



**HAL**  
open science

## Les demeures dans le roman noir

Jean Roudaut

► **To cite this version:**

Jean Roudaut. Les demeures dans le roman noir. Critique : revue générale des publications françaises et étrangères, 1959, 15 (147-148), pp.713-736. halshs-01081514v2

**HAL Id: halshs-01081514**

**<https://shs.hal.science/halshs-01081514v2>**

Submitted on 14 Nov 2014

**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.

# LES DEMEURES DANS LE ROMAN NOIR

HORACE WALPOLE

Le Château d'Otrante

(1754) (1)

Trad. par D. CORTICCHIATO

Préf. de PAUL ELUARD

*José Corti, 1943.*

ANNE RADCLIFFE

Les Mystères

du Château d'Udolpho

(1794)

adapté de l'anglais  
par JACQUES STERNBERG

*Gerard & Co, s. d.*

M. G. LEWIS

Le Moine

(1796)

Trad. de LÉON DE WAILLY

*José Corti, 1958.*

JEAN POTOCKI

Manuscrit trouvé

à Saragosse

(1804-1805)

Texte établi et présenté  
par ROGER CAILLOIS

*Gallimard, 1958.*

C. R. MATUREN

Bertram ou le Château

de Saint-Aldobrand

(1816)

Traduit librement  
par TAYLOR et NODIER

Introduction et notes  
de MARCEL A. RUFF

*José Corti, 1956.*

Melmoth  
ou l'Homme errant  
(1820)  
Traduction de J. COHEN  
Préf. d'ANDRÉ BRETON

J.-J. Pauvert, 1954.  
Club français du livre, 1954 (2)

Il y a peu de points communs entre le monde où nous vivons et celui que nous rêvons, entre les maisons où nous dormons et celles que nous imaginons. Il serait trop facile d'opposer à la fantaisie des uns la sécheresse des autres.

Qu'est-ce qui a imposé la structure conventionnelle de nos demeures ? Il est inexact de répondre que ce sont les matériaux. S'il est vrai que les temples grecs étaient obligatoirement de forme cubique parce que construits d'une pierre longue reposant sur deux colonnes, la découverte de la voûte libéra l'architecture de la pesanteur, mais, pour ce qui est de nos demeures, rien n'a changé depuis les Grecs. Nous vivons toujours dans nos petits cubes plus ou moins artistement disposés. Cependant les découvertes de nouveaux matériaux auraient dû affranchir les architectes des formes passées. Elles les ont effectivement libérés dans les réalisations officielles (Grand Palais, Poème électronique de Le Corbusier à Bruxelles, Palais des Expositions à la place de la Défense...) mais non dans les habitations. Nous sommes toujours soumis aux verticales, horizontales et angles droits, malgré les protestations de Poe.

On pourrait trouver à cela des raisons d'ordre physiologique : position verticale de l'homme, structure perpendiculaire des canaux semi-circulaires, etc... Si la structure de nos demeures paraît logique, elle ne semble pas satisfaire pleinement l'homme puisqu'il la rejette généralement dans les monuments à usage collectif. Il est indéniable qu'elle est juste et légale dans le monde à l'échelle humaine, qui est, comme on le sait, euclidien, mais elle éclate dès que l'homme pour une raison quelconque (imagination, folie, culte) échappe à la structure tri-dimensionnelle du monde qu'habite son corps.

Les films allemands des années 20 nous ont familiarisés (le mot est inexact puisque nous ne pouvons pas les revoir sans une nuance de saisissement) avec les constructions inordinaires : que ce soit le monde courbe du *Cabinet du Docteur Caligari*, ou celui, triangulaire, du *Cabinet des figures de cire* (particulièrement dans l'épisode de *Jack l'Eventreur*). Cependant, dans la mesure où le premier est censé nous représenter le monde d'un dément, le second nous restituer la structure d'un rêve où tout à la forme menaçante d'un cou-

teau à lame triangulaire, ces mondes n'ont point de réalité objective et sont pures visions.

Il y a cependant des demeures fantastiques réelles ; Pieyre de Mandiargues a signalé l'existence et étudié l'étrangeté de : *L'éléphant triomphal. Grand kiosque à la gloire du Roi par M. Ribart, ingénieur et membre de l'Académie des Sciences et Belles Lettres de Béziers. A Paris, chez M. Patte, architecte et graveur rue des Noyers, la sixième porte cochère à droite en entrant par la rue Saint-Jacques 1758* — Avec approbation et permission. On sait qu'il s'agit d'un éléphant gigantesque traversé de bas en haut d'un escalier à vis desservant quatre grandes salles (on pouvait se reposer dans un petit salon de tête), le tout hissé sur un tertre habitable. Dominique Vivant, chevalier De Non, citoyen Denon ou baron, suivant les époques, fit exécuter l'éléphant de la Bastille (1), qui, lui, connut une existence réelle, malheureusement éphémère. Cet éléphant, dans Paris, devait avoir aussi belle allure que la place de l'Opéra transformée en palmeraie pour la venue de je ne sais plus quel roi, ou en opéra surréaliste par René Magritte (2).

Parmi les demeures étonnantes, signalons encore celle construite par Beckford et celle décrite par Chassaingon (3), les châteaux de Louis II de Bavière (4), ou l'humble maison féerique du créateur Camille Renault (5).

Nous ne voulons pas allonger outre mesure cette liste, mais il ne nous déplaît pas de constater leur fréquence relative. Une étude des intérieurs révélerait le même baroque extravaçant : « Un arbre de sculpture soutient le plafond par son milieu. Les murs sont des stalles de chanoines » (6). Le terme de baroque est insuffisant pour rendre compte de ces efflorescences de pierre puisqu'on l'applique à la fois à

(1) On pourra en voir une image dans *L'Œil*, n° 50, fév. 1959, article de PIERRE LELIÈVRE, p. 20. On connaît la description de Hugo (cf. *Les Misérables*, liv. VI, 2<sup>e</sup> partie : « Où le petit gavroche tire parti de Napoléon le Grand », Garnier, t. II, p. 157).

(2) Dans le même ordre de chose, notons le projet de Dinocrate, architecte macédonien, qui voulait transformer le mont Athos en une statue qui aurait tenu une ville dans la main gauche, une coupe où se seraient déversés les fleuves dans la droite (rapporté par Pieyre de Mandiargues, d'après Vitruve : *Les Monstres de Bomazzo*, Grasset, 1957). Ou, pour choisir un exemple dans une autre région du monde, la tour à visages au Bayon (Angkor Thom) qui représente enfin une tête véritablement habitée et pleine de matériels « allants et venants soucis ».

(3) Texte publié dans les *Cahiers du Sud*, n° 346, p. 428.

(4) *L'Œil*, n° 48, déc. 1958, article d'ARMAND LANOUX.

(5) *Etude et photographies*, par J. H. SAINMONT, Collège de Pataphysique.

(6) GUY DE POURTALÈS : *Louis II de Bavière : un Hamlet-Roi*, Gallimard, 1928, p. 129.

l'expression extérieure de l'être (le mouvement, qui peut être concerté), et à la matérialisation des rêves, drames et désirs, à la réalisation de ce qui ne peut pas être connu avant d'être contemplé. Il y a ainsi toute une part de l'architecture qui n'a pas pour but de protéger, mais d'exprimer.

Tout se passe comme si ces demeures répondaient à un besoin profond de l'homme ; elles nous offrent ce que nos habitations usuelles nous accordent de moins en moins : un lieu qui incite à rêver, où tout déplacement réel se double d'une promenade imaginaire. Ces édifices sont donc susceptibles d'une explication autre qu'architecturale : ils répondent à une aspiration de l'être profond spolié dans les villes modernes (on ne rêve pas dans un appartement dépourvu de toute composante verticale (7) ; les villes n'ont un charme qu'à condition de les parcourir et non de les habiter). Il n'est donc pas étonnant de trouver des demeures étranges détaillées dans les romans. Ce que la réalité ne nous donne que parcimonieusement, le roman l'offre plus généreusement à notre rêverie. Nous avons choisi de ne considérer ici qu'un cas particulier de ces demeures : celles qu'on rencontre dans les romans noirs.

\*

Assurément, je ne pense pas que ce soit là le meilleur côté pour aborder le roman noir. Etudier le problème du mal aurait pu rendre compte de l'essentiel de ces ouvrages. Mais nous savons maintenant qu'un détail de tableau est révélateur de l'ensemble, qu'il peut même être la clef de l'œuvre. Pour peu que nous ne distinguions pas la tête de mort dessinée en anamorphose dans le tableau des Ambassadeurs d'Holbein, que Michel Butor nous a appris à voir, nous ne pouvons pas comprendre l'étrange malaise qui nous saisit. Que tous les auteurs de romans noirs se soient crus obligés d'abriter en un château les rencontres les plus dramatiques, les plus non-humaines de leurs œuvres nous incite à y accorder un peu plus d'importance qu'à un simple décor. Pourquoi le décor ne serait lié qu'au drame qu'il entoure ? Puisque plusieurs décors sont possibles pour une même action, et que chacun d'eux renvoie à une signification différente, il est légitime de les considérer comme des acteurs.

Une loi de fréquence joue alors, amplement vérifiée dans le cas qui nous occupe. Pas un roman noir, avons-nous noté, sans un château. Etant donnée la variation infinie des lieux de rencontre, cette obstination a de quoi nous surprendre. La partie fixe du roman noir n'est plus son intrigue, ses thèmes,

(7) G. BACHELARD l'a montré dans *La Poétique de l'Espace*, P.U.F., 1957.

etc... mais son décor, si on peut encore appeler ainsi ce qui devrait être essentiellement libre, changeable. La charge émo-tive passe du prétexte romanesque (l'intrigue) dans le décor, qui devient l'élément primordial. Car si le décor (mot difficile à employer puisqu'il donne l'idée de quelque chose d'indépendant du drame qui se joue entre ses murs, alors qu'il entretient avec lui des liens ambigus, qu'il est continuellement modifié par lui en le modifiant) ne fait que concrétiser, représenter une des possibilités de l'œuvre, la constante du décor prouve qu'il est devenu l'objet primordial du roman. Aussi l'obstination des auteurs à user du même château aurait dû inciter les critiques à y voir non pas seulement l'objet d'une mode, mais plutôt une sorte de héros légendaire comme Don Juan ou Faust. Le château est au centre du roman comme l'araignée dans sa toile.

Ainsi notre projet d'étudier les châteaux en tant qu'objets agissant sur notre sensibilité et non pas en tant qu'éléments passifs d'une histoire, reflets de cette histoire, peut-il paraître plus légitime (8).

On ne saurait limiter aux romans noirs une telle pratique. Pour tout auteur, il est un objet qui, dans ses écrits, par sa répétition, son obstination à être toujours là planté sous les yeux, se révèle autre chose qu'un pur objet pratique et familier. Disons, pour simplifier, qu'il charme ; Breton l'a signalé : « Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques ; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient : ce sont les *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps. Dans ces cadres qui nous font sourire, pourtant se peint toujours l'irréremédiable inquiétude humaine, et c'est pourquoi je les prends en considération, pourquoi je les juge inséparables de quelques productions géniales, qui en sont plus que les autres douloureusement affectées. Ce sont les poténées de

(8) S'il fallait d'une autre manière encore légitimer cet intérêt porté aux demeures, je ne pourrais mieux le faire qu'en citant cette précision d'ALICE M. WILLEN : « L'initiative d'Horace Walpole en littérature se rattache très étroitement à son initiative en architecture » (*Le Roman terrifiant*, éd. Champion, 1924, ch. I). On pourrait dire la même chose de Beckford, tous deux ayant été dans la réalité même de grands constructeurs. Radcliffe reprend à Walpole l'idée de faire du château le personnage principal de l'ouvrage (dans sa préface Walpole tend à faire croire que « l'auteur avait en l'esprit un château bien déterminé ». D'un autre côté il est moins surprenant, lorsqu'on veut bien se souvenir de ce rôle important de l'architecture, de voir Maturin signaler comme une sorte de salut au grand ancêtre que le premier livre qui tombe sous la main de Stanton interné par les soins de Melmoth est un traité d'architecture délirante (p. 53).

Villon, les grecques de Racine, les divans de Baudelaire (9). »

L'intérêt du château c'est qu'il n'appartient pas à un seul auteur, comme la potence à Villon, mais à une époque. Plus même : comme on peut le voir par la citation d'André Breton, il ne cesse de hanter l'imagination, de *revenir*, comme le Juif errant et Melmoth.

Il est donc possible de le considérer en dehors de l'intrigue qui s'y déroule, tout autant qu'en dehors des problèmes architecturaux. Qui plus est, puisqu'une série d'édifices réels se présentent d'abord comme les réalisations matérielles du désir et de la passion, et accessoirement comme des réalisations logiques et préméditées, les châteaux littéraires sont passibles d'analyse de signification puisqu'ils sont délivrés du souci d'exister. Il est donc légitime de les considérer comme des héros de roman, d'en énumérer les traits distinctifs, et de soumettre à l'analyse ces images *obsédantes*.

\*

Tous les châteaux noirs sont féodaux. Les demeures gracieuses et colorées de la Renaissance ou de l'époque Louis XIII que célèbre Nerval sont absentes des romans noirs (10). Il faut distinguer deux sortes de rêveries : l'une provoquée par le château *ouvert*, enjôlé d'un jardin, accueillant, et l'autre par le château *fort*, *clos*, parfois croulant, austère nid d'aigle. *Les portes étaient hautes et massives. Deux fortes tours surmontées de tourelles les protégeaient, semblables à deux énormes sentinelles. Au plus haut de la voûte était suspendue une lourde herse. Les remparts, particulièrement épais, s'imbriquaient dans d'autres tours en épousant les contours du précipice. Ces hauts murs, en certains endroits, révélaient le passage de la guerre. Le reste de la forteresse disparaissait dans l'ombre* (11). Telle est la description-type de ces châteaux (12). Nous ne rencontrons dans les romans noirs que

(9) ANDRÉ BRETON : *Les manifestes du surréalisme*, Sagittaire, 1955, p. 17.

(10) Le château peut se démultiplier : dans *Udolpho*, par exemple, nous avons quatre demeures décrites : le château de Saint-Aubert, dénommé La Vallée, type de château ouvert, accueillant, illuminé ; celui des Quesnel, féodal moins sympathique mais encore habitable ; celui de Villeroy, abandonné, inquiétant, lieu d'un crime, mais encore en plaine, seulement entouré de bois épais, il préfigure le plus important, celui qui donne son titre au roman. On voit qu'il y a une gradation des effets (on rencontre ces châteaux dans l'ordre où nous venons de les citer).

(11) *Udolpho*, p. 59.

(12) Ils sont tous d'architecture gothique : « un appartement gothique » (*Bertram*, I, 5) ; « la gothique obscurité de l'église du couvent

des châteaux de la vie repliée. Quels sont leurs caractères communs ?

Construits aux sommets de pics, leur murs prolongent les murailles naturelles. Gardiens des vallées et des baies, ils ne se découvrent qu'au détour d'un chemin, lorsqu'on est à portée d'arc, tant à distance ils font partie du paysage, s'intègrent à ce qui les supporte, couronnent un mouvement commencé avant eux : *Vers la chute du jour, les voyageurs arrivèrent dans un gigantesque défilé dont les parois s'élevaient à une hauteur vertigineuse, formant des voûtes et des murailles infranchissables. Nulle trace de végétation en cet endroit aride, aucun indice de vie. Tout était noir et gris, roc et sommeil*.

Le soleil jeta ses derniers rayons et c'est alors qu'au sommet d'un vaste plateau aux pentes abruptes resplendirent les hautes tours et les combles d'un château dont les remparts faisaient masse avec le roc (13). Cette description est relation de chose vue. M. François Enaud note l'accord constant pour des raisons militaires du château fort et de son lieu ; mais il remarque également que le château se rattache au sol par les pierres dont il est bâti : il est le produit du sol où il repose. Il ne fait qu'un avec son soubassement et, comme un corps, s'est nourri de lui pour croître. « Le rocher était une ébauche de sculpture concrète, donnée par le hasard. La forteresse lui superpose les sculptures abstraites nées de l'esprit. Ce sont des formes géométriques simples : cubes, cylindres, demi-cylindres, cônes... (14). »

Le château se présente ainsi comme un anti-courant, si on reprend la définition de Mandiargues : un monument est ce qui dérange l'espace ; « c'est probablement dans le même état d'esprit, dit P. de Mandiargues, de celui qui vient de se prononcer parmi les sculptures de Bamargo, que le témoin se sent étranglé d'un inquiétant bonheur au spectacle du Sphinx et des Pyramides, et qu'il contemple dans leur grandiose absurdité des objets colossaux posés en plein désert. Trois boules de billard et un réveille-matin, par exemple, oubliés avec autant d'à-propos sur un tapis de feuilles mortes, au centre d'une clairière, ne donneraient pas moins à songer, ni d'une façon très différente » (15). Le château-fort, au contraire du château ouvert (le plus souvent situé en plaine ou

des Célestins » (*Le Moine*, p. 40) ; « Elles pénétrèrent dans une pièce gothique assez spacieuse... » (*Udolpho*, p. 169) ; quant au goût pour le gothique de Walpole, on sait qu'il se manifesta autrement qu'en littérature.

(13) *Udolpho*, p. 59.

(14) *Châteaux forts en France*, Les Deux Mondes, 1958.

(15) *Les monstres de Bomarzo*, Grasset, 1957.

sur un plateau, c'est-à-dire sur un sommet tronqué) n'est pas posé sur le sol mais *enraciné*. Il est l'expression naturelle du paysage (16).

Le château fort apparaît comme la tête, la conscience d'un corps naturel gigantesque. Mais il suppose des racines souterraines, si on veut y voir l'image d'un arbre, ou un ventre, si on préfère la métaphore corporelle. Les auteurs « noirs » ne manquent pas à leur devoir envers l'imaginaire : tout lecteur de roman noir aura à descendre, lentement et patiemment *sous* le château, dans ce qui échappe à la construction raisonnable. *Le partie inférieure du château était ménagée dans un dédale de cloîtres obscurs et il n'était pas facile pour une personne si angoissée [Isabelle] de trouver la porte donnant sur la caverne* (17).

Ce serait bien à tort qu'on rapprocherait ces châteaux, bien qu'ils soient également fortifiés et médiévaux, de ceux représentés dans les miniatures : les *Miracles de Notre-Dame* ou *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Que ce soit le Louvre (octobre), le château d'Etampes (août) ou celui de Saumur (septembre), aucun d'eux ne semble s'enfoncer dans le sol, aucun d'eux ne le fait. Ils donnent au spectateur l'impression d'être transportables. En fait ils apparaissent comme de pures créations de la lumière, et non de la terre. Ils ne cachent rien d'eux-mêmes. Ils sont une ville dans la ville, et n'en sont que le cœur. Chez Chrétien de Troyes les châteaux, bien que mystérieux, n'ont pas de sous-structure. L'aventure est sans arrière-pensée. Tout se passe dans le monde de la conscience et de franchise. Le mal n'a pas d'existence, il ne fait que tromper sur sa réalité. Ainsi le château où se trouve Bohort disparaît-il avec la dame Ennemie qui « voulait la mort de son corps et la perdition de son âme », lorsque le héros fait le signe de la croix (18) ; tout s'évapore en fumée (la ruse du démon est de faire croire qu'il existe). Dans un monde clair, le château est un vol de pierre en plein soleil. Même le château de la mort, celui de la Femme Aventure (*Yvain ou le Chevalier au Lion*) ou celui du Royaume de Gorre (*Lancelot*), est convertible en château de jour. Les fileuses de *fil d'or et de soie* seront délivrées, les âmes captives libérées. Le royaume de Gorre ou Goire est le même que celui de

(16) Un des châteaux francs du sud de Rhodes porte le nom typique de *Monolithos*.

(17) *Château d'Otrante*, p. 28, ou, dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, « Les caves communiquaient avec des routes souterraines qui paraissaient pénétrer fort avant dans la montagne », p. 37. Nous ne multiplions pas les citations afin de ne pas alourdir cette note.

(18) *La Quête du Saint Graal*, Club du Meilleur Livre, 1958, p. 157.

Voire ou de *Verre* (19). Le héros apporte la lumière mais ne modifie rien : la mort, le château d'au-delà, n'ont qu'une demeure obscure. Tous ces châteaux rayonnent du souvenir de l'aventure terrestre de Dieu.

Il n'en va pas de même des romans noirs : l'aventure achevée, le château est abandonné sans regret ; il n'est pas habitable ; il n'est pas récupérable ; c'est un château sans Graal. On n'y vit pas, on s'y affronte. Ce qui compte en lui, ce qui importe le plus, c'est, au contraire du château du moyen âge, la partie souterraine. Elle a servi de chemin pour un voyage qui ne se recommence pas. Ainsi pouvons-nous classer parmi les demeures, non seulement les châteaux, mais aussi les couvents : *Ils me firent descendre si précipitamment les marches qui conduisaient vers cette porte, laquelle était beaucoup au-dessous du passage* (20). *A la fin, ils s'égarèrent dans ce labyrinthe de galeries et se dispersèrent dans diverses directions* (21). Le couvent (dont le rôle est si important dans les deux romans que nous venons de citer) cache ce qu'il est, quand le château le révèle par sa position même : *Les voyageurs approchaient lentement et la demeure grandissait de minute en minute, devenait une masse écrasante que l'on ne pouvait regarder sans frayeur. Derrière le château s'étendait une forêt aussi sombre que la nuit qui insensiblement submergeait le paysage* (22). Le couvent, au contraire, est trompeur. Se faisant passer pour un lieu de repos, de méditation, reposant sur terre non par faiblesse mais par pitié des hommes, il est en fait, mais obscurément, secrètement, enraciné par un labyrinthe de caveaux et de labyrinthes. Il est à l'image d'Ambrosio, homme de Dieu pour tromper, du diable des pieds à la tête dès qu'il accepte l'aide des puissances souterraines.

La partie souterraine des demeures se révèle essentielle au point de vue de l'organisation des demeures ; elle l'est aussi pour l'intrigue des romans : tous les moments de tension se situent dans les profondeurs (23). La vie de surface n'est que la manifestation retenue d'une vie larvaire, toujours charnelle, dans la mesure où chair et terre sont une seule poussière.

(19) D'après R. S. LOOMIS, cité par J. FRAPPIER : *Chrétien de Troyes*, Hatier, 1957, p. 137.

(20) *Melmoth*, p. 153.

(21) *Le Moine*, p. 363.

(22) *Udolpho*, p. 59.

(23) Par exemple : l'histoire de l'espagnol Alonzo de Monçada dans *Melmoth* ; la fuite d'Isabelle dans *Otrante* ; Mathilde et Ambrosio dans les caveaux du couvent des Célestins (*Le Moine*).

L'habitation souterraine limite est réalisée par Potocki :

— *Seigneur Alphonse, faites-moi la grâce de regarder dans ce puits et de me dire ce que vous en pensez.*

*Je lui répondis que j'y voyais de l'eau, et que je pensais que c'était un puits.*

— *Eh bien ! reprit Zoto, vous vous trompez, car c'est l'arrivée de mon palais (24).*

Le domaine du démoniaque Zotto est souterrain ; pour atteindre son palais il faut se résoudre à *descendre dans le puits*. Rien de plus que ce qu'on en a lu ne le manifeste à la surface : quelle tête pourrait couronner, dans le monde de la clarté, ce domaine infernal, si ce n'est un gibet ? Les dépendances souterraines se révèlent, s'approfondissent et se développent à mesure que l'intrigue se complique faisant jouer dans les personnages plus de forces cachées (25).

Ne nous montrons point plus pusillanimes que des héros de romans. Maintenant que nous en avons fait le tour, et détaillé la coupe, osons laisser retomber derrière nous la lourde herse. Nous voici pris comme des rats. Ce qui, d'abord, sera le plus difficile à trouver ce seront les salles : on tourne longuement en rond avant de déboucher dans une chambre : *Tout en parlant, elle guidait Emilie à travers un dédale de corridors et d'escaliers suintants (...)* Elle revint sur ses pas et ne fit que s'embrouiller complètement. *Effrayée par tous ces détours et cette impression de labyrinthe sans issue, elle se mit à crier (26)*. Les couloirs ne conduisent pas aux chambres ou aux salles principales, ils existent pour eux-mêmes, ils deviennent l'essentiel de l'édifice : il faut toujours monter ou descendre, longer des portes closes. Les marches se multiplient. A la limite nous pénétrons dans l'univers de Piranèse. Telle est la demeure que se fit construire Beckford : un octogène de dix mètres de diamètre et quarante de haut : *Les bibliothèques, galeries voûtées, cours, cloîtres, corridors, escaliers et paliers étaient tous à cette échelle, il restait naturellement très peu de place pour les chambres à coucher (27)*. On ne s'installe pas en un pareil château ; on est condamné à le parcourir sans cesse, à la recherche de ce qui se dérobe : l'issue. Le château est toujours un lieu clos, isolé, livré à la

(24) *Manuscrit...*, p. 89.

(25) Le château de Rabi Sadol Ben Mamoun, au contraire, est agréable et aérien.

(26) *Udolpho*, p. 60.

(27) J. B. BRUNIUS — introduction à VATHEK, éd. Stock — remarque : « On ne peut s'empêcher de penser au facteur Ferdinand Cheval et à son palais Idéal où tout n'est que galeries, terrasses, escaliers, couloirs et tourelles à l'exclusion d'aucune salle. »

domination d'un seul : *Elle savait que les portes du château étaient fermées et que des gardes se trouvaient dans la cour (28)*. Emilie pressentit qu'elle pénétrait dans une prison dont il devait être impossible de s'évader (29). Le cas limite nous est présenté par Sade : pour atteindre le château de Selling il a fallu traverser un très beau pont de bois, que l'on abattit dès que les derniers équipages furent arrivés (...) Mais ce n'est pas tout : le duc ayant examiné le local décida qu'il fallait faire murer toutes les portes par lesquelles on pénétrait dans l'intérieur, et s'enfermer absolument dans la place comme dans une citadelle assiégée sans laisser la plus petite issue soit à l'ennemi soit au déserteur. *L'avis fut exécuté, on se barricada à tel point qu'il ne devenait même plus possible de reconnaître où avaient été les portes, et on s'établit dans le dedans (30)*. L'architecture idéale pour Sade est cellulaire, dans les deux sens du terme (peut-être conviendrait-il de dire cellaire). Entrer dans le château, ou le couvent, c'est se soustraire à toute justice, se livrer à l'arbitraire d'un seul, se situer en un lieu qui, non seulement échappe au contrôle social extérieur (31), mais aussi à celui des divinités : *Le Ciel ni l'Enfer n'entraveront mes desseins (32)*. Tout tend à donner de ces lieux l'impression qu'ils sont soustraits à la causalité quotidienne. Tout y change de signe : il n'est pas jusqu'au temps qui n'y soit modifié, les rencontres s'y font plus fréquentes en même temps que plus violentes. Comme se resserrent entre les branches de l'aimant les lignes de force des champs magnétiques, dans le château les séries temporelles se télescopent. Tout y conduit, et tout s'y suspend.

Pourtant il y a parfois une issue, secrète, inconnue. Un des souterrains ne se termine pas en cul-de-sac, mais conduit à l'air libre. Avec une constance qu'il ne peut pas être question d'expliquer par des influences, ce chemin qui pourrait apporter le salut, mais n'est pas toujours reconnu à temps, débouche sur la mer : *Là-bas, vers l'est, derrière cette forêt, se dresse une suite d'escarpements rocheux dans lesquels court un labyrinthe de cavernes qui aboutit à la côte (33)*. Ils me firent passer par plusieurs couloirs très étroits, creusés

(28) *Otrante*, p. 27.

(29) *Udolpho*, p. 59.

(30) *Les 120 journées de Sodome ou l'Ecole du libertinage*, introduction.

(31) « Emilie était prisonnière dans un château où le vice, la luxure et la violence régnaient en maître en marge de toutes les lois... (*Udolpho*, p. 134). Malgré les démarches faites en sa faveur Mongada demeure prisonnier du supérieur du couvent (*Malmoth*), comme Agnès de Médina (*Le Moine*). Le château, le couvent sont aussi des prisons.

(32) *Otrante*, p. 26.

(33) *Otrante*, p. 91.

dans les murs et dont aucun ne m'était connu. Puis je me retrouvai dans un souterrain également inconnu. Quand je sortis de là, nous étions au bord de la mer, au pied des rochers sur lesquels le château est bâti (34). Les exceptions méritent d'être notées : le château d'Udolpho est situé en pleine terre, mais isolé du monde par la forêt autant que s'il était sur une île, l'action principale du *Moine* se situe à Madrid, celle de *Malmoth* couvre le monde. La mer apparaît dans trois œuvres comme le lieu des apparitions : Monçada échoue chez son pire ennemi Malmoth, Bertrand débarque près du château de Saint-Adolbrand, des pirates s'insinuent jusqu'au château de Villeroy. On vient de la mer, mais on ne s'échappe pas par elle. La demeure dans le roman noir est lieu de convergence (35).

Tels sont les traits principaux de ces demeures noires : attachées à la terre par de profondes racines, elles ne forment qu'une masse avec le sol sur lequel elles sont bâties ; elles sont essentiellement souterraines et forment un monde clos, soustrait au monde social, dans lequel on pénètre sans possibilité de s'en échapper avant que tout ne soit consommé. C'est le centre d'attraction des éclairs ; la foudre tombée, la dispersion peut s'effectuer.

\*

Une des meilleures illustrations de l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* était le portrait allégorique de Sade : visage lourd construit des pierres de la Bastille. Ainsi le château était-il remis à sa vraie place : celle de paysage mental, cette confusion du château et de celui qui l'habite est fréquente. Mais elle s'opère aussi entre le château, et celui qui l'ayant contemplé d'en bas s'est hissé jusqu'à son sommet, l'a parcouru avec la désinvolture du propriétaire, ou celui qui a vécu la même aventure sur le plan de la lecture, s'identifiant avec le héros, suivant ses pas, éprouvant son angoisse. Comment le château cesse-t-il d'être extérieur à celui qui le contemple ?

Comme l'armure protège, mais aussi, en magnifiant l'homme, exprime visiblement ce qu'il est, le château représente à la fois son possesseur et sa destinée. Il ne lui messied pas d'être quelque peu abîmé, d'exprimer ainsi la profondeur de son expérience, les risques courus et vaincus ; il est toujours quelque peu envahi par les herbes, c'est sa manière de porter les cheveux blancs (36). Comme le corps se met au

(34) *Udolpho*, p. 201. Il s'agit du château de Villeroy.

(35) *Immalié (Melmoth)* est sauvée, si l'on peut dire, de son île pour être ramenée en Espagne.

(36) Il y a une analogie très nette entre le corps et le château :

repos pour laisser le rêve s'emparer du rêveur, le château séparé du monde fébrile, isolé et figé, est le lieu d'un rêve : « De là l'indéniable qualité onirique de l'œuvre de Sade, résultant du choc violent d'un puissant désir de réalisation avec la mise entre parenthèses fondamentale de la prison » (37). Non seulement le château cesse rapidement d'être décrit pour devenir le sujet d'une rêverie, mais encore il se présente comme un corps sans mouvement habité par les fantômes déchainés du rêve. Pénétrer dans un château c'est devenir personnage d'un rêve ; c'est être livré, tout en restant soi, et en le sachant, à des forces libres de toute détermination logique et morale ; c'est se mettre dans un lieu où le temps cesse d'être mesurable (il n'est pas étonnant qu'il suffise de pénétrer dans un château pour se sentir reporté plusieurs siècles en arrière), où les actions vont jusqu'au bout des désirs.

*Symptômes de ruines. Bâtiments immenses, pélagiens, l'un sur l'autre. Des appartements, des chambres, des temples, des galeries, des escaliers, des coecums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. — Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel. — Comment avertir les gens, les nations ? — Avertissons à l'oreille les plus intelligents.*

« Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. Une tour. — Labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète. — Je calcule en moi-même, pour m'amuser, si une prodigieuse masse de pierres, de marbres, de statues, de murs qui vont se choquer réciproquement, seront très souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir pas trop de fatigue (38).

La citation est longue mais significative, nous y retrouvons tous les caractères de nos demeures :

- construction antique et presque mythique,
- suite de pièces,
- humidité,
- absence d'issue discernable et menace de mort.

celui-ci comprend des parties vulnérables, des points mortels, des centres vitaux, c'est là une notion très répandue (voir, par exemple pour l'Orient, l'anthologie sanskrite de Louis Renou — éd. Payot, p. 335).

(37) Marcel Jean et Arpad Mezei « Genèse de la Pensée Moderne », éd. Corrèa, p. 37.

(38) Ed. Pléiade, p. 1273.



Non seulement en pénétrant dans le château à la suite du héros, je suis en danger de devenir le rêve de quelqu'un dans un lieu qui est essentiellement celui que je rêve lorsque s'agit en moi un personnage que je fais faire, mais encore je suis convié à un voyage qui, pour réel qu'on me le présente, n'est pour moi que le rappel sur le plan de la réalité, de celui qu'effectue en moi mon personnage. Je deviens mon propre rêve : l'intérieur de mon être cesse de se différencier du monde où je m'agite (39).

C'est un rêve qui ne peut pas tourner court. Aucune sublimation de l'angoisse qui étreint le lecteur en devenant le héros de ce qui lui est conté, ne lui est permise ; du château, tête du roc, rien à attendre puisqu'il est le lieu même qui provoque le rêve ; quant au couvent il est dominé par tout ce qui nie l'esprit de Dieu ou de sacrifice. Contrairement à l'idée préconçue, ces romans ne sont jamais illogiques : aucune intercession divine, ou supra-humaine, ou extérieure ne met fin à l'aventure tant que le héros n'en a pas parcouru toutes les étapes. Comme dans le rêve on est essentiellement seul dans le château, l'aide extérieure qu'on peut recevoir ne dispense d'aucun effort (40). On ne sort du château qu'après en avoir sondé les profondeurs : c'est une loi inéluctable. Le château est le lieu d'un grand rêve des profondeurs : *Mon compagnon tournait à droite, à gauche, s'avancait, se retirait, s'arrêtait (ses pauses étaient affreuses) puis s'avancait de nouveau, essayait une autre direction. Parfois le passage était si bas, que pour le suivre, j'étais obligé de me traîner sur mes genoux et sur mes mains, et même dans cette posture, ma tête heurtait contre la voûte* (41).

Ce grand rêve dans lequel nous sommes engagés à l'intérieur de nous-mêmes en suivant le labyrinthe du château, se double d'un rêve mythique. C'est à une véritable descente aux enfers qu'on est convié. Le château n'est qu'un microcosme du monde : il se suffit à lui-même, n'entretient aucun rapport avec le monde extérieur (il en est de même du couvent). Dans le voyage souterrain on se frottera à l'humidité des murs : *Les vapeurs humides glacèrent le cœur du moine* (42). *A la lueur hésitante de la torche se dessinaient de hautes murailles noires tapissées de longues herbes humides qui s'accrochaient comme des algues et fouillaient de leurs mille tentacules les creux insondables des pierres* (43).

Tout retour en arrière est puni de cette mort qu'on va

(39) S'aventurer dans le château, c'est retrouver cette unité de la vision et de la représentation : Breton a signalé qu'elle était possible.

(40) *Melmoth*, cf. aventure de Monçada et de son frère.

(41) *Melmoth*, p. 217.

(42) *Le Moine*, p. 282.

(43) *Udolpho*, p. 96.

rencontrer : *Elle le guida à travers d'étroits passages ; et de chaque côté, comme ils avançaient, la clarté de la lampe ne montrait que les objets les plus révoltants : des crânes, des ossements, des tombes...* (44). Au cours de son voyage Emilie rencontrera une tombe fraîchement creusée : *L'idée que ce tombeau était celui de sa tante lui vint fatalement à l'esprit* (45). Alonzo de Monçada s'entendra raconter par Melmoth l'histoire des amants qui moururent en s'entredévotant, au lieu même où ils en sont de leur voyage vers la libération. On ne meurt pas au cours de ce voyage même si la mort a été frôlée (46). Mais on ne renaît pas non plus à une nouvelle vie, bien qu'on ait dû accomplir d'une manière plus littéraire, le rêve qui consiste à se glisser dans une suite de boyaux de plus en plus étroits (47). Le voyage dans les profondeurs a la structure du voyage initiatique mais n'en a pas l'effet : si l'être qui le parcourt meurt à l'enfance et à l'ignorance, il ne s'intègre pas à la société ni au cosmos à l'issue du voyage. Celui-ci ne reflète en rien le mythe de la création du monde. L'invention des auteurs reste sur ce point assez superficielle (nous essaierons de dire pourquoi, plus loin). Tout se passe comme si les auteurs ne savaient pas à quoi ils pourraient initier leurs lecteurs.

Comme tout labyrinthe, celui-ci est intérieur : s'y plonger c'est descendre en soi. Le château est image de moi-même. C'est moi-même que je contemple dans sa figure altière, menacé, dès que j'y mets le pied, par ce qu'en moi je fais. Le château fascine et effraie parce qu'il mène au centre de la vie tellurique dont nous nous coupons par la réflexion. Il n'est qu'une entrée ; nous sommes conviés à un grand voyage rêveur au cœur de cette terre, au royaume des enfers, nous sommes invités à une expérience de *descente* dont nous ne pouvons pas à l'avance connaître l'issue.

\*

Nous nous sommes confondus jusqu'ici, pour tenter d'expliquer la fascination qu'exercent ces châteaux sur le lecteur, avec le héros. Tentons maintenant de prendre une position extérieure et de considérer le château par rapport au

(44) *Le Moine*, p. 282.

(45) *Udolpho*, p. 96.

(46) Agnès qui passe pour morte est sauvée dans *Le Moine*. Antonia meurt, mais elle n'a pas connu la descente dans les caveaux où elle a été placée inconsciente.

(47) Gaston Bachelard déclare : « Les chemins de ces initiations si différentes sont toujours un labyrinthe (...) Toute initiation est une épreuve de solitude. Il n'y a pas de plus grande solitude que la solitude du rêve labyrinthique. » (*La terre et les rêveries du repos*, Corti, p. 225).

reste du roman, par rapport à la société présentée et, nous le verrons, dénoncée.

Le château est essentiellement lieu de contradiction, une sorte de haut lieu de déchirement. La nature sauvage s'oppose à cette création de l'homme ; l'homme s'impose à ce qui semble l'exclure. Il s'affirme où on n'a que faire de lui, mais cette affirmation est essentiellement temporaire : les herbes envahissent les coursives, les arbustes font éclater les scellements des tours flanquantes, l'eau et la boue envahissent les labyrinthes. Les demeures des romans noirs sont toujours à demi croulantes, comme si la construction ne pouvait s'affirmer pure dans la nature, mais en osmose avec elle ; tout est promis à un rapide et total engloutissement. L'avenir appartient à la forêt vierge qui se fait ici l'auxiliaire de la société : il faut réduire le château qui est toujours le lieu d'une révolte. Alors que le château donne l'impression d'offrir un abri à toute épreuve, de proposer à qui vient s'y loger l'intimité la plus close, et par là le bonheur le plus total, il est au contraire un lieu de déchirement tragique. Les murs n'offrent aucune protection puisque l'ennemi n'est pas à l'extérieur mais en son centre même ; ils ne protègent ni de l'orage, ni de la mort qui frappent dans sa cour en venant droit du ciel.

Le viol est toujours menaçant dans le château. Dans les labyrinthes des couvents, les interdictions sexuelles n'ont plus cours ; une femme est livrée à des hommes qui ne comprennent sa possession que dans la violence, d'autant plus attirante qu'elle est redoutée. La marque que l'homme impose à la nature en la forçant, il veut l'imposer à la femme. Construire un château c'est affirmer sa virilité (passons sur sa forme essentiellement phallique au sommet d'un rocher). En s'y réfugiant, le libertin veut échapper aux règles castratrices de la morale. S'il est vrai, et ce l'est, que la morale et la religion occidentales se sont révélées incapables d'apporter le bonheur à l'homme, et l'ont au contraire martyrisé dans sa chair et ses désirs (48), la vie au château apparaît comme une revanche et l'affirmation d'un bonheur possible : la société occidentale étant incapable de donner le bonheur, quand elle n'est pas hostile à cette idée même, il convient de prendre le contrepied de ses obligations.

La société qui s'instaure alors loue les interdictions habituelles : assassinat et viol. Elle n'est pas société équilibrée, elle ne tend pas à libérer ceux qui lui sont fidèles ; elle est une société agressive. Elle veut contrebalancer à elle seule toute l'autorité morale officielle. Comme le château s'oppose à la nature qui l'entoure, ne vit que par une conquête et une

(48) Lire les justes remarques de JEAN DUVIGNAUD « Le Paradis Perdu », *Preuves*, n° 100, p. 94.

défense incessantes contre elle, la vie en son sein puise sa force dans l'opposition à la société reconnue. La demeure est donc un lieu de tension, nous l'avons dit, entre un dedans et un dehors, mais elle est aussi le lieu où croit s'instaurer une morale libérante qui n'est que le négatif de la morale d'oppression sociale.

Cette dualité essentielle nous apparaît plus nettement encore dans ses profondeurs quand nous considérons les couvents. L'opposition ici n'est plus entre les hors-la-loi et les respectueux de la loi, mais à l'intérieur même des hommes, entre leurs vêtements et leur réalité charnelle (Mathilde dans *Le Moine*), leurs pensées proclamées et leurs désirs non maîtrisés (*Ambrosio*), leurs paroles et leurs actes (le supérieur du couvent dans *Meimoth*). La demeure du roman noir (château ou couvent) est la réalisation matérielle du déchirement intérieur de l'homme. Elle est le signe de l'inadaptation foncière de l'homme dans la société qui le brise. Elle est l'expression nécessaire d'une révolte, mais qui ne dépasserait pas ce contre quoi elle s'insurge, qui serait solidaire de ce qu'elle refuse. Elle dit non à ce qui est, n'affirme pas ce qui doit être, et en ceci ne peut être le lieu d'une initiation.

Comme le château menace ruine, le bonheur est rongé par la culpabilité secrète des êtres insurgés contre l'ordre moral, leur innocence n'existe que dans leur proclamation, leur affirmation. Ils savent qu'elle n'est pas conquise mais seulement affirmée comme une provocation. En ce sens il convient de distinguer le château du couvent. Le château respire la franchise et le désespoir, le couvent la fausseté. La revendication qu'affirme le château orgueilleux est jugée légitime et désespérée ; il est l'affirmation en pleine lumière que l'homme est né pour autre chose que l'asservissement au monde social ou à l'ordre divin ; le couvent, hypocrite déjà dans sa construction où ne s'affiche nul orgueil visible, est bâti sur un mensonge. Il est là pour nier ce qu'ouvertement il affirme. Il est le symbole du monde larvaire et sournois qu'il a lui-même créé par sa morale. En tant que communauté d'hommes ou de femmes seuls il ne peut qu'inciter à rêver certains débordements : son calme même est signe de troubles intérieurs d'autant plus attirants qu'ils veulent être cachés. Le couvent par son existence est l'affirmation que la sagesse est possible dans ce monde par l'application des règles de la morale religieuse ; or ce que nous apprennent les romans noirs c'est que les couvents n'ont pas la simplicité qu'on leur prête de l'extérieur. Dévorés de labyrinthes et d'intrigues, ils n'ont pas su équilibrer et réaliser les passions primaires et essentielles de l'homme. Ils portent témoignage de l'échec de cette civilisation. Ils sont l'expression de ce déséquilibre inhérent à la société occidentale.

Il conviendrait d'étudier d'une autre manière encore ces demeures : en tant qu'emblèmes de ce que Cayrol de nos jours a appelé l'univers lazaréen : *Les descriptions des maisons seront toujours étonnantes ; aucune demeure ne trouvera grâce devant l'écrivain concentrationnaire ; elle est pleine de surprise, d'embûches, d'hostilité ; les portes deviennent matière à cauchemar ; la hantise des ouvertures est portée à son comble* (49). On voit que ce sont là les caractères que nous avons déjà relevés : dans le château d'Udolpho le truquage est systématique, les chambres sont doubles, les escaliers dérobés. Mais surtout l'essentiel est cette sensation de claustration qui saisit quiconque pénètre le château ou le couvent. Toute demeure est une prison inacceptée ; comme l'univers, elle est une prison, mais à l'intérieur de laquelle les prisonniers s'insurgeraient contre le sort qui leur est fait. Maturin est très conscient du caractère de dénonciation du roman noir : *Si je possède quelque talent, déclare-t-il, c'est celui d'assombrir ce qui est ténébreux et de rendre la tristesse plus profonde ; de peindre la vie dans ses formes extrêmes, et de représenter ces combats de la passion où l'âme frissonne de se sentir prête à transgresser les lois humaines et divines* (50).

Le château a une signification double et opposée : il représente et dénonce ; mieux : il dénonce ce qu'il représente. Il s'oppose au monde clos qu'est l'ordre social, en exagérant cette fermeture pour qu'elle devienne évidente. Il est une protestation négative. Alors qu'il était au moyen âge le symbole même de l'ordre social solidement hiérarchisé, qu'il était au cœur de la ville à l'image de la ville même, en parfait accord avec elle, tous deux entourés des mêmes remparts, dessinant la même image d'une ville céleste projetée sur terre, il est maintenant, dans ces romans noirs que nous lisons, dans une solitude totale. Au monde du moyen âge clos sur cette terre parce qu'ouvert sur un autre monde, s'est substituée une caricature purement terrestre : le château représente quelque chose de désuet, d'archaïque mais dont la solitude et l'orgueil ne sont pas sans grandeur. La société qui hante ces châteaux se sait *abandonnée*. Les châteaux qui se dressent et insistent de leurs masses gothiques dans les romans noirs sont les vestiges d'une autre architecture, d'un autre temps, comme cette société du XVIII<sup>e</sup> siècle qui va s'écrouler, parce que, comme le château elle n'est plus liée à rien, ignorant ce qui va la remplacer.

Emblème d'une société désaccordée, le château est aussi celui d'un monde de l'oppression. Dans la mesure où l'ordre

(49) JEAN CAYROL, *Lazare parmi nous*, Seuil, p. 101.

(50) Cité par M. A. RUFF, préface à *Bertram*, Corti, p. 10.

du moyen âge était justifié par la liaison du monde divin et du monde terrestre, il n'y avait pas d'injustice possible dans la répartition des rôles. Dès que le monde terrestre est senti comme soumis à des lois particulières, il n'y a plus aucune garantie transcendante sur la justice de ces lois. C'est alors le règne de l'autorité, impression qu'expriment et répercutent les romans noirs. C'est aussi celui de l'arbitraire (dans les romans noirs il se reconnaît en tant que tel et ne tente pas de se masquer sous une quelconque nécessité sociale). Le château réalise toutes les virtualités concentrationnaires du monde : c'est le lieu des pleins pouvoirs.

Le château concentre en lui toutes les tensions que connaît l'homme social.

La liaison entre la vogue du roman noir et la période révolutionnaire a été souvent faite. Pour Alice Mac Killen, elle va des environs de 1790 (date des premières traductions) jusqu'à l'avènement de Napoléon (51). Elle s'explique non seulement par le bouleversement de la sensibilité du public, mais aussi par les « causes mêmes de ce bouleversement intime ». Benjamin Péret remarque que le roman noir « trouve son principal et durable écho au moment même où le pouvoir matériel et spirituel de l'Eglise est le plus bas » : le roman noir est né en Angleterre, pays de religion réformée, le roman fantastique en Allemagne luthérienne (52). Le roman noir et la révolution sont l'expression, l'un dans le domaine imaginaire, l'autre politique, de la même révolte : « A l'origine du roman noir il faut placer la révolte contre le monde extérieur, produit par l'homme, la révolte contre la condition humaine elle-même, ce phénix qui renaît de sa propre satisfaction. »

André Breton dit à merveille : « L'esprit de *démoralisation* a élu domicile dans le château... » (53). Nous assistons effectivement dans ces châteaux à une rupture, ce qui était ferme, s'écroule, lié, se délie. Les romans noirs sont véritablement le signe de la fin d'un temps. Le christianisme n'apparaît jamais comme capable d'apporter une solution au drame qui se joue dans le château. Le rôle du prêtre dans *Le Château d'Otrante* est maladroit et inefficace. Dans *Udolpho* ou *Le Manuscrit...* il n'y a aucun recours à la religion. Parce qu'elle a été incapable d'apporter à l'homme la fin de ses angoisses, le bonheur est recherché dans une opposition systématique. Les symboles religieux apparaissent comme

(51) *Le Roman terrifiant*, Champion, 1924.

(52) « Actualité du Roman noir », *Arts*, n° 361, où est cité « L'Homage au merveilleux de Théophile Briant ».

(53) *Manifestes*, Sagittaire, 1955, p. 18.

des objets sans force et sans pouvoir : tout crime qui se commet est nargué de Dieu (54).

La religion n'est pas seulement inefficace, elle est hostile. Le christianisme n'apparaît plus comme la religion évangélique, mais comme le masque de la haine, c'est-à-dire de la dispersion. En effet, comme les parties souterraines des demeures correspondent au monde anarchique des désirs, l'homme qui a partie liée avec le couvent et ses labyrinthes reste l'esclave déchiré de ses impulsions primitives. Qui plus est les caveaux, les souterrains, rattachés aux puissances nocturnes et donc maléfiqes, sont le lieu d'exercice de l'Inquisition. La religion n'est jamais le soutien de l'homme, mais son tourment. Elle occupe, par usurpation, le monde de la clarté, alors que sa véritable activité est démoniaque et souterraine. Ainsi s'est commis le renversement des valeurs : ce qui est refoulé, enterré, est ce qui est digne de la lumière. La conscience unifiée est celle d'Agnès de Medina enfermée au fond du plus noir cachot ; au contraire Ambrosio, libre, usurpe le rôle de la conscience. Le christianisme est à rejeter « à la trappe » des mauvais instincts.

Autre signe de cette rupture, de ce renversement des valeurs : la perte de la sagesse. Mathilde a été élevée par un sage, moral et religieux, mais aussi quelque peu alchimiste et astrologue : *Je fis de grands progrès dans les sciences qu'on étudie généralement, mais aussi dans celles qui ne comptent que peu d'adeptes, et que réprouve une aveugle superstition* (53). Cette sagesse ayant été mal utilisée, détournée de ses devoirs, les lieux hantés ne sont plus neutralisés :

— *Quelqu'un couche-t-il dans la chambre au-dessous de nous ? demanda la Princesse.*

— *Personne n'a osé, répondit Bianca, depuis que le grand astrologue, précepteur de votre frère, s'est noyé* (55).

Il n'y a plus de communication normale entre le monde

(54) Les crimes se commettent dans les entrailles de la terre ; mais pour parvenir à ces lieux réservés (labyrinthes de château ou de couvent), il faut déplacer un objet religieux : *Une fatale pierre se levait artistement dissimulée sous le marchepied de l'autel du petit temple chrétien que nous avons désigné dans la galerie ; on y trouvait un escalier en vis très étroit et très escarpé, lequel par trois cents marches descendait aux entrailles de la terre dans une espèce de cachot voûté, fermé par trois portes de fer, et dans lequel se trouvait tout ce que l'art le plus cruel et la barbarie la plus raffinée purent inventer de plus atroce...* (SADE, *Cent-vingt journées de Sodome*). De la même façon on ne parvient au lieu où le Moine Ambrosio rejoint Antonia pour la violer et l'assassiner qu'après avoir déplacé une statue de la Vierge : *A côté de trois cadavres en putréfaction était la belle endormie.* (Le Moine, p. 353.)

(55) Le Moine, p. 72.

d'ici-bas et le cosmos. Il n'y a plus d'interprète, de lecteur du monde. Le désordre s'établit alors sur cette terre ; la raison se lézarde laissant la voie aux troubles les plus graves : les châteaux se fissurent. Pourtant les signes fatals se multiplient mais nul ne les comprend ; peu à peu le sommeil s'empare de ceux qui vont payer de leur vie pareil engourdissement : *Manfred à peu près insensible maintenant aux phénomènes surnaturels...* (56). Au contraire le kabbaliste et astrologue Ben Mamoun voit la raison des événements, mais n'ayant pas la puissance de son père (*mon père, Mamoun, était le premier astrologue de son temps*) (57), il est incapable d'éviter certaines erreurs. Le monde est désaccordé : l'antique unité, la connaissance se sont perdues et la brisure du monde s'accroît, comme la timide lézarde s'amplifie au point d'amener l'écroulement de l'édifice. Le vieux monde se meurt d'avoir oublié toute sagesse. Ne plus savoir lire dans les astres, c'est ne plus saisir la place de la terre dans le mouvement universel ; du coup, elle n'est plus qu'une boule folle divagant dans l'espace. Ne plus maîtriser mais subir, telle est la loi des passagers embarqués.

Le vieux monde se meurt aussi d'avoir préféré le paradis terrestre au paradis céleste. Un passage du *Manuscrit retrouvé à Saragosse* est significatif. Le voyageur parvient devant un château désert après avoir traversé une tempête, été escorté par la foudre. *Bientôt, je me trouvais devant un portail de marbre noir et, comme les flambeaux n'éclairaient point le reste de l'édifice, je ne pus en porter aucun jugement. (...) Nous entrâmes d'abord dans une salle où tout était d'argent massif* (58). Ce n'est là que l'entrée : la beauté s'accroît à chaque pas fait à l'intérieur de cette demeure ; les œuvres d'art les plus rares ornent les réalisations architecturales les plus conformes aux désirs profonds de l'homme. On ne peut que s'exclamer avec le héros :

— *Ah ! Madame, le Paradis n'est pas un plus beau séjour !*

— *Le Paradis, s'écria la dame avec l'air de l'égarément et du désespoir, le Paradis ! n'a-t-il pas parlé du Paradis* (59).

Mais la surprise supprimant à nouveau toute réserve, le

(56) *Château d'Otrante*, p. 48 et 80.

(57) *Manuscrit trouvé à Saragosse*, p. 139.

Il en est de même de Melmoth, le premier de cette longue famille, sous Cromwell, s'est exilé sur le continent : *Les bruits les plus étranges couraient sur le compte du voyageur. Il avait, disait-on, appris les plus terribles secrets.* Maturin juge bon de préciser : *Il faut se rappeler qu'à cette époque la croyance dans l'astrologie et dans la magie était fort générales* (p. 29).

(58) *Manuscrit*, p. 198 et 199.

(59) *Idem*, p. 202, 207, 208.

mot de *Paradis* revient sur les lèvres du héros. La Princesse livre alors le visiteur à ses six femmes de chambres : six squelettes qui le frappent violemment. Mais la Princesse fait grâce au charme et à la jeunesse de son invité :

— *Romati, rappelez-vous toute votre vie de ce que vous avez vu ici.*

*En même temps, elle me saisit le bras, je le sentis brûlé jusqu'à l'os et je m'évanouis* (59).

La signification de cette scène étrange nous est donnée par l'auteur lui-même : *En l'année du Seigneur 1503, neuvième année de Frédéric, Roi de Naples et Sicile, Elfrida de Mont Salermo, poussant l'impiété jusqu'à l'excès, se vantait hautement de posséder le véritable paradis et de renoncer volontairement à celui que nous attendons dans la vie éternelle. Mais, dans la nuit du Jeudi au Vendredi Saint, un tremblement de terre abîma son palais, dont les ruines sont devenues un séjour de Satan* (59).

Le château est devenu au point de vue mythique ce qu'il était au point de vue psychologique, le signe de l'orgueil. Il s'agit cette fois d'un orgueil adamique. Il est le signe d'un effort vain et magnifique pour installer le paradis sur terre. Il ne s'agit donc plus seulement d'une révolte contre la situation présente (au XVIII<sup>e</sup> siècle) faite à l'homme, révolte qui s'exprimera d'une autre manière par la révolution, mais de la révolte essentielle contre le sort de l'homme sur cette terre. La disparition des astrologues marque la fin des temps où la terre et le ciel communiquaient (il semble que ce soit une époque récente : ils viennent de disparaître) (60).

Construire un château, y habiter, même en rêve, en fouler les débris, c'est tenter de s'installer en un lieu où le temps n'ait pas plus de prise que les éléments extérieurs. L'épaisseur des murs ne nargue pas seulement les ennemis extérieurs, mais aussi le vieillissement. Le château apparaît donc comme la reconstruction manquée d'un lieu idéal, opposant au désordre du monde la solidité de sa structure, le sérieux dramatique de son organisation.

Ce lieu solide, ferme, dont on voudrait qu'il soit le centre du monde, car dans cette perspective tout château se voudrait un omphalos, est cependant le siège des pires désordres. Car la mort n'a pu être vaincue, et c'est elle qui, installée avec les maîtres, ronge peu à peu leur espoir. Chacun joue le jeu de la royauté absolue en se sachant perdu d'avance (Manfred-Montini-Ambrosio-Malmoth...). L'énorme tension des romans noirs vient de cette opposition entre le lieu dans lequel ils se

(60) Je ne puis faire mieux ici que de renvoyer à la note de MARCEL JEAN et ARPAD MEZEI (*Genèse de la pensée moderne*, p. 54) qui signale l'importance du passage de l'ère des Poissons à celle du Verseau.

déroulent et la brutalité — sans retenue puisqu'on est dans un lieu soustrait à toutes les lois — avec laquelle les passions s'exercent. La foudre s'abattra sur ces demeures (61). Ce sont les lieux d'un orgueil absolu qui ne croit pas en lui.

Le château apparaît donc, par sa situation et son état, comme symbolique du monde social qu'il dénonce. Mais il a une fonction autre que sociale : il est le lieu où l'homme sort de lui-même par le rêve, échappe aux causalités quotidiennes ; il est aussi celui où est remis en question sa situation sur terre. Mais dans les deux cas l'échec de l'aventure est patent : le rêve ne se transforme pas en voyage initiatique et le paradis désiré, mais avec une agressivité qui lui ôte toute innocence, est, en fait, un enfer. La demeure fait entendre un effroyable craquement (62).

Que ces demeures ne cessent de nous hanter aujourd'hui a de quoi inquiéter : faut-il voir le signe que le vieux monde ne cesse de mourir n'annonçant aucune jeunesse ? La sagesse a fui le monde livré à la folie raisonnante. Les signes des fins d'un temps se multiplient. Qui les lit, guettant les temps nouveaux ? La terre s'est coupée du monde : l'appel au dieu inconnu n'a jamais été plus poignant.

\*

C'est sur l'image d'un château réel que j'aurais voulu conclure. Mais éloigné de lui, je n'en peux plus affirmer l'authenticité tant elle paraît douteuse à celui qui vient de vivre quelques mois avec Ambrosio et Montini. « Pour aujourd'hui je pense à un *château* dont la moitié n'est pas forcément en ruine ; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris » (63). Contrairement à celui qui faisait rêver André Breton, le nôtre n'a pas été restauré. Ses murs aveugles franchis après une escalade dangereuse, on se trouve face à deux escaliers complémentaires : l'un monte au sommet de la plus haute tour, ne conduisant à aucune pièce (tout l'intérieur du château est à ciel *ouvert*), mais en un lieu où l'air est un peu plus léger. D'ici tout est dominé : la vue ne se perd pas, mais se pose sur quelque objet, île ou rivage, et permet ainsi de maintenir à la hauteur de notre orgueil

(61) *Melmoth* : « Le ciel était en feu. Je crus voir le tableau du dernier jour », p. 276.

(62) Au contraire de ces demeures brisées, il existe des tours indestructibles, telle celle que vit Hildegarde de Bingen. Faite d'une seule grande pierre blanche, elle symbolise l'église intemporelle (cf. M. DAVY, *La symbolique romane*, Flammarion). Nous ne pouvons rien faire d'autre ici que signaler ce détail symbolique qui mériterait une autre étude.

(63) A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Sagittaire, 1955, p. 17.

le lieu où nous sommes. L'autre escalier descend en se tordant sur lui-même ; les coquelicots cernent la minceur et l'étrémité des marches de pierre qui conduisent, après qu'on a tourné sur soi-même, jusqu'à l'entrée d'une chapelle dont il ne demeure que l'abside sans chœur ni croix. Le ciel bleu sombre et bas est le seul plafond. Celui que le maître avait fait construire pour se clore en cette demeure a-t-il été brûlé par le feu du ciel ? L'édifice découronné mais vivant n'est fréquenté par aucun revenant... Le château n'est jamais hanté que par celui qui y pénètre, résolu alors à susciter et rencontrer ses propres fantômes. Ces remparts, ces créneaux, ces tours de guef et d'angle ne me protègent pas seulement contre les pirates dont les voiles flottent sur la mer, ou contre les mauvais esprits que sont les *informations* toujours désastreuses par lesquelles les sociétés maintiennent leur oppression sur les individus, mais aussi contre la tentation de céder à l'idée que l'avenir sera identique au passé. Cette muraille, où je marche, je l'éleve en moi. Maintenant que mon maître est mort en cette chapelle sans m'instruire du secret du labyrinthe qui nous relie à la mer, je suis condamné à chercher sur le sol la carte du ciel, à parcourir ces escaliers en quête du point où ils s'équilibrent, à vivre seul en ce château que patiemment, en le décrivant, j'édifie en moi.

JEAN ROUDAUT.