountain, feels for the insects he crushes in his progress » (FR, III, 430). Alors qu'il s'agit d'une confession qui suppose donc l'assurance de la part du narrateur de tout dire objectivement, l'inconscient travaille encore l'écriture et rend faillible le langage. En outre, se confesser, c'est expier ses péchés. En plaçant ce récit à la fin du sien, l'officier tente d'expier la faute qu'il refoulait dans son histoire prétendument destinée à donner une leçon de morale à travers la confession d'Orazio.

Melmoth the Wanderer.

La structure narrative de *Melmoth* est des plus complexes mais ce qui a été mis en place dans *Fatal Revenge* s'y retrouve. Le narrateur omniscient extradiégétique est supplanté très rapidement par des

narrateurs intradiégétiques. Ceux-ci rapportent des récits métadiégétiques si bien que nous avons dans ce roman une narration qui va jusqu'à cinq degrés, ce qui indique une grande volonté de cadrage comme nous le disions plus tôt. Par exemple, le récit de l'ecclésiastique qui a connu Melmoth en Europe est inclus dans *The Lovers' Tale* qui est incluse dans le *The Tale of the Indians*, qui est inclus dans le récit de Monçada qui est inclus dans le récit premier.

Tous les récits de *Melmoth the Wanderer* n'ont toutefois pas le même statut. Ils dépassent plus ou moins leur narrateur ou leur médiateur. La sibylle donne ainsi sa version des faits dans une explication orale entourée de guillemets. Ce n'est pas faute de la part du narrateur premier d'avoir tenté de la refouler en faisant une ellipse. Il n'en a cependant que différé la découverte. Alors que le récit de la gouvernante était maîtrisé comme celui de Stanton — il était au discours indirect libre — celui de la sibylle est donc au discours direct, ce qui constitue une première échappée hors du contrôle du narrateur premier. C'est cependant John qui le récapitule à haute voix (« she says » MW, 26), ce qui établit tout de même une distance avec le récit assez neutre énumérant les faits rapportés au sujet de son ancêtre. Quant aux commentaires plus personnels de la sibylle, ils ne sont livrés qu'au discours indirect (MW, 27), une façon de les donner pour critiquables et de les mettre sous clé.

C'est lorsque Stanton reprend la parole que le texte échappe au narrateur extradiégétique et à ce moment-là que Melmoth sort de son cadre. Le narrateur perd alors son emprise sur l'histoire de l'homme errant qu'il avait réussi jusque-là à tenir à distance, voire à refouler. L'entreprise du roman consiste alors à multiplier les narrations pour placer autant de barrières que possible entre le lecteur et l'indicible, c'est-à-dire la condition que propose Melmoth pour libérer les personnages qu'il prend pour victimes.

Melmoth a conscience de sa culpabilité mais il représente aussi celle des autres personnages, celle qu'ils ne parviennent pas à intégrer. C'est pourquoi, tandis que l'homme errant revient à la surface, c'est l'autobiographie de Monçada qui suit son introduction dans le texte. C'est sa culpabilité que Melmoth désigne, mais Alonzo met très longtemps avant de le rencontrer. Il n'est pas facile d'accepter de voir et de dire ce que par le langage, il essaye justement de tenir à bonne distance. Le récit est une défense contre les invasions du moi mais il finit par s'effondrer devant la réalité intérieure du personnage.

L'écart entre narrateur et personnage n'est alors plus évident tant le recul face à la culpabilité est difficile à établir. Monçada se justifie en effet comme Orazio à travers son autobiographie-confession. Qui nous dit qu'il est totalement honnête avec nous? Son récit rappelle celui des *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*¹. Il se défend d'être coupable mais est-il si innocent pour rencontrer Melmoth? Nous ne suivrons pas Isabelle Hervouet-Farrar jusqu'au bout de son argumentation quand elle le condamne absolument² mais il est indéniable que l'autobiographie introduit le leurre même quand il est inconscient et qu'il s'agit pour le narrateur de se leurrer soi autant que le lecteur. Après tout, écrire sa vie, c'est aussi la rendre lisible pour soi.

En effet, l'épisode de la grande confession au couvent est particulièrement révélateur. Pour préparer son passage, Monçada demande des quantités importantes de papier. Il trompe sa hiérarchie car il utilise le matériel fourni pour raconter devant une court civile comment il a été contraint de devenir moine. C'est une première duplicité. Au moment de se rendre au confessionnal, il n'a rien à dire puisqu'il n'a rien préparé. Est-ce à dire qu'il est innocent? Loin s'en faut. Quand Monçada rapporte que les moines pensent qu'il demande beaucoup de papier car il a sûrement beaucoup à confesser, il dit indirectement que c'est le cas. Sa culpabilité, rappelons-le, s'exprime aussi dans ses rêves, et tout spécialement dans celui de l'auto da fe. De plus, il confie son récit, qui remplace la confession, à un avocat. Il souhaite que l'on prenne sa défense. Le fait qu'il ressente le besoin d'être rétabli dans son bon droit s'accompagne d'un désir de voir le monde trouver sa requête justifiée, comme pour se conforter dans l'idée qu'il n'est pas le coupable de l'histoire. Enfin, laisser le soin à un avocat civil d'assurer sa défense n'est pas seulement une manœuvre pour contrer les agissements déloyaux de l'Église. Cela permet également à l'Espagnol d'échapper au jugement de Dieu en s'en remettant uniquement au jugement des hommes.

Les métalepses qui nous rappellent la présence du narrateur, et donc sa subjectivité, incitent le lecteur à prendre de la distance, à être critique. Il faut savoir dépasser le narrateur mais pour ce faire, le lecteur doit rester

1. James Hogg. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. (Oxford : Oxford University Press, 1999 (1824)).

2. Isabelle Hervouet-Farrar, *Le roman romantique ou le récit éclaté*. (Thèse, Lyon III, 1994) 442-446.

à l'affût. Or il finit par oublier la présence des narrateurs pourtant nombreux dans les textes. Dans le cas de *Melmoth*, c'est même leur multitude qui nous perd et laisse insidieusement passer la subjectivité du récit. La disparition du narrateur est de plus un processus qui va jusqu'à la mort, telle celle du narrateur, inconnu, de *The Tale of Guzman's Family*. Le narrateur est dans une quête coupable et le sujet de son récit se retourne contre lui. Il laisse fuir le sujet qu'il entendait maîtriser et en meurt. Enfin, les fuites du texte sont particulièrement dangereuses car elles confrontent les narrateurs avec leur noirceur.

Le moi de l'auteur

Les voix dépassent les narrateurs du fait des procédés narratifs mais l'écriture échappe aussi à l'auteur. Le langage a ses failles et dit plus que ne le souhaite l'instance d'écriture qui finalement échoue à maîtriser le vide. En fait, la multiplicité des narrateurs rejoint la fragmentation des personnages et des récits. C'est aussi un jeu de substitution. *The Wild Irish Boy* est constitué de plusieurs récits à la première personne. Si les narrateurs sont moins nombreux que dans *Melmoth* ou *Fatal Revenge*, le genre épistolaire du début du roman puis les autobiographies de Lady Montrevor et Ormsby Bethel le placent dans une tradition très subjective. De plus, les voix qui dépassent les personnages sont également dans ce roman les voix qui les supplantent, les font disparaître. Le fait que le roman d'abord épistolaire se transforme en un autre genre dit la transformation de l'être qui est à l'œuvre dans le récit. De plus, en se faisant narratrice de l'histoire, à la première personne, de Lady Montrevor, Athanasia réalise le désir d'Ormsby en lui donnant pour femme celle qui demeurait inaccessible. La substitution est une sublimation du désir. Assumer le rôle du narrateur, c'est donc prendre la place d'un autre.

Or l'auteur se cache derrière toutes ces personnas qui traduisent la discontinuité du moi. Mettre l'autre à sa place, c'est projeter au-dehors ses fantasmes, tenter de les satisfaire en lui faisant porter la culpabilité. C'est donc une façon de se protéger. La disparition du narrateur peut alors être perçue de deux façons : c'est l'exposition d'une aspiration à l'unité qui transcende la discontinuité mais sa mort, au-delà du simple oubli de sa présence de la part du lecteur, est en même temps un aveu d'échec. Pour l'auteur, tuer le narrateur revient à l'empêcher de faire les révélations sur son inconscient qu'il ne peut assumer. Comme toujours, l'œuvre est ambivalente. Maîtrise et perte occupent les mêmes lieux du texte.

Ce qui échappe ainsi à Maturin, c'est la mise en lumière de ses propres angoisses et fantasmes à travers les pulsions de ses personnages et de ses narrateurs. En outre, le fait que nombre d'entre eux soient à la fois personnages et narrateurs laisse supposer un lien entre la représentation et l'homme, donc entre l'œuvre et l'auteur. Ce dernier est même trahi par son style. Le choix de Maturin d'utiliser plus souvent la comparaison que la métaphore introduit une contrainte dans le texte en y insérant un vide de plus, un écart. En effet, la marque de l'analogie rapproche autant qu'elle sépare. De plus, Jean-Bernard Basse¹ analyse ainsi la comparaison :

Davantage que la métaphore, elle est une rupture du récit, une échappée verticale du discours qui s'auto-désigne par l'intermédiaire de « like », « as if » etc. Si la métaphore est transport, la comparaison serait un refus de ce transport, ou un transport qui refuserait l'immédiateté, et mettrait en évidence la médiation grammaticale. (...) Elle *joue* le transport, mais signale le départ et désigne l'artificialité. Comme une impossibilité de la métaphore, elle montre que l'immédiateté est étrangère au langage, elle désigne son caractère aléatoire, arbitraire, codé.

L'univers de Maturin est codé et se désigne comme tel. Bien sûr Maturin utilise aussi des métaphores. Certaines d'entre elles contribuent d'ailleurs à installer l'atmosphère fantastique du récit en faisant par exemple d'une métaphore morte une métaphore soudain vive : « there was a dead silence through the house » (MW, 27). Le silence de mort inaugure ainsi un récit où le mort fait son entrée dans le monde des vivants. Alors le code devient réalité et toute distance est abolie.

La comparaison, elle, a deux membres. Elle est une façon de mettre à distance et d'encadrer dans la syntaxe les images auxquelles elle renvoie. La récurrence des marqueurs de virtualité (« as if ») participe du même procédé. Ce que Maturin montre à un niveau thématique est une manière indirecte de montrer l'indicible. Il dit sans pouvoir vraiment dire. L'écriture de Maturin est une écriture de l'écart, voire de l'écartèlement.

En effet, la douleur de la division intérieure est suggérée à la fois dans le style et les choix thématiques de Maturin. Revenons sur quelques exemples de comparaisons tirées de *Melmoth* :

Cloud after cloud came sweeping on like the dark banners of an

1. Jean-Bernard Basse. *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*. (Paris : L'Harmattan, 2000) 152.

approaching host, whose march is for desolation. (MW, 25)

The dark and heavy thunder-clouds that advanced slowly, seemed like the shrouds of these spectres of departed greatness. (MW, 29)

the blue and livid mass of cloud that hovered like a destroying angel in the air (MW, 30)

the first flash of the lightning, broad and red as the banners of an insulting army (MW, 30)

heavy clouds, rolling on like the forces of an hostile army (MW, 313)

the clouds collected like an army that had mustered its utmost force (MW, 314)

Le rapprochement entre les éléments et le lexique de la guerre dans nombre de comparaisons, alors que nous avons vu que les premiers représentaient un paysage intérieur, traduit la violence de la fragmentation des personnages, redoublée dans la figure de style.

L'écriture a néanmoins une valeur expiatoire. La compulsion à raconter des personnages ne fait que refléter la compulsion du dire de l'auteur. Dans ses œuvres, il est le créateur donc a le pouvoir, la maîtrise. C'est une possibilité de sublimer ses pulsions. Le texte est ainsi l'espace de maîtrise qu'il ne peut avoir dans la réalité, mais ce qu'il cherche à dominer lui échappe toujours, si bien que le lieu de maîtrise est en même temps le lieu d'une perte. Les failles des institutions qui apparaissent derrière les illusions d'équilibre ont leur parallèle dans les failles du moi qui prétend contrôler les pulsions de l'inconscient.

3.3. LES RÉPÉTITIONS

Le vide thématique se fait système de défense, conjuration d'un autre vide. De roman en roman, et même à l'intérieur de chacun des romans, Maturin met en scène de manière répétée et compulsive ses propres angoisses à travers des thématiques récurrentes.

Les désillusions : de l'idéal vers la réalité

Tout d'abord, nous avons traité dans le premier chapitre de cette thèse de tout ce qui relevait de l'illusion. En effet, non seulement les personnages sont manipulés par des maîtres de la tromperie comme Orazio dans *Fatal Revenge*, mais ils sont victimes de leurs propres illusions. Ainsi, Annibal se berne quant à ses capacités d'observation et

d'analyse et se rend compte trop tard de son erreur. Or le désenchantement est ce qui caractérise tous les romans de Maturin. La chute de l'idéal vers le réel est une douleur que l'auteur extériorise en la faisant vivre à ses personnages. De fait, tout idéal est remis en cause dans ses œuvres. Le monstre n'est finalement pas une créature contre-nature. C'est au contraire un homme comme les autres. C'est pourquoi les institutions sont corrompues. Elles déçoivent par leur injustice. Comment ne pas y voir un reproche à l'État qui n'a jamais reconnu l'innocence du père de Maturin, ou à sa hiérarchie qui lui a refusé toute promotion après son établissement à Dublin. Quant aux familles, elles échouent à maintenir l'ordre même au sein de ce noyau de la société. L'auteur nous livre une vision très pessimiste du monde et de la condition humaine. Le désespoir qui parcourt ses romans est celui d'un homme éprouvé par la vie et qui a dû lui-même renoncer à ses idéaux de réussite sociale et intellectuelle. Dans ses romans, la supériorité d'esprit ne mène qu'au malheur, et même, dans le cas de Melmoth, à la damnation.

Le problème de l'origine

La famille est ainsi un sujet problématique pour Maturin qui projette dans ses romans aussi bien son désir de retrouver la protection de la mère que son ressentiment vis-à-vis de son père quant à son infortune. De plus, il met en scène dans son écriture ce qu'il considère comme son échec personnel au plan familial, lui qui ne peut subvenir décentement aux besoins des siens, comme il le répète toujours dans ses lettres à Scott ou dans ses préfaces. Les failles du système, la corruption ou la spoliation, se répercutent sur les foyers des romans comme sur le sien, ce qui est une façon pour l'écrivain de se libérer de son tourment en l'extériorisant.

Par ailleurs, nous avons vu dans le premier chapitre, troisième partie, comment, dans *The Wild Irish Boy* et *The Albigenses*, il créait une sorte de roman familial où un père noble prend la place laissée vacante ou occupée par une personne indigne. Il se trouve que cette fois encore, par le biais de ses personnages, l'auteur reconstruit son propre désir. Même dans sa vie, s'il ne remplace pas dans les faits son père par une figure plus éclatante, il glose à loisir sur son ancêtre huguenot dont il tire fierté. Voici ce que rapporte à ce sujet le *New Monthly Magazine* de 1827 :

Some 20 or 30 years before the French Revolution, a lady of rank attached to the court is said to have been driving through a retired street in Paris, when the cries of an infant child caught her attention. (...) The infant was dressed in the richest clothing, and seemed to belong to parents of distinction, whose motive for that

inhuman abandonment there may be no great difficulty in guessing at; but although many exertions were afterwards made to discover who they were and the causes of their conduct, the whole matter still remains, and is likely to continue, an impenetrable mystery. The street in which the child was found was called the Rue de Mathurine, in honour of a convent which then stood in it dedicated to a French saint of that name; and the foundling, consequently, was called Mathurine, *Anglicè* Maturin. (...) He had scarcely reached manhood, when he became a victim to the political fury of the times, and was thrown into the Bastille, from which, after a long incarceration, he escaped into England at the period of the Revolution. Here he married and naturalized. From this individual, with whom the name of Maturin originated, the poet descended¹.

Dans un article de *The Irish Quarterly Review* de 1852, on nous dit que cela serait le père même de Maturin². Dans l'édition de *Melmoth the Wanderer* de 1892, la version de l'histoire diffère un peu, précisant que la femme noble serait en fait la mère de l'enfant, mais reste assez fantaisiste.

Cette histoire est pure romance et Idman retrace la généalogie de Maturin. L'ancêtre est en fait Gabriel Maturin, « a Huguenot priest to whom life in that country [France] was made impossible and who, after various adventures, settled in Ireland towards the close of the seventeenth century »³. Puis, il rapporte ce que Maturin disait de son ancêtre, une version encore différente des précédentes.

Restent toutefois les éléments principaux ayant trait à l'origine obscure de l'enfant recueilli par une dame de rang et l'emprisonnement à la Bastille. Cela ne se passe plus pendant la Révolution mais sous le règne de Louis XIV. Le rapport à l'origine des personnages de Maturin est donc le sien. Il s'invente une origine noble. De manière répétée en effet, Maturin crée des personnages dont l'origine pose problème. L'emprisonnement est également repris comme thème. Ses romans sont ainsi nourris de ses propres origines obscures. Que les versions diffèrent ou évoluent n'est pas surprenant. Il en va ainsi de tout conte. Car c'est bien un conte que

-
1. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 1827, vol. 19, (« Conversations of Maturin, n. 1 », pp. 401-411; « Conversations of Maturin, n. 2 », pp. 570-577) 402-403.
 2. *The Irish Quarterly Review*, 1852, vol 2, (« Art IV. Rev. Charles Robert Maturin », pp. 141-170) 144.
 3. Niilo Idman. *Charles Robert Maturin. His Life and Works*. London : Constable and Co., 1923) 3-4.

Maturin s'invente avec son ancêtre. Si nous relisons la version plus courte du *New Monthly Magazine*, nous en voyons déjà les éléments principaux qui seront ensuite développés ou transformés. Une situation initiale est bouleversée par la découverte d'un enfant. Comme dans les contes, il porte des vêtements de nobles mais a été abandonné pour une raison mystérieuse. Il rencontre donc une marraine bienfaitrice puis, plus tard, il est emprisonné. Après un retournement de situation (il s'échappe), tout est bien qui finit bien avec son mariage. Le rejet des parents dans le récit familial est opéré ici. Faute de pouvoir être fier de son père, Maturin en trouve un plus admirable qu'il représente de plus compulsivement dans ses romans. Il est à la recherche d'un idéal de père-roi qu'il fait vivre par son imagination dans ses œuvres et dans sa généalogie, devenant ainsi lui-même une sorte de héros.

Le parricide

Le rapport au père est le sujet principal de *Fatal Revenge*, dont l'histoire est celle d'un homme qui, ruiné par son frère, se venge de lui en organisant un parricide. Le parent qui cause la faillite et dont la victime veut se venger réapparaît une première fois de manière plus nuancée dans *The Wild Irish Boy*. Ormsby est dépouillé de ses biens par l'attitude libertine de son père, Bethel, et doit compter sur l'héritage de son oncle pour assurer son avenir. Or, Ormsby se débarrasse indirectement de ce père en ne se rendant pas au duel — son père meurt en se battant — et en lui substituant une figure plus noble, l'amant de Lady Montrevor. La vengeance n'est pas directe, le parricide non assumé mais le désir en est bien là. Il faut à Ormsby vider la place du père pour le remplir de son fantasme.

Dans *The Milesian Chief*, le motif prend encore une autre forme mais se distingue toujours derrière les différences. Lord Montclare cause la destruction de ses filles en voulant garder coûte que coûte la demeure des O'Morven. Lady Montclare occupe la place de parent indigne en travestissant sa seconde fille et en éloignant Armida de Connal. Le grand-père de Connal est à l'origine de la perte de son petit-fils car il le pousse à la révolte contre l'oppresseur anglais. Pourtant Armida est attachée à son père et Connal à son grand-père auprès de qui il reste jusqu'au bout. Nous pourrions donc dire que si la ruine est là, la vengeance n'a pas lieu. L'union des couples de familles opposées tendrait au contraire à donner l'image de la réconciliation. Cependant, le parricide est présent dans le traitement du personnage Randall O'Morven. Le narrateur fait ici du père

une figure absente, lâche, écrasée par son entourage. Ses fils comme ses nièces le méprisent. Il est quasiment effacé du texte. Nous en oublierions son existence. Il n'est qu'un instrument dans les mains des Montclare. De plus, nous connaissons le nom de ce personnage si indifférent qu'est Randall O'Morven alors que le grand-père reste sans prénom. L'existence de l'un et de l'autre est déniée d'une façon ou d'une autre. L'identité du grand-père reste aussi incomplète que celle de son fils. Le narrateur leur refuse leur intégrité. Si les enfants ne s'en prennent pas au père, le narrateur, lui, se charge de le faire disparaître. C'est pour ainsi dire un meurtre textuel qui est relayé dans la thématique par l'épisode qui montre les tombes des deux chefs rivaux. Ceux-ci sont en effet les équivalents de Lord Montclare et de son ennemi, le grand-père de Connal or ils sont découverts dans leur tombe, donc pour ainsi dire mis dans la tombe, par Armida et Connal.

Ce père si indigne semble d'abord absent de *Women* et c'est l'image d'une famille équilibrée qui est présentée. Les Wentworth mènent une vie sobre et recommandable. Pourtant, très vite, l'image idéale de ce foyer se brise. Les figures paternelles et maternelles brillent alors par leur absence. De Courcy est orphelin, et son tuteur inepte, Eva ne connaît pas ses vrais parents, Zaïra a été chassée par son père et sa mère est une harpie. Or ces parents causent par leur négligence la perte de leur enfant. La ruine est bien encore ici la faute du père ou de la figure le remplaçant. Pouvons-nous affirmer pour autant qu'il y ait vengeance de la part des enfants? Sûrement pas aussi nettement que dans *Fatal Revenge*. Néanmoins, la mort du père de Zaïra reste troublante. Après le départ de sa fille, il comble le vide laissé par son absence en accueillant ses autres enfants naturels. Un accident précipite alors sa fin. Sa mort n'est, en effet, pas donnée directement par son fils. Ce dernier l'a frappé alors qu'il était ivre mais ne l'a pas tué. C'est la douleur d'avoir vu son fils se suicider, par dégoût de son acte, qui tue le père. Le fils cause donc de manière détournée la mort de son père. Or ce dernier s'est écrié le jour de leur affrontement : « Oh, drag me no further than the stairs, for there *I dragged my own father* » (WPC, III, 396). Aveu d'un véritable parricide? Référence à son athéisme? La vieille femme qui relate l'aventure n'en dit pas plus. L'allusion reste mystérieuse mais rend de nouveau présente l'idée du meurtre du père. En outre, Zaïra est pour ainsi dire vengée de la cruauté de son père à son égard. Le récit de cette mort est mineur dans le

récit, passerait aisément inaperçu, mais il est donc plus important qu'il n'y paraît. C'est la trace d'une résurgence d'un thème cher à Maturin.

Ce motif de la destruction par la faute du père et de la vengeance plus ou moins directe est même exploité plusieurs fois dans *Melmoth the Wanderer*. Nous en avons parlé dans le premier chapitre. Le père de John cause pour ainsi dire sa ruine, du moins son malheur, par sa mort et le remet entre les mains d'un oncle. Autres parents qui causent le malheur de leurs enfants, ceux de Monçada, d'Immalee, d'Elinor et John, ou encore le frère d'Inès Walberg. Si tous ne se vengent pas directement de ces parents, les parricides sont bien présents. Celui qui aide Monçada à s'évader du couvent représente le propre désir de l'Espagnol de tuer le père, que ce soit dans la représentation littérale du parent ou dans celle du confesseur et du supérieur.

Le parricide resurgit dans *The Tale of Guzman's Family*. C'est le testament contrefait du frère d'Inès Walberg qui dépouille cette famille mais c'est à son père que Walberg s'en prend. Sa violence est ressentie par Inès comme « scarce short of parricide » (MW, 425). Or son mari part ensuite dans un délire où il croit enterrer son père avec sa mère et fait de celui qu'il côtoie désormais un « goblin » (MW, 426). En déclarant la mort de son père dans son discours pendant son accès de folie, il réalise symboliquement son meurtre. Il se tourne alors contre sa femme et ses enfants. Il assassine tout le monde dans sa famille. Même si tout cela n'est qu'illusion et que tout rentre dans l'ordre à la fin du récit, les conditions de vie difficiles ont fait éclater au grand jour la bestialité de l'homme et son désir de tuer le père.

Dans ce roman cependant, celui qui s'est par excellence opposé au père, c'est Melmoth. Il a résisté aux injonctions de Dieu le père en voulant goûter à l'arbre de la connaissance et le paye par la damnation. Sa ruine est éternelle car on ne peut se venger de Dieu. Il n'empêche que le narrateur, en faisant de l'errant une figure sublime, lui confère un prestige presque enviable. Du moins, il est fascinant et éveille le désir de transcendance qui l'a mené à sa perte. L'être exemplaire (en ce sens qu'il donne une leçon de morale), est donc aussi un être d'exception qui s'est mesuré à Dieu et devient admirable.

L'opposition au père et au Dieu des Catholiques est enfin dépeinte dans *The Albigenses* où ruine et parricide sont à nouveau associés. Outre

que Paladour et Amirald sont des orphelins à la recherche de leur père et de leur nom, Marie de Mortemar a été ruinée et assure sa vengeance en s'en prenant notamment à des figures défaillantes du père : Raymond de Toulouse, le seigneur de Courtenaye, et l'évêque de Toulouse. Elle épargne Raymond qui retrouve ses fils, mais elle tue les deux autres victimes. Le dernier représente l'Église donc Dieu le père. Comme Melmoth, Marie de Mortemar transgresse sa loi. Elle est d'ailleurs assimilée à une sorcière.

Les fils ne tuent donc pas leur père puisque Marie de Mortemar assume ce rôle. Cependant, la possibilité du parricide est évoquée dans la mesure où Paladour et Raymond, ne sachant pas qu'ils sont père et fils, peuvent être amenés à se confronter en tant que Croisé et protecteur des Albigeois. C'est justement Marie de Mortemar qui évite la confrontation en convainquant Paladour de se ranger du côté des Albigeois. Elle reprend donc sur elle le désir de tuer le père. Amirald, lui, évite le parricide grâce à Geneviève qui le convertit à sa religion. Enfin, le Dieu renié par les Albigeois montre que le rapport au père est trouble et que la rébellion des enfants est possible. Si réintégration il y a, c'est parce qu'en fait ils s'opposent à la mère Église, pervertie, plutôt qu'à Dieu à qui ils déclarent leur dévotion.

Ainsi, Maturin, au travers de ses narrateurs joue de façon répétée la destruction et le désir de tuer le père, et même l'opposition à Dieu le père. La première modalité du motif (se venger de la ruine causée par le père) peut s'expliquer par les circonstances qui l'ont conduit à connaître des soucis financiers. C'est en effet les problèmes de son père qui l'ont mis en difficulté en laissant à sa seule charge une famille importante. Qu'il exprime son ressentiment dans ses romans est concevable. Peut-être même traduit-il son propre désir de tuer le père de manière inconsciente. Le texte serait alors bien le lieu d'une perte, d'un indicible qui échappe à son auteur. Plus problématique encore est le rapport à Dieu. Pour un pasteur, vouloir s'opposer à Dieu le père serait pire que le blasphème et il se défend dans ses textes d'avoir les mêmes opinions qu'un Melmoth. Mais les allusions répétées à l'injustice de Dieu, aux séductions du néant et au désir de se confronter à lui, sont pour le moins surprenantes. Toujours est-il que l'écriture est un moyen de sublimation de ses fantasmes.

Emprisonnement et exil

En fait, les romans sont un exutoire. Et quand il ne s'agit pas d'assouvir un désir, c'est un moyen de dénoncer sa propre condition, son propre malheur. L'emprisonnement et l'exil que Maturin fait vivre à ses personnages de manière répétée sont ceux qui l'emplissent de ressentiment. Ils représentent l'amertume aiguë de celui qui se sent écarté de la société intellectuelle de Londres comme nous l'évoquions au sujet de la solitude. La claustrophobie des romans ne fait que refléter le sentiment d'insatisfaction d'un homme qui se voit enfermé dans ses fonctions et dans sa situation sociale, pris à la gorge par les conventions comme par les soucis financiers. L'homme épris de liberté et d'épanouissement artistique vit comme un exil et un emprisonnement sa situation en Irlande. Notons que son rapport à l'Irlande est paradoxal : il défend son pays tout en se plaignant de son indigence culturelle. L'exil qu'il dépeint, notamment lorsque Armida arrive dans ce pays, même s'il est nuancé par la découverte de soi dans la nature sauvage, est d'abord une mise à mort, et la venue en Irlande, une entrée dans le pays dont on ne revient jamais.

Crainte du temps destructeur et du changement

De plus, le temps joue contre les personnages et les changements ne semblent jamais pouvoir être pour le meilleur. Les symboles de la crainte du changement et du temps destructeur abondent dans les textes. Nous en avons notamment parlé au sujet de *The Milesian Chief* (Chapitre I, 3 de cette thèse). Les changements brusques sont des expériences pénibles du temps. Selon Gilbert Durand, « Les premières expériences douloureuses de l'enfance sont des expériences du changement : que ce soit la naissance, les brusques manipulations de la sage-femme puis de la mère, et plus tard le sevrage »¹. Il ajoute un peu plus loin : « il faut rapprocher de cette valorisation négative du mouvement brusque, le thème du Mal chez Victor Hugo » et parle de « la violence qui se manifeste aussi bien dans la fuite rapide, la poursuite fatale, l'errance aveugle de Caïn pourchassé, de Napoléon vaincu ou de Jean Valjean, l'éternel fugitif »². Les personnages de Maturin font ces expériences du changement soudain dans leur situation d'orphelins, par exemple. Ormsby se découvre subitement un père en même temps qu'une origine infamante puis retrouve ensuite son vrai père. Paladour et Amirald ont perdu

1. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris : Dunod, 1992 (1969)) 77.

2. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris : Dunod, 1992 (1969)) 78.

brusquement leurs parents avant de retrouver tout aussi soudainement leur père. Et cela pourrait se dire de tous les personnages de Maturin. Armida, elle, se découvre un frère, en fait sa sœur... Chacune de ces expériences est un choc, une chute. L'errance des personnages poursuit ce motif par la fuite brutale ou l'errance sans fin d'un Melmoth. La thématique de Maturin rejoint donc parfaitement ce que Gilbert Durand écrit au sujet des craintes du changement et de la fuite du temps. Il ne reste qu'un pas à franchir pour y voir le reflet des craintes du changement de l'auteur qui lui-même a connu de brusques revers de fortune.

Le pendant de cette crainte du temps destructeur est un désir de régression. Les personnages qui recherchent l'unité recherchent ainsi la protection perdue du ventre maternel. Encadrer, c'est aussi restaurer un environnement protecteur. En outre, la recherche du vide est une recherche de la femme enveloppante, une réintégration de la mère. L'auteur représente d'ailleurs ses personnages toujours en quête de la femme impossible à épouser. Que cela soit Erminia ou Ildefonsa, l'objet d'amour est inaccessible à Annibal. La connotation incestueuse est évidente dans ce roman. Plus discrète est celle de la relation entre Lady Montrevor et Ormsby. Néanmoins, la femme reste inaccessible. Dans *The Milesian Chief* aussi les amours sont vouées à l'échec. La situation sociale et le travestissement rendent ces amours illicites. Quant à Immalee, c'est sa pureté qui la rend inatteignable. Enfin, les raisons sociales et religieuses sont des barrages aux couples de *The Albigenses* même si le récit lève ces obstacles. Le choix de ce motif, surtout dans ses connotations incestueuses, montre bien le désir du narrateur de retrouver la mère à travers ses héroïnes. Maturin a fait un mariage heureux mais il apparaît dans ses œuvres, au-delà des questions d'amour, qu'il exprime le désir de protection de la mère, comme un paradis perdu, telle l'île d'Immalee. Nous savons d'ailleurs que les paysages autant que les personnages participent de ce symbolisme. Dans les couples impossibles apparaît donc le désir impossible à satisfaire de retrouver la mère qui protège du changement. Les personnages cherchent la cavité utérine et le retour à l'indifférenciation. Il est ainsi révélateur que le roman *Women* mette en scène un jeune homme s'éprenant d'une figure de la mort.

La folie

Voilà qui donne un image bien noire des pensées de Maturin. Or la folie envahit tous les romans de cet auteur (folie de la vengeance d'Orazio, folie du grand-père de Connal, folie de la mère de Zaira, folie

des compagnons de Stanton à l'asile, de Walberg ou encore de John Sandal, folie de Marie de Mortemar et de l'évêque de Toulouse, présence d'un lycanthrope). La folie provient d'un choc, de changements tels que les craint Maturin. Par exemple, c'est la spoliation qui rend fous Orazio, le grand-père de Connal, Walberg et Marie de Mortemar. L'une des patientes de l'asile où réside Stanton l'est devenue suite au feu de Londres. La folie fait ainsi entrer dans la marge.

Par ailleurs, la folie, et plus précisément avec le lycanthrope, est éminemment liée à la crainte du temps destructeur. En effet, c'est le changement qui amène à la folie mais le loup, dans *The Albigenses*, est présent à trois niveaux : non seulement les personnages racontent la légende du loup et un autre personnage se prend pour un loup mais encore la traversée du bois confronte Geneviève et ses compagnons de voyage à des loups bien réels cette fois. La gueule dévorante est celle du temps. Passer de la morsure du temps à la folie par le motif du loup, c'est suggérer que l'homme est victime du temps comme de lui-même. Melmoth est la figure qui relie ces deux éléments : pour échapper au temps et donc tout connaître, il se damne. C'est son fou désir de transcendance qui le perd mais il est finalement rattrapé par le temps humain pour ne plus connaître que l'éternel enfer. C'est donc folie aussi que de vouloir résister au temps.

De plus, le personnage fou, aussi marginalisé soit-il, révèle la folie latente en tout autre personnage. Avec la représentation de la folie, l'auteur convoque une de ses angoisses; la fragmentation qui atteint ses personnages est une image de sa peur de la folie, celle qui guette les êtres désespérés. Le malheur clive en effet les personnages entre leur personnalité d'avant le choc et celle d'après, dans laquelle ils se sentent aliénés, privés d'une part d'eux-mêmes. Maturin est lui-même un être divisé entre sa profession cléricale et ses aspirations artistiques, entre sa pauvreté et son ambition passée, etc... La schizophrénie dans laquelle sont proches de tomber les héros illustre celle que redoute l'auteur. Les personnages fous agissent tels des repoussoirs.

La double appartenance de la lycanthropie au domaines de la croyance du peuple et de la démence (donc n'appartenant qu'à l'imaginaire du fou) montre la facilité avec laquelle la réalité peut se retourner en hallucination. Croire aux loups-garous, se croire loup, de ce que l'ensemble croit à ce que l'individu croit, autrement dit croire ou se croire, posent problème dans les romans de Maturin. Cela se répercute au niveau

des narrataires qui doivent croire ce que leur racontent les narrateurs. Or croire amène à tomber dans la folie. Ainsi, croire à Melmoth entraîne Stanton dans l'asile de fous; croire à l'histoire de la veuve Sandal puis découvrir la vérité détruit John. Paladour, en croyant Marie de Mortemar devient un être halluciné qui manque tuer sa bien-aimée.

Pourtant, le dictionnaire des symboles souligne que « selon l'Évangile, la sagesse des hommes est folie aux yeux de Dieu et la sagesse de Dieu folie aux yeux des hommes : derrière le mot folie se cache le mot transcendance » [DS, 458]. C'est que la vraie transcendance s'acquiert non par la recherche orgueilleuse du savoir mais par la foi. C'est ici le sens noble de croire. L'œuvre du révérend Maturin est ainsi tiraillée entre foi et désespoir. Qui plus est, celui qui est fou aux yeux des autres est peut-être le sage. Le fou est en effet un oracle. Le lycanthrope fait des révélations à Paladour sur son passé et lui donne les moyens de s'échapper de la forteresse, certes dans un moment de lucidité avant sa mort. De la même façon, la mère de Zaïra lui apprend qui est sa fille au moment de mourir. Les malades mentaux apportent finalement la vérité.

Maturin passait pour un grand excentrique. Se voyait-il le poète inspiré, incompris? Les fous seraient-ils le reflet de l'image que les autres ont de lui au-delà de la crainte du temps et du changement? Il est certain que cet écrivain ne suivait guère les normes de la société et du bon sens. Sa gestion financière en témoigne, les excentricités rapportées dans les revues du dix-neuvième siècle, même si elles sont à prendre avec mesure, aussi. À titre d'exemple, dans un article de *The Saturday Review* de 1891, nous pouvons lire : « He was a man of eccentric habits, and used to put a red wafer on his forehead when he was composing or thinkink, so that his family would know that they were not to disturb him »¹. Sa position d'incompris est néanmoins décrite dans un article du *New Monthly Magazine* de 1827 :

His foibles were common-place, and would, in another, never have attracted observation : but every thing Maturin said or did was converted into tea-table speculation, because the society in which he moved was composed of every-day people, to whom genius was unintelligible, and who attributed his peculiarities to his follies and the madness of the voluntary pursuits he adopted².

1. *The Saturday Review*, 1891, n. 71, (« A Forgotten Writer », pp. 437-438) 437.

Son mal-être semble correspondre au sentiment d'être lui-même en marge de la société.

Que Maturin traduise dans son écriture ses propres angoisses et les problèmes de sa vie est indéniable. En fait, le vide qui envahit ses œuvres relève d'une quête du vide de la part de cet auteur. Or cette quête est comme celle des personnages : ambiguë. En effet, de même que l'image de personnages en quête devient l'image de personnages en fuite (et inversement), Maturin laisse percer l'image paradoxale d'un auteur en quête d'un vide qu'il craint et donc cherche à fuir à travers sa recherche compulsive. Fuir le vide, c'est en outre se fuir soi-même en mettant en scène quelqu'un d'autre, face au vide, comme les personnages de ses romans peuvent créer des projections fantasmiques pour expulser hors d'eux leur part d'ombre. La dialectique complexe de l'errance illustre donc la démarche de l'auteur. Il s'agit pour lui de revivre ses angoisses et ses désirs à travers ses personnages pour les extérioriser et les apprivoiser. De plus, tout comme les rêves et projections des personnages sont des tentatives d'accomplissement de leurs désirs, l'œuvre littéraire remplit une fonction de satisfaction de désirs impossibles à assouvir dans la réalité.

3.4. LA FIN DES ROMANS : UNE RÉOLUTION?

Dans les romans de Maturin, une volonté de maîtriser un indicible s'affirme donc par la représentation du vide mais ce faisant, les fuites du texte les transforment en un lieu de perte où se révèlent malgré l'auteur ses fantasmes et ses angoisses. Le dénouement de l'intrigue sert-il alors à dénouer ce qui était noué à un niveau fantasmique, à éclaircir une difficulté pour Maturin? Faut-il voir dans la fin des romans une résolution de ces conflits ou un aveu d'échec? D'autant que la fin peut être la mort ou la disparition, bref se rapporter à la finitude de l'homme, et peut en cela être problématique. Accomplissement et finitude sont-ils compatibles? De plus, la fin est « ce qui est à la fois terme et but; ce pourquoi quelque chose se fait ou existe »¹. Maturin parvient-il donc à ses fins dans les fins des romans? Le texte est borné, limité, encadré mais la fin est-elle un point d'arrêt définitif pour autant?

2. The New Monthly Magazine and Literary Journal, 1827, vol. 19, (« Conversations of Maturin, n. 1 », pp. 401-411; « Conversations of Maturin, n. 2 », pp. 570-577) 401.

1. Dictionnaire Le Petit Robert

***Fatal Revenge,
Women et The
Milesian Chief :*
la mort, seule
issue du conflit**

Le roman *Fatal Revenge* se termine comme il se commence dans un bain de sang mais surtout avec le retour marqué du narrateur-officier qui s'était effacé dans le temps du récit :

« Such, » said the narrator, « was the fall of the Montorio family, in whose fall the dispensation of a higher hand is visible to the most weak and limited eye. He who sought his own elevation, and the aggrandizement of his children, was defeated and destroyed by him whom he had sacrificed to his ambitious wickedness. He who sought vengeance as atrocious as the crime that provoked it, found it poured out on his own children; and they who desired the knowledge of things concealed from man, found their pursuit accompanied by guilt, and terminated by misery and punishment. » (FR, III, 492-493)

Cette déclaration sentencieuse répond à celle de l'introduction (FR, I, xiii). La visée morale est la même. En fait, la fin du récit constitue un épilogue tel qu'en apparaissent, dits par un acteur, dans les pièces de Shakespeare à la fin de la représentation. L'usage de cette forme de clôture du récit montre une réelle volonté de l'auteur de fermer le livre sur lui-même. Cela rattache le roman à la tragédie, une forme définie et qui plus est finie au sens où rien ne peut faire dévier la main du destin. Le narrateur énonce dans un résumé fulgurant la suite logique des événements ayant conduit à la mort d'Annibal et Ippolito.

De plus, l'intervention finale du narrateur, nous le savons, clôture le roman dans un cadre bien net. Le texte est borné par le retour, via les guillemets, au récit premier, le récit de l'officier terminé. La vie des personnages, elle aussi, est finie. Tout, dans la fin de ce roman, désigne le terme. L'officier est en outre une figure du destin qui se rappelle soudain à notre bon souvenir. Il apporte la mort avec lui. C'est peu de temps après l'avoir vu au siège de Barcelone et être restés en stupéfaction devant lui (une mort anticipée en quelque sorte) que les frères meurent au combat. À la fin du roman, il récapitule la fin des personnages, leur finitude donc, et occupe une position supérieure à la leur. Ce personnage dénoue dans son résumé les nœuds du texte comme il déroule la vie de ses sujets.

Pourtant, cela traduit-il une maîtrise du vide? La morale est finalement qu'il n'y a aucun espoir d'échapper au vide annoncé. En effet, le but du récit était de parcourir la vie des jeunes hommes, ce qui est accompli. Celui qui fait la morale n'est pas le narrateur premier mais « the narrator », autrement dit l'officier. Le caractère sentencieux de sa déclaration est mis à distance, sans pour autant que le narrateur premier

apporte son propre commentaire autrement qu'en attirant l'attention du lecteur sur la voix qui conclut le récit. Le roman présente en fait deux fins : la fin qui est l'accomplissement du parricide et la mort au combat d'Annibal et Ippolito. La marge du texte représente leur sursis insupportable. En tout cas, la seule résolution est dans la mort. Ils commettent en effet une forme de suicide en se lançant à corps perdu dans les combats. Les survivants ne peuvent surmonter leur culpabilité. Le suicide est une fuite, pas une solution, nous l'avons déjà évoqué au sujet de l'errance. Le texte se termine par un aveu d'échec, une renonciation.

Tout cela est donc loin d'être aussi simple que le résumé-raccourci du narrateur-officier voudrait nous le faire croire. Il nous a d'ailleurs déjà leurrés par le passé. La fin du roman ne résout rien pour Maturin. Les frères ne peuvent échapper à leur destin. Reste seulement l'immense culpabilité des parricides donc de Maturin puisque l'accomplissement de son fantasme produit la catastrophe finale. La mort des jeunes hommes est certes une expiation, une catharsis, mais cela se fait dans le suicide donc dans la renonciation à Dieu. Le désespoir de Maturin se traduit dans cette fin où la claustration est telle que la seule échappée possible est dans la mort. Ainsi, la pulsion n'est pas satisfaite et les angoisses quant à l'impossibilité de communiquer son désespoir demeurent. Par ailleurs, pour le reste de la famille Montorio l'origine devient scandaleuse, par la faute du père (soit le père spoliateur, soit le père fratricide) ce qui ne résout rien. L'origine et les fondements de la famille sont rasés, pas corrigés. Le changement est toujours pour le pire. D'un édifice vicié découle la perte totale.

Plus encore que dans le cas de *Fatal Revenge*, les attractions du néant sont ce qui caractérise *The Milesian Chief* où Armida s'empoisonne délibérément. Même si Connal et Desmond meurent fusillés et Inès le cœur brisé, eux aussi sont attirés par la mort tout au long du roman. Le personnage d'Armida ne fait que concrétiser par son geste le mouvement vers le néant des trois autres personnages. Le roman valorise en effet les images de mort. L'Irlande, ce pays dans lequel Armida a le sentiment d'être enterrée est paradoxalement celui de son épanouissement. La crainte du temps est euphémisée jusqu'à se transformer en désir de mort, la terre représentant la douce chaleur du ventre maternel. Le roman se finit donc de manière apte sur le motif de la tombe.

The Milesian Chief se dote en effet d'un épilogue qui constitue une fermeture du tombeau. C'est le narrateur omniscient et extradiégétique qui nous le livre :

St. Austin and Rosine still reside near the deserted castle, for Lady Montclare has hid her crimes and her remorse in some convent. They often wander on the spot where the lovers rest together; they remember their virtues, their charms, and their misfortunes : life grows barren to their view while they talk of them, but the world to which they are gone brightens in the contrast. There is an ash-tree that grows near their graves : Rosine loves to sit under its shade, and hear the evening wind murmur through its branches : the thoughts that visit her there elevate her heart, while they fill her eyes with tears; and she feels that even grief, refined by the consciousness of futurity, is beyond all the joys of mortality. When the darkness warns her home, she casts her eye as she departs on the simple inscription placed by St. Austin on the grave of Connal. (MC, IV, 203-204)

L'utilisation soudaine du présent provoque un double effet paradoxal : cela introduit une distance par rapport aux événements passés qui sont ainsi montrés avec recul mais cela nous rapproche dans le même temps des personnages de Rosine et St Austin qui vivent ainsi au-delà du roman. Maturin traitait dans ce roman d'un thème contemporain. Il veut faire comprendre au lecteur que ce que vivent les personnages est quelque chose qui peut exister en dehors des limites du livre. De ce fait, la fin du roman n'est pas un point d'arrêt. Néanmoins, Armida et Connal, ainsi que Desmond et Inès, sont relégués au temps de la mémoire. L'épithète sur la tombe de Connal est « Thou sleepest, but we do not forget thee » (MC, IV, 204). Le souvenir est là mais cela enferme les personnages dans le passé alors même que cela les rappelle dans le présent. « Nous ne t'oublions pas » souligne l'appartenance au passé, donc au temps mort. Or le frêne, l'arbre qui pousse à côté des tombes d'Armida et Connal est, dans la tradition scandinave, symbole « de la pérennité de la vie, que rien ne peut détruire » [DS, 468]. La vie se mêle à la mort, comme la mort à la vie

De plus, tous les personnages meurent sauf Lady Montclare, la mère qui a échoué à réunir ses enfants, donc les a tués. Elle finit donc dans un lieu de stérilité, le couvent, à la recherche d'une expiation. La base de l'institution avoue son échec à la fonder et s'effondre. Chacun de ces romans met en effet en scène l'échec des familles à organiser un monde stable résolvant les vides de l'origine. Ceux qui bâtissent les familles ne

font qu'engendrer la monstruosité. Tombe et ventre de la mère se confondent et la recherche de l'origine devient quête de la mort. En voulant maîtriser le vide, les personnages le contempnent et s'y absorbent. Maturin pourrait donc bien être lui aussi fasciné par le néant.

En effet, il continue à euphémiser les images de la mort avec *Women*. Ce roman ne traite pas d'une évolution des personnages mais d'une involution vers le néant de l'origine. Car c'est bien l'origine qui pose problème. L'excès de silence d'Eva, ou l'excès de parole de Zaïra cachent le même vide. Privés d'une généalogie, les personnages cherchent alors à retourner vers l'origine, vers l'indifférenciation d'où l'attrance fatale pour De Courcy qui la personnifie : « He may be any thing — he may be nothing — or, worse than nothing » (WPC, I, 7). La fin du roman est divisée en deux parties. Il y a d'abord une forme d'épilogue au passé qui se clôt sur une généralité (« Such is the condition of life » (WPC, III, 407). Le narrateur étend l'aventure individuelle à l'humanité. Cet élargissement qui pourrait à lui seul constituer une fin est pourtant suivi d'une focalisation sur le seul personnage de Zaïra, dans un passage au présent. Sa situation est ainsi rapportée au temps de la réalité, comme si lecteur pouvait croiser cette femme dans les rues de Dublin. Avec ce deuxième épilogue, le narrateur ouvre paradoxalement son roman sur le monde et la morale finale l'ancre dans l'histoire de l'humanité :

When great talents are combined with calamity, their union forms the *tenth wave* of human suffering — grief becomes inexhaustible from the unhappy fertility of genius, and the serpents that devour us, are generated by our own vitals. (WPC, III, 408)

Ainsi deux épilogues se concluent sur une généralité mais le roman, lui, ne se réduit pas à l'espace textuel. Maturin oblige le lecteur à en sortir pour voir le récit comme une illustration de sa propre vie. Or la vision de la vie qui apparaît dans ce roman est encore une fois très pessimiste. Le problème de l'origine n'est pas résolu ou résolu trop tard. La fin est un grand vide intérieur qui n'a d'égal que la mort. L'issue est soit la mort, soit la mort dans la vie. Comme dans *The Milesian Chief* et *Fatal Revenge*, le suicide est évoqué mais ici il est finalement repoussé par Zaïra. Les séductions du néant ne sont plus une solution au mal de vivre. La culpabilité dévore l'homme claustré dans son moi sans qu'il puisse même s'échapper volontairement. Si la seule issue est la mort, elle n'est plus courtisée. Elle est l'issue de la recherche de l'origine ou de l'absence

d'origine, retour au stade fœtal pour celui ou celle qui n'a pas su ou pu se développer, arriver à maturité, retour donc au stade fantasmé de la vie dans le ventre de la mère. Néanmoins, le ventre est ici encore la terre. De plus, Maturin glorifie Eva qui n'est autre qu'une figure de la mort. Le roman se fait ainsi cercueil désiré, enterrant les personnages dans sa fin. avec ses deux épilogues pour les deux tombes d'Eva et de Charles. Nous retrouvons là la structure binaire de l'antithèse car les personnages n'ont pas su dépasser les oppositions. La quête d'unité qui unirait les différences se termine sur un échec.

Melmoth ou l'inachèvement

Melmoth exprime lui aussi le désir d'accomplissement et l'impossibilité d'y satisfaire. La fin n'est pas unique dans ce roman. Il y a plusieurs récits donc plusieurs fins. Les fins de certains récits enchâssés sont simplement retardées par de nouvelles narrations. Il y a bien clôture du récit de Stanton au sens où le manuscrit se termine. Le problème en l'occurrence, c'est qu'il s'achève sur un vide, un mot imprononçable. De ce vide sort Melmoth. Il change de support. Du manuscrit il passe dans le portrait et lui donne vie. Le personnage éponyme sort des récits comme de son cadre lorsque John le brûle. C'est en cela que les contes ne se terminent pas. Le texte arrive à son point d'arrêt mais le personnage envahit d'autres textes, comme par contagion. L'enchâssement des récits favorise cette fuite du texte. Melmoth passe ainsi de manuscrits en récits oraux, et inversement.

Toutefois, certains récits sont clos sur eux-mêmes à l'intérieur de la narration enchâssée de Monçada. C'est le cas de *The Tale of Guzman's Family* ou encore de *The Lovers' Tale*. Leur fin n'est pas retardée. Elle est bien un achèvement, soit par la résolution des difficultés, soit par la mort des protagonistes. Pourtant, si la fin est donnée, elle n'amène pas de satisfaction. Walberg a révélé sa nature animale et sa folie. John et Elinor n'ont pas retrouvé le bonheur qui leur avait été volé. La culpabilité reste à l'issue de *The Tale of Guzman's Family* alors que c'est peut-être le récit le plus proche de l'auteur lui-même par son traitement du thème de la pauvreté. Les enfants et le père de Walberg ne meurent pas mais la folie meurtrière ne fait que se cacher sous le vernis de la civilisation, toujours prête à resurgir. La tentation de se damner, même si elle a été écartée ne l'a été que de justesse. L'homme est profondément coupable. Or Maturin pouvait lui-même ressentir cette culpabilité du fait de ne pas subvenir aux besoins de sa famille et du fait également de son possible ressentiment envers son père. Le texte qui se ferme est donc plus un refoulement qu'un

dénouement. Même dans *The Lovers' Tale*, il s'agit plus d'une mise sous clé que d'une résolution. Avec le mort, le problème traité dans le récit est enfoui. Le roman se fait bel et bien cercueil à nouveau, Maturin cherchant à y enterrer ses pulsions les plus néfastes. Il construit avec ces deux récits et l'histoire des fiancés contenue dans le manuscrit de Stanton de petites boîtes, qu'il enferme dans de plus grandes boîtes.

The Tale of the Indians est quelque peu différent puisque sa fin n'est pas supprimée mais retardée. Il englobe les deux récits étudiés précédemment. Cela montre que l'histoire a du mal à se finir. Elle a besoin d'autres récits pour toucher à sa propre fin, comme pour y expier sa propre culpabilité. Or ce récit présente un personnage très pur. Qu'y a-t-il donc de si difficile à dénouer? Peut-être le problème est-il que Melmoth lui-même y prenne la parole, parole difficile à encadrer, aussi difficile que le personnage à enfermer. Melmoth a encore changé de support : du manuscrit, il était passé au portrait, du portrait au conte oral, de ce conte oral au manuscrit d'Adonijah et maintenant, il devient la parole même. Devenir la parole, c'est définitivement transgresser la limite textuelle, d'où la difficulté à refermer ce récit d'autant que cette parole brûle les pages du roman. La fin de *The Tale of the Indians* se conclut avec trois morts (Isidora, son bébé, et Don Fernan), c'est-à-dire avec la fin d'une famille par l'extinction de tous ses enfants. C'est le symbole d'un cycle de douleur accompli. Ce dénouement fait en revanche revenir au récit de Monçada qui, lui, est laissé sans fin. Le retour au récit principal ne fait que prolonger cette impossibilité de fermer nettement le roman.

Le roman reste dans l'inachèvement et donc dans le fantastique. Melmoth est entraîné par sa quête dans une impasse. En se terminant sur une interrogation, le roman laisse libre cours, comme nous le disions plus haut, à l'imagination du lecteur qui peut par conséquent se demander si Melmoth était après tout seulement une projection fantasmagorique ou pas :

Through the furze that clothed this rock, almost to its summit, there was a kind of tract as if a person had dragged, or been dragged, his way through it — a down-trodden tract, over which no footsteps but those of one impelled by force had ever passed. Melmoth and Monçada gained at last the summit of the rock. The ocean was beneath — the wide, waste, engulfing ocean! On a crag beneath them, something hung as floating to the blast. Melmoth clambered down and caught it. It was the handkerchief which the Wanderer had worn about his neck the preceding night — that was the last trace of the Wanderer!
Melmoth and Monçada exchanged looks of silent and unutterable

horror, and returned slowly home. (MW, 542)

Élément d'importance, alors que les autres romans se terminent par un épilogue qui introduit une distance et une fin marquée, cette œuvre là ne fait que revenir au récit premier sans fournir ni faits ultérieurs complétant le récit, ni commentaire sur l'action. Il n'y a aucune prise de recul si ce n'est le changement de narrateur. Et encore : la focalisation reste clairement sur les personnages. Le narrateur premier est ainsi très discret. Son omniscience du début de roman nous refuse l'explication ou bien il avoue son échec devant ce qui la dépasse tout de même. La présence de Melmoth est scandaleuse et le refoulement de plus en plus difficile. Il dépasse son auteur. Le roman se voudrait cercueil mais celui que l'on a cherché à enfermer ressort toujours, de son cercueil, de son cadre, de ses récits, comme les pulsions qui animent l'auteur. L'inconscient noir que représente Melmoth n'est pas une créature domptable. La morale qui doit se dégager de l'histoire comme pour purger ses pulsions n'est plus évidente. Le sermon du début du roman est contestable. Celui qui énonce l'impossibilité de succomber à la tentation est peut-être bien celui qui est le plus menacé par elle.

Le terme est de plus celui qui a été accordé à l'homme errant, le terme de 150 ans, avant que ne survienne le terme-fin de sa vie. La relation entre parcours et fin est donc ambiguë. Le silence qui ferme le roman est celui du mutisme et non celui qui prélude à la révélation. Le mutisme coupe le passage vers Dieu. Il est une régression, un enfermement. Le repli de Maturin sur lui-même sans possibilité de s'affranchir de ses chaînes est ce qui s'affirme ici. Étrange que cette fermeture à la révélation de la part d'un pasteur. Maturin est un auteur complexe qui ne se laisse pas plus facilement cerner que Melmoth.

Ce roman est celui du dépassement, que cela soit par la transgression, par l'incompréhension ou le désir de transcendance. Ce désir d'élévation au-dessus des communs des mortels, désir cher à Maturin voit sa satisfaction à jamais inaccessible. Ici, l'auteur ne parvient pas à ses fins.

***The Wild Irish Boy* et *The Albigenses* : la réintégration?**

Étonnamment, dans le contexte des œuvres que nous venons d'étudier, deux romans finissent bien. Peut-on parler pour autant de dépassement ou de réintégration dans *The Wild Irish Boy*? Tous les malheurs semblent réparés avec la fin :

The exiles from happiness and from themselves, returned to each

other's arms, and felt that no period of life was too late for felicity. Their minds were no longer distorted by unhappy passion, their talents no longer abused by opposite perversions, their feelings and their happiness no longer subverted by the necessity of artificial display on one side, and a gloomy interment on the other. My melancholy state was the only obstruction to their happiness, and this last obstruction was removed by the restoration of my reason. It was to more than reason; to health, to tranquillity, to affection, to friends, to fortune (...). (WIB, III, 404)

Le moi paraît avoir trouvé son unité puisque ceux qui étaient aliénés retrouvent leur intégrité. Le texte insiste sur le retour d'exil de soi-même. Ceux qui se fuyaient sont réconciliés avec eux-mêmes. L'écart est aboli. Le suicide à un moment envisagé par Lady Montrevor est oublié. Par ailleurs, l'enfermement que vivaient les personnages est relégué au passé avec l'usage par trois fois de la locution adverbiale « no longer ». L'épilogue est un retour à l'harmonie et l'apaisement comme lorsque l'on sort d'un cauchemar. Le retour de la raison suit le délire dans lequel s'était perdu Bethel. Enfin, la préposition TO à la fin du paragraphe souligne l'accomplissement du but d'Ormsby dans sa vie. Terme et but coïncident. L'accumulation donne de plus une image de complétude, de perfection. Rien ne manque plus au personnage-narrateur une fois que sa femme et son bébé font leur apparition.

Le bonheur passe cependant d'abord par les retrouvailles des parents. Il est nécessaire de reconstruire la famille pour se reconstruire soi. Ormsby retrouve un foyer uni avec des parents, une femme et un bébé qui représentent un équilibre apparemment parfait. On sait que le bonheur domestique était un thème cher à Maturin dont il fait part dans plusieurs de ses sermons. Ainsi, dans le premier sermon du recueil de 1819, le révérend écrit « *domestic felicity* — the best, the only that deserves the name, the sole flower that has been borne unwithered from paradise »¹. Dans le sermon VIII, il dit encore : « While sovereigns and sceptres change like the changes of the clouds, the blessed relations of domestic life, the relations of husband and wife, and son and daughter; continue, and must continue, like the light of heaven, above and undisturbed by all »².

1. Charles Robert Maturin. *Sermons*. (Edinburgh : Constable and Co., 1819) 16.

2. Charles Robert Maturin. *Sermons*. (Edinburgh : Constable and Co., 1819) 177.

La fin de *The Wild Irish Boy* est une réplique exacte de cette vision parfaite de félicité. C'est un bonheur de Maturin lui-même goûtait. Pourtant, comme pour l'auteur, une ombre vient marrer le tableau idyllique : les personnages ne gagnent la sérénité qu'en renonçant au beau monde. Une nouvelle forme d'exil vient remplacer l'ancienne. La famille est enfin réunie mais à quel prix? Pour vivre heureux, il leur faut vivre repliés sur eux-mêmes, donc dans une autre prison que celle dont sort Ormsby. Comme pour l'auteur, l'isolement met du jeu dans l'image de l'unité. Seuls les personnages entravant le bonheur meurent vraiment mais les protagonistes disparaissent aux yeux du monde comme dans une mort symbolique. L'accomplissement n'est que partiel. Le délire est laissé derrière soi, comme enfoui dans le texte. Ormsby refoule les pulsions qui l'avaient un moment débordé. Le retour à la raison est avant tout un retour au raisonnable, situation frustrante pour Maturin qui ne se satisfaisait pas d'une vie médiocre. L'image de perfection n'est qu'une façade. Enfin, derrière l'épanouissement familial demeure l'insatisfaction de la basse extraction. Ormsby se recrée des parents idéaux qui sont la représentation du souhait de Maturin aussi mais ce désir n'est pas possible à satisfaire autrement que dans l'œuvre, littéral roman familial de l'auteur.

Dans *The Albigenses*, le désir d'accomplissement semble pourtant de nouveau satisfait dans l'équilibre instauré à la fin du roman. Il s'agit en outre du dernier roman de Maturin. Pouvons-nous pour autant y voir une représentation apaisée? Le bonheur domestique est retrouvé comme dans *The Wild Irish Boy*. De la même façon, l'auteur représente le remplacement de l'origine inconnue, et peut-être impure, par les retrouvailles entre parents et religions. La famille est digne d'être montrée :

It was but a short space after these events, that Isabelle of Courtenaye, restored to her honours and wealth, and reunited to Paladour, was twining the dark tresses of Genevieve, whom she termed "dear lady and sister," with the wreaths of pearl that formed part of her splendid bridal array. (...) Pierre, the pastor, lived honoured and cherished in the Count's palace, long enough to feel the little hands of Amirald's and Genevieve's offspring placed between his — and then departed in peace and hope. His body, as a heretic's, was not permitted to lie in consecrated ground (...). (ALBI, IV, 274-276)

La possibilité de bonheur est présente mais Maturin est un écrivain torturé qui, s'il est satisfait par sa vie de couple, ne l'est pas autant par son origine. Il est donc logique qu'il dessine le tableau d'une famille unie et noble. L'auteur donne l'image d'un bonheur restauré, d'un vide enfin maîtrisé. Pourtant, il lui échappe des représentations très négatives. La trace de l'intolérance n'est pas facilement effaçable. Pierre ne peut pas être enterré en terrain consacré. La contradiction entre « honoured and cherished » et « was not permitted » introduit une dissonance dans l'harmonie finale. La fin n'est pas un point d'arrêt aux guerres de religions. La famille n'est donc pas aussi stable qu'il y paraît, l'exclusion toujours présente au sein même de l'épilogue qui dit la réintégration. En outre, cette réintégration passe un massacre et une désintégration de toute une société. Il faut faire table rase pour pouvoir reconstruire. Or même ainsi, les germes de la dissension ne sont pas éradiqués.

Enfin, Claude Fiérobe remarque que « même son dernier roman *The Albigenses*, qui devrait baigner dans la lumière du soleil méridional, est un livre obscur, souvent nocturne, illuminé de la seule clarté des torches ou des éclairs ». Il ajoute : « C'est le livre d'un homme claustré, qui se sait contraint de chercher en lui-même les éléments de son œuvre »¹. L'épanouissement est donc des plus compromis. La fin de sa vie n'amène pas Maturin à trouver dans la maturité une satisfaction ou une résolution de ses propres conflits. Le texte est ainsi un lieu du désir de maîtrise mais aussi un lieu de perte où se disent au détour de l'écriture les désirs indicibles et leur frustration. L'œuvre est sublimation des pulsions de l'auteur et c'est une œuvre pessimiste qui laisse passer la vision d'un vide ontologique.

1. Claude Fiérobe. *Charles Robert Maturin : l'homme et l'œuvre*. (Lille : Service de Reproduction des Thèses de Lille III, 1975) 189.

Synthèse de la troisième partie

Maturin propose à son lecteur des romans-pièges qui l'attirent vers l'histoire et l'incitent à progresser dans sa lecture tout en le leurrant, en le bloquant. Les narrateurs ne sont pas dignes de confiance, comme il l'apprend rapidement à ses dépens. Or ces blocages ne sont pas le seul fait des narrateurs. L'auteur aussi verrouille les accès à son texte en créant une structure rigide qui circonscrit nettement le vide. Ainsi, les blocages des récits sont la trace d'une volonté de bouclage des romans. Maturin n'empêche pas pour autant son indicible de se révéler au fil des pages. De même que les narrateurs transmettent malgré les faillites du langage, et parfois malgré eux, l'innommable découverte des personnages, l'auteur laisse s'échapper de son texte ses propres préoccupations. Les romans sont donc autant un lieu de maîtrise qu'un lieu de perte, c'est-à-dire une sublimation des désirs qu'il ne peut satisfaire que dans la création littéraire.

Conclusion

Conclusion

« Vanity of vanities, says the Teacher, vanity of vanities! All is vanity. » (Eccl 1; 2)

Charles Robert Maturin, auteur tourmenté, expose sous maintes formes dans ses romans, le vide. Il en fait un élément fondateur de ses univers. Le langage et les apparences sont ainsi les instruments du simulacre destiné à assouvir la soif de pouvoir vaine de certains personnages. Cette vacuité sape les idéaux et les institutions; elle met en faillite la société.

Au-delà de ces surfaces qui n'ont plus de rapport avec la réalité, un vide plus insidieux s'installe qui porte atteinte à la réalité même et fait basculer le lecteur et les personnages dans des mondes fantastiques voire fantasmatiques. Le vide est une brèche dans l'univers stable de la réalité quotidienne. Or si le fantastique prend des couleurs fantasmatiques, c'est que le vide est aussi bien extérieur (fausseté des apparences) qu'intérieur.

Le manque à l'origine contamine les mondes de Maturin. Ce qui fait problème est donc bien un vide intérieur et par un engrenage, il se propage à tous les étages de la vie. Les romans de Maturin dépeignent ainsi un effondrement généralisé : le langage n'est plus à l'image de la réalité, la vérité devient formelle; l'inconscient déborde le conscient; les personnages sont mis en marge.

Par ailleurs, ceux-ci sont en quête de l'origine manquante, donc du vide, pour remplir ce vide et se construire sur de véritables fondations. Leur quête pour l'unité et la restauration du moi les plonge toutefois dans l'errance. Maturin décrit alors la vacuité de l'errance qui peut prendre, selon les passages des romans, la forme de la fuite, de l'exil ou de la

quête. L'exil, qui est une marginalisation, amène les personnages à rechercher ce qu'ils ont perdu ou à fuir leur destinée. L'errance est ainsi une interaction de mouvements complexes et parfois contradictoires. Dépasser sa fragmentation pour aller vers la réunion de ces contradictions est d'ailleurs une entreprise périlleuse. Séduit par l'absolu, Melmoth engendre sa damnation.

Si l'errance peut en effet être un parcours initiatique qui conduit au dépassement de soi, quand elle est vaine ou orgueilleuse, elle se fait transgression et la figure de l'errant sublime de Maturin prend les traits des héros de Byron. La relation des figures sublimes de Byron et de Maturin est, de plus, intime puisque *Bertram* a été une source d'inspiration pour l'écriture de *Manfred*. Maurice Lévy nous fait ainsi remarquer que « à l'examiner de près, on voit que c'est à Lewis, à Anne Radcliffe et à Maturin que le héros romantique par excellence, ce héros Byronien qui parcourut et séduisit l'Europe entière, doit ses essentiels attributs »¹.

Les personnages comme le lecteur font ainsi l'épreuve du vide au travers des romans, vide qui dépasse les personnages et tout spécialement les personnages-narrateurs. L'avancée dans les romans est semée d'embûches, les narrateurs sont faillibles. Les récits multiples sont là pour témoigner à la fois de la compulsion du dire et de l'impossibilité à dire malgré le désir de maîtrise du langage qui se dégage des narrateurs. Ceux-ci manipulent leur texte, leurrent même le lecteur, mais leurs interruptions sont aussi destinées à montrer, par le vide, un innommable. Il n'est pas seulement question dans les romans de Maturin de montrer les vides qui minent le monde. Ces vides ont aussi une fonction : représenter, quelques fois même physiquement, dans les pages trouées des manuscrits, ce qui ne peut être dit.

Cet indicible pourrait néanmoins ne pas se limiter aux créations de Maturin. En effet, ce dernier met en scène et tente de canaliser dans ses romans ses propres angoisses. Les contraintes extrêmes qu'il met dans la structure de ses romans encadrent fermement le vide thématique de ses œuvres, le mettent à distance et le contiennent. Cependant son exposition a quelque chose de trop systématique pour que nous ne voyions pas là une

1. Maurice Lévy. *Le Roman «gothique» anglais 1764-1824*. (Paris: Albin Michel, 1995) 650.

tentative de bouclage du texte, un système destiné à maîtriser un autre vide que celui qui atteint les mondes et les personnages imaginaires. Certes, nous ne faisons ici en guise de conclusion que soulever le problème du rapport de l'auteur à son œuvre, entre maîtrise et échappées du langage mais les dénis répétés de Maturin quant à sa corrélation avec les personnages sont justement une invitation à y regarder de plus près.

Le texte exprimerait alors la crainte du changement que nous pourrions relier à sa vie, à ses manques. Le problème de l'origine sans cesse décrit existe au-delà des frontières du texte pour notre auteur. Lui aussi fait un récit de ses origines qui le rattache à une mère noble. De plus, ses difficultés financières et la disgrâce de son père lui font craindre la destruction.

Les séductions du néant, celles notamment exposées dans *The Milesian Chief*, sont peut-être les siennes. Le texte suggère aussi le mal de vivre de l'auteur séduit, peut-être, à son corps défendant, par les tentations du suicide. Il se perd en exposant la mort, en avouant d'une certaine façon son propre désir de mort, sa frustration à ne pas être le solide pilier fondateur d'une famille à l'avenir stable.

De plus, la solitude, l'enfermement et l'échec de la communication que vivent ses personnages sont ceux qu'il connaît dans un Dublin où l'accès à la culture est difficile. L'exubérance de son écriture, son emphase, l'usage de l'hyperbole plus que de toute autre figure de style sont ce trop qui cache le manque. Il joue ainsi dans ses textes le drame du moi pris dans des rôles toujours trop restrictifs. La création de personnages et d'univers imaginaires permet à l'auteur d'aller au-delà de son propre corps mais il reste confiné dans les restrictions du langage. Son style n'est jamais assez emphatique pour être libre. La figure sublime de Melmoth traduit ce désir de transcendance à jamais frustré. À trop vouloir être libre, ce personnage a transgressé mais il se trouve alors confiné dans des limites autres que celles de l'humanité commune. Libéré des chaînes de la condition mortelle, il rencontre celles de la damnation pour s'être opposé à Dieu.

Enfin, si troublant que cela puisse être, il faut bien reconnaître que Maturin joue et rejoue l'assassinat du père. Non seulement cela peut induire que Maturin en voulait à son propre père pour sa ruine mais élément plus dérangeant, ce Révérend ne remettrait-il pas en cause l'autorité suprême de Dieu? Écrire des romans, c'est prendre la place du créateur dans l'espace du texte. Maturin aurait crié au blasphème s'il avait

pu nous lire et il est bien évident qu'il ne s'agit là que d'une hypothèse en guise de conclusion. Il n'empêche que ses œuvres romanesques mettent compulsivement en scène un rapport difficile au père, donc à Dieu, et nous savons que Maturin a choisi d'entrer dans les ordres sur les conseils de son père, contre ses propres inclinations. Le texte est ainsi une entreprise de maîtrise, comme un travail de la conscience pour mettre sous chape l'inconscient en exposant un vide cadré. Or l'inconscient se rebelle et se glisse à l'intérieur même du texte destiné à le contrôler en y insérant un autre vide, un espace marginal qui fait sens entre les lignes du texte.

Les romans de Maturin présentent ainsi une quête du vide de la part des personnages comme de l'auteur. En effet, le vide est craint mais recherché, comme pour l'exorciser dans une forme romanesque de catharsis. Il contamine cependant tous les niveaux de l'œuvre. Il n'est pas seulement thématique mais devient un procédé de représentation de l'innommable. Les romans de Maturin se construisent donc selon une poétique du vide.

Bibliographie

Bibliographie

Corpus

- [1] MATURIN, Charles Robert. *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio, A Romance*. in 3 vols, New York : Arno Press, 1974 (1807).
- [2] MATURIN, Charles Robert. *The Wild Irish Boy*. in 3 vols, New York : Arno press, 1977 (1808).
- [3] MATURIN, Charles Robert. *The Milesian Chief, A Romance*. in 4 vols, New York and London : Garland, 1979 (1812).
- [4] MATURIN, Charles Robert. *Women; or, Pour et Contre, A Tale*. in 3 vols, New York : Garland, 1979 (1818).
- [5] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- [6] MATURIN, Charles Robert. *The Albigenses, A Romance*. New York : Arno Press, 1974 (1824).

Œuvres de Charles Robert Maturin consultées

ROMANS

- [7] MATURIN, Charles Robert. *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio, A Romance*. in 3 vols, (By Dennis Jasper Murphy), London : Longman, Hurst, Rees and Orme, 1807.
- [8] MATURIN, Charles Robert. *The Fatal Revenge; or, The Family of Montorio, A Romance*. Stroud : Alan Sutton, 1994.

- [9] MATURIN, Charles Robert. *Fatale Vengeance ou la famille de Montorio*. Traduction de Bernard Tissier, Paris : José Corti, 2000 (1807).
- [10] MATURIN, Charles Robert. *The Wild Irish Boy*. in 3 vols, London : Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1808.
- [11] MATURIN, Charles Robert. *The Wild Irish Boy*. in 3 vols, New York : Garland, 1979 (1808).
- [12] MATURIN, Charles Robert. *The Milesian Chief, A romance*. in 4 vols, London : Colburn, 1812.
- [13] MATURIN, Charles Robert. *Women; or, Pour et Contre, A Tale*. in 3 vols, Edinburgh : Constable and Co., 1818.
- [14] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth The Wanderer : A Tale*. Edinburgh : Constable and Co., 1820.
- [15] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth ou l'homme errant*. Traduit librement de l'anglais par Jean Cohen. Paris : G.C. Hubert, Librairie, 1821.
- [16] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer. A new edition from the original text, with memoir and bibliography of Maturin's works*. London : R. Bentley and son, 1892.
- [17] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer; A tale*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1961.
- [18] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer : A tale*. Oxford : Oxford University Press, 1968.
- [19] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer : A tale*. Harmondsworth, New York : Penguin, 1977.
- [20] MATURIN, Charles Robert. *Melmoth, l'homme errant*. Traduit par Jacqueline Marc-Chadourne, Préface de André Breton, Paris : Phébus Libretto, 1996.
-
- PIÈCES DE THÉÂTRE**
- [21] MATURIN, Charles Robert. *Bertram; or, The Castle of St. Aldobrand, A Tragedy*. London : Murray, 1816.
- [22] MATURIN, Charles Robert. *Bertram ou le Château de St Aldobrand*. Traduit librement de l'anglais par Taylor et Nodier. Edition commentée et précédée d'une introduction sur Maturin et les romantiques français par Marcel A. Ruff. Paris : Librairie José Corti, 1956 (1816).
- [23] MATURIN, Charles Robert. *Bertram; or, The castle of St. Aldobrand*. Oxford, New York : Woodstock Books, 1992.

[24] MATURIN, Charles Robert. *Manuel, A Tragedy in Five Acts*. London : John Murray, 1817.

[25] MATURIN, Charles Robert. *Fredolfo, A Tragedy in Five Acts*. London : A. Constable, 1819.

**NOUVELLE, POÈMES ET
FRAGMENTS**

[26] MATURIN, Charles Robert. *Leixlip Castle*. 1825, in *Gothic Tales of Terror*, edited by Peter Haining, vol 1, Classic Horror Stories from Great Britain. Baltimore : Penguin Books, 1973.

[27] MATURIN, Charles Robert. *The Universe : A Poem*. London : Henry Colburn and Co., 1821.

[28] MATURIN, Charles Robert. « Oh Sweet is the Feeling », in Albyn's Anthology, 1818, vol. 2, p. 3.

[29] MATURIN, Charles Robert. « Stranger to the Tree », in Albyn's Anthology, 1818, vol. 2, p. 91.

[30] MATURIN, Charles Robert. *The Sybil's Prophecy*. A Dramatic Fragment, in *The Literary Souvenir; or, Cabinet of Poetry and Romance*, Alaric A. Watts (ed.), London : Hurst, Robinson and Co.; Edinburgh : Constable, 1826, vol. 2, pp. 128-136.

[31] MATURIN, Charles Robert. Extraits de *Bertram* (passages supprimés sur les conseils de Walter Scott) dans *The Edinburgh Review*, vol. XXX, n. LIX, 1818, pp. 254-256.

[32] MATURIN, Charles Robert. Extraits de *The Siege of Salerno* dans *The Irish Quarterly Review*, 1852, vol. 2, pp. 166-169.

**CRITIQUES, SERMONS ET
CORRESPONDANCE**

[33] MATURIN, Charles Robert. *Sermons*. Edinburgh : Constable and Co., 1819.

[34] MATURIN, Charles Robert. *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church, Preached in St Peter's Church, Dublin*. London : William Curry, Jun and Co. / Hamilton, Adams, and Co. 1826 (1824).

[35] *Quarterly Review* XVII, 1817, vol. 17, « *The Tragic Drama. — The Apostate; a Tragedy, in 5 acts*. By Richard Sheil, Esq. 8vo; London 1817 », pp. 248-260.

[36] *The British Review and London Critical Journal*, 1818, vol. XI, n. 21, Art II, « *Harrington and Ormond Tales*. By Maria Edgeworth, Author of *Comic Dramas, Tales of Fashionable Life, etc*, 3 vols, 12mo. second edition. R. Hunter and Baldwin, Cradock, and Joy, London, 1817 », pp. 37-61.

[37] RATCHFORD Fannie E. et William H. Mc CARTHY Jr (eds). *The correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*. New York and London : Garland Publishing, 1980 (1937).

Ouvrages exclusivement consacrés à Maturin

- [38] FERNSEMER, Oscar F.W. *Die dramatischen Werke Charles Robert Maturins mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Dichters*. Munchen : Oldenburg, 1913.
- [39] FIÉROBE, Claude. *Charles Robert Maturin, 1780-1824 : l'homme et l'œuvre*. Lille : Service de Reproduction des Thèses de Lille III, 1975.
- [40] HARRIS, J.B. *Maturin, The Forgotten Imitator*. New York : Arno Press, 1980 (1928).
- [41] HENDERSON, Peter Mills. *A Nut Between Two Blades : The Novels of Charles Robert Maturin*. New York : Arno Press, 1980.
- [42] HINCK, Henry W. *Three Studies on Charles Robert Maturin*. New York : Arno Press, 1980.
- [43] IDMAN, Niilo. *Charles Robert Maturin. His Life and Works*. London : Constable and Co., 1923.
- [44] KRAMER, Dale. *Charles Robert Maturin*. New York : Twayne Publishers, 1973.
- [45] LOUGY, Robert E. *Charles Robert Maturin*. Lewisburg : Bucknell University Press / London : Associated University Presses, 1975.
- [46] MONROE, J.T. *Tragedy in the Novels of Charles Robert Maturin*. New York : Arno Press, 1980 (1972).
- [47] MÜLLER, Willy. *Charles Robert Maturins Romane, « Fatal Revenge, or the Family of Montorio » und « Melmoth the Wanderer »*. Ein Beitrag zur « Gothic Romance ». Weida i. Th. : Thomas & Hubert, 1908.
- [48] SCHOLTEN, Willem. *Charles Robert Maturin, The Terror-Novelist*. New York : Garland Publishing, 1980 (Amsterdam : H.J. Paris, 1933).
- [49] SCOTT, Shirley Clay. *Myths of Consciousness in the Novels of Charles Robert Maturin*. New York : Arno Press, 1980 (1973).
- [50] SHENK, Louis. *The Structure of Horror in the Gothic Novels of Charles Robert Maturin*. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Bachelor's degree with honors, Harvard University, 1978.

Articles traitant de Maturin

- [51] ASTLE, Richard, « *Melmoth the Wanderer* », in Frank N. Magill (ed.), 1983, pp. 998-1003.

- [52] BAUDELAIRE, Ch., « De l'Essence du rire ». in *Œuvres complètes*, Laffont, 1995, pp. 690-701.
- [53] CARVER, P.L., « Hazlitt's Contributions of the Edinburgh Review », *Review of English Studies*, 1928, vol. 4, n. 16, pp. 385-393.
- [54] CHADOURNE, Marc. « Melmoth et le pacte infernal », *Revue de Paris*, août-décembre 1968, pp. 8-14.
- [55] CLAPTON, G.T., « Balzac, Baudelaire and Maturin », *French Quarterly*, 1930, pp. 66 - 84 et 97-115.
- [56] CORRADI, Susanna, « Il silenzio di Melmoth, Lettura analitica del testo "Melmoth the Wanderer" di Charles Robert Maturin », *Studi Urbinati*, 1981/82, vol. 55, pp. 123-142.
- [57] COUGHLAN, Patricia A., « Fold over Fold, Inveterately Convolv'd' : Some Aspects of Mangan's Intertextuality », in Birgit Bramsbäck et Martin Croghan (eds), 1988 (1986), pp. 191-200.
- [58] COUGHLAN, Patricia A., « The Recycling of *Melmoth* : a Very German Story », in Zach Wolfgang et Heinz Kosok (eds), 1987, pp. 181-191.
- [59] CRAMPTON, Hope, « Melmoth in la Comédie Humaine », *Modern Language Review*, 1966, n. 61, pp. 42-50.
- [60] D'AMICO, Diane, « Christina Rossetti : The Maturin Poems », *Victorian Poetry*, 1981, vol. 19, n. 2, pp. 117-137.
- [61] D'AMICO, Diane, « Feeling and Conception of Character in the Novels of Charles Robert Maturin », *Massachusetts Studies in English*, 1984, vol. 9, n. 3, pp. 41-54.
- [62] DANSKY, Richard, « The Wanderer and the Scribbler : Maturin, Scott and *Melmoth the Wanderer* », *Studies in Weird Fiction*, 1997, vol. 21, pp. 2-10.
- [63] DAWSON, Leven M., « *Melmoth the Wanderer* : Paradox and the Gothic Novel », *Studies in English Literature*, 1968, vol. 8, n. 4, pp. 621-632.
- [64] DEMATA, Massimiliano, « L'orrore di *Melmoth the Wanderer* tra realtà e pazzia », *La questione Romantica*, 1997, n. 8, pp. 25-34.
- [65] DURKAN, Michael J., « A Checklist of Works by Charles Robert Maturin », *Eire*, 1977, vol. 19, n. 1, pp. 133-146.
- [66] EGGENSCHWILLER, David, « *Melmoth the Wanderer* : Gothic on Gothic », *Genre, Norman*, 1975, vol. 8, n. 2, pp. 165-181.

- [67] EHLERS, Leigh A., « The Incommunicable Condition of Melmoth », Research Studies, 1981, vol. 49, n. 3, pp. 171-182.
- [68] FIÉROBE, Claude, « À propos de Maturin: ni vrai ni faux, mais fantastique », Etudes Irlandaises, 1974, vol. 1, n. 3, pp. 23-28.
- [69] FIÉROBE, Claude, « France in the Novels of Charles Robert Maturin », Cahiers irlandais, 1974, n. 2-3, pp. 119-131.
- [70] FIÉROBE, Claude, « Transgression et écriture : Maturin et le roman gothique », in *La Transgression, Actes du IIIème colloque: 12 et 13 mars*, Clermont-Ferrand, 1976, pp. 11 - 30.
- [71] FIÉROBE, Claude, « Quelques Images de la nature irlandaise dans l'œuvre de C. R. Maturin », in *Autour de l'idée de nature*, 1977, pp. 117-124.
- [72] FIÉROBE, Claude, « Nationalisme et fantastique », Etudes Irlandaises, 1984, vol. 9, pp. 43-55.
- [73] FIÉROBE, Claude, « A Gothic-Historical Sermon : Maturin's Last Novel, *The Albigenses* », in Barbara Hayley et Christopher Murray (eds), 1992, pp. 47-56.
- [74] FOWLER, Kathleen, « Hieroglyphics in Fire : *Melmoth the Wanderer* », Studies in Romanticism, 1986, vol. 25, n. 4, pp. 521-539.
- [75] FRIEDEMANN, Joë, « De Melmoth à Gwynplaine : Aspects du rire noir romantique », Littératures, 1990, n. 22, pp. 65-81.
- [76] HAYTER, Alethea, « Coleridge, Maturin's Bertram and Drudy Lane », in Donald Sultana (ed.), 1981, pp. 17-37.
- [77] HENNELLY, Mark M., « *Melmoth the Wanderer* and Gothic Existentialism », Studies in English Literature, 1981, vol. 21, n. 4, pp. 665-679.
- [78] HERVOUET FARRAR, Isabelle, « Structure, désir et plaisir dans *Fatal Revenge* de Maturin », Annales du monde anglophone, 1998, n. 8, pp. 33-50.
- [79] KENNEDY, Veronica M. S., « Myth and the Gothic Dream : C.R. Maturin's Melmoth the Wanderer », Pacific Coast Philology, 1969, vol. 4, pp. 41-47.
- [80] KILROY, James F., « Two Novelists of Terror : Maturin and Le Fanu », in Richard J. Finneran, 1976, pp. 35-38.
- [81] KOSOK, Heinz, « Charles Robert Maturin and Colonialism », in Mary Massoud (ed.), 1996, pp. 228-234.
- [82] LANONE, Catherine, « "Terror has no diary" : *Melmoth* ou le récit éviscéré », Colloque de la SAIT (Société des Amis d'Inter-textes), les 8 et 9 décembre 2000.

- [83] LE YAOUANC, Moïse, « Présence de Melmoth dans la comédie humaine », L'Année Balzacienne, 1970, pp. 103-127.
- [84] LE YAOUANC, Moïse, « *Melmoth* et les romans du jeune Balzac », in D.G. Charlton, 1972, pp. 35-45.
- [85] LEERSEN, J. TH., « Fiction Poetics and Cultural Stereotype: Local Colour in Scott, Morgan, and Maturin », The Modern Language Review, 1991, vol. 86, n. 2, pp. 273-284.
- [86] LEW, Joseph, « Unprepared for Sudden Transformations : Identity and Politics in *Melmoth the Wanderer* », Studies in the Novel, 1994, vol. 26, n. 2, pp. 173-195.
- [87] LLOYD, Rosemary, « *Melmoth the Wanderer* : the Code of Romanticism », in Bowie Malcolm (ed), 1982, pp. 80-94.
- [88] LOZES, Jean, « Aspects du fantastique anglo-irlandais chez Charles Robert Maturin, Gerald Griffin, William Carleton et Sheridan Le Fanu », Littératures (Toulouse), 1992, n. 26, pp. 25-40.
- [89] MAGNIER, Mireille, « Le moine Schemoli et la famille Montorio », Mythes, croyances et religions dans le monde anglo-saxon, 1988, vol. 6, pp. 59-70.
- [90] MAYOUX, Jean-Jacques, « La Grande création satanique du Révérend Maturin », Etudes Anglaises, 1969, vol. 22, n. 4, pp. 393-396.
- [91] MENASCE, Esther, « Storia e immaginazione in un romanzo occitano di C.R. Maturin: *The Albigenses* », ACME, 1984, vol. 37, n. 3, pp. 39-78.
- [92] MILLER, Robin F., « The Metaphysical Novel and the Evocation of Anxiety : *Melmoth the Wanderer* and *The Brothers Karamazov*, a case study », in Robert Belknap (ed.), 1990, pp. 94-112.
- [93] MOYNAHAN, Julian, « The Politics of Anglo-Irish Gothic: Maturin, Le Fanu and the Return of the Repressed », in Heinz Kosok (ed.), 1982, pp. 43-53.
- [94] NIKOLOPOULOU, Anastasia, « Medievalism and Historicity in the English Gothic Melodrama : Maturin's *Bertram; or, the Castle of St. Aldobrand* », Poetica, 1994, n. 39-40, pp.139-153.
- [95] NOVAK, Maximilian E., « Gothic Fiction and the Grotesque », Novel, 1979, n. 13, pp. 50-67.
- [96] NULL, Jack, « Structure and Theme in *Melmoth the Wanderer* », Papers on Language and Literature, 1977, vol. 13, n. 2, pp. 136-147.
- [97] O'NEILL, Patrick, « Image and Reception : The German Fortunes of Maria Edgeworth, Lady Morgan, Thomas Moore, and Charles Maturin », Canadian Journal of Irish Studies, 1980, vol. 6, n. 1, pp. 36-49.

- [98] OOST, Regina B., « Servility and Command, Authorship in *Melmoth the Wanderer* », Papers on Language and Literature, 1995, vol. 31, n. 3, pp. 291-312.
- [99] PEARSON, Jacqueline, « Masculinizing the Novel : Women Writers and Intertextuality in Charles Robert Maturin's *The Wild Irish Boy* », Studies in Romanticism, 1997, vol. 36, n. 4, pp. 635-650.
- [100] PERTERFREUND, Stuart, « Keats's Debt to Maturin », Wordsworth Circle, 1982, vol. 13, n. 1, pp. 45-49.
- [101] PIPER, H.W. et JEFFARES, A. Norman, « Maturin the Innovator », The Huntington Library Quarterly, 1958, vol. 21, n. 3, pp. 261-284.
- [102] PRAZ, Mario, « An English Imitation of Diderot's *La Religieuse* (C.R. Maturin's *Tale of the Spaniard*) », Review of English Studies, 1930, vol. 6, n. 24, pp. 429-436.
- [103] REBOUL, Pierre, « Villiers de l'Isle Adam et le Melmoth de Maturin », Revue de Littérature Comparée, 1951, vol. 25, n. 4, pp. 479-481.
- [104] RONAY, Paul, « Une Page de Maturin copiée par Balzac à deux reprises », Revue de Littérature Comparée, 1931, vol. 11, n. 3, pp. 485-489.
- [105] RUFF, Marcel, « Maturin et les Romantiques français », in *Bertram*, introduction, 1956, Paris : José Corti, pp. 7-66.
- [106] SAUTEL, Nadine, « *Melmoth* de Maturin : le diable errant », Magazine Littéraire, 1997, n. 356, pp. 58-61.
- [107] SCARFE, Francis, « Baudelaire — angliciste? », Etudes Anglaises, 1968, vol. 21, n. 1, pp. 52-56.
- [108] SIMPSON, Mark S., « Lermontov's *The Demon* and Maturin's *Melmoth the Wanderer* », Russian Literature, 1984, n. 16, pp. 275-288.
- [109] SMITH, Amy Elizabeth, « Experimentation and Horrid Curiosity in Maturin's *Melmoth the Wanderer* », English Studies, 1993, vol. 74, n. 6, pp. 524-535.
- [110] STOTT, G. St John, « The Structure of *Melmoth the Wanderer* », Etudes Irlandaises, 1987, vol. 12, pp. 41-52.
- [111] The Irish Book Lover III, 1911, n. 4, p. 70
- [112] The Irish Book Lover III, 1912, n. 6, pp. 102-103.
- [113] The Irish Book Lover XII, October 1920, pp. 34-35.
- [114] The Irish Book Lover XIV, January 1924, n. 1, p. 12.

- [115] VUILLEMIN, Marie-Christine, « *Melmoth the Wanderer* : An English Representation of Faust », Mythes, croyances et religions dans le monde Anglo-Saxon, 1989, n. 7, pp. 143-149.
- [116] WATKINS, Daniel P., « Tenants of a Blasted World : Historical Imagination in Maturin's *Bertram* », The Keats-Shelley Review, 1989, n. 4, pp. 61-80.
- [117] ZEENDER, Marie-Noelle, « John Melmoth and Dorian Gray : the Two-Faced Mirror », in George Sandulescu (ed.), 1994, pp. 432-440.

Articles traitant de Maturin parus dans des revues du dix-neuvième siècle

- [118] Blackwood's Edinburgh Magazine, 1817/1818, vol. 2, « Some Observations on the "Biographia Literaria" of S. T. Coleridge, Esq. — 1817 », pp. 3-18.
- [119] Blackwood's Edinburgh Magazine, 1820, Nov. n. 8, « *Melmoth the Wanderer, &c* », pp. 161-168.
- [120] Blackwood's Edinburgh Magazine, 1821, January, n. XLVI, vol. 8, pp. 353-358.
- [121] Blackwood's Edinburgh Magazine, 1823, vol. 14, « Modern Dramas, and Dramatic Writers », pp. 555-560.
- [122] Blackwood's Edinburgh Magazine, 1824, vol. 15, February, « London Oddities and Outlines, n. V », pp. 192-193.
- [123] Blackwood's Edinburgh Magazine, 1831, vol. 29, « Passages from the Diary of a Late Physician. Chap. VII. *The Spectre-Smitter* », pp. 361-375.
- [124] New Monthly Magazine and Literary Journal, 1821, vol. 1, « *The Universe; A Poem*. By the Rev. C. R. Maturin », pp. 708-712.
- [125] New Monthly Magazine and Literary Journal, 1827, vol. 19, « Conversations of Maturin, n. 1 », pp. 401-411; « Conversations of Maturin, n. 2 », pp. 570-577.
- [126] New Monthly Magazine and Literary Journal, 1827, vol. 20, « Recollections of Maturin, n. 3 », pp. 146-152; « Recollections of Maturin, n. 4 », pp. 370-376.
- [127] New Monthly Magazine and Universal Register, 1816, « Dramatic Register, Drury Lane », vol. 5, pp. 450-451.
- [128] New Monthly Magazine and Universal Register, 1820, vol. 14, « On the Living Novelists, n. IV, Maturin », August 1, pp. 142-147, article signé T. D. (identifié dans la bibliographie de M. Fiérobe comme Sir Thomas Noon Talfourd).
- [129] New Monthly Magazine and Universal Register, 1820, vol. 14, n. 2, « Remarks on 'Melmoth' », pp. 662-668.

- [130] *Revue des deux mondes*, 1833, deuxième série, vol. 4, « Histoire biographique et critique de la littérature anglaise depuis 50 ans », Allan Cunningham, pp. 295-340, pp. 396-428, pp. 481-508.
- [131] *Revue des deux mondes*, 1833, tome I, « Poètes et romanciers de la Grande-Bretagne. II. Maturin », pp. 35-49.
- [132] *The British Review and London Critical Journal*, 1816, vol. 8, « *Bertram, or the Castle of St Aldobrand; A Tragedy in 5 Acts*. By the Rev. R. C. Maturin », pp. 64-81.
- [133] *The Edinburgh Review*, June 1818, vol. 30, n. 59, « Art IX. *Women; or, Pour et Contre, a Tale* » de Walter Scott, pp. 234-257.
- [134] *The Examiner*, 1816, article d'Hazlitt sur *Bertram*, May 20, pp. 313-315.
- [135] *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, 1824, vol. 94, n. 2, « *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church, preached in St Peter's Church, Dublin*, By the Rev. Chas. Robt. Maturin, 8vo », pp. 348-349.
- [136] *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, 1825, vol. 95, n. 1, Obituary, pp. 84-85.
- [137] *The Irish Quarterly Review*, 1852, vol. 2, « Art IV. Rev. Charles Robert Maturin », pp. 141-170.
- [138] *The London Magazine*, III, 1821, London : Baldwin, Cradock, and Joy, p. 96, January 1821. *Melmoth the Wanderer*, p. 430, April 1821, *Forthcoming Works*, pp. 514-524, May 1821, *On the Writings of Charles Robert Maturin*, pp. 563-564, May 1821, *The Universe*.
- [139] *The Monthly Review*, 1816, vol. 80, « Art VIII. *Bertram; or the Castle of St Aldobrand; a Tragedy, in 5 acts*. By the Rev. R. C. Maturin », pp. 179-189.
- [140] *The Monthly Review*, 1817, vol. 83, « Art. VI. *Manuel; a Tragedy, in 5 acts*; as performed at the Theatre Royal, Drury Lane. By the Author of *Bertram* », pp. 391-395.
- [141] *The Monthly Review*, 1818, vol. 86, « Art VI. *Women; or, Pour et contre. A Tale* by the Author of «*Bertram*,» etc », pp. 403-415.
- [142] *The Monthly Review*, 1821, vol. 94, « Art X. *Melmoth the Wanderer : A Tale*. By the Author of «*Bertram*,» etc », pp. 81-90.
- [143] *The Monthly Review*, 1823, vol. 100, « Art V. *The Universe; a Poem*. By the Rev. C. R. Maturin », pp. 379-382.
- [144] *The Monthly Review*, 1825, vol. 106, « Art VII. *The Albigenses, A Romance*. By the Author of «*Bertram, 'A Tragedy'*»; «*Woman : or, Pour et Contre*,» etc », pp. 170-179.

- [145] The Quarterly Review, May 1810, vol. 3, « Art III. *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio : a Romance*. By Dennis Jasper Murphy », Sir Walter Scott, pp. 339-347.
- [146] The Quarterly Review, 1818, vol. 19, « *Women; or, Pour et Contre. A Tale*. By the Author of "Bertram" », pp. 321-328.
- [147] The Quarterly Review, 1821, vol. 24, « Art II. *Melmoth the Wanderer*. By the Author of Bertram », pp. 303-311.
- [148] The Saturday Review, 1891, n. 71, « A Forgotten Writer », pp. 437-438.
- [149] The Scots Magazine and Literary Miscellany, 1820, part 2, vol. 86. July-December 1820, n. 7, Edinburgh. Constable and Co. July 1820, « Remarks on Maturin's *Sermons* », pp. 21-26.
- [150] The Scots Magazine and Literary Miscellany, 1821, vol. 87, n. 8, May 1821, « Remarks on Maturin's *Melmoth* », pp. 412-416, continued pp. 537-544.
- [151] The Scots Magazine and Literary Miscellany, 1821, vol. 88, n. 9, July-December 1821, July 1821, « The Universe, a Poem », pp. 38-42.
- [152] The Scots Magazine and Literary Miscellany, 1824, vol. 93, n. 14, « The Albigenses, A Romance, by the Author of 'Bertram' etc », pp. 209-215.
- [153] The Westminster Review, 1824, vol. 1, « The Albigenses », pp. 550-554.

Etudes sur le fantastique et le gothique

- [154] Actes du XIe Colloque du CERLI. *Eros, fantastique et science-fiction*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 1991, n. 20.
- [155] AGUIRRE, Manuel, « The Roots of the Symbolic Role of Woman in Gothic Literature », in Valeria Tinkler-Villani (ed.), 1995, pp. 57-64.
- [156] AGUIRRE, Manuel. *The Closed Space : Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester and New York : Manchester University Press, 1990.
- [157] BARFOOT, C.C., « The Gist of the Gothic in English Fiction; Or, Gothic and the Invasion of Boundaries », in Valeria Tinkler-Villani (ed.), 1995, pp. 159-172.
- [158] BAYER-BERENBAUM, Linda. *The Gothic Imagination : Expansion in Gothic Literature and Art*. Teaneck, New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- [159] BERSTEIN, Stephen, « Form and Ideology in the Gothic Novel », Essays in Literature, 1991, vol. 18, n. 2, pp. 151-165.

- [160] BERTRANDIAS, Bernadette, « Refigurer le gothique. Les textes hantés de Charlotte Brontë », in *Idéologies dans le monde anglo-saxon*, 2001, n. 12, pp. 101-116.
- [161] BESSIERE, Irène. *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, 1974.
- [162] BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror, A Study of the Gothic Romance*. New York : Russell and Russell, 1963 (1921).
- [163] BLEILER, E.F. *Supernatural Fiction Writers : Fantasy and Horror*. 2 vols. New York : Charles Scribner's Sons, 1985.
- [164] BOTTING, Fred. *Gothic*. London and New York : Routledge, 1999 (1996).
- [165] BRENNAN, Matthew C. *The Gothic Psyche. Disintegration and Growth in Nineteenth Century English literature*. Columbia : Camden House, 1997.
- [166] BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal, Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
- [167] BRUHM, Steven. *Gothic Bodies: The Politics of Pain in Romantic Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994.
- [168] BUTLER, Marilyn. *Romantics, Rebels and Reactionaries, English Literature and its Background (1760 - 1830)*. Oxford : Oxford University Press, 1981.
- [169] CAILLOIS, Roger. *Au Coeur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965.
- [170] CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le sacré*. Folio essais, Paris : Gallimard, 1994 (1950).
- [171] CASTEX, Pierre-George. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1951.
- [172] Centre de recherche sur l'imaginaire dans les littératures de langue anglaise. *Aspects du sacré dans la littérature anglo-américaine*. Reims : Publications du centre de recherche sur l'imaginaire dans les littératures de langue anglaise, 1979.
- [173] CLERY, E.J. *The Rise of Supernatural Fiction 1762 - 1800*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- [174] CONGER, Syndy. *Matthew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin and the Germans: An Interpretative Study of the Influence of German Literature on Two Gothic Novels*. Ann Arbor and London : Published on demand by University Microfilms International, 1976.

- [175] DAY, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire : A Study of Gothic Fantasy*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1985.
- [176] DUMOULIE, Camille. *Cet Obscur objet du désir, essai sur les amours fantastiques*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- [177] DUNCAN, Ian. *Modern Romance and Transformations of the Novel, The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- [178] DUPERRAY, Max (ed.). *Du Fantastique en littérature : Figures et figurations. Éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, Aix Marseille I, 1990.
- [179] ELLIS, Kate Ferguson. *The Contested Castle : Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1989.
- [180] EVANS, Bertrand. *Gothic Drama from Walpole to Shelley*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1947.
- [181] EWEN, Frederic. *The Prestige of Schiller in England, 1788-1859*. New York : Columbia University Press, 1932.
- [182] FABRE, Jean. *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992.
- [183] FIÉROBE, Claude, « Le Portrait dans le récit fantastique », in Olivier Lutaud (ed.), 1982, pp. 43-51.
- [184] FIÉROBE, Claude, « Les Derniers feux gothiques en Angleterre », Dix-huitième siècle, 1982, vol. 14, pp. 391-406.
- [185] FIÉROBE, Claude, « “Le Point catastrophique” : l'éclairage de la théorie des catastrophes », in Max Duperray (ed.), 1990, pp. 35-43.
- [186] FIÉROBE, Claude, « Eros médusé », in *Eros, fantastique et science-fiction: actes du XIe colloque du CERLI*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 9-19.
- [187] FISHER, Benjamin Franklin. *The Gothic's Gothic : Study Aids to the Tradition of the Tale of Terror*. New York and London : Garland, 1988.
- [188] FRANCK, Frederick S. *Gothic Fiction : A Master List of Twentieth Century Criticism and Research*. Wesport : Meckler, 1988.
- [189] FRANCK, Frederick S. *Guide to the Gothic : An Annotated Bibliography of Criticism*. Metuchen, New Jersey and London : The Scarecrow Press, 1984.

- [190] GILLESPIE, Gerald, « The Devil's Art », in Gerhart Hoffmeister (ed.), 1990, pp. 77-95.
- [191] GLENNIS, Byron, PUNTER David. *Spectral Readings. Towards a Gothic Geography*. Basingstoke : Macmillan; New York : St. Martin's Press, 1999.
- [192] GRAHAM, Kenneth (ed). *Gothic Fictions : Prohibition / Transgression*. New York : AMS Press, 1989.
- [193] HAGGERTY, George E., « Fact and Fancy in the Gothic Novel », Nineteenth Century Fiction, 1985, vol. 39, n. 4, pp. 379-391.
- [194] HAINING, Peter (ed.). *Gothic Tales of Terror. Classic Horror Stories from Great Britain*. Baltimore : Penguin Books, 1973.
- [195] HART, Francis Russell, « The Experience of Character in the English Gothic Novel », in Roy Harvey Pearce (ed.), 1968, pp. 83-105.
- [196] HOGLE, Jerrold E., « The Restless Labyrinth : Cryptonymy in the Gothic Novel », Arizona Quarterly, 1980, vol. 36, n. 4, pp. 330-358.
- [197] HOWARD, Jacqueline. *Reading Gothic Fiction : A Bakhtinian Approach*. Oxford : Clarendon Press, 1994.
- [198] HOWELLS, Coral Ann. *Love, Mystery and Misery, Feeling in Gothic Fiction*. London and Atlantic Highlands, New Jersey : Athlone, 1995 (1978).
- [199] HUME, Robert D., « Gothic versus Romantic : a Revaluation of the Gothic Novel », PMLA, 1969, vol. 84, pp. 282-290.
- [200] JACKSON, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York : Routledge, 1993 (1981).
- [201] JOHNSON, Anthony, « Gaps and Gothic Sensibility : Walpole, Lewis, Mary Shelley, and Maturin », in Valeria Tinkler-Villani (ed.), 1995, pp. 7-24.
- [202] KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London and New York : Routledge, 1995.
- [203] KILLEN, Alice M. *Le Roman «terrifiant» ou le roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris : Georges Crès et Compagnie, 1915.
- [204] LE BRUN, Annie. *Les Châteaux de la subversion*. Paris : J.J. Pauvert / Garnier, 1982.
- [205] LEVY, Maurice. *Le Roman «gothique» anglais 1764-1824*. Paris : Albin Michel, 1995.

- [206] LOVECRAFT, H.P., « Supernatural Horror in Literature », (1927, 1933-35), <http://www.mtroyal.ab.ca/gaslight/superhor.htm>.
- [207] LOWRY, Nelson, « Night Thoughts on the Gothic Novel », *Yale Review*, 1963, vol. 52, pp. 236-257.
- [208] MAC ANDREW, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York : Columbia University Press, 1979.
- [209] MAGILL, Frank N. *Survey of Modern Fantasy Literature*. Englewood Cliffs, New Jersey : Salem Press, 1983.
- [210] MAGNIER, Mireille, « Roman gothique et transgression des lois », in *La transgression, Actes du IIIème colloque: 12 et 13 mars, Clermont-Ferrand, 1976*, pp. 1-10.
- [211] MARTIN, Rebecca E., « I should like to spend my whole life reading it: Repetition and the Pleasure of the Gothic », *Journal of Narrative Technique*, 1998, vol. 28, n. 1, pp. 76-90.
- [212] MELLIER, Denis. *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- [213] MILES, Robert. *Gothic Writing 1750 - 1820, A Genealogy*. London and New York : Routledge, 1993.
- [214] MILLER, Robin F., « Dostoevsky and the Tale of Terror », in John Garrard (ed.), 1983, pp. 103-121.
- [215] MILNER, Max. *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772 - 1861*. 2 vols, Paris : José Corti, 1961.
- [216] MISHRA, Vijay. *The Gothic Sublime*. Albany : State University of New York Press, 1994.
- [217] MULVEY-ROBERTS, Marie (ed). *The Handbook to Gothic Literature*. New York : New York University Press, 1998.
- [218] PARISIER PLOTTEL, Jeanine, « Surrealist Archives of Anxiety », *Yale French Studies*, 1984, n. 66, pp. 121-134.
- [219] PAULSON, Ronald, « Gothic Fiction and the French Revolution », *ELH*, 1981, vol. 48, n. 3, pp. 532-554.
- [220] PAULSON, Ronald. *Representations of Revolution 1789-1820*. New Haven, Connecticut : Yale University Press, 1983.
- [221] PLATZNER, Robert L., HUME, Robert D., « Gothic versus Romantic : A Rejoinder », *PMLA*, 1971, vol. 86, n. 2, pp. 266-274.

- [222] POTEET, Lewis J., « Dorian Gray and the Gothic Novel », Modern Fiction Studies, 1971, vol. 17, n. 2, pp. 239-248.
- [223] PRUNGNAUD, Joëlle. *Gothique et décadence : Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXème siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion, 1997.
- [224] PUNTER, David. *The Literature of Terror*. New York and London : Longman, 1999 (1980).
- [225] RABKIN, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1976.
- [226] RAILO, Eino. *The Haunted Castle : A Study of the Elements of English Romanticism*. New York : Humanities Press, 1964 (1927).
- [227] SAGE, Victor (ed). *The Gothick Novel*. Basingstoke and London : Macmillan, 1990.
- [228] SANDALESCU, C. George (ed). *Rediscovering Oscar Wilde*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1994.
- [229] SCARBOROUGH, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York and London : Putnam's Sons, 1917.
- [230] SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York and London : Methuen, 1986 (1980).
- [231] SOLDATI, Joseph Arthur. *Configurations of Faust, Three Studies in the Gothic (1798-1820)*. New York : Arno Press, 1980.
- [232] STEINMETZ, Jean-Luc. *La Littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- [233] STEINMETZ, Jean-Luc, « André Breton et la bibliothèque noire », in Michel Murat (ed.), 1998, pp. 383-391.
- [234] SUMMERS, Montague. *The Gothic Quest : A History of the Gothic Novel*. New York : Russell and Russell, 1964 (1938).
- [235] TARR, Sister Mary Muriel. *Catholicism in Gothic Fiction, A Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic Fiction in England (1762 - 1820)*. New York : Arno Press, 1980 (1946).
- [236] TEYSSANDIER, Hubert. *Les Formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen, 1814 - 1820*. Études Anglaises 64, Paris : Didier, 1977.

- [237] THOMPSON, G.R. (ed). *The Gothic Imagination : Essays in Dark Romanticism*. Washington: Washington State University Press, 1974.
- [238] TINKLER-VILLANI, Valeria, DAVIDSON, Peter, STEVENSON, Jane (eds). *Exhibited by Candlelight : Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam : Rodopi, 1995.
- [239] TODOROV, Tsevan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- [240] TOMPKINS, J.M.S. *Ann Radcliffe and her Influence on Later Writers*. New York : Arno Press, 1980.
- [241] TRACY, Ann Blaisdell. *Patterns of Fear in the Gothic Novel, 1790-1830*. New York : Arno Press, 1980.
- [242] TREMAYNE, Peter. *Irish Masters of Fantasy, an Anthology with Introduction and Biographical Essays*. Dublin : Wolfhound Press, 1979.
- [243] TRUMPETER, Katie. *Bardic Nationalism : The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton : Princeton University Press, 1997.
- [244] TYMN, Marshall B (ed) *Horror Literature : A Core Collection and Reference Guide*. New York and London : R. R. Bowker Company, 1981.
- [245] VAX, Louis. *La Séduction de l'étrange, Etude sur la littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964.
- [246] VON SIMSON, Otto. *The Gothic Cathedral, Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. Princeton : Princeton University Press, 1989 (1956).
- [247] WILLIAMS, Ann. *Art of Darkness, A Poetics of Gothic*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1995 (1947).
- [248] WITTMANN, Anna M., « Gothic Trivialliteratur : From Popular Gothicism to Romanticism », in Gerhart Hoffmeister (ed.), 1990, pp. 59-75.
- [249] ZEENDER, Marie-Noelle, « Pour une lecture politique du roman "gothique" irlandais », *Annales du monde anglophone*, 1998, n. 8, pp. 51-60.
- [250] ZEENDER, Marie-Noelle. *Le Miroir dans les œuvres de Maturin, de Le Fanu, de Wilde et de Stoker*. Thèse, Université de Reims, 1982.

Etudes sur le romantisme

- [251] ABENSOUR, Liliane et CHARRAS Françoise. *Le Romantisme noir*. Paris : L'Herne, 1978.

- [252] ABRAMS, M.H. *Natural Supernaturalism, Tradition and Revolution in Romantic Literature*. London and New York : Norton and Company, 1973 (1971).
- [253] AUERBACH, Nina. *Romantic Imprisonment : Women and Other Glorified Outcasts*. New York : Columbia University Press, 1985.
- [254] BEHRENDT, Stephen C., « Questioning the Romantic Novel », Studies in the Novel, 1994, vol. 26, n. 2, pp. 5-25.
- [255] BONNECASE, Denis. *S.T. Coleridge : poèmes de l'expérience vive*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 1992.
- [256] BOUSQUET, J. *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne). Essai sur la naissance et l'évolution des images*. Paris : Didier, 1964.
- [257] BROWN, Marshall, « The Pre-Romantic Discovery of Consciousness », Studies in Romanticism, 1978, vol. 17, n. 3, pp. 387-412.
- [258] BURWICK, Frederick, « The Grotesque in the Romantic Movement », in Gerhart Hoffmeister (ed.), 1990, pp. 37-57.
- [259] Centre du Romantisme Anglais. *La Transgression*. Actes du IIIème colloque : 12 et 13 mars, Clermont-Ferrand, 1976.
- [260] COOKE, Michael G. *Acts of Inclusion, Studies Bearing on Elementary Theory of Romanticism*. New Haven and London : Yale University Press, 1979.
- [261] COOKE, Michael G., « Romanticism and the Paradox of Wholeness », Studies in Romanticism, 1984, vol. 23, n. 4, pp. 435-453.
- [262] COX, Jeffrey N. *In the Shadows of Romance : Romantic Tragic Drama in Germany, England and France*. Athens : Ohio University Press, 1987.
- [263] DAY, Aidan. *Romanticism*. London and New York : Routledge, 1998 (1996).
- [264] DESAISE, Roger, « Un aspect de Byron : le daïmonisme » in André Silvaire (ed.), 1946, pp. 107-112.
- [265] ENGELL, James. *The Creative Imagination : Enlightenment to Romanticism*. Cambridge : Massachussetts and London, England : Harvard University Press, 1981.
- [266] EVANS, Bertrand, « Manfred's Remorse and Dramatic Tradition », PMLA, 1947, vol. 62, n. 3, pp. 752-773.
- [267] FAVRET, Mary Ann, « Telling Tales about Genre : Poetry in the Romantic Novel », Studies in the Novel, 1994, vol. 26, n. 2, pp. 153-172.

- [268] GILLESPIE, Gerald, « Prometheus in the Romantic Age », in Gerhart Hoffmeister (ed.), 1990, pp. 197-210.
- [269] GRAHAM, John, « Character Description and Meaning in the Romantic Novel », Studies in Romanticism, 1966, vol. 5, pp. 208-218.
- [270] HERFORD, C. H. *The Age of Wordsworth*. London : G. Bell and Sons, 1939 (1897).
- [271] HERVOUET-FARRAR, Isabelle. *Le Roman romantique ou le récit éclaté*. Thèse, Lyon III, 1994.
- [272] HOFFMEISTER, Gerhart (ed). *European Romanticism : Literary Cross-Currents, Modes, and Models*. Detroit : Wayne State University Press, 1990.
- [273] JACKSON, Richard, « The Romantic Metaphysics of Time », Studies in Romanticism (USA), 1980, vol. 19, n. 1, pp. 19-30.
- [274] KIELY, Robert. *The Romantic Novel in England*. Cambridge : Harvard University Press, 1972.
- [275] MCGANN, Jerome J. *Fiery Dust : Byron's Poetic Development*. Chicago : The University of Chicago Press, 1968.
- [276] PARTRIDGE, Eric. *The French Romantics' Knowledge of English Literature (1820-1848), According to Contemporary French Memoirs, Letters and Periodicals*. Paris : Librairie Ancienne Edouard Champion, 1924, Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, Tome XIV.
- [277] PEYRE, Henry, « Romantisme; littérature », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1985, pp. 86-92.
- [278] PFAU, Thomas, « Rhetoric and the Existential : Romantic Studies and the Question of the Subject », Studies in Romanticism, 1987, vol. 26, n. 4, pp. 487-512.
- [279] PIQUET, François. *Le Romantisme anglais : émergence d'une poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- [280] PRAZ, Mario. *La Chair, la mort et le diable : le romantisme noir*. Paris : Denoël, 1977 (1966).
- [281] PRAZ, Mario. *Le Pacte avec le serpent*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989 (1972).
- [282] QUENNELL, Peter. *Romantic England, Writing and Painting 1717-1851*. London : Weidenfeld and Nicolson, 1970.

- [283] RAFROIDI, Patrick. *L'Irlande et le romantisme*. Lille : Service de reproduction des thèses de Lille III, 1973.
- [284] RAIMOND, Jean et J.R. WATSON (eds). *A Handbook to English Romanticism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan Press, New York : St. Martin's Press, 1992.
- [285] RAMADIER, Bernard. *L'Errance Romantique : Byron, Shelley, Keats*. Thèse, Grenoble III, 1998.
- [286] ROSI, Ivanna, « La "non-pareille des Florides" : Chateaubriand, Villiers e le meraviglie del "nuovo mundo" », *Rivista di letteratura moderne e comparate*, 1996, vol. 49, n. 3, pp 311-334.
- [287] SAUER, Lieselotte, « Romantic Automata », in Gerhart Hoffmeister (ed.), 1990, pp. 287-306.
- [288] SIEBERS, Tobin. *The Romantic Fantastic*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1984.
- [289] SILVAIRE, André (ed.). *Le Romantisme anglais*. Les lettres, cahier spécial 5 et 6, tome II, Paris, 1946.
- [290] SULTANA, Donald (ed). *New Approaches to Coleridge : Biographical and Critical Essays*. London and Totowa : Vision and Barnes and Nobles, 1981.
- [291] VAN TIEGHEM, Paul. *Le Romantisme dans le littérature européenne*. Paris : Albin Michel, 1948 et 1969.
- [292] WEISKEL, Thomas. *The Romantic Sublime : Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1976.

Etudes sur l'Irlande et la littérature irlandaise

- [293] BRAMSBACK, Birgit et Martin CROGHAN (eds). *Anglo-Irish and Irish Literature : Aspects of Language and Culture*. Proceedings of the Ninth International Congress of the International association for the Study of Anglo-Irish Literature held at Uppsala, 4-7 Aug, 1896, 2 vols, vol. 2, Uppsala : Uppsala University Press, 1988.
- [294] BROWN, Stephen. *Ireland in Fiction : A Guide to Irish Novels, Tales, Romances, and Folklore*. Dublin and London : Maunsel and Co., 1916.
- [295] EAGLETON, Terry, « Form and Ideology in the Anglo-Irish Novel », in Mary Massoud (ed.), 1996, pp. 135-146.
- [296] FIÉROBE, Claude (ed). *La Terre d'Irlande et les écrivains irlandais*. Actes du colloque de la SOFEIR 1991, Reims : Presses Universitaires de Reims, 1992.

- [297] FIÉROBE, Claude. *De Melmoth à Dracula : la littérature irlandaise au XIX^e siècle*. Rennes: Terre de Brume, 2000.
- [298] FIÉROBE, Claude (ed.). *L'Irlande Fantastique*. Rennes : Terre de Brume, 2002.
- [299] FINNERAN, Richard J. (ed.). *Anglo-Irish Literature, A Review of Research*. New York : The Modern Language Association of America, 1976.
- [300] FLANAGAN, Thomas. *The Irish Novelists, 1800-1850*. New York : Columbia University Press, 1959.
- [301] GENET, Jacqueline et FIÉROBE, Claude. *La Littérature irlandaise*. Paris : Armand Colin, 1997.
- [302] GIBBONS, Luke, « Some Hysterical Hatred : History, Hysteria and the Literary Revival », *Irish University Review*, 1997, vol. 27, n. 1, pp. 7-23.
- [303] HAYLEY, Barbara et MURRAY, Christopher (eds). *Ireland and France : a Bountiful Friendship : Literature, History, and Ideas : Essays in Honor of Patrick Rafroidi*. Gerrards Cross, Bucks : Colin Smythe, 1992.
- [304] KOSOK, Heinz (ed). *Studies in Anglo-Irish Literature*. Bonn : Bouvier, 1982.
- [305] LORANT, A., « Une Lecture de "Wann-Chlore" », *L'Année balzacienne*, 1994, n. 15, pp. 171-208.
- [306] MACDONAGH, Thomas. *Literature in Ireland, Studies in Anglo-Irish Literature*. Dublin : The Talbot Press, 1916.
- [307] MASSOUD, Mary (ed). *Literary Inter-Relations : Ireland, Egypt and the Far East*. Irish Literary Studies 47, Gerrards Cross : Colin Smythes, 1996.
- [308] RAFROIDI, Patrick, FEHLMANN, Guy et MacCONMARA, Maitiu (eds). *France-Ireland Literary Relations*. Lille : Editions Universitaires, 1974.
- [309] SLOAN, Barry. *The Pioneers of Anglo-Irish Fiction, 1800 - 1850*. Totowa, New Jersey : Colin Smythe, Gerrards Cross, Buck, Barnes and Nobles, 1986.
- [310] SPENCE, Joseph, « The Great Angelic Sin : the Faust Legend in Irish Literature, 1820-1900 », *Bullan*, 1994, vol. 1, n. 2, pp. 47-58.
- [311] ZACH, Wolfgang et Heinz KOSOK (eds). *Literary Interrelations : Ireland-England and the World*. 3 vols, Tubingen : Narr, 1987.

Etudes littéraires diverses

- [312] BERTHELOT, Francis. *Le Corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997.

- [313] BRUGIERE, Bernard (ed.). *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours*. Paris : Presses de la Sorbonne, 1991.
- [314] COMAR, Philippe. *Les Images du corps*. Paris : Découvertes Gallimard Sciences, 1993.
- [315] DENEYS-TUNNEY, Anne. *Ecritures du corps, de Descartes à Laclos*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- [316] SMADJA, Robert. *Corps et Roman, Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*. Paris : Honoré Champion, 1998.

LE VIDE

- [317] BASSE, Jean-Bernard. *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- [318] CARDIN, Bertrand. *Les Nouvelles de John McGahern : une œuvre autour de la thématique du vide*. Thèse, Caen, 1993.

CADRES ET MARGES

- [319] ARASSE, Daniel, « L'Opération du bord; Observations sur trois peintures classiques », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 15-25.
- [320] CAZES, Hélène, « Promenade marginale par les cadres et les notes des "petits" classiques », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 115-127.
- [321] DÜRRENMATT, Jacques, « "Un Ours mal léché" ou décadrages de Mérimée », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 93-101.
- [322] PORÉE, Marc, « Marges / Cadres; l'exemple du romantisme anglais », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 177-188.
- [323] RABATÉ, Dominique, « Narrations d'outre-tombe; l'énonciation paradoxale et le débordement du cadre », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 85-92.
- [324] ROUGÉ, Bertrand (ed). *Cadres et marges*. Actes du IV^e colloque du CICADA, Pau : Publications de l'Université de Pau, 1995.
- [325] ROUGÉ, Bertrand, « Visages au bord du vide : le face à face du cadre et de la marge (introduction) », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 7-12.
- [326] ROUGÉ, Bertrand, « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 26-44.

AUTRES THÉMATIQUES

- [327] Actes du colloque de la SOFEIR, 23 et 24 mars 2001. *Irlande : Insularité, singularité?* Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2001.
- [328] Actes du congrès de Saint Etienne de la SAES de 1975. *Autour de l'idée de nature. Etudes Anglaises*, Paris : Didier, 1977.

- [329] BELKNAP, Robert L. (ed.). *Russianness, Studies on a Nation's Identity*. Ann Arbor : Ardis publishers, 1990.
- [330] BOWIE, Malcolm, FAIRLIE, Alison, FINCH, Alison (eds). *Baudelaire, Mallarmé, Valéry : New Essays in Honour of Lloyd Austin*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1982.
- [331] BROWN, Jane K., « Faust », in Gerhart Hoffmeister (ed.), 1990, pp. 181-196.
- [332] CHARLTON, D.G., GAUDON, J., PUGH, Anthony R. (eds). *Balzac and the Nineteenth Century. Studies in French Literature presented to Herbert J. Hunt by Pupils, Colleagues and Friends*. Leicester : Leicester University Press, 1972.
- [333] CHRISTINGER, Raymond. *Le Voyage dans l'imaginaire*. Genève : Editions du Mont-Blanc, 1971.
- [334] DABEZIES, André. *Le Mythe de Faust*. Paris : Armand Colin, 1972.
- [335] FRY, Paul H., « The Possession of the Sublime », *Studies in Romanticism*, 1987, vol. 26, n. 2, pp. 187-207.
- [336] GARRARD, John (ed). *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak*. New Haven : Yale University Press, 1983.
- [337] HERMAN, Jan, HALLYN, Fernand, PETEERS, Chris (eds). *Le Topos du manuscrit trouvé*. Hommages à Christian Angelet. Actes du colloque international, Louvain-Gand, 22, 23, 24 mai 1997. Louvain et Paris : Editions Peteers, 1999.
- [338] LECOUTEUX, Claude. *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.
- [339] LUTAUD, Olivier, MARTINET, Marie-Madeleine, LEJOSNE, Roger (eds). *Vivante tradition, Sources et Racines: évolution de quelques formes et forces en littérature et civilisation anglaises*. Communications faites au colloque des 14, 15, 16 décembre 1981 en Sorbonne. Travaux du Centre d'Histoire des Idées dans les Iles Britanniques, Université de Paris IV-Sorbonne. Paris : Reproduction ILS, 1982.
- [340] MARIN, Louis. *De la Représentation*. (Recueil établi par Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre et Françoise Marin). Paris : Seuil, 1994.
- [341] MURAT, Michel (ed.). *André Breton*. Paris : Cahiers de l'Herne, 1998.
- [342] NANCY, J.L. (éd.). *Du Sublime*, issu de la série « Analytique du sublime », publiée dans la revue *Poésie* entre 1984 et 1986. Paris : Belin, 1988.
- [343] PEARCE, Roy Harvey (ed). *Experience in the Novel*. New York and London : Columbia University Press, 1968.

- [344] RAGOZINSKI, Jacob, « Le don du monde », in J.L. Nancy (ed.), 1988, pp. 179-210.
- [345] SACOTTE, Mireille. *Un Roi sans divertissement de Jean Giono*. Paris : Gallimard (Foliothèque), 1995.

Théorie de la littérature

- [346] BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.
- [347] BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1953 et 1972.
- [348] BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- [349] BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- [350] BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- [351] BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale », in *Poétique du récit*, 1977, pp. 7-58.
- [352] BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard (folio essais) 1988 (1955).
- [353] BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, collection Folio essais, 1998 (1924 et 1930).
- [354] COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria*. Oxford : Clarendon Press, 1907.
- [355] GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966.
- [356] GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- [357] GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- [358] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- [359] GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
- [360] HURD, Richard. *Letters on Chivalry and Romance*. London : A. Millar / Cambridge : W. Thurlbourn, 1762.
- [361] JEAN, Georges. *Le Pouvoir des contes*. Tournai : Casterman, 1990 (1981).
- [362] LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

- [363] POULET, Georges. *Les Métamorphoses du cercle*. Paris : Flammarion, 1979 (1961).
- [364] PROPP, Vladimir J. A. *Morphologie du conte*. Paris : nrf, Gallimard, 1970 (1928).
- [365] RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

Philosophie, psychanalyse et imaginaire

- [366] ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria. *L'Ecorce et le noyau*. Paris : Philosophie, Flammarion, 1987 (1978).
- [367] BACHELARD, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Paris : NRF, Gallimard, 1983 (1937).
- [368] BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Livre de Poche, 1998 (1942).
- [369] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998 (1957).
- [370] BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford : Oxford University Press, 1998 (1757).
- [371] DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 (1969).
- [372] FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté*. Paris : Gallimard, 1985 (1919).
- [373] KANT, Emmanuel. *Essai sur les maladies de la tête. Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : GF Flammarion, 1990 (1764).
- [374] KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : GF Flammarion, 1995 (1790).
- [375] LA CASSAGNERE, Christian (ed.). *Visages de l'angoisse*. Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1989.
- [376] MEYSSAN, Cécile, « Cadre et marge dans la psychanalyse de l'angoisse; l'insoutenable liberté de l'être », in Bertrand Rougé (ed.), 1995, pp. 139-154.
- [377] RANK, Otto. *Don Juan et le Double*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973 (1932).
- [378] ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Bernard Grasset, 1972.

- [379] SIBONY, Daniel. *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.
- [380] WINNICOTT, D.W. *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. Traduit de l'anglais par Jeannine Kalmanovitch et Michel Gribinski. Paris : Gallimard, 2000.
- [381] ZARAGOZA, Georges, « Lieu du secret et du désir », in Jan Herman (ed), 1999, pp. 245-254.

Biographies, ouvrages de référence et ouvrages d'histoire littéraire

- [382] ALLIBONE, S. Austin. *A Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors*. 3 vols, Philadelphia : J.B. Lippincott and Co., 1870.
- [383] BAKER, Ernest A. *The History of the English Novel*. 10 vols (vol. 5, « The Novel of Sentiment and The Gothic Novel »), New York : Barnes and Nobles, 1929.
- [384] *Chambers's Cyclopædia of English Literature*. 3 vols, Philadelphia : J.B. Lippincott and Co., London nd Edinburgh : W. and R. Chambers Limited, 1902.
- [385] CHEMANA, Roland et Bernard VANDERMERSCH. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 1995.
- [386] CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982 (1979).
- [387] CLEEVE, Brian. *Dictionary of Irish Writers*. Cork : The Mercier Press, 1966.
- [388] CORNWALL, Barry (alias B.W. Procter) *The Life of Edmund Kean*. New York and London : Benjamin Bloom, 1969 (1835).
- [389] CROSS, Wilbur. *The Development of the English Novel*. New York : The Macmillan Company / London: Macmillan and Co., 1913 (1899).
- [390] CUNNINGHAM, George Godfrey. *Lives of Eminent and Illustrious Englishmen*. Edinburgh and Glasgow : A. Fullarton and Co., 1837.
- [391] DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les Procédés Littéraires*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 10 / 18, 1984.
- [392] FOUILLOUX Danièle, LANGLOIS, Anne, LE MOIGNÉ, Alice, SPIESS, Françoise, THIBAUT, Madeleine et TRÉBUCHON Renée (eds). *Dictionnaire Culturel de la Bible*. Paris : Marabout, 1996 (1990).
- [393] GENEST, John. *Some account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830*. in 10 vols, Bath : H.E. Carrington, 1832.

- [394] LADY MORGAN. *Lady Morgan's Memoirs : Autobiography, Diaries and Correspondence*. London : W. H. Allen, 1862.
- [395] LOCKHART, John Gibson. *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott*. Boston : Tickner and Fields, 1861.
- [396] MASSON, David. *British Novelists and their Styles : Being a Critical Sketch of the History of British Prose Fiction*. Cambridge : Macmillan and Co., 1859.
- [397] MOORE, Thomas. *Letters and Journals of Lord Byron : with Notices of his Life*. London : Murray, 1920 (1829).
- [398] NICOLL, Allardyce. *A History of the English Drama 1660-1900*. Cambridge : Cambridge University Press, 1955 (1930).
- [399] OLIPHANT, Margaret. *The Literary History of England in the End of the Eighteenth Century and Beginning of the Nineteenth Century*. London : Macmillan and Co., 1882.
- [400] ONIONS, C. T. (ed). *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford : Clarendon Press, 1968.
- [401] PICHOT, Amédée. *Historical and Literary Tour of a Foreigner in England and Scotland*. 2 vols, London : Saunders and Othey, 1825.
- [402] PICOCHE, Jacqueline (ed.). *Le Robert : Dictionnaire étymologique du Français*. Paris : Dictionnaire Le Robert, 1994.
- [403] PLANCHE, Gustave. *Portraits Littéraires*. 2 vols, Paris : Librairie de Verdet, 1836.
- [404] RALEIGH, Sir Walter. *The English Novel : A Short Sketch of its History from the Earliest Times to the Appearance of Waverley*. London : John Murray, 1935 (1894).
- [405] REEVE, Clara. *The Progress of Romance and the History of Charoba, Queen of Egypt*. New York : The Facsimile Text Society, 1930 (1785).
- [406] RENWICK, W.L. *English Literature 1789-1815*. Oxford : Oxford University Press, 1963.
- [407] SAINTSBURY, George. *A History of Nineteenth Century Literature (1780-1895)*. New York and London : Macmillan and Co., 1896.
- [408] SMILES, Samuel. *A Publisher and his Friends. Memoirs and Correspondence of the Late John Murray*. London : Murray, 1891 (1843).
- [409] STEPHEN, Leslie, LEE, Sidney (Sir) (eds). *The Dictionary of National Biography*. London : Oxford University Press, 1921-1922.

- [410] *The Holy Bible, New Revised Standard Version*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- [411] TOMPKINS, J.M.S. *The Popular Novel in England, 1770-1800*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1961 (1932).
- [412] VAPEREAU, G. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : Librairie Hachette et Compagnie, 1876.
- [413] WAGENKNECHT, Edward. *Cavalcade of the English Novel, from Elizabeth to George VI*. New York : Henry Holt and Company, 1943.
- [414] WATTS, Alaric A. *The Literary Souvenir*. London : Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1829-1834.
- [415] WATTS, Alaric Alfred. *Alaric Watts : A Narrative of his Life by his Son*. New York : AMS Press, 1974 (1884).
- [416] WEBB, Alfred. *A Compendium of Irish Biography : Comprising Sketches of Distinguished Irishmen and of Eminent Persons Connected with Ireland by Office of by their Writings*. Dublin : M.H. Gill and Son, 1878.

Œuvres connexes

- [417] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris : Bouquins, Robert Laffont, 1995.
- [418] CAMPBELL, Alexander (ed.). *ALBYN's Anthology or a Select Collection of the Melodies of Local Poetry Peculiar to Scotland and the Isles*. in 2 vols, Edinburgh : Campbell, 1818.
- [419] DAVIDSON, Gustav and Joseph KOVEN. *Melmoth the Wanderer, a Play in Five Acts*. Boston : The Poet Lore Company / Toronto : The Copp Clark Co., 1915.
- [420] DE BALZAC, Honoré. *Melmoth réconcilié*. in *La Maison Nucingen*, Paris : Gallimard (Folio), 1989.
- [421] HOGG, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Oxford : Oxford University Press, 1999 (1824).
- [422] LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk*. Oxford : Oxford University Press, 1995 (1796).
- [423] RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford : Oxford University Press, 1998 (1794).
- [424] RADCLIFFE, Ann. *The Italian*. Oxford : Oxford University Press, 1998 (1797).

- [425] SAINTSBURY, George (ed). *Tales of Mystery, Mrs Radcliffe, Lewis, Maturin*. New York : Macmillan and Co., 1891.
- [426] SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Oxford : Clarendon Press, 1988.
- [427] WEST, Benjamin. *Melmoth, the Wanderer : a Melo-dramatic Romance in three acts, founded on the popular novel of that name*. Baltimore : J. Robinson, 1831.

*Index des
thèmes*

Index des thèmes

A

Apparence 21, 27, 29–33, 35, 37, 40, 43, 47–48, 52, 56–57, 59, 63, 65–66, 94, 97, 99, 107–109, 118, 149, 152, 216, 230, 238, 264, 273–274, 278, 322, 324, 328, 339, 377

C

Condition humaine 126–127, 180, 221–222, 243, 335, 352

D

Dieu 27, 44, 55, 59–60, 111, 153, 165–167, 178–180, 193, 203, 206, 208, 210, 216, 228–231, 237–238, 240, 242, 244, 247, 252, 254, 329, 337, 341, 348, 356–357, 361, 364, 369, 379–380

E

Exil 22, 106, 146–154, 156–157, 159–172, 178, 180, 184, 193, 197, 199–201, 203–205, 209, 224, 231, 241, 246, 257, 262, 264, 283, 300, 323, 358, 370–371, 377–378

F

Folie 44, 155–156, 159, 169, 171, 173, 190–191, 200, 222, 233, 237, 341, 356, 359–361, 367

Fuite 22, 38, 50, 73, 137, 146–147, 149–150, 153, 155–158, 161–163, 165, 168–180, 187–193, 195, 199–200, 202, 207, 214, 226, 241, 243, 257, 318, 320–321, 349, 358–359, 362, 364, 367, 377

I

Innommable 22, 49, 54, 79, 157, 175, 213, 290–293, 295–296, 298, 333, 373, 378, 380

L

Langage 21–22, 27–28, 36–37, 39–42, 47, 50, 52, 54–56, 59, 61–62, 64–66, 79–80, 89, 94, 104, 112, 141, 159–160, 176, 198, 216–217, 253, 269, 281, 290, 293–294, 335, 343–344, 346–347, 349–350, 373, 377–379

O

Origine 22, 27, 107, 109–110, 112–113, 117–136, 138–141, 146–147, 149, 152, 161, 169, 172, 178, 180, 185–187, 189, 191, 193, 224, 231, 257, 302, 340, 352–353, 358, 364–367, 371–372, 377, 379

P

Parricide 45–46, 48, 74–76, 84, 87, 148, 170, 172–173, 176, 178, 192, 199, 233, 237, 239, 245, 252, 254, 269–270, 275, 277, 292, 314, 321, 354–357, 364

Paysage 21–22, 91–94, 99, 102, 105–106, 114–117, 120, 136, 145, 183, 196–197, 199, 205, 209–211, 213, 215, 218–225, 227–228, 231, 235, 246–247, 257, 271, 341, 351, 359

Q

Quête 21–22, 96, 128–129, 131, 133, 135, 141, 145–147, 149–150, 153–157, 160–163, 165, 169–173, 175–179, 181–191, 193, 195–196, 200, 202, 207, 209, 236, 241, 244, 257, 261, 276, 284, 295, 302, 323, 333–335, 339, 345, 349, 359, 362, 366–368, 377–378, 380

R

Rêve 74–76, 83, 89, 97–100, 102–106, 115, 125–126, 158, 165, 170–171, 181–182, 231, 244, 247, 254, 266, 297, 300, 348, 362

T

Tombe 21, 46, 56, 83, 94, 96, 111, 117–124, 126–128, 132, 156, 188, 192, 204, 210, 226–227, 234, 275, 281, 283, 302, 327, 355, 364–367

***Index des
auteurs***

Index des auteurs

B

Barthes Roland 47, 308, 326
Basse Jean-Bernard 264, 280, 287, 350
Baudelaire Charles 236–237, 243–244
Burke Edmund 215–216, 218–219, 223–224

D

Durand Gilbert 113, 115, 117–118, 125, 164, 328, 358–359

F

Fiérobe Claude 17, 20, 53–54, 105–106, 117–118, 166, 328, 330, 372
Freud Sigmund 84, 87, 109, 250, 254

H

Harris J. B. 18–19, 97, 299
Hervouet-Farrar Isabelle 79, 170, 276–277, 305, 348

I

Idman Niilo 17–18, 353

K

Kramer Dale 19, 96

L

Lévy Maurice 16, 378

P

Piquet François 243–244

R

Ramadier Bernard 158, 227, 241–242

Robert Marthe 139–140

S

Scholten Willem 18, 59, 68

Scott Shirley Clay 20–21, 269–270

Scott Sir Walter 13, 15–16, 66, 68, 77, 82, 84, 176, 316, 337, 352

Sibony Daniel 112–113, 119–121

Stott G. St John 17, 288, 333

T

Teysandier Hubert 76–77, 81–82, 84

Résumé en français	<p>Cette thèse traite de la poétique du vide dans les romans de Charles Robert Maturin (1780 - 1824). La première partie a pour but d'expliquer comment un vide, le manque à l'origine, sape les fondations de la société dans les romans, permet au simulacre de s'installer et plonge les personnages dans l'errance. L'objet de la seconde partie est de montrer que le vide n'est pas seulement à l'origine de l'errance mais qu'il en est également constitutif. Enfin, il nous faut voir si l'exposition du vide est systématique : l'auteur et ses narrateurs mettraient ainsi en place un système destiné à le contrôler. Il s'agit donc de savoir si l'auteur, et les narrateurs, parviennent par le langage à maîtriser ce vide, ou si le texte devient un lieu de perte où s'exprime de manière détournée un innommable.</p>
Titre en anglais	The Novels by Charles Robert Maturin (1780 - 1824) : A Poetics of Emptiness
Résumé en anglais	<p>This doctoral dissertation deals with the poetics of emptiness in the novels by Charles Robert Maturin (1780 - 1824). First, emptiness is a major theme in the novels : the absence and inadequacies of parents undermine society in the novels, thus making it possible for illusion to replace reality and thereby transforming the characters into wanderers. The original void and its consequences in turn raise the problem of emptiness. Indeed, emptiness not only results in, but also is an essential component of wandering. Finally, it is not only a theme as it can be seen as a tool in what could then be called a poetics of emptiness in that the author and his narrators create a linguistic system meant to use and control it. Hence the last question : do the author and the narrators really master the text or do they rather tell a story in which their unnameable truth appears in spite of themselves?</p>
Discipline	Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes
Mots clés	Vide; errance; origine; simulacre; fantastique; gothique; sublime; indicible; Irlande; romantisme; Maturin; Melmoth
Adresse de l'U.F.R.	<p>UFR d'Etudes Anglophones, Université Stendhal-Grenoble III Domaine Universitaire 1180, avenue centrale BP 25 38040 Grenoble cedex 9</p>
