



HAL
open science

**Le marché de la terreur : l'exportation, la traduction et
la réception critique du roman terrifiant en France,
1789-1822**

Fanny Lacôte

► **To cite this version:**

Fanny Lacôte. Le marché de la terreur : l'exportation, la traduction et la réception critique du roman terrifiant en France, 1789-1822. Littératures. Université de Lorraine; University of Stirling, 2018. Français. NNT : 2018LORR0308 . tel-02140614

HAL Id: tel-02140614

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02140614>

Submitted on 27 May 2019

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE LORRAINE

École Doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel
Laboratoire Littératures, Imaginaire, Sociétés

UNIVERSITY OF STIRLING

School of Arts and Humanities
Literature and Languages

Le Marché de la terreur : l'exportation, la traduction et la réception
critique du roman gothique anglais et du roman noir en France,
1789-1822

The Terror Market: exportation, translation and critical reception of the
Gothic novel in France, 1789-1822

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LORRAINE ET DE L'UNIVERSITY OF STIRLING

Discipline/Spécialité : Littérature comparée

Préparée en cotutelle par

Fanny LACOTE

Sous la direction de

Mme Catriona Seth

Professeur, Université de Lorraine/ Oxford University

M. Dale Townshend

Professeur, University of Stirling/ Manchester Metropolitan University

Puis de Mme Katherine Halsey

Docteur, Senior Lecturer, University of Stirling

Directeur secondaire

M. Kelsey Jackson Williams

Docteur, Lecturer, University of Stirling

Membres du jury

Mme Angela Wright

Professeur, University of Sheffield

Mme Catriona Seth

Professeur, Université de Lorraine/Oxford University

M. Elizabeth Ezra

Professeur, University of Stirling

Mme Sophie Lefay

Maître de conférences, Université d'Orléans

M. Jean-Marc Hovasse

Directeur de recherche au CRNS, Institut des textes
et manuscrits modernes (ITEM)

Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements à celles et ceux qui ont contribué de loin ou de près à la concrétisation de ce projet de recherche qui me tenait à cœur. Tout d'abord, je tiens à remercier l'Université de Lorraine et de Stirling, l'École Doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel et le laboratoire L.I.S. pour m'avoir permis d'effectuer ce parcours doctoral en cotutelle, ainsi que les départements d'Anglais et de Français de l'université de Stirling, pour m'avoir donné l'opportunité d'enseigner. Je remercie tout particulièrement Catriona Seth, Dale Townshend, Katherine Halsey et Kelsey Jackson Williams, qui ont dirigé mon travail, m'ont soutenue et m'ont conseillée au fil des années. Je n'oublie pas Isabelle Villerman-Lécolier, Fabienne Dumont et Véronique Losseroy, pour leur disponibilité, leur gentillesse et leur gestion efficace des affaires administratives. Un grand merci à Justin D. Edwards pour son aide particulière vers la fin de mon travail.

J'adresse ensuite une pensée particulière à mes parents, mes grands-parents ainsi qu'à Gibald, pour leur soutien inconditionnel et sans qui ce travail n'aurait pu aboutir. Un grand merci aux amis de l'Université de Lorraine, de Stirling et d'ailleurs, et tout spécialement Morgane, Charlotte, Noémie, Bénédicte, Kelly, Stuart et Sonja, qui ont égayé les heures de travail en solitaire. Merci à tous ceux qui ont relu ma thèse, Gilbert et Monique, mes grands-parents, Gibald, Kelsey Jackson Williams, Catriona Seth, Justin D. Edwards et tout particulièrement Morgane, pour son aide à la traduction. Enfin, je dédicace cette thèse à Maman, en espérant qu'elle aurait apprécié ce long travail à sa juste valeur.

Conventions

De manière générale, l'orthographe des auteurs a été respectée.

Sauf mention du cas contraire, les citations extraites de textes en anglais sont traduites par l'auteur.

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES 3

INTRODUCTION GENERALE 7

I.	PROBLEMATIQUE ET OBJECTIFS	7
II.	METHODOLOGIE	9
III.	DEFINITION DE LA PERIODE D'ETUDE ET DU CORPUS	11
IV.	PERTINENCE ET ORIGINALITE DE LA RECHERCHE	15
V.	PLAN DE THESE	19

« AVANT-PROPOS » : « L'HISTOIRE D'UN MOT », REFLEXIONS SUR L'ADJECTIF « GOTHIQUE » ET LA

TERMINOLOGIE RELATIVE AU ROMAN TERRIFIANT 22

I.	POLITIQUE ET HISTORIOGRAPHIE	24
II.	LE DOMAINE DES LETTRES	25
II.	FLUCTUATIONS DE SENS A LA SUITE DE LA REVOLUTION	28
III.	TERMINOLOGIE RELATIVE AU ROMAN GOTHIQUE ET NOIR PUBLIE EN FRANCE.....	31

«PREMIERE PARTIE : « QUI PEUT VIVRE, QUI PEUT ECRIRE EN CE TEMPS, ET NE PAS SENTIR ET PENSER SUR LA REVOLUTION DE FRANCE ? » LE ROMAN TERRIFIANT DANS LE CONTEXTE DE LA REVOLUTION FRANÇAISE 40

INTRODUCTION : LA FRANCE, UN IMPORTANT CENTRE DE TRADUCTION AU XVIII ^E SIECLE.....	40
CHAPITRE I : « LE FRUIT DES SECOUSSES REVOLUTIONNAIRES », LA TRADUCTION DU ROMAN GOTHIQUE (1789-1804).....	43
I. <i>En chiffres</i>	43
I. <i>La tradition noire française</i>	60
II. <i>Le roman terrifiant, un genre apolitique ?</i>	68
III. <i>Le cas de la censure</i>	78
IV. <i>Des romans terrifiants au service d'une idéologie anti-Terreur</i>	82
CHAPITRE II : LES TRADUCTEURS DU ROMAN GOTHIQUE, DIFFUSEURS BON GRE MAL GRE DE L'IDEOLOGIE REPUBLICAINE ?.....	93
I. <i>Les marques auctoriales dans les traductions du roman gothique</i>	94
II. <i>La traduction française du roman gothique : une affaire de femmes ?</i>	106

III.	<i>Les traductrices du roman gothique, considérations biographiques</i>	110
1.	Des représentantes de l’Ancien Régime dans la tourmente révolutionnaire.....	111
2.	Une éducation « hors normes ».....	116
3.	Des femmes de lettres.....	117
4.	Quand les traductrices du gothique se mêlent de politique.....	120
IV.	<i>Les traducteurs du roman gothique, quand l’engagement politique aide à comprendre le choix de traduction et vice versa</i>	124
1.	Royalistes et contre-révolutionnaires	124
2.	Modérés.....	129
3.	Jacobins et moines défroqués	141
4.	Trois traducteurs-imprimeurs-libraires-éditeurs doublement impliqués dans le processus de diffusion des idées	143
V.	<i>Le type de roman gothique en vogue pendant la Première République</i>	146

DEUXIEME PARTIE : « LA FUREUR DE TRADUIRE », LE ROMAN GOTHIQUE EN TRADUCTION FRANÇAISE 160

CHAPITRE I : LE ROMAN GOTHIQUE COMME PRODUIT DE LA CONCEPTION DE L’ART DE TRADUIRE ET DES STRATEGIES DE PUBLICATION AU TOURNANT DU XIX ^E SIECLE	162	
I.	<i>Considérations sur le statut de traducteur et de la traduction au tournant du XIX^e siècle</i>	162
II.	<i>La conception de l’art de traduire au tournant du XIX^e</i>	167
1.	Types de traduction	170
2.	Fidélité à l’original ?.....	171
3.	Discours contradictoires : « N’y auroit-il pas un milieu à prendre » ?.....	175
4.	Fidélité au public.....	176
III.	<i>Le travail du « traducteur-censeur » et du « libraire-éditeur »</i>	178
1.	Un problème de langue ?.....	178
2.	Les titres et les illustrations	189
3.	Description physique : le format et le nombre de volumes.....	213
4.	La guerre des épigraphes et l’intertexte littéraire et poétique	227
5.	La dédicaces et les épîtres dédicatoires	243
6.	Les préfaces	251

CHAPITRE II : « WHAT DEEDS OF HORROR HAVE PASSED BETWEEN THESE WALLS! » : APPROPRIATION CULTURELLE ET POLITIQUE

DES THEMES DE L'ARCHITECTURE ET DU SURNATUREL	264
I. <i>Réception critique du surnaturel dans la fiction terrifiante</i>	267
II. <i>Le thème de l'architecture</i>	289
1. Vandalisme et fragmentation politique : ruines, corps et textes mutilés.....	290
2. Confiscation et restitution	317
3. Rénovation, désertion ou destruction	325
III. <i>Micro-lecture des variations lexicographiques entre le texte anglais et sa traduction française</i>	336
1. Analogies avec le contexte révolutionnaire.....	336
2. Lieux terrifiants.....	338
3. Horreur vs terreur : que devient l'esthétique du sublime dans le roman terrifiant en langue française ? ..	344
4. Le champ lexical du surnaturel	365

TROISIEME PARTIE : L'INFLUENCE DU ROMAN GOTHIQUE SUR LA PRODUCTION ROMANESQUE FRANÇAISE

391

CHAPITRE I : PSEUDO-TRADUCTIONS, IMITATIONS ET FAUSSES ATTRIBUTIONS : LE CAS D'ANN RADCLIFFE.....	393
I. <i>Période de publication des imitations e supercheres littéraires</i>	400
II. « <i>Ce n'est pas la faute d'Anne Radcliffe</i> » : <i>réception des imitations et supercheres littéraires</i>	406
III. <i>Spécificités françaises et adaptation au lectorat français</i>	410
IV. <i>Paratexte : volonté d'authenticité et de contextualisation</i>	415
V. <i>Tentative de classification selon la théorie littéraire</i>	420
VI. <i>Raisons du piratage du nom d'Ann Radcliffe</i>	422
CHAPITRE II : « EXORCISER LE DIABLE » : LA PARODIE DU ROMAN TERRIFIANT.....	425
I. <i>État des lieux</i>	426
1. Lassitude des critiques : Ann Radcliffe comme bouc émissaire.....	426
2. Appel à la parodie	427
3. Recettes pour écrire un roman gothique.....	429
II. <i>Considérations sur la période de publication des parodies</i>	432
III. <i>L'autoparodie</i>	449

<i>IV. Une étude de cas, La Nuit anglaise</i>	452
1. Une « Radcliffade » travestie	453
2. La « carnavalisation » du texte	457
3. Reprise burlesque des topoi du genre.....	460
CONCLUSION GENERALE 468	
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE 480	
APPENDICES 508	
APPENDICE 1 : BIBLIOGRAPHIE DU ROMAN GOTHIQUE EN TRADUCTION FRANÇAISE (1789-1821)	509
APPENDICE 2 : BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE FICTION FRANÇAISES AYANT SUBI L'INFLUENCE DU ROMAN TERRIFIANT (1789-1822)	532
APPENDICE 3 : BIBLIOGRAPHIE DES SUPERCHERIES LITTÉRAIRES, FAUSSES ATTRIBUTIONS ET IMITATIONS (1789-1830)	545
APPENDICE 4 : BIBLIOGRAPHIE EXHAUSTIVE DES SATIRES ET DES ŒUVRES PARODIQUES DU ROMAN GOTHIQUE ET DU ROMAN NOIR (1799-1875)	548
APPENDICE 5 : BIBLIOGRAPHIE NON EXHAUSTIVE DES MELODRAMES NOIRS, DES ADAPTATIONS THÉÂTRALES DU ROMAN GOTHIQUE ET DU ROMAN NOIR ET LEURS PARODIES (1764-1822)	550
APPENDICE 6 : BIBLIOGRAPHIE NON EXHAUSTIVE DES ŒUVRES NON FICTIONNELLES AYANT RECOURS A L'IMAGERIE DE LA FICTION GOTHIQUE (1789-1890)	558
APPENDICE 7 : CRITIQUES CONTEMPORAINES DU ROMAN GOTHIQUE EN TRADUCTION FRANÇAISE ET DU ROMAN NOIR (1789-1822)	562

Introduction générale

De tous les genres romanesques, le gothique ou le terrifiant est peut-être celui qui fait montre de la plus grande résistance face à l'épreuve du temps, en témoigne la permanence de l'intérêt pour le genre à l'heure actuelle¹. Si l'horreur et la terreur changent de forme au cours des siècles afin de s'ajuster aux goûts du lectorat ou de l'audience contemporains, le gothique joue toujours sur le même ressort, le désir de (se) faire peur, et témoigne d'une certaine invariabilité thématique qui trouve son actualité d'une époque à l'autre.

I. Problématique et objectifs

Notre sujet de recherche trouve son origine au sein d'un intérêt pour la migration et la métamorphose des *topoi* du roman gothique : l'étude de la persistance et de l'adaptation des thèmes du genre au sein de la littérature et de la culture visuelle ultra-contemporaines formait le cœur de notre mémoire de Master. Cet intérêt premier a donné naissance au travail suivant, dans lequel nous entreprenons de définir le contexte et les conditions d'émergence de la première période de vogue du roman gothique en traduction française au tournant du XIX^e siècle.

¹ Le terme « gothique » pour qualifier un certain type de production artistique et littéraire n'a pas totalement disparu du paysage contemporain : on remarque notamment une tendance qualifiée de « néo-gothique » qui s'exprime à travers divers modes de représentation – tels que le cinéma, la peinture, la photographie, ou la bande-dessinée –, et qui est notamment employée pour désigner la production littéraire de certains auteurs contemporains, en témoigne l'anthologie éditée par Patrick McGrath et Bradford Morrow, *The New Gothic : a Collection of Contemporary Gothic Fiction* (1991) ainsi que l'exposition « Terror and Wonder : The Gothic Imagination », ayant eu lieu d'octobre 2014 à janvier 2015 à la British Library et retraçant l'histoire de deux cent cinquante ans de tradition gothique littéraire et artistique.

L'arrivée du genre en France se fait au carrefour des vagues d'anglomanie et d'anglophobie, des tensions politiques et militaires entre les nations française et anglaise, au moment même où la première tente de redéfinir son identité nationale. Le sujet de recherche présent s'intéresse à la démarche patriotique parfois imposée aux traducteurs et aux auteurs alors qu'ils traduisent, adaptent, naturalisent ou imitent un genre romanesque importé d'outre-Manche afin de le conformer aux critères du goût français. Notre thèse principale consiste à identifier le rôle joué par la fiction gothique en provenance du Royaume-Uni au sein de la construction de l'identité nationale française dans le contexte de la Révolution française. Elle nous permet d'illustrer dans le même temps le flot continu des échanges littéraires entre deux nations en conflit, la France et l'Angleterre, ainsi que la valeur de textes auparavant négligés par la critique universitaire et qui témoignent de l'idéologie politique, de l'esthétique et des méthodes de traduction du tournant du XIX^e siècle.

Nous tâchons non seulement de mesurer tant que faire se peut l'impact de l'actualité politique sur l'activité de traduction et sur le choix des romans gothiques principalement pendant la Révolution française et de montrer la démarche de politisation du lexique et de l'imaginaire gothique lors de leur passage à la langue française, mais aussi de montrer comment la thématique « gothique » est employée au service d'une lecture fantasmée ou anxieuse des événements révolutionnaires, tout en étant replacée au sein des canons classiques, en vogue sous la Première République. Cette manipulation des textes donne lieu à la naissance d'un genre hybride, issu du processus de traduction d'une époque donnée et portant l'empreinte de deux esthétiques nationales partiellement définies en opposition l'une à l'autre.

Comment expliquer le succès du roman gothique en France au tournant du XIX^e siècle ? Qui sont les traducteurs du genre et quel est le rôle joué par le sexe des traducteurs dans la sélection des textes ? Quel type de roman gothique est « autorisé » à passer la Manche ? Comment les textes sont-ils traduits et quels sont les idéologies politiques et les choix

esthétiques présents dans les traductions ? Ces dernières font-elles l'objet d'une même stratégie de publication que leurs confrères britanniques ? Comment sont-elles reçues et lues par les contemporains au sein du contexte révolutionnaire et en quoi reflètent-elles et constituent-elles une réponse aux événements historiques ? De quelles manières le roman gothique britannique influence-t-il la scène romanesque française du tournant du XIX^e siècle ? Telles sont les questions auxquelles nous tentons d'apporter un ou plusieurs éléments de réponse.

II. Méthodologie

Afin de répondre à ces questions, nous empruntons des éléments méthodologiques aux disciplines de l'étude historique et comparative, l'histoire du livre, la traduction, la micro-lecture et l'étude de cas. Ces différentes approches trouvent toutes leur place au sein d'un tel sujet de recherche et leur croisement contribue à une meilleure compréhension du contexte et du corpus.

Tout d'abord, l'approche historique est utilisée au sein d'une dynamique double pour démontrer comment la fiction gothique du tournant du XIX^e siècle constitue une réflexion sur les changements encourus par la société française de la Révolution et comment ces derniers ont contribué à la formation et au succès du genre du roman terrifiant. Une partie de l'étude historique se concentre sur une sélection de traducteurs aux opinions politiques différentes et montre comment ceux-ci réagissent aux événements révolutionnaires, non seulement par le biais des romans qu'ils traduisent, mais aussi en tant qu'intervenants au sein de la sphère politique.

Ensuite, l'histoire du livre est inextricablement liée à l'approche historique, dans la mesure où un ouvrage est dépendant des conditions matérielles et des contextes politiques et esthétiques de la période dans laquelle il est publié. Dans notre thèse, nous nous intéressons au livre en tant

qu'objet, ainsi qu'aux différentes modifications – appauvrissements ou enrichissements –, qu'il subit lors de la publication, lesquelles sont reflétées au sein même de la traduction.

Nous sommes consciente du fait que la théorie de la traduction constitue une méthodologie à part entière dans laquelle il aurait été intéressant de puiser. Nous avons toutefois décidé de limiter notre analyse aux approches historiques et contextuelles et de simplement montrer comment les sphères politiques et littéraires entrent en connexion et s'influencent mutuellement par le biais de la traduction. Liée à l'approche historique, notre analyse du processus de traduction du roman gothique démontre comment le genre sert de véhicule aux opinions politiques ainsi qu'à l'esthétique nationale en vigueur au moment du succès du roman gothique en France, sous la Première République. A cette fin, nous nous référons non seulement aux ouvrages traduits, mais aussi aux discours contemporains sur et autour de la traduction.

Enfin, l'étude comparée et synchronique d'un vaste corpus bilingue de romans gothiques britanniques et de traductions françaises, ainsi que l'analyse plus développée de certaines œuvres *via* l'étude de cas et la micro-lecture sont non seulement employées pour montrer, d'une part, la manière avec laquelle le dialogue autour de la conception de la traduction au tournant du siècle est influencé par le contexte politique, et d'autre part, comment les textes traduits deviennent des exemples du dialogue entre fiction romanesque et événements historiques.

En somme, notre travail ne prétend pas redéfinir fondamentalement le genre du roman gothique ou du roman noir : il se propose seulement d'en (re)découvrir certains aspects, notamment son rapport avec les institutions sous lesquelles il voit le jour, ainsi que les acteurs responsables de sa diffusion auprès d'un lectorat marqué par les événements révolutionnaires.

III. Définition de la période d'étude et du corpus

Nous avons exploré des milliers de pages tantôt poussiéreuses, tantôt numérisées, de romans ayant fait frémir une multitude de lecteurs du tournant du XIX^e siècle avant de tomber dans l'oubli.

Placer les bornes chronologiques de notre corpus s'est avéré une entreprise délicate. Le premier roman du genre, *The Castle of Otranto* est traduit en français en 1767, tandis que le roman gothique ne connaît véritablement le succès en France que vers 1797. Ce n'est pourtant pas à partir de ces deux dates que nous avons décidé de commencer notre étude. Cette dernière étant centrée sur un contexte unique, celui de la Révolution française, elle commence en 1789, année du début des événements révolutionnaires et de la publication d'*Alexis, ou la Maisonnette dans les bois*, le premier roman noir de Ducray-Duminil. Cette date permet non seulement d'inclure dans le corpus une production sombre française parue avant la première vague de 1797 et indépendante de l'influence du roman gothique britannique, mais aussi d'étudier la manière dont étaient reçus les premiers romans du genre avant la grande période de vogue du tournant du siècle.

Les deux premières parties de notre thèse ont 1804 pour borne chronologique, une année qui signale tout d'abord la fin de la première vague du roman gothique en traduction française, celle de la Première République française et la fin de la Révolution. Il s'agit également d'un point à partir duquel le nombre de nouvelles traductions de romans gothiques et de romans noirs décroît considérablement. La troisième partie de la thèse s'appuie quant à elle sur une période d'étude plus longue, qui se termine en 1822, c'est-à-dire l'année suivant la date à laquelle Nodier consacre un article à l'école « frénétique »¹. Cette période plus conséquente, nécessaire

¹ Charles Nodier, « Critique littéraire : le Petit Pierre, traduit de l'allemand, de Spiess (à paraître chez Ladvoat, au Palais-Royal) », in *Annales de la littérature et des arts*, 16^e livraison, 1821, pp. 81-83.

à notre étude de l'influence du roman gothique sur la production romanesque française, comprend également la parution française des principaux textes de la seconde vague du gothique britannique, *Frankenstein* (1818), *The Vampyre* (1819) et *Melmoth* (1820). Elle englobe enfin le passage de la Première République à l'Empire et celui de l'Empire à la Restauration, ce qui permet de noter au passage d'éventuelles tendances du roman terrifiant sous les différents régimes politiques et idéologies, tout en ne s'aventurant pas trop sur les sentiers empruntés par le roman frénétique ou le romantisme.

Notre étude de la traduction du roman gothique en France et de son influence sur la production romanesque française aurait pu se poursuivre plus loin dans les premières décennies du XIX^e siècle afin de compléter les recherches de Joëlle Prunghaud¹, mais c'est pour des raisons de place et de cohérence contextuelle que nous nous sommes limitée à la période du tournant du XIX^e siècle. Toutefois, lorsque cela est nécessaire, nous faisons de temps à autre allusion à certaines œuvres publiées en dehors des bornes chronologiques définies précédemment.

Nous avons choisi de nous concentrer sur le genre romanesque et d'exclure généralement de notre étude les recueils de contes et de nouvelles, les œuvres théâtrales et poétiques ainsi que les œuvres non-fictionnelles² – auxquelles nous renvoyons de temps à autre lorsqu'il est nécessaire de le faire. L'ampleur des deux périodes d'étude ne nous permet pas de viser l'exhaustivité, d'autant plus que des problèmes divers concernant le choix des œuvres s'y opposent. Le premier est relatif au genre : comment savoir si un roman est gothique ou non, ou s'il prétend l'être ? En effet, il n'est pas rare de rencontrer des œuvres au titre promettant

¹ Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence : recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle, en Angleterre et en France*, Paris, H. Champion, 1997.

² L'influence mutuelle entre l'imagerie gothique et la production non-fictionnelle incluant les illustrations ayant trait aux événements révolutionnaires fait l'objet d'un chapitre que nous n'avons pu insérer dans la version finale de la thèse faute d'espace.

terreurs et châteaux, avec ou sans surnaturel, mais qui s'avèrent au final n'avoir rien de terrifiant. Notre corpus est donc composé de romans faisant intégralement partie de la tradition gothique ou noire, mais aussi d'autres romans qui ne s'avouent pas comme tels et qui en empruntent seulement quelques thèmes, décors ou personnages.

De manière générale, les ouvrages de notre corpus mettent tous en scène de manière plus ou moins développée¹ le thème de la persécution au sein d'une architecture souvent de type gothique, et/ou des éléments contribuant d'une atmosphère mystérieuse ou surnaturelle et conduisant à la terreur ou à l'horreur. C'est cette définition relativement souple de l'intrigue gothique romanesque, étant donné la fluidité du genre du roman gothique vis-à-vis de l'usage de ses traits formels – thèmes et modes narratifs –, qui a guidé nos lectures et qui permet d'inclure une multiplicité de textes qui suivent pas tous le même canevas. Comme l'a signalé Prunghaud : « [...] il serait simpliste de prétendre réduire un corpus d'œuvres qui s'étend sur plus d'un demi-siècle à un schéma unique² ».

Dans un ensemble de quatre cent cinquante-cinq œuvres qui entrent dans notre définition et qui comprend cent un romans gothiques en langue anglaise, cent quarante-quatre traductions françaises et deux cent dix-sept romans noirs, – des ouvrages parfois inaccessibles ou impossibles à retrouver, mais pour lesquels nous avons découvert les détails bibliographiques ou un compte rendu dans la presse –, nous avons lu environ la moitié. Le paratexte des ouvrages auxquels nous avons pu avoir accès nous a particulièrement été utile pour examiner de plus près non seulement les relations entre les auteurs ou les traducteurs et le texte d'origine, les critiques et les lecteurs, mais aussi les discours sur le genre du roman terrifiant lui-même.

¹ Il ne s'agit parfois que d'un épisode du roman en question.

² Prunghaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 122.

Notre recherche bibliographique a donné lieu à un répertoire divisé en quatre bibliographies placées en appendice, « Bibliographie du roman gothique anglais en traduction française (1789-1821) », « Bibliographie des œuvres de fiction françaises ayant subi l'influence du roman terrifiant (1789-1822) », « Bibliographie des imitations, adaptations et fausses attributions (1789-1830) » et enfin, « Bibliographie des satires et des œuvres parodiques du roman gothique anglais et du roman noir (1799-1875) ».

Notre recherche bibliographique a été principalement guidée par la *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800* (1977) de Richard Frautschi, Angus Martin et Vivienne Mylne, qui indique le genre des romans ainsi que les traductions et éventuelles rééditions, des données précieuses sur lesquelles nous avons fondé nos recherches statistiques. Nos bibliographies sont ensuite formées à partir de la « Bibliographie du roman gothique en traduction française » (1978) de Maurice Lévy¹, du *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans* (1819) du libraire André Marc, le « Tableau des romans noirs » (1821)² de Nicolas-Alexandre Pigoreau, de la *Gothic Bibliography* (1969) de Montague Summers, du catalogue de la bibliothèque nationale de France, de celui de la bibliothèque du château d'Oron³ ainsi que par nos propres lectures. Le catalogue de Gérard Oberlé, *De Horace Walpole à Jean Ray* (1972), pourtant signalé sur le catalogue de la BNF, est absent des collections et nous ne sommes malheureusement pas parvenue à le consulter. Enfin, bien que constituant une ressource précieuse, *La France révolutionnaire et impériale, annales*

¹ Maurice Lévy, « Bibliographie du roman "gothique" en traduction française », in *Cahiers de l'Herne*, n° 34 : *Romantisme Noir*, 1978, pp. 363-375.

² Nicolas-Alexandre Pigoreau, « Tableau des romans noirs » in *Petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, Octobre 1821, pp. 353-354.

³ Catalogue de la bibliothèque du château d'Oron, en ligne <<http://dbserv1-bcu.unil.ch/oron/oron.php>>, [consulté le 16/10/14].

de bibliographie méthodique et description des livres illustrés (1930-1963) d'André Monglond nous a paru difficile à utiliser pour une recherche bibliographique telle que la nôtre.

Il nous a paru nécessaire de travailler à partir d'un corpus important afin de donner une certaine consistance aux études quantitatives. L'analyse n'est toutefois pas uniquement statistique et les chapitres font alterner, dans une visée de complémentarité, études statistiques, comparatives et études de cas. Ces dernières témoignent d'un second écueil relatif au corpus, celui de l'équilibre entre œuvres majeures et œuvres mineures. Si les romans d'Ann Radcliffe, qui font partie intégrante du « canon » littéraire du gothique anglais, et en tant que « bestsellers » de la Première République, servent de fil rouge à notre thèse, il nous a paru tout aussi important de mettre en lumière certaines de leurs « imitations » britanniques comme françaises, négligées par la critique et tombées dans l'oubli. Ces romans, jugés de qualité moindre par la critique contemporaine et oubliés des études modernes, n'ont pas moins contribué à forger le genre du roman gothique en renforçant les conventions sur lesquelles il repose.

Afin de différencier la production britannique de la production d'origine française, nous allons nous référer tout au long de notre thèse au « roman gothique » ou au « genre gothique » pour désigner la première, y compris les traductions françaises, et au « roman noir » ou « genre noir » pour désigner la seconde. Enfin, le terme de « roman terrifiant » ou « genre terrifiant » sera employé pour désigner l'ensemble de la production sans distinction de nationalité.

IV. Pertinence et originalité de la recherche

Nous ne tenterons pas de faire l'historique des travaux universitaires ayant pour objet le roman terrifiant, d'une part parce qu'ils sont trop nombreux et qu'il serait difficile de leur rendre justice à tous, d'autre part parce que l'entreprise a déjà été effectuée avec succès, notamment

par Maurice Lévy¹ et Fred Botting², c'est pourquoi nous allons seulement en esquisser les lignes les plus récentes. Nous nous attarderons plus longuement sur les études en lien direct avec notre sujet de recherche, et qui ont servi de fondation à notre travail de thèse, au sein des chapitres mêmes.

Ces dernières décennies, on note un intérêt relatif aux influences européennes sur la fiction gothique³ et certaines études universitaires s'éloignent de la thèse longtemps restée majoritaire du roman gothique comme une création anglaise, notamment développée par Lévy et Urzula Ucherek⁴. En parallèle, on remarque un accroissement des études ayant pour objet la production fictionnelle gothique provenant d'autres nations et d'autres langues⁵, allant dans le sens d'un « global gothic » défini par Glennis Byron⁶, Justin D. Edwards et Fred Botting⁷.

Il peut sembler ironique que l'intérêt pour les influences internationales – et surtout européennes – d'un genre littéraire se produise à une époque qui témoigne de la montée du nationalisme et où la pertinence de l'Europe est mise en question, alors que certaines nations semblent désirer retrouver, voire peut-être reconstruire, une identité nationale qui leur est propre *via* certains choix politiques et en fermant par exemple leurs frontières. La position des

¹ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, [1968] 1995, « Préface », pp. xvii –xxi.

² Fred Botting, *Gothic*, London, New York, Routledge, The New Critical Idiom, 1996, pp. 18-20.

³ Voir, entre autres, Avril Horner (dir.), *European Gothic: a Spirited Exchange, 1760-1960*, Manchester University Press, 2002 et Angela Wright, *Britain, France and the Gothic, 1764-1820: The Import of Terror*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

⁴ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, et Urzula Ucherek, « Le Roman gothique en France vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles », *Romanica Wratislaviensa*, XII, 1977.

⁵ Voir par exemple Ann Davies, *Contemporary Spanish Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, Roger Virolle, « Vie et survie du roman noir », in P. Barbéris et C. Duchet (dir.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, éditions Sociales, 1972, t. 4, pp. 138-147, ainsi que Jean Fabre, « L'abbé Prévost et la tradition du roman noir », in *L'Abbé Prévost : Actes du colloque d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, éditions Ophrys, 1965, pp. 39-55 et *Idées sur le roman : de Madame de La Fayette au marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979.

⁶ Glennis Byron (dir.), *Global Gothic*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

⁷ Justin D. Edwards et Fred Botting, « Theorising Globalgothic », in Glennis Byron (dir.), *Global Gothic*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

pays en question n'est pas si éloignée de celle de la France révolutionnaire et républicaine, au moment de la première vogue du roman gothique britannique, qui constitue l'objet de notre problématique. Nous nous intéressons effectivement à la manière avec laquelle la France du tournant du XIX^e siècle, secouée par les événements récents et en pleine reconstruction d'identité nationale, s'empare d'un genre supposément originaire d'une nation voisine, ennemie héréditaire, pour le transformer en outil de diffusion de l'idéologie révolutionnaire et républicaine avant de l'exporter, comme nous le verrons, ailleurs en Europe. C'est précisément cette circulation de l'imaginaire gothique et le rôle joué par la France républicaine en tant que centre de traduction et diffuseur du roman terrifiant qui nous intéresse ici.

L'originalité de notre thèse est double. Elle est tout d'abord relative au corpus de romans gothiques et de romans noirs sélectionné comme objet d'étude. D'une part, le roman noir, initialement dédaigné des études universitaires¹, reste un genre romanesque relativement peu exploré, et s'il ne fait pas l'unique objet de notre travail dans la mesure où il aurait mérité une thèse de doctorat à lui seul, nous y faisons régulièrement allusion à des fins de comparaison entre la production romanesque française et britannique. D'autre part, les ouvrages étudiés ont pour la plupart été négligés, et ce en dépit du fait qu'ils témoignent des échanges littéraires continus entre deux nations en temps de conflit et de tensions politiques, tout en portant la marque de deux esthétiques et idéologies nationales opposées. Si nous n'ignorons pas l'aspect commercial et sensationnaliste des romans terrifiants, nous les étudions également en tant que véhicules de diffusion des idéologies politiques de la période au sein de laquelle ils paraissent.

¹ Voir notamment Street, « [...] since their authors were animated by the commercial spirit alone and took no interest in style or originality, no Frenchman writing in the genre can be considered comparable to his English rivals » et Coulet « [...] en tout cas, au dix-huitième siècle, le roman noir français d'inspiration anglaise ne mérite guère d'être pris au sérieux », tous deux cités par Daniel Hall, dans *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 24.

Au tournant du siècle, l'appropriation des romans du genre par la France et le Royaume-Uni constitue un moyen pour chaque nation de se distinguer l'une de l'autre.

La seconde dimension originale de notre thèse est relative au contenu. Jusqu'à présent, personne ne s'est penché d'aussi près sur les stratégies de publication du roman gothique en traduction française et sur les figures des traducteurs des œuvres du genre, qui sont d'ailleurs pour la plupart restés dans l'ombre. A notre connaissance, l'étude thématique de l'architecture et du surnaturel appliquée à un large corpus de romans gothiques en traduction française et de romans noirs publiés au sein du contexte de la Révolution française n'a jamais été entreprise. De même, l'analyse de l'influence du roman gothique sur la production romanesque française, en particulier *via* la pseudo-traduction, l'imitation et la parodie, n'a pas été réalisée avec autant d'exhaustivité.

Pour finir, notre démarche témoigne de la volonté de combler une lacune au sein de la recherche universitaire relative à la production romanesque du tournant du XIX^e siècle. En ayant pour principal objet d'étude le roman gothique en traduction française, notre thèse se place d'abord dans la lignée d'études récentes dont le but est de montrer comment la fiction, et surtout les romans, a contribué à la construction de l'identité nationale française à l'époque des événements révolutionnaires. Citons à titre d'exemple *Entre terreur et vertu : et la fiction se fit politique (1789-1800)* (2010) d'Huguette Krief¹ et *The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France* (2012) de Julia V. Douthwaite². La première s'intéresse notamment à la ligne de rupture entre la littérature publiée pendant l'Ancien Régime et celle qui paraît après la Révolution, et montre que la fiction constitue un témoin du regard porté par

¹ Huguette Krief, *Entre terreur et vertu : et la fiction se fit politique (1789-1800)*, Paris, H. Champion, 2010.

² Julia V. Douthwaite, *The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France*, London, The University of Chicago Press, 2012.

les contemporains sur les événements récents. La seconde se concentre quant à elle sur la révolution littéraire qui prend forme au sein du phénomène de la Révolution française et sur la manière avec laquelle les événements révolutionnaires ont influencé la production littéraire publiée concomitamment ou peu après.

Notre thèse vise ensuite à compléter les recherches d'Angela Wright¹, qui, dans *Britain, France and the Gothic, 1764-1820: The Import of Terror* (2013), s'est penchée sur l'influence de la littérature française sur le roman gothique britannique en examinant le processus inverse de l'autre côté de la Manche et à une époque ultérieure, celle des événements révolutionnaires français. C'est notamment pourquoi nous ne nous intéressons pas à la littérature « gothique » allemande, mais seulement aux échanges entre la France et le Royaume-Uni. En outre, l'étude d'un troisième type de littérature nationale en provenance d'un autre pays engendrerait nécessairement un problème de place. Enfin, notre troisième raison pour ne pas inclure un corpus d'œuvres allemande à notre recherche résulte d'un défaut du niveau de compétences linguistiques requises afin d'être en mesure d'étudier les ouvrages dans leur langue originale.

V. Plan de thèse

Notre réflexion s'ouvre sur un « avant-propos » consacré à la terminologie relative au roman terrifiant avant et après les événements révolutionnaires. Le reste du travail de thèse consiste en un triptyque.

Dans le premier volet, nous nous concentrons sur l'arrivée d'un genre romanesque spécifique à un moment historique précis, en temps de conflit et de révolution. Nous tâchons d'abord de déterminer la période pendant laquelle le roman gothique a véritablement connu le succès en France, ainsi que les proportions et le statut qu'il occupe au sein de la fiction

¹ Wright, *Britain, France and the Gothic*, *Op. cit.*

romanesque et de la vogue de la traduction au tournant du XIX^e siècle. Par l'intermédiaire des discours critiques contemporains et modernes, nous discutons également son lien avec les événements historiques qui précèdent sa vogue. Nous nous intéressons ensuite aux traducteurs du roman gothique ainsi qu'au rapport entre traduction et diverses formes d'action politique au sein de la société française révolutionnaire. Cette étude consiste en une discussion centrée sur les marques autoriales laissées par les traducteurs sur la page de titre des ouvrages, puis en des considérations biographiques relatives au sexe, à la classe sociale et à l'orientation politique des traducteurs, des figures généralement négligées, voire absentes des études universitaires, elles-mêmes suivies d'une étude bibliographique. Nous tentons ainsi de déterminer le type de romans gothiques importé en territoire français par rapport au reste de la production romanesque gothique de l'autre côté de la Manche, au sein d'une étude mettant en lumière la notion de « seuil » et de préférence littéraire.

Une étude consacrée au phénomène de traduction du roman gothique anglais au tournant du XIX^e siècle forme la première partie du second volet de la thèse. Nous partons ensuite à la recherche d'une éventuelle « formule éditoriale » appliquée aux romans gothiques en traduction française et aux romans noirs, qui permettrait aux lecteurs de reconnaître facilement ces romans du genre, destinés à la diffusion massive. Les « codes » grâce auxquels les lecteurs peuvent identifier les ouvrages comme des romans terrifiants, incluent une signalétique « physique » spécifique englobant le format, le nombre de volumes ainsi que le péri-texte éditorial et auctorial.

La seconde partie consiste en la mise en application de la « stratégie du voile » développée par Angela Wright¹, au sein des traductions du gothique en langue française. Par l'intermédiaire

¹ Voir Wright, *Britain, France and the Gothic*, *Op. cit.*, notamment p. 35.

d'une étude comparée, nous nous intéressons à l'adaptation des thèmes du surnaturel et de l'architecture, intrinsèques à la fiction gothique, et dans lesquels transparissent, comme au travers d'un voile, les opinions politiques des traducteurs. Cette analyse est complétée d'une étude linguistique comparée relative à l'usage du champ lexical de l'horreur et de la terreur au sein des romans gothiques anglais et de leurs traductions françaises et s'interroge quant à l'adaptation de l'esthétique britannique du Sublime burkéen au sein des traductions françaises.

Pour faire suite à notre étude du processus de traduction et d'adaptation du roman gothique, le troisième volet de notre travail de thèse s'intéresse à l'empreinte directement observable du roman gothique sur la production littéraire française de l'époque, en particulier *via* les genres de l'imitation romanesque, de la pseudo-traduction et de la parodie. Dans cette partie, nous prenons d'abord en considération l'influence du roman gothique sur le roman noir français à travers une sélection d'œuvres « attribuées à » ou bien ouvertement « imitées de », en prenant comme étude de cas la célèbre Ann Radcliffe. Nous abordons ensuite les différents traitements parodiques du genre. Il s'agit donc en partie d'une analyse visant à déterminer les conséquences de l'importation massive du roman gothique sur le comportement des auteurs français et le processus de création littéraire.

Avant-propos : « L’histoire d’un mot¹ », réflexions sur l’adjectif « gothique » et la terminologie relative au roman terrifiant

Presque toute étude ayant pour objet le roman gothique s’ouvre sur une tentative de définition du genre, c’est pourquoi nous n’entreprendrons pas de réinventer la roue. Toutefois, avant de pouvoir apporter des éléments de réponse aux interrogations soulevées dans l’introduction, il nous a paru nécessaire de nous pencher non seulement sur les différents sens attachés au terme « *gothic* », « gothique » à l’époque où naît le genre romanesque qui en porte le nom, mais aussi sur les appellations données par les contemporains à cette même production littéraire. En effet, afin de comprendre ce qu’est le roman gothique, nous devons d’abord comprendre l’histoire du terme lui-même ainsi que les différents sens qui sont attachés, leurs variations d’une nation à l’autre et d’une époque à l’autre. Caractérisé par sa large ambivalence sémantique, nous verrons que le terme gothique est doté d’une teneur politique intrinsèque et malléable et qu’il contient de précieuses informations relatives à la manière dont les nations française et anglaise se définissent l’une et l’autre, parfois même en opposition l’une par rapport à l’autre. Il est également possible de noter un changement de sens avant et après les événements révolutionnaires. Nous nous intéressons ensuite brièvement au passage de la sphère politique à la sphère littéraire, pour désigner ce que l’on appelle aujourd’hui le genre du roman gothique.

Jusqu’à la fin du XVIII^e siècle, le sens premier du mot concerne les Goths. La définition donnée par le *Dictionnaire universel* d’Antoine Furetière (1690) témoigne de la polysémie du terme en lien avec la tribu germanique du III^e siècle² :

¹ « Ce livre est l’histoire d’un mot, autant que celle d’une phase étrange dans l’évolution du roman anglais. » (Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 7.)

² « Si Gedeon avoit commis vos brigandages, Vos meurtres, vos larcins, vos Gothiques pillages, Il seroit execrable [...] » écrivait Pierre de Ronsard « A la Royne Catherine de Medicis » en 1562, dans son *Discours des misères de*

Gothique : Qui fait référence à la manière des Goths. Toutes les anciennes Cathédrales sont d'une Architecture Gothique, d'un ordre Gothique. Ces peuples ont encore une manière barbare et Gothique. Ulphilas Evêque des Goths fut le premier inventeur des caractères Gothiques et le premier qui traduisit la Bible en Langue Gothique.¹

De même, l'*Encyclopédie* définit « gothique » comme ce qui « appartient aux Goths² ». Par extension, le terme est également utilisé pour désigner ce qui a un rapport avec le Moyen-Âge, notamment la graphie inventée par Ulphilas dans le *Codex Argenteus* et employée pour l'alphabet latin dans les manuscrits du XII^e au XIV^e siècle, ou le style architectural des édifices chrétiens bâtis pendant les trois siècles qui précédèrent la Renaissance, et auquel Molière fait référence dans *La Gloire du Val de Grâce* (1669) :

Du fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produits les torrents [...].³

En outre, l'adjectif est défini en opposition à la norme classique et il incarne ce qui a trait au chaotique, à l'excès ou à l'exagération. En témoigne l'*Encyclopédie*, d'abord à propos de l'architecture gothique, « [...] qui s'éloigne des proportions et du caractère de l'antique⁴ », puis de la peinture du même style, définie comme « une manière qui ne reconnaît aucune règle, qui n'est dirigée par aucune étude de l'antique, et dans laquelle on n'aperçoit qu'un caprice qui n'a rien de noble ; [une] manière barbare [...]⁵ ».

ce temps, in Floyd Gray (dir.), *Anthologie de la poésie française du XVI^e siècle*, Charlottesville, Rookwood Press, 1999, p. 260.

¹ *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690), consulté via le site les ressources en ligne de l'ENT de l'Université de Lorraine, <http://www.classiques7garnier.com.bases7doc.univ7lorraine.fr/numerique7bases/index.php?module=App&action=FrameMain> [consulté le 15/11/11].

² Article « gothique » écrit par Louis de Jaucourt, en ligne, <http://encyclopédie.eu/index.php/histoire/1614321522-histoire-moderne/807238782-GOTHIQUE> [consulté le 15/08/17].

³ Daniel Ramée (dir.), *Dictionnaire général des termes d'architecture : en français, allemand, anglais et italien*, Genève, Slatkine reprints, [1868] 2003, p. 187.

⁴ Article « gothique » écrit par Louis de Jaucourt, *Op. cit.*

⁵ *Ibid.*

I. Politique et historiographie

Au Royaume-Uni, l'histoire des Goths, qui sont venus s'installer en Angleterre, a été intégrée par le Parlement au sein du processus de construction du mythe national. En effet, les parlementaires britanniques, qui se réclament les héritiers de la tribu germanique, attribuent à cette dernière une forme de liberté et l'invention du régime politique démocratique, opposé à la tyrannie et à l'esclavage. Elle leur permet en outre d'ancrer leur politique dans l'Histoire et de la justifier. Cette association date de la période de la Guerre Civile, qui oppose le Parlement au gouvernement centralisé de la monarchie et de la cour¹. Le premier à la faire est le parlementaire Nathaniel Bacon, auteur d'un *Historical Discourse on the Uniformity of Government in England* (1647-51) dans lequel il cherche à identifier dans l'Histoire une alternative à l'autorité du roi James, qu'il critique, et qui permettrait de justifier le parti pris par le Parlement pendant la guerre. La monarchie britannique repose sur six cents ans d'Histoire, à partir du règne absolutiste de Guillaume le Conquérant, péjorativement de « joug normand » (« *Norman Yoke* »). Toutefois, selon Bacon, le Parlement repose sur une tradition encore plus ancienne, celle de la distribution des pouvoirs pratiquée par les tribus nordiques de l'Europe, les Goths, et les Saxons², et constitue en cela un système de gouvernement plus légitime.

En outre, toujours par le biais de l'Histoire, les adjectifs « *Gothic* », « *Teutonic* » et « *Anglo-Saxon* » s'opposent à « *French* », « *Gallick* » et « *Norman* »³, ce qui permet à la nation

¹ Sean Silver, « The Politics of Gothic Historiography, 1660-1800 », in Dale Townshend, Glennis Byron (dir.), *The Gothic World*, London and New York, Routledge, 2014, pp. 3-14, p. 4

² Silver, « The Politics of Gothic Historiography, 1660-1800 », in *Op. cit.*, p. 5. Les Saxons sont appelés Angles, qui ont donné leur nom aux Anglais.

³ Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism: a Cultural History 1740-1830*, London, Weindfeld and Nicolson, 1987, p. 115.

anglaise, dans le contexte de la Guerre Civile, de définir son identité nationale par opposition à la France, nation voisine et ennemie de longue date.

Enfin, les Goths sont réputés pour avoir contribué à la chute de l'Empire romain. Plus tard, par association, la tyrannie romaine a été assimilée au despotisme de l'Église catholique, ce qui permet de comprendre en partie pourquoi tant de romans gothiques d'origine protestante comportent plus tard une dimension anticatholique¹.

II. Le domaine des Lettres

Au début du XVIII^e siècle, le gothique est associé à un renouveau médiéval. En 1762, Richard Hurd publie *Letters on Chivalry and Romance*, un ouvrage considéré comme responsable du regain d'intérêt pour la chevalerie et la « *romance* », et s'intéresse à l'historiographie anglaise. Selon Hurd, le système de gouvernement « gothique » qui a donné naissance à cette « liberté » devenue marque de fabrique anglaise est également à l'origine de la chevalerie, du système des valeurs et des formes artistiques qui lui sont rattachées : « The system of manners known as chivalry [...] seems to have sprung immediately out of the Feudal Constitution² ». Hurd évoque ici la Constitution « gothique » fondée sur la distribution des pouvoirs et qui sert de modèle au Parlement anglais. *Letters on Chivalry* est considéré comme une œuvre progressiste dans la mesure où elle prône une esthétique différente des canons français qui régnaient alors, tout en participant à la création d'une philosophie esthétique typiquement britannique que Hurd justifie par l'ancrage historique. Il s'agit donc également

¹ Botting, *Gothic, Op. cit.*, p. 5.

² Cité dans Silver, « The Politics of Gothic Historiography, 1660-1800 », in *Op. cit.*, pp. 6-7. Les traductions des citations anglaise figurent dorénavant entre crochets. [« Le système d'usages connu sous le nom de "chevalerie" semble être directement issu de la Constitution féodale. »]

d'un ouvrage à tendance nationaliste¹. On le voit ici clairement, la définition balbutiante des critères qui marqueront le gothique littéraire en fait un genre idéologiquement et politiquement ancré, et de surcroît défini en opposition avec l'esthétique classique de la nation voisine.

Si, comme le note Emma Clery, la qualification de « *Gothic novel* » est avant tout une création moderne, calquée *a posteriori* sur les œuvres², elle trouve malgré tout sa racine dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En effet, deux ans après l'ouvrage de Hurd, Horace Walpole publie *The Castle of Otranto* (1764), sous-titré « *a Gothic Story* » lors de la seconde édition en 1765, et considéré comme le premier roman du genre. Se plaçant non seulement dans la lignée esthétique nationaliste définie par Hurd, mais aussi au sein du contexte de l'époque qui l'a vu naître, le roman fait le lien entre l'historiographie « gothique », la politique et la littérature de fiction.

La teneur politique d'*Otranto* a en effet été remarquée par certains critiques, à l'instar de Toni Wein et de Justin D. Edwards, qui y voient le reflet des opinions de Walpole, notamment sa rancœur vis-à-vis du roi George III suite au renvoi d'Henry Seymour Conway, le cousin de Walpole, et qui considèrent le personnage de Manfred comme une fictionnalisation des actions de George III³. En outre, comme l'explique Sean Silver, la dimension gothique dans *The Castle of Otranto* est telle que nous la concevons aujourd'hui, c'est-à-dire comme la manifestation soudaine et inéluctable du passé ou du refoulé au sein du présent, souvent sous la forme du surnaturel.⁴

¹ Newman, *Op. cit.*, p. 111.

² Voir E. J. Clery, « The Genesis of Gothic Fiction » in Jerrold E. Hogle (dir.), *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 21-39, p. 21.

³ Justin D. Edwards, « British Gothic Nationhood, 1760-1830 », in Townshend, Byron (dir.), *The Gothic World*, *Op. cit.*, pp. 51-61, p. 54, et Toni Wein, *British Identities, Heroic Nationalisms, and the Gothic Novel, 1764-1824*, Basingstoke, Palgrave, Macmillan, 2002, p. 55.

⁴ « In *The Castle of Otranto*, the general contours of the Gothic are therefore already clear: it is a political, historiographic mode emerging as a way of being in the present, the experience of modernity as continually routed

Comme nous venons de le voir, le gothique comme concept esthétique et littéraire est lié au regain d'intérêt pour les tribus germaniques ainsi que la période du Moyen-Âge, et par association, l'architecture de style gothique. *Otranto* est lui-même inspiré de Strawberry Hill, la villa de Walpole, entièrement conçue dans le goût médiéval¹. L'aspect national du style gothique ne manque pas d'être remarqué par les Français et reste longtemps associé au Royaume-Uni, en témoigne Louis Simon dans *Voyage d'un Français en Angleterre, pendant les années 1810 et 1811* (1816) : « Le genre gothique est considéré ici comme une sorte de propriété nationale ; on en use librement et comme du sien. Horace Walpole contribua beaucoup à répandre ce goût [...]»² »

The Champion of Virtue (1777) dûment sous-titré *a Gothic Story*, et qui est plus tard publié sous le titre de *The Old English Baron*, est présenté par l'éditeur comme une réécriture plus vraisemblable d'*Otranto*³. L'usage de l'épithète « *gothic* » interpelle alors un rédacteur pour le *Gentleman's Magazine* de juillet 1788, qui note une confusion de sens entre qui est relatif aux Goths et qui désigne le style architectural en vogue à l'époque où est située l'intrigue du roman, c'est-à-dire le Moyen-Âge :

[...] it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners. [...] That the latter is literally true we must beg leave to query. In the "minority of Henry VI." when this scene is laid, the "times and manners" were feudal, indeed, but cannot properly be named "Gothic", as our ancestors who fought at Agincourt, were no more Goths than

through and ruptured by the past. » (Silver, « The Politics of Gothic Historiography, 1660-1800 », in *Op. cit.*, p. 12.)

¹ Par exemple, Marion Harney discute l'influence de Strawberry Hill sur l'imagination de Walpole et la création de *The Castle of Otranto* dans *Place-making for the Imagination: Horace Walpole and Strawberry Hill*, Oxon, New York, Routledge, 2016.

² Louis Simon, *Voyage d'un Français en Angleterre, pendant les années 1810 et 1811*, Paris, chez Truttel et Würtz, 1816, vol. 2, pp. 314-315.

³ Clara Reeve, *The Champion of Virtue a Gothic story*, Colchester, printed for the author by W. Keymer, 1777, « To the reader », pp. iv-vi.

we are. The title therefore seems a kind of contradiction in terms. The mistake seems to arise from the Gothic style in buildings, which then prevailed.¹

C'est donc réellement à partir de *The Champion of Virtue* que le genre littéraire est affilié au Moyen-Âge et au style architectural, l'un de ses traits distinctifs les plus résistants à l'épreuve du temps, comme le souligne Maurice Lévy : « [...] toute "histoire gothique" se doit d'être la mise en fable d'une demeure² », qu'elle soit réelle ou non.

II. Fluctuations de sens à la suite de la Révolution

En Angleterre, c'est dans un contexte de définition de l'identité nationale que le roman gothique naît. Comme le précise Gerald Newman, aux débuts de la Révolution française, « the making of English nationalism was over. All its ideological elements were in place, its cultural realization was well under way.³ » Comme nous le verrons plus en détail, c'est à la fin des années 1790 que le genre romanesque connaît sa plus importante période de vogue en France et en Angleterre, une période qui correspond à celle des événements révolutionnaires, alors que les autorités ont pour mission de redéfinir l'identité nationale. Le même genre romanesque connaît donc une vogue sans précédent sur deux territoires ennemis, qui se définissent en opposition l'un par rapport à l'autre, et au sein desquels le terme « *gothic* » / « gothique » est doté d'une teneur politique et idéologique⁴. Edmund Burke écrit d'ailleurs à ce sujet dans une

¹ *The Gentleman's Magazine*, 48, July 1788, pp. 324-325, cité dans E. J. Clery and Robert Miles (dir.), *Gothic Documents, a Sourcebook, 1700-1820*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000, p. 133. [« [...] il se présente sous l'appellation "histoire gothique" en prétendant brosser le tableau de la période et des mœurs des Goths. Nous nous devons de nous interroger sur l'exactitude de la deuxième affirmation. Dans "The Minority of Henry VI", "la période et les mœurs" qui caractérisent cette scène étaient bien féodales, mais elles ne peuvent être désignées par l'appellation "Gothique", alors que nos ancêtres qui ont combattu à Agincourt n'étaient pas plus des Goths que nous ne le sommes aujourd'hui. Ce titre semble, par conséquent, antinomique. L'erreur peut provenir du style gothique des édifices qui régnait à l'époque. »]

² Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, « Préface », p. v.

³ Newman, *Op. cit.*, p. 227. [« [...] le nationalisme anglais était né. Le socle de son idéologie était posé, de nouvelles formes de culture émergeaient. »]

⁴ Edwards, « British Gothic Nationhood, 1760-1830 », in *Op. cit.*, p. 52.

lettre datant de 1793 : « Everything we have done is in the style of hostility to France, as a nation.¹ »

Tout au long de la Révolution, et au moins jusque dans les premières décennies du XIX^e siècle, les relations entre les deux pays se reflètent au sein des rivalités artistiques, littéraires et scientifiques. Elles subissent les aléas d'un « mélange d'estime et d'antipathie, d'attrance et de préjugés entretenus au moins par le gouvernement britannique (en particulier au moment de la deuxième coalition contre la France) mais source d'émulation dans tous les domaines.² » Le roman gothique, qui connaît sa période de vogue précisément à ce moment, témoigne de la teneur des relations entre les deux nations. Dans la préface de *L'Ermite de la Tombe mystérieuse* (1816), une supercherie littéraire attribuée à Ann Radcliffe, le baron de Lamothe-Langon relate comment il a accueilli chez lui un soldat écossais blessé à Toulouse en 1814, pendant les guerres napoléoniennes. Toutes leurs discussions mènent à des disputes, puisqu'ils veulent chacun prouver la suprématie de leur nation sur l'autre :

Après avoir longtemps parlé politique, et nous être disputé avec assez de politesse sur un point dont nous ne pouvions tomber d'accord, car il s'agissait de la prééminence que de nous réclamait pour sa nation, nous changeâmes de conversation, et nous nous rabattîmes sur la littérature. Nouveau sujet de querelle : il vantait Shakespeare, je lui citais Corneille ; il nommait Pope, vite je lui recitais un chant du Lutrín ; à Bacon j'opposais Montesquieu, à Fielding, l'auteur de Gil-Blas ; je croyais madame de Sévigné supérieure à milady Montaguë, enfin nous étions encore moins d'accord sur ce chapitre que sur tout autre.³

Bien que reposant sur une conversation imaginaire, cette préface n'en est pas moins intéressante dans la mesure où elle illustre non seulement les goûts littéraires de l'époque des deux côtés de

¹ Newman, *Op. cit.*, p. 124. [« Tout ce que nous avons créé le fut par hostilité envers la France, la nation. »]

² Annie Cointre, Annie Rivara (dir.), *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais, 1721-1828*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 16.

³ Lamothe-Langon, *L'Ermite de la tombe mystérieuse, ou le Fantôme du vieux château*, Paris, Lecoq et Durey, [1816] 1822, vol. 1, « Préface », pp. xvij-xviii.

la Manche, mais aussi la continuation des échanges culturels entre la France et le Royaume-Uni malgré la guerre.

C'est aussi à partir de la Révolution française que l'on constate un changement de sens du terme « *gothic* » / « gothique ». Pour l'Angleterre, Angela Wright a noté que dès les débuts des événements révolutionnaires l'adjectif perd peu à peu ses connotations et patriotiques positives et devient associé au Catholicisme, à la superstition et à la tyrannie¹. En France, à la même époque, il est doté de connotations similaires. L'adjectif est en effet employé pour désigner tout ce qui est « dépassé, vieillot ou ridicule² », et par association, tout ce qui est synonyme d'Ancien Régime.

Ensuite, vers la fin des années 1790, alors que les deux nations sont en guerre, en Angleterre, le terme est ensuite associé par les contemporains à la violence et à la Terreur³. Le major Watkin Tench, prisonnier de guerre en France, explique dans une lettre datant du premier mai 1795 : « There has been a report presented to the convention, on the Gothicism which has overspread the land, and exterminated in its fury more than two thirds of the works of art and taste, which enobled France.⁴ » Le major anglais associe le vandalisme des extrémistes révolutionnaires au barbarisme des Goths. Les terroristes sont eux-mêmes associés aux Goths et l'adjectif « gothique » est employé pour désigner l'étranger, l'ennemi, l'Autre.

En France, le terme possède également des connotations à dimension nationaliste, mais pas tout à fait le même sens. Mis en opposition avec la modernité, avec la nouvelle société et la nation républicaine naissante, l'adjectif « gothique » est associé à l'Ancien Régime, au passé,

¹ Wright, *Britain, France and the Gothic*, *Op. cit.*, p. 13.

² Catriona Seth, « La Revanche de l'imagination », in Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, L'Esprit des lettres, 2010, pp. 11-45, p. 12.

³ Wright, *Op. cit.*, p. 14.

⁴ Wright, *Op. cit.*, p. 69. [« Un rapport présenté lors de la convention a fait état du gothisme qui a envahi le pays et a exterminé, dans sa fureur, plus des deux tiers des œuvres d'art, qui ont fait la noblesse de la France. »]

et désigne les restes d'une société fantomatique qui n'a plus lieu d'être, d'un point de vue révolutionnaire. Dans les romans du genre publiés au tournant du XIX^e siècle, le spectre gothique de l'Ancien Régime pourrait illustrer le concept psychanalytique du retour du refoulé théorisé par Freud¹ et d'« hantologie » défini par Jacques Derrida², deux notions à la lumière desquelles le gothique moderne est toujours lu aujourd'hui³. Le genre romanesque « gothique » connaît sa plus grande période de vogue dans ce climat de tensions nationales et internationales, alors que le terme « *gothic* » / « gothique » est fortement connoté.

III. Terminologie relative au roman gothique et noir publié en France

Dans son étude sur Sade et le roman noir⁴, Jean Fabre suggère qu'une enquête lexicologique et thématique, qui tend à délimiter l'appellation du genre en France, serait nécessaire. C'est ce que nous allons tenter à présent, en prenant appui sur les titres des romans eux-mêmes et sur les discours critiques et paratextuels des contemporains.

En Angleterre, seulement quelques romans emploient l'adjectif « *gothic* », et ils se placent généralement au sein d'une lignée d'œuvres patriotiques et loyalistes⁵. Tel est le cas d'*Otranto, a Gothic Story* (1764), *The Champion of Virtue, a Gothic Story* (1777), *Count Roderic's Castle ; or, Gothic Times* (1794), *Netley Abbey, a Gothic Story* (1795), *Montrose ; or, the Gothic Ruin* (1799), *The Baron's Daughter, a Gothic Romance*, et de *Cava of Toledo ; or, the Gothic Princess* (1812). Ces œuvres qui s'avouent « gothiques » et qui font montre d'une volonté de

¹ Sigmund Freud, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense », dans *Névrose, psychose et perversion* (1896).

² Voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (1993).

³ Voir par exemple l'ouvrage de Valdine Clemens, *The Return of the Repressed: Gothic Horror from the Castle of Otranto to Alien*, Albany, State University of New York Press, 1999.

⁴ Jean Fabre, « Sade et le roman noir », in *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 253-278, p. 254.

⁵ Voir James Watt, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, James Watt, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 7.

s'insérer au sein d'un certain discours nationaliste, sont rarement traduites en français, à l'exception des romans de Walpole et de Reeve, tous deux dûment sous-titrés « histoire gothique », respectivement en 1767 et en 1787, et de *Count Roderic's Castle*, qui devient *Le Château du comte Roderic, ou les Tems gothiques* en 1807, pas moins de treize ans après sa date de parution originale, au moment de la Terreur.

Les œuvres susmentionnées, traduites soit avant, soit après les événements révolutionnaires, ne sont pas particulièrement populaires¹ et ne connaissent pas de réédition alors que le genre connaît sa plus grande vogue, contrairement à la plupart des romans gothiques publiés avant la Révolution, qui jouissent généralement au moins d'une réédition entre 1789 et 1804². La seule exception est celle du *Château d'Otrante*, réédité en 1798, mais là encore, comme en témoignent les critiques, le roman ne reçoit pas un très bon accueil, malgré la réputation mondaine de Walpole³. Nous expliquerons ultérieurement pourquoi ce type de roman gothique n'est pas celui qui rencontre le succès en France.

Le cas de *Netley Abbey*, traduit en français en 1801, est particulièrement intéressant : c'est le seul roman de la liste à avoir fait l'objet d'une traduction française pendant la Révolution, et c'est le seul pour lequel l'adjectif « *gothic* » n'est pas repris dans le sous-titre français : il est en effet transformé en « histoire du Moyen Âge ». D'une part, il révèle l'intention du traducteur de mettre l'accent sur la période historique, peut-être plus significative pour les

¹ Anthony Glinoe explique que *The Old English Baron*, traduit en 1787, c'est-à-dire dix ans après sa publication en Angleterre, est passé presque inaperçu. (*La Littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 46.) Il est de même pour *Otranto*.

² Pour ne citer que deux romans parmi d'autres, c'est par exemple le cas de *The Recess ; or, a Tale of Other Times* (1785) de Sophia Lee et de *Emmeline, the Orphan of the Castle* (1788) de Charlotte Smith. Le premier, traduit en français l'année suivante sous le titre *Le Souterrain, ou Matilde* par Pierre-Bernard Lamare, fait l'objet de deux rééditions en pleine Terreur, en 1793 et en 1794. Le second, traduit en français la même année sous le titre *Emmeline, ou l'Orpheline du château*, est réédité en 1794, puis en 1798 et en 1799.

³ Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1924, p. 75.

lecteurs que l'adjectif « gothique ». D'autre part, dans la mesure où la traduction paraît pendant la Première République, l'adjectif permet de renforcer la dimension obscurantiste d'une intrigue située sous l'Ancien régime et centrée sur les crimes et les mystères de cette période.

Du côté des romans noirs, nous avons noté seulement un ouvrage employant l'adjectif au sein du titre. Il s'agit du recueil *Contes gothiques* (1818) de Joséphine Perin de Gradenstein. Notons qu'il est également publié après la période républicaine et que, à en juger par la teneur des contes, l'adjectif est employé en référence au Moyen-Âge. Ces deux constats semblent suggérer que les éditeurs évitaient de publier des œuvres qui s'avouent « gothiques » pendant la Révolution, une époque pendant laquelle l'adjectif était fortement connoté. Cette réflexion nous amène à la question suivante : comment étaient donc désignés les romans du genre en France ?

Souvenons-nous qu'en Angleterre, l'adjectif « *gothic* » prenait initialement une coloration nationale. Si pendant notre période d'étude, aucun ouvrage nouvellement traduit ne s'avoue comme « gothique », on constate une insistance de la part des critiques sur la provenance anglaise du genre.

Ainsi, en 1798, deux critiques publiées pendant la période de vogue du genre gothique montrent une volonté de dénoncer un genre évoquant l'Ancien Régime et que l'on considère comme le produit d'une nation ennemie. La première, publiée dans le *Magasin encyclopédique*, est écrite par Louise Brayer de Saint-Léon, qui se plaint de la manière suivante : « Toujours des romans ! Il semble qu'il n'est plus permis à nos presses de rouler que sur les tristes conceptions anglaises [...]. »¹ La seconde, parue dans *La Décade philosophique*, une revue qui prend pleinement part à la diffusion de l'idéologie révolutionnaire et de la nouvelle identité nationale

¹ *Magasin encyclopédique* 20, 1798, p. 348, cité par Elisabeth Durot-Boucé, *L'Abbesse de William Henry Ireland*, Paris, Publibook, 2006, « Avant-propos », p. 30.

française, qualifie le roman gothique de « genre puéril et barbare¹ ». Le terme « barbare » peut faire référence aux Goths, mais aussi plus largement à l'« étranger », et devenir dans ce contexte synonyme d'« anglais ». Il peut donc signaler la volonté de marquer clairement une opposition avec l'Angleterre.

En effet, plus loin, le critique insiste clairement sur la provenance des « romans diaboliques de l'Angleterre² », tout comme le fait le jacobin François-Xavier Pagès de Vixouse³ la même année : « On fait, depuis quelque temps, un grand usage, dans les romans, du ressort de la terreur, du sombre. [...] On appelle ce genre la *manière noire*, la *manière anglaise*.⁴ » C'est aussi le cas d'un rédacteur du *Courrier des spectacles* de 1800, à l'occasion de la sortie d'*Albert et Théodore ou les Brigands* : « Encore un de ces romans qui, sortis des cerveaux Anglais, portent tous depuis quelque temps la même empreinte, celle du merveilleux et de la confusion.⁵ » Louis-François-Marie Bellin de la Liborlière qualifie les romans du genre de « radcliffades », en référence à Radcliffe, la romancière de fiction gothique la plus célèbre et par conséquent la plus imitée⁶. Charles Nodier parle quant à lui des « couleurs obscures de

¹ Article de M., à propos de la parodie de Bellin de la Liborlière intitulée *La Nuit anglaise* (1799), *La Décade philosophique, littéraire et politique*, an VII de la République Française, 3^e trimestre, 30 Germinal an VII, pp. 544-548.

² Article de M., *La Décade philosophique, littéraire et politique*, an VII de la République Française, 3^e trimestre, 30 Germinal an VII, pp. 544-548.

³ Pagès est le fondateur du journal *Le Cantaliste, ou Journal du département du Cantal* en 1791, connu pour ses articles véhéments.

⁴ François-Xavier Pagès de Vixouse, *Amour, Haine et Vengeance, ou Histoire de deux illustres maisons d'Angleterre*, Paris, an VII, I, v-vi, cité par Lévy, in *Le roman gothique anglais, Op. cit.*, p. 477. Pagès fait également allusion à un procédé de gravure en taille-douce particulièrement en vogue en Angleterre.

⁵ Article de F. J. B. P. G***, *Le Courrier des spectacles*, 9 Fructidor, an VIII [1800], pp. 3-4.

⁶ Louis-François-Marie Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise, ou les Aventures, jadis un peu extraordinaires mais aujourd'hui toutes simples et très communes, de M. Dabaud, marchand de la rue St. Honoré, à Paris ; roman comme il y en a trop, traduit de l'arabe en iroquois, de l'iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon et du lapon en français par le R.P. Spectroruini, moine Italien*, Paris, C. Pougens, 1799, p. 171.

l'anglomanie¹ ». Enfin, en 1813, en dépit de la déferlante de romans noirs d'origine française sur le marché de la librairie, Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort insiste sur la nationalité anglaise du genre : « On doit aux Anglais cette espèce de roman qui a pour objet d'effrayer l'imagination en lui présentant des tableaux terribles, tels que le spectacle des plus grands crimes employés par des scélérats pour persécuter l'innocence.² » Ces critiques, qui semblent ignorer la tradition noire française des siècles précédents et dont nous reparlerons, vont tous dans le sens de la théorie d'un gothique d'origine anglaise, comme dans une tentative de bien distinguer les deux productions littéraires nationales.

En 1797, Amaury Duval, qui écrit pour la *Décade philosophique*, destine le roman gothique aux lecteurs qui aiment « laisser [leur] imagination errer au milieu des bois, des rochers, des déserts, des ruines³ ». Les romans eux-mêmes sont reconnaissables en ce qu'ils comportent des « tableaux de prisons, d'églises gothiques, de couvens, d'hermitages [...], [d]es scènes douces, mélancoliques ; [d]es scènes terribles, déchirantes⁴ ». Deux ans plus tard, en 1799, la définition du genre reste la même, en témoigne Germaine de Staël, qui dans *De la littérature*, qualifie les ouvrages du genre comme des romans « dans lesquels on voulait exciter la terreur, avec de la nuit, des vieux châteaux, de longs corridors et du vent.⁵ »

Les contemporains du roman gothique du tournant du XIX^e siècle reconnaissent suffisamment de thèmes communs aux romans du genre pour tenter de leur attribuer une

¹ Charles, Nodier, *Dernier chapitre de mon roman*, Paris, Cavanagh, 1803, p. 20.

² Article de Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort, *Mercure de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, vol. 54, p. 593.

³ *Décade philosophique*, an V, III^e trimestre, pp. 541-545.

⁴ *Ibid*, pp. 541-545.

⁵ Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édition d'Axel Blaesche, Paris, Classiques Garnier, 1998, pp. 335-336, cité par Catriona Seth dans « La revanche de l'imagination », in *Op. cit.*, p. 19.

dénomination commune. Les deux critiques citées précédemment s'accordent par exemple sur le fait que le genre romanesque trouve une certaine unité thématique au sein d'un décor particulier, naturel ou architectural – d'ailleurs souvent gothique –, qui sert de cadre aux scènes ayant pour but de susciter la terreur.

L'entreprise de catégorisation s'avère toutefois ardue, en témoigne la tentative du libraire Marc, dans son *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans d'après leur classement par ordre de matières* (1819), qui établit sept catégories dans lesquelles peuvent être classés les romans gothiques et les romans noirs, tout en sachant qu'un même roman pouvait entrer dans plusieurs catégories à la fois. Il distingue ainsi les « Romans traduits de l'anglais, Histoires anglaises, écossaises et irlandaises », les « Romans et Histoires de couvens, de Moines, de Religieuses », les « Romans de Magie, Sortilèges, Enchantemens, Nécromancies », les « Romans de Fantômes, Revenans, Ombres, Apparitions, Spectres et Visions », les « Romans mystérieux, secrets impénétrables, mystères sur Mystères et Secrets dévoilés », les « Romans noirs, sinistres, Assassinats, Empoisonnemens, Souterrains, Prisons, Cavernes, vieux Chateau, Enlèvemens, Vengeance et Crimes affreux » et enfin les « Romans de Brigands, faux Monnayeurs, Voleurs, Scélérats, Bandits et Escrocs¹ ».

En France comme en Angleterre, le lien entre le genre et la Terreur est présent, entre autres, dans la presse française, et ce dès 1795. Le roman gothique est tantôt considéré comme un « genre descriptif dans lequel le but principal est d'exciter la terreur² », tantôt comme « le

¹ Marc, *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou Méthode pour lire les romans d'après leur classement par ordre de matières*, Paris, Pigoreau, 1819, p. x.

² Louis-Antoine Marquand, « Préface », *Dusseldorf, ou le Fratricide*, Paris, Lemierre, 1798, cité dans Cointre et Rivara, *Op. cit.*, p. 187.

genre de la terreur »¹, le « genre sombre et terrible² » ou « mystérieux et terrible³ », dont Ann Radcliffe est à plusieurs reprises qualifiée de créatrice.

Cependant, parmi toutes les appellations du genre, c'est celle de la couleur qui y est rattachée, c'est-à-dire le noir, qui prévaut. Si l'un des premiers à faire le parallèle entre le genre et la couleur est sans doute Baculard d'Arnaud, le maître du drame sombre, qui s'affirme « un des partisans les plus déclarés du *genre ténébreux* [...]»⁴, il est intéressant de noter que cette association est récurrente en 1803, l'année suivant un pic de popularité du roman noir d'origine française, qui comme nous le verrons, connaît le succès légèrement plus tardivement que son confrère anglais. Ainsi, le roman terrifiant est tantôt qualifié de « genre noir⁵ », tantôt de « genre ténébreux⁶ ». L'appellation perdure au fil des années, et les romans qui comportent des « tours, de[s] brigands, de[s] chevaliers félons, de[s] fantômes voire même de[s] diables »⁷ sont regroupés sous la dénomination commune de « genre sombre⁸ » « genre sombre et terrible⁹ »,

¹ Etienne-Léon de Lamothe-Langon, *L'Ermite de la tombe mystérieuse, ou le Fantôme du vieux château, anecdote extraite des Annales du XIII^e siècle par Mme Anne Radcliffe ; et traduite sur le manuscrit anglais par M.E.L.D.L.*, Paris, Ménard et Desenne, 1816, « Préface », p. xj, cité dans Katherine Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in Seth, *Imaginaires gothiques, Op. cit.*, pp. 131-145, p. 131 p. 131.

² Louis Jullian, *Galerie historique des contemporains, ou Nouvelle biographie*, Bruxelles, Aug. Wahlen et Comp^e, 1820, vol. 8, p. 10.

³ *Les Mystères de Hongrie, roman historique du XV^e siècle*, par Edward Moore, traduit de l'anglais sur la 4^e édition, par la Csse de L***, Paris, J. G. Dentu, 1817, « Dédicace », p. i.

⁴ Glinoyer, *La Littérature frénétique, Op. cit.*, p. 41.

⁵ Louis-Antoine Marquand, *Le Proscrit*, Paris, chez Le Normant, an XI-1803, « Lettre à B... Y de G... E qu'on peut regarder *ad libitum* comme *dédicace* ou une *préface* », p. xxij.

⁶ Nodier, *Dernier chapitre de mon roman, Op. cit.*, p. 19.

⁷ Lamothe-Langon, *Tête de Mort, ou la Croix du Cimetière de Saint Adrien*, Paris, Ménard et Desenne, 1817, « Préface », p. iv.

⁸ René-Jean Durdent, « Préface » des *Orphelines de Werdenberg* (1810), cité dans Katherine Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, p. 131 ; Lamothe-Langon, *Tête de Mort, Op. cit.*, « Préface », p. iv ; Antoine-Vincent Arnault, Etienne-François Bazot, Antoine Jay, Etienne de Jouy, Jacques Marquet de Montbreton baron de Norvins, (dir.), *Biographie nouvelle des contemporains*, Paris, à la librairie historique, 1825, vol. 20, p. 370.

⁹ Jullian, *Op. cit.*, p. 10.

« genre noir¹ » ou encore « romans noirs² ». C'est cette dernière qualification qu'il conserve aujourd'hui³ et qui est généralement employée pour désigner la production « gothique » française jusque dans les années 1820, après quoi c'est l'expression de « roman frénétique » qui lui est préférée, et qui elle concerne les romans des années 1820-1830, une période qui n'entre pas dans les bornes chronologiques de notre étude.

Bien qu'attribuée à Nodier en 1821⁴, l'association du genre à la frénésie est faite dès 1799, par un critique pour le *Spectateur du Nord*, qui tente de définir « ce genre sinistre » par rapport à ses effets sur le lecteur :

[...] il ne doit ses succès qu'à des impressions souvent funestes pour les personnes qui y trouvent le plus d'attrait ; le sentiment qui les y attache, est pour ainsi dire, une *frénésie*, un besoin d'être ému dont la force est toujours en raison inverse de notre foiblesse.⁵

Pour finir, l'ambiguïté et la malléabilité du terme « *gothic* » / « gothique », à plusieurs niveaux, à commencer par la diversité des sens et des connotations politiques qui y sont

¹ B.....y. de G.....e., *Le Proscrit*, *Op. cit.*, vol. 1, « avant—propos », p. xxviii ; Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 37 ; Pigoreau, « Tableau des romans noirs », in *Petite Bibliographie biographico-romancière ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, octobre 1821, pp. 353-354.

² Pigoreau, « Tableau des romans noirs », in *Op. cit.*, pp. 353-354 ; Pigoreau, *Cinquième supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, décembre 1823, p. 34 ; Marc, *Dictionnaire des romans anciens et modernes*, *Op. cit.*

³ Voir notamment Jean Fabre, « L'abbé Prévost et la tradition du roman noir », in *Op. cit.*, pp. 39-55 et « Sade et le roman noir », in *Op. cit.*, pp. 253-278 ; Simone Bernard-Griffith et Jean Sgard (dir.), *Mélodrames et romans noirs : 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, et plus récemment Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques*, *Op. cit.*

⁴ Cf. p. 11. Nodier peut être considéré comme l'un des principaux importateurs et propagateurs du renouveau du gothique anglais et du noir français. Il a en effet parrainé et préfacé *Lord Ruthwen, ou les Vampires* (1820) de Cyprien Bérard, un roman publié suite au succès du *Vampyre* (1818) de Polidori, dont Nodier signe par ailleurs une adaptation théâtrale sous forme d'un mélodrame intitulé *Le Vampire* (1820), en collaboration avec Achille de Jouffroy, Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche. Il a également signé avec le baron Taylor une adaptation de *Bertram ; or, the Castle of St. Aldobrand* (1816) de Mathurin, *Bertram, ou le Château de St. Aldobrand* (1821), et publié deux romans noirs *Jean Sbogar* (1820) et *Smarra, ou les Démons de la nuit* (1822), ainsi qu'un recueil de contes fantastiques et noirs intitulé *Infernalina, ou Anecdotes, petits romans, nouvelles et contes sur les revenants, les spectres, les démons et les vampires* (1822).

⁵ Article de C., *Spectateur du Nord*, 1799, 10 pluviôse, pp. 13-14.

attachées, mais aussi les multiples dénominations du genre du roman gothique, témoignent comme le montre la tentative de classification par Marc et comme l'a souligné Daniel Hall, de la difficulté de définir un genre à partir de critères tels que les *topoi*¹.

Pourtant, même si les romans auxquels il est fait allusion ne portent pas tous une étiquette identique, et encore moins l'appellation de « roman gothique », au vu de la rareté de l'usage du terme, ils font néanmoins montre de suffisamment de signes distinctifs pour être regroupés sous une seule bannière et être reconnus comme faisant partie d'un genre à part entière, un genre étant considéré « comme la somme de ses traits formels – mode narratif et intrigue [...]»² » La traductrice de *The Mysteries of Hungary* (1817), elle, mentionne une « école » du « genre mystérieux et terrible » dont Ann Radcliffe serait l'instigatrice : « [...] si ce genre n'avait pas un attrait réel », écrit-elle, « Mme Radcliffe n'aurait pas fait école »³.

¹ Daniel Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 20.

² Paola Galli Mastrodonato, *La Révolution française, 1789-1800, et ses effets sur la production et migration des récits à travers les littératures française, anglaise, américaine et italienne*, Montréal, Université McGill, thèse de doctorat, février 1983, p. 17.

³ Comtesse de L***, *Les Mystères de Hongrie*, *Op. cit.*, « Dédicace », p. iij.

Première partie

« Qui peut vivre, qui peut écrire en ce temps, et ne pas sentir et penser sur la révolution de France ?¹ »

Le roman terrifiant dans le contexte de la Révolution française

De 1789 à l'époque du Directoire le roman fut peu cultivé, et chose remarquable, aucun de ceux qui parurent ne se ressentirent directement de l'influence des temps où ils furent conçus.²

La révolution qui s'est faite chez nous, influe beaucoup sur la littérature.³

Introduction : la France, un important centre de traduction au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, le marché grandissant de la traduction est un acteur essentiel des transferts culturels entre les différents pays européens. Grâce au français comme langue des élites internationales, la France est le plus gros exportateur d'ouvrages pendant la première moitié du siècle⁴ et reste un important centre de traduction jusque dans les années 1800. Situé au carrefour de la vogue de la traduction en général et celle de la traduction de l'anglais en particulier, le roman gothique témoigne de la position centrale occupée par la France : c'est le

¹ Germaine de Staël, « De l'Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations », in *Oeuvres complètes de Mme la baronne de Staël*, à Paris, chez Treuttel et Würtz, [1797] 1820, vol. 3, p. 33.

² Georges Duval, *Histoire de la littérature révolutionnaire*, Paris, Dentu, 1879, p. 147, cité dans Douthwaite, *The Frankenstein of 1790*, *Op. cit.*, p. 5.

³ Beaumarchais, dans une lettre du 12 novembre 1791 à Nicolaï Lousoupov, chambellan du futur Paul 1^{er}, cité par Gunnar von Proschwitz, « Beaumarchais et la Terreur », in Madeleine Bertaud (dir.), *Les Grandes Peurs, 2 : L'Autre*, Genève, Droz, 2004, pp. 405-410, p. 407.

⁴ Robert Tombs, Isabelle Tombs, *That Sweet Enemy: The French and the British from the Sun King to the Present*, London, William Heineman, 2006, p. 150 (note 118).

texte de la traduction française et non l'original britannique qui sert de référence lors du passage à d'autres langues européennes telles que l'espagnol, l'italien ou le polonais¹.

Dans la France des années 1790, la dimension culturelle des échanges effectués par l'intermédiaire des traductions est doublée d'une dimension politique. En effet, la traduction joue un rôle non négligeable au sein des débats, dans la diffusion des idées politiques, et plus précisément, comme l'a écrit Jean-Luc Chappey, dans la « gestation de l'idée républicaine² ». Ce constat est d'autant plus éloquent lorsqu'il concerne les traductions d'ouvrages entre la France et l'Angleterre. En effet, de part et d'autre de la Manche, selon Chappey, « [t]raduire s'impose progressivement [...] comme une activité centrale pour tous ceux qui cherchent à s'appuyer sur l'introduction d'ouvrages et d'idées étrangers pour critiquer les systèmes établis, promouvoir des réformes ou simplement se construire un nom.³ »

La première partie de cette thèse explore le phénomène de traduction du roman gothique au tournant du XIX^e siècle dans le contexte des événements révolutionnaires. Dans le cas présent, notre analyse ne s'appuie pas tant sur les œuvres traduites que sur les discours critiques relatifs à la conception de l'art de traduire et aux différentes formes de traduction notamment présents, mais pas uniquement, au sein du paratexte auctorial et éditorial et de l'épitexte.

Le premier chapitre détermine d'abord la période pendant laquelle le roman gothique a véritablement connu le succès en France ainsi que les proportions qu'il occupe au sein du genre romanesque dans le contexte de la vogue de la traduction au tournant du siècle. Ensuite, son

¹ Voir à ce sujet Agnieszka Łowczanin, « 'I dedicate this work to the care of the dismal spirit of Anna de Radklif': Polish Gothicism at the turn of the 18th and 19th centuries » et Céline Rodenas, « Ann Radcliffe's novels and their translations into Italian at the beginning of the nineteenth century », deux communications présentées lors de la conférence biennale de l'International Gothic Association, "Gothic Migrations", Vancouver, 2015. Voir aussi Ann Davies, *Spanish Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 3.

² Jean-Luc Chappey, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in Gilles Bertrand et Pierre Serna (dir.), *La République en voyage 1770-1830*, Rennes, PUR, 2013, pp. 225-235, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 225.

lien avec les événements révolutionnaires, qui coïncident avec son arrivée en masse sur le marché français, est également discuté par l'intermédiaire des discours critiques contemporains et modernes.

Le second chapitre est consacré à la figure des traducteurs du « noir ». Il est d'abord question des différentes stratégies relatives aux marques auctoriales présentes sur la page de titre des traductions et de leur signification. Succèdent à cette étude des considérations biographiques relatives au sexe, à la classe sociale et à l'orientation politique des traducteurs du roman gothique, qui sont complétées d'une étude bibliographique. Nous tentons ainsi de déterminer le type de roman gothique importé en territoire français par rapport au reste de la production britannique. Cette étude met en lumière la notion de « seuil » et de préférence littéraire à travers le type de production littéraire « autorisé » à pénétrer en territoire postrévolutionnaire et républicain.

Chapitre I : « Le fruit des secousses révolutionnaires¹ », la traduction du roman gothique (1789-1804)

L'étude quantitative qui forme la base de ce chapitre s'appuie sur deux de nos bibliographies, celle du roman gothique en traduction française (1789-1822) et celle des ouvrages romanesques français ayant subi l'influence du roman gothique ou du roman noir (1789-1822)². Atteindre l'exhaustivité pour une telle recherche est presque impossible. Toutefois, dans la mesure où notre étude s'appuie sur une compilation de différentes sources bibliographiques disponibles sur le sujet, elle tend à s'en rapprocher le plus possible, notamment pour la période 1789-1800, englobée par la *Bibliographie du genre romanesque français* (1977) d'Angus Martin, Vivienne Mylne et Richard Frautschi. Nous attendons avec impatience la disponibilité de la base de données « Cat19 », qui offrira les informations bibliographiques à propos des romans français parus entre 1800 et 1830, complétant ainsi parfaitement la *Bibliographie du genre romanesque français*.

I. En chiffres

Expliquons tout d'abord le changement qui s'opère dans le type de production romanesque après la Révolution. D'après les données statistiques de la *Bibliographie du genre romanesque français*, les romans qui dominent le marché littéraire français jusqu'en 1795 sont surtout des romans aux intrigues sentimentales et d'amours pastorales, des romans traitant de voyages ou

¹ Donatien-Alphonse-François de Sade, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques, précédés d'une Idée sur les Romans*, à Paris, chez Massé, an VIII [1799], vol.1, p. xxix.

² Voir Appendice 1 : « Bibliographie du roman gothique anglais en traduction française (1789-1821) » et Appendice 2 : « Bibliographie des œuvres de fiction françaises ayant subi l'influence du roman terrifiant (1789-1822) ».

de la peinture et de la critique de mœurs. Toutefois, après 1795, et surtout de 1797 à 1800, les romans d'aventures romanesques et de mystères leur disputent la place d'honneur¹. Ensuite, de 1796 à 1800, 24 % des romans publiés sont soit du genre comique ou gai, alors que 76 % d'entre eux sont du genre sérieux ou triste. En d'autres termes, les romans proposés aux lecteurs français après la Révolution française sont en majorité du genre sombre avec une intrigue qui repose sur l'aventure et le mystère, deux caractéristiques de la production « gothique ».

Les deux graphiques ci-dessous (fig. 1 et 2) sont composés à partir des données récoltées dans nos deux bibliographies et d'un schéma relatif à la production britannique réalisé par Robert Miles². Ils permettent de comparer d'une part, la production terrifiante française – qu'il s'agisse de traductions ou de romans noirs – à la production britannique, et d'autre part le nombre de traductions françaises du roman gothique au nombre de romans noirs publiés par an, rééditions exceptées.

¹ D'après la *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, (London, Mansell, Paris, France expansion, 1977, p. 1), pour l'année 1795, treize intrigues sont du genre sentimental ou pastoral tandis que dix sont des intrigues d'aventures romanesques et de mystères. En 1797, le ratio s'équilibre presque, avec vingt-neuf intrigues du premier type et vingt-huit du second type. En 1798, le nombre d'intrigues du premier genre – trente et un – est surpassé par celui du second genre – quarante et un. Le ratio s'équilibre de nouveau en 1799, avec cinquante-six intrigues du genre sentimental ou pastoral et soixante d'aventures romanesques et de mystères et en 1800, avec cinquante-cinq intrigues du premier type et cinquante et un du second type.

² Schéma intitulé « Publication of Gothic novels, 1770-1800 » dans l'article de Robert Miles, « The 1790s: the effulgence of Gothic », in Hogle (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, *Op. cit.*, pp. 41-62, p. 43.

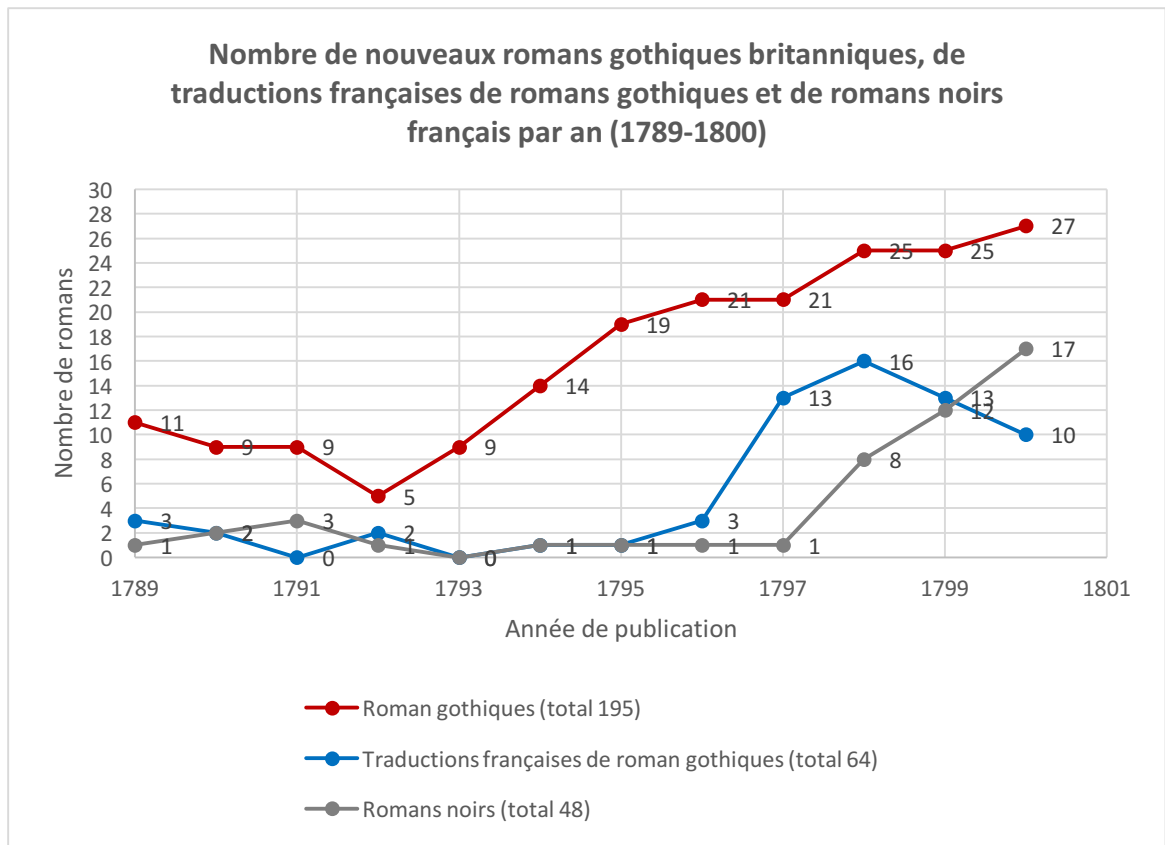


Figure 1. Graphique du nombre de nouveaux romans gothiques britanniques, de traductions françaises de romans gothiques et de romans noirs français par an (1789-1800)

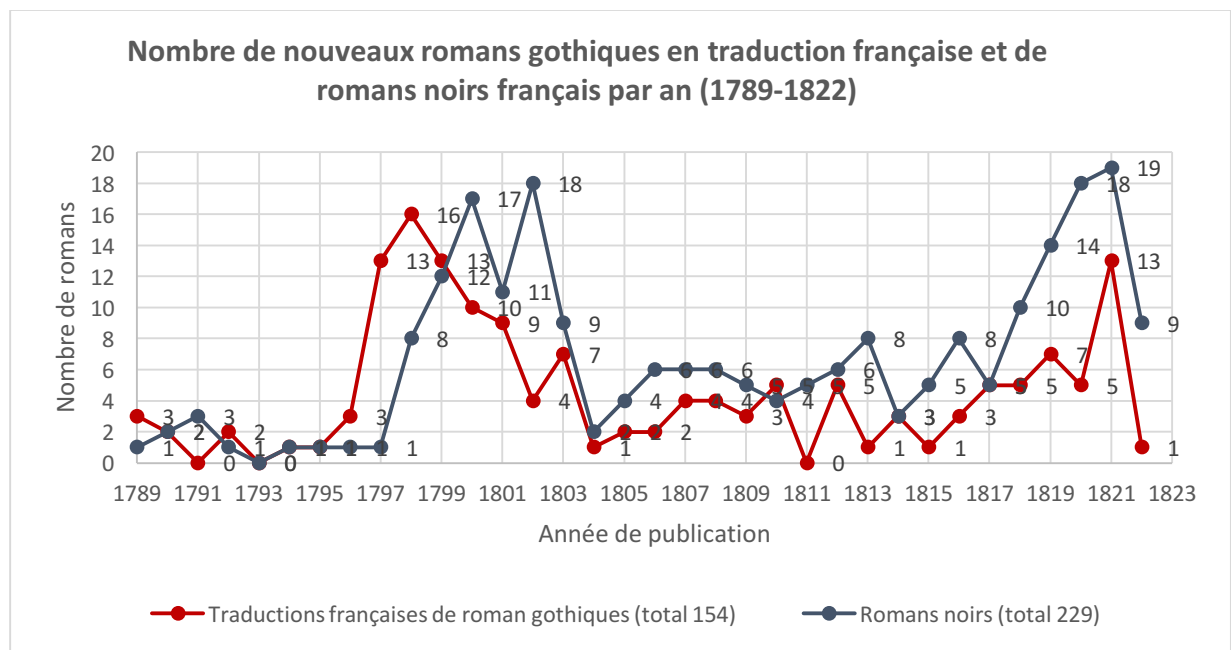


Figure 2. Graphique du nombre de nouveaux romans gothiques en traduction française et de romans noirs français par an (1789-1822)

Dans le cours du XVIII^e siècle, à mesure que le lectorat s'accroît et se diversifie, la production romanesque s'industrialise progressivement jusqu'à devenir l'objet d'une consommation de masse¹. Si en Angleterre, la production de romans gothiques augmente considérablement à partir de 1788, en France, son essor est plus tardif. De part et d'autre de la Manche, sa popularité coïncide avec un certain nombre de facteurs, tels que l'augmentation de traductions de textes continentaux, du nombre de lecteurs – et surtout de lectrices – issus de la classe moyenne, la proportion de la lecture de loisir chez la bourgeoisie, ainsi que le rôle des bibliothèques ambulantes dans la popularisation du roman en général² et l'accroissement de maisons d'édition nouvellement créées.³ Ces différents facteurs font du roman gothique des années 1790 un « produit culturel » qui paraît au moment où le marché de l'édition est en pleine révolution commerciale de part et d'autre de la Manche.

Du côté de la production terrifiante française, on note une baisse du nombre de publications en 1793 puis une reprise considérable à partir de 1794 et jusqu'en 1800. Ce constat paraît surprenant, voire paradoxal, si l'on tient compte du fait qu'il s'agit d'une période traversée par les troubles de la Révolution française et que l'Angleterre et la France entrent en guerre précisément au cours de la décennie 1790. D'une part, de 1792 à 1797, la première nation participe à la coalition contre la France révolutionnaire et d'autre part, en 1798-1799, les deux armées s'affrontent pendant la campagne d'Égypte. Joëlle Prugnaud souligne également un climat d'anglophobie entretenu par la propagande républicaine à partir de 1789 et qui perdure

¹ Jean Delisle and Judith Woodsworth, *Translators through History*, Amsterdam ; Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, [1995] 2012, p. 214.

² Voir à ce sujet, pour la fin du XVIII^e siècle, Béatrice Didier, *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, PUF, 1992, pp. 79 et 88 et Prugnaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 92, dont les propos sont toutefois davantage relatifs au XIX^e siècle qu'au XVIII^e siècle.

³ Anthony Mandal, « Gothic and the Publishing World, 1780-1820 », in Townshend et Byron (dir.), *Op. cit.*, pp. 159-171, p. 164.

sous l'Empire jusqu'en 1815¹. Le paradoxe ne passe pas inaperçu aux yeux des contemporains.

L'année 1797, l'abbé Morellet ouvre la préface de sa traduction *Les Enfants de l'Abbaye*, par le constat suivant :

Malgré la guerre, qui depuis plus de quatre années, au grand dommage des deux nations, interrompt presque toute communication entre nous et le pays le plus riche en productions littéraires, un grand nombre de compositions anglaises du genre de celle que nous offrons ici au public, ont passé dans notre langue, et on en traduit sans cesse de nouvelles [...].²

La même année, le traducteur de *A Sicilian Romance* de Radcliffe fait une remarque similaire :

Les guerres même les plus sanglantes, ne divisent aujourd'hui les nations que sous les rapports politiques. Les arts, les sciences et le commerce réunissent les individus, malgré l'acharnement des cabinets ; et le bon sens a enfin appris aux Français, aux Anglais et aux Allemands qu'en dépit des canons et des baïonnettes dont leurs frontières sont hérissées, il était encore possible de mettre en commun ses richesses, son industrie, ses pensées et ses plaisirs.³

Pendant la Terreur, la diffusion des textes français est temporairement interdite en Angleterre⁴, tandis que la production romanesque tourne au ralenti en France. En effet, la *Bibliographie du genre romanesque français* recense seulement vingt romans publiés en 1793 – comparé à cent un en 1789, avec quarante-trois traductions, dont vingt-sept de l'anglais – ce nombre comprend cinq traductions dont trois romans en provenance de l'Angleterre. L'année suivante comprend un total de seize romans, qui inclut deux traductions, toutes deux de l'anglais, dont l'une est un roman gothique. Il faut dire que l'époque est certes peu propice à la production romanesque, comme l'ont écrit Annie Cointre et Annie Rivara : « [...] la crainte de

¹ Joëlle Prunnaud, « La traduction du roman gothique en France au tournant du XVIII^e siècle », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n°1, 1994, pp. 11-46, pp. 17-18.

² André Morellet, *Les Enfants de l'abbaye*, Paris, Maradan, 1797, vol. 1, p. 5.

³ Moylin-Fleury, *Julia ou les souterrains du château de Mazzini*, Paris, A. Cl. Forget, 1797, « Avertissement du traducteur », p. i.

⁴ Wright, *Britain, France and the Gothic*, *Op. cit.*, p. 64.

ne pas être autorisé à publier, refrène des références trop précises à la politique nationale, au moins jusqu'au Consulat.¹ »

Pourtant, c'est précisément pendant la Terreur que sont rééditées deux traductions de romans gothiques, *Le Souterrain* (1786)² et *Emmeline, ou l'Orpheline du château* (1788)³, et que paraît *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair*⁴. La première, une traduction de Pierre-Bernard Lamare, est particulièrement intéressante dans la mesure où bien qu'originellement publiée en anglais avant les événements révolutionnaires, elle fait l'objet de trois rééditions en 1793⁵. L'intérêt aussi soudain que tardif pour le roman pourrait s'expliquer par sa teneur anticléricale⁶, qui trouve parfaitement sa place au sein de l'idéologie révolutionnaire.

Les cas de figure que nous venons de citer restent toutefois minoritaires. Comme le montre le graphique du nombre de nouveaux romans gothiques en traduction française (fig. 1), peu de traductions du genre parviennent sur le territoire français avant 1797. Un certain « B. L. » mentionne dans le *Spectateur du Nord* de 1799 « la foule des romans anglois qu'on ne cesse de traduire aujourd'hui dans la langue française⁷ ». Les années qui précèdent ou qui suivent 1799 sont effectivement riches en traductions du genre et présentent un contraste saisissant avec le nombre de publications pendant la Terreur.

En 1798, un critique du *Spectateur du Nord* évoque les romans « tant vantés depuis un an » et qui sont « recherchés, lus, dévorés, avec une avidité⁸ ». L'année 1797, à laquelle fait

¹ Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, pp. 16-17.

² Traduction française de *The Recess* (1785) de Sophia Lee.

³ Traduction d'*Emmeline ; or, the Orphan of the Castle* (1788) de Charlotte Smith.

⁴ Traduction de *The Romance of the Forest* (1791) de Radcliffe.

⁵ Pour les détails bibliographiques, voir Martin, Mylne et Frautschi, *Op. cit.*, p. 294.

⁶ Sur la teneur anticléricale de *The Recess*, voir Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 58.

⁷ *Spectateur du Nord*, janvier 1799, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., p. 18.

⁸ *Spectateur du Nord*, janvier 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 203-217.

allusion le journaliste, comprend douze nouvelles traductions, c'est la date à laquelle sont traduits les cinq romans de Radcliffe alors disponibles sur le marché, ainsi que le sulfureux *The Monk* de Lewis, des romans gothiques qui ont tous connu le succès en Angleterre. Les universitaires¹ s'accordent généralement pour considérer 1797 comme l'année qui marque le début de la vogue du gothique en France. 1798 est celle qui compte le plus de traductions de romans gothiques, avec seize nouvelles publications. La dernière année du Directoire, cent soixante-quatorze romans, dont cinquante et une traductions et trente-sept provenant de l'anglais, ont été publiés. Le genre du roman gothique connaît donc le succès en France environ une décade après les débuts de la vogue en Angleterre. Terry Hale fait le lien entre l'arrivée tardive du genre en France et la réaction thermidorienne, qui s'accompagne de la restauration de la liberté de la presse par la Constitution².

La vogue du roman terrifiant se maintient jusqu'à la fin du Consulat, contrairement à ce qu'affirme Roland Virolle³. 1800 et 1802 – avec 1821 – sont les années les plus riches en publication de nouveaux romans noirs⁴, tandis qu'en Angleterre, la première est celle qui compte le plus de romans gothiques⁵. Les critiques emploient d'ailleurs l'image de l'inondation pour faire référence au phénomène, à l'instar du *Journal général de la littérature de France* de 1800, qui fait allusion aux productions « dont l'Angleterre nous inonde depuis plusieurs

¹ Voir par exemple : Maurice Heine, « Le Marquis de Sade et le roman noir », in *Nouvelle Revue Française*, n° 41, 1933, p. 201, cité dans Paola Irene Galli Mastrodonato, « Romans gothiques anglais et traductions françaises : l'année 1797 et la migration de récits », in *Neohelicon*, 1986, vol. 13, n° 1, pp. 287-320, p. 289, ou encore Katherine Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in Seth (dir.), *Op. cit.*, pp. 131-145, p. 135.

² Terry Hale, « French and German Gothic: the beginnings », in Hogle (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, *Op. cit.*, pp. 63-84, p. 71.

³ Virolle, « Vie et survie du roman noir », in *Op. cit.*, p. 138.

⁴ Dix-sept nouveaux romans noirs sont publiés en France en 1800 et dix-huit en 1802.

⁵ Jerrold E. Hogle, « Chronology », in Hogle (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. xix. En Angleterre, vingt-sept nouveaux romans gothiques paraissent en 1800.

années¹ ». Charles-Hubert Millevoye emploie la même image lorsqu'il fait le constat suivant : « Nous avons été long-tems inondé d'une foule de monstrueuses productions qu'Anne Radcliffe enfantait dans un sombre délire² ». Enfin, dans son « avant-propos », l'éditeur du *Proscrit* (1803), une traduction de *The Banished Man* (1794) de Charlotte Smith, parle lui aussi d'inondation romanesque et ajoute : « Depuis quelques années, les presses de Paris ont gémi sous le poids de nombreuses traductions de romans anglais »³.

Pendant la période révolutionnaire, qui s'étend entre 1789 et 1804, quatre-vingt-deux nouvelles traductions du gothique et quatre-vingt-seize romans noirs, c'est-à-dire un total de cent soixante-dix-huit nouvelles œuvres, ont été publiées en l'espace de quinze ans. Si l'on compare ces chiffres avec ceux de la grande période de vogue du gothique et du noir en France, 1797-1803, qui comprend soixante-neuf traductions et quatre-vingt-deux romans noirs pour un total de cent cinquante et un nouvelles publications, il semble évident que le gothique est moins le produit de la Révolution en tant que telle que celui de la réaction thermidorienne, comme l'a noté Terry Hale, ou plus précisément, du Directoire et du Consulat.

Les chiffres décroissent sous l'Empire, lors du renouveau des hostilités entre la France et le Royaume-Uni, comme l'a noté Terry Hale : « [...] by 1804-05, with Napoleon planning an invasion and Pitt hastily assembling a new coalition with Russia, Austria, and Sweden, translation almost comes to a standstill⁴ ». En effet, seule une traduction paraît en 1804 et seulement deux en 1805, l'année de la bataille de Trafalgar. Le nombre de nouvelles traductions

¹ *Journal général de la littérature de France*, troisième année, à Paris, chez Treuttel et Würtz ; à Strasbourg, chez les mêmes Libraire, an VIII [1800], p. 273.

² Charles-Hubert, *Satires des Romans du jour, considérés dans leur influence sur le goût et les mœurs de la Nation ; pièce couronnée par l'Athénée de Lyon, qui en a proposé le sujet*, Paris, Capelle, an XI [1802], p. 11.

³ B.....y. de G.....e., *Le Proscrit*, *Op. cit.*, vol.1, « avant—propos », pp. xj-xijj.

⁴ Daniel Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 71. [« [...] en 1804-05, alors que Napoléon prépare une invasion et Pitt forme en hâte une nouvelle coalition avec la Russie, l'Autriche et la Suède, l'activité traductive se retrouve presque au point mort. »]

du roman gothique chute considérablement à partir de 1810, une conséquence à imputer en partie, selon Anthony Mandal, au blocus continental de 1806 et à l'impact économique des guerres napoléoniennes, qui ont contribué à l'inflation et à la crise financière nationale¹. Hale tient également le conflit entre les deux nations pour responsable de la baisse de l'échange culturel de part et d'autre de la Manche, tandis qu'Alice M. Killen explique ce désintérêt à la lumière du renouveau du classicisme sous l'Empire².

Les deux hypothèses précédentes, bien que tout à fait plausibles, oublient toutefois des éléments non négligeables et semblent insuffisantes pour comprendre la chute du nombre de publications de romans terrifiants. D'une part celle-ci est surprenante dans la mesure où nous avons vu que le genre avait précédemment résisté au conflit entre la France et l'Angleterre et nous verrons qu'il revêt les couleurs de l'esthétique classique en vogue sous le Directoire et le Consulat. D'autre part, s'il y a renouveau du classicisme sous l'Empire, l'art et la littérature sont également marqués par le romantisme florissant – notamment avec l'influence de Chateaubriand et de Germaine de Staël – dont le roman gothique est un maillon. Comme l'indiquent les biographies contemporaines, les auteurs « sombres » Ossian et Young³ constituent d'ailleurs la lecture favorite de l'empereur⁴.

A la chute de l'Empire, le nombre de publications de nouvelles traductions de romans gothiques et de romans noirs augmente. Cette seconde vague n'a cependant rien de comparable avec l'essor du tournant du siècle, du moins pour les traductions du gothique. Ce

¹ Mandal, « Gothic and the Publishing World, 1780-1820 », in *Op. cit.*, pp. 167-168.

² Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir*, *Op. cit.*, p. 90.

³ Les œuvres de Macpherson et des « *graveyard poets* » ont influencé le genre du roman gothique.

⁴ Joseph-Marie Quérard, *Les Bonaparte et leurs œuvres littéraires, essai historique et bibliographique*, Paris, Daguin Félix, 1845, p. 50.

renouvellement, notamment remarqué par Alice M. Killen¹ et Roland Virolle², s'explique non seulement par la continuité de la vogue du romantisme et par le succès des écrivains étrangers, dont résulte un regain d'intérêt pour la traduction, mais aussi par une nouvelle vague de l'anglomanie³ et la fin du blocus continental, qui permet l'afflux et la circulation de produits britanniques sur le marché français. Il ne faudrait pas oublier de mentionner également le renouvellement du noir historique. Selon Etienne-Léon de Lamothe-Langon, il s'explique enfin par le renouveau du noir historique, notamment par la terreur royaliste de 1815 :

A la suite du règne exécrationnel de la terreur, quand la France entière échappait à la hache du crime, les romans de Lewis, d'Anne Radcliff, etc., furent recherchés avec avidité. Les événements de 1814 et 1815, remettent les opinions en présence, et pourtant, de nouveau, les pénibles sentimens dans les cœurs, rendirent nécessaires le même genre de lecture. Alors parurent aussi les écrits intéressans de Jean Maynard, de Melmoth, de Frankenstein, de Han d'Islande, etc., tous goûtés du public, qui les parcourait avec avidité.⁴

Cette période correspond à une phase de renouvellement pour le gothique, avec la publication de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley et de *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin, tous deux traduits en français en 1821, l'année de la mort de Napoléon 1^{er}.

La première et la seconde vague de fiction terrifiante en France, évoquées par Lamothe-Langon, naissent dans un contexte culturel et politique très différent. La première qui paraît sous la Première République, avec les romans de Radcliffe et de Lewis, consiste, comme l'a démontré Katherine Astbury⁵, en une fiction terrifiante de type démocratique mais

¹ Killen, *Op. cit.*, pp. 91 et 124-125.

² Virolle, « Vie et survie du roman noir », in *Op. cit.*, p. 138.

³ Au sujet du renouveau de l'anglomanie à la chute de l'Empire, voir Prunghaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^e siècle », *Op. cit.*, p. 28 ; Delisle et Woodsworth (dir.), *Op. cit.*, pp. 207-208 et Tombs, *Op. cit.*, p. 307.

⁴ Lamothe-Langon, *Le Monastère des frères noirs*, Paris, Pollet, 1825, vol. 1, pp. vi-xi, cité dans Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 246.

⁵ Katherine Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, pp. 131-145.

antiterreur et qui porte l’empreinte du classicisme en vigueur à l’époque. Elle se mue à partir du Consulat en une fiction à tendance conservatrice qui traite plus directement de l’actualité.

Une comparaison des dates de publication des œuvres montre que pour les auteurs français, ce type d’écriture n’a été possible qu’après le passage du temps. En effet, comme le montre le graphique, les œuvres françaises paraissent plus tardivement que leurs pendants britanniques¹, et ce sont celles qui abordent le plus directement l’Histoire récente. Le décalage entre la vogue du roman gothique « républicain » et la parution d’un roman terrifiant ouvertement conservateur s’explique de deux manières. D’une part, la crainte de la censure et des poursuites judiciaires constituait moins un frein à la publication, dans la mesure où, avec l’arrivée au pouvoir de Napoléon, considéré comme le « sauveur » de la France, puis le retour des Bourbons sur le trône, il était de bon ton de déplorer les horreurs ayant eu lieu avant eux. D’autre part, il a peut-être fallu que les auteurs ayant vécu la Révolution acquièrent le recul nécessaire pour pouvoir écrire sur ces événements eux-mêmes.

Enfin, vers 1825, la vogue du genre décline, à mesure que celui-ci cède la vedette au roman historique, et le libraire-éditeur Pigoreau, l’un des principaux diffuseurs du roman terrifiant, se voit par exemple obligé de brader ses stocks². Toutefois, le changement dans le type de fiction en vogue ne se fait pas de manière abrupte et le gothique romanesque ne disparaît pas pour autant. Constitué d’œuvres dont les intrigues souvent situées dans un passé réel empruntent leurs personnages à l’Histoire, le genre porte les germes du roman historique ; en témoigne l’un des premiers romans du genre, *The Recess* (1783), traduit en français en 1786, situé pendant le règne d’Elizabeth I et mettant en scène les filles fictionnelles de Mary 1^{re}

¹ A la suite d’un pic de publication en 1798, commun aux traductions françaises de romans gothiques et aux romans noirs de notre corpus, les œuvres françaises sont majoritairement publiées aux alentours de 1801, puis 1821.

² Glinde, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 93.

d'Ecosse. Peut-être est-il plus juste de dire que c'est le roman historique qui s'est nourri du roman gothique, à la mode juste avant lui. Walter Scott, considéré comme le père du roman historique¹ au Royaume-Uni, était d'ailleurs lui-même un avide lecteur de romans gothiques. Ainsi, c'est peut-être une forme hybride du roman terrifiant et du roman historique qui fait l'intermédiaire entre les vagues respectives des deux genres, comme le précise Anthony Glinoe : « [...] c'est sans doute sous sa forme gothico-historique que le roman frénétique a le mieux survécu à 1830 [...].² »

Du côté britannique, il a été remarqué que la production de fiction gothique avait tendance à augmenter dans les moments de crise ou de tensions politiques, religieuses ou sociales³. De l'autre côté de la Manche, Roland Virolle et plus tard Daniel Hall⁴ notent au contraire que la vogue du roman terrifiant coïncident avec des périodes d'accalmie et font du gothique des années 1790 une lecture rassurante. Cependant, le fait que le genre ait connu le succès en France précisément au moment où les deux nations en question étaient en guerre rend caduque une interprétation de la fiction terrifiante comme lecture rassurante et le produit d'un certain recul ou d'un sentiment de sécurité.

Le constat précédent est d'autant plus éloquent lorsqu'on examine attentivement les deux périodes historiques associées à la vogue du gothique britannique en France : celles-ci ne

¹ Elzietta Zawisza, « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII^e siècle », in *Romanica Wratislaviensia XII, Acta Universitatis Wratislaviensis*, n° 319, Warszawa – Wrocław, 1977, pp. 89-104, p. 91.

² Glinoe, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 100.

³ Voir à ce sujet Chris Baldick et Robert Mighall, « Gothic Criticism », in David Punter (dir.), *A New Companion to the Gothic*, Chichester, Blackwell Publishing, 2012, pp. 267-287.

⁴ Roland Virolle note : « [L]a tradition noire se perd un peu dans les périodes agitées ou passionnées, Révolution et Empire, pour s'amplifier de nouveau dès que la monotonie et l'ennui reviennent. » (« Vie et survie du roman noir », in *Op. cit.*, p. 146). Tandis que pour Daniel Hall, « The English Gothic was at its height in France in the years 1797-1800, times in which (chiefly) rational readers required certainty and security to come to terms with or even to forget the events of the recent past, but in which the future was still uncertain. » (*French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 78). [« Le gothique anglais a connu son apogée en France dans les années 1797-1800, à une période où les lecteurs (majoritairement) lucides avaient besoin de stabilité et de sécurité pour accepter, voire oublier, les événements d'un passé récent, alors que l'avenir était encore incertain. »]

coïncident pas avec des moments de paix totale. Au contraire, le genre romanesque connaît le succès dans un climat d'instabilité politique, notamment à la suite du coup d'état du 18 fructidor an V (le 4 septembre 1797) par trois des cinq directeurs, de celui de Bonaparte les 18 et 19 brumaire an VII (les 9 et 10 novembre 1799), mais aussi pendant la « terreur directoriale », intercalée entre deux vagues de Terreur blanche¹, en 1795 et en 1799, qui sont suivies d'une troisième, à la chute de l'Empire. En outre, les périodes historiques mentionnées précédemment sont respectivement concomitantes au rétablissement de la censure et à la suspension de la liberté individuelle². Jean-Clément Martin explique ainsi l'origine de l'accroissement des lois répressives surtout entre 1797 et 1799 : « La peur de la Contre-Révolution et du retour de la terreur a été exploitée sans vergogne pour justifier l'instauration d'un régime fort et intolérant, prônant l'unité non par idéal, mais par souci policier.³ » C'est dans ce contexte que le roman terrifiant connaît sa plus grande période de vogue en France, alors que les lois révoquées de 1792 et 1793 contre les prêtres réfractaires et les émigrés sont remises en vigueur et s'accompagnent non seulement d'une nouvelle vague anticléricaliste et anti-émigrés, mais aussi de déportations et de condamnations à mort⁴.

¹ La première terreur blanche réunit la jeunesse opposée aux « buveurs de sang », c'est-à-dire les jacobins et les terroristes en particulier, et compte plus de 2000 morts lors d'agressions publiques réalisées avec l'aval des autorités pendant l'été 1795. Jean-Clément Martin mentionne par exemple soixante-treize terroristes tués à Aix, quatre-vingt-dix-neuf à Lyon, vingt-quatre détenus massacrés à Avignon ainsi qu'une centaine d'autres dans l'enceinte du fort Saint-Jean à Marseille. Il fait également allusion à la ville de Lyon en état de siège et à la reprise de la guerre dans l'ouest, suite au débarquement des émigrés aidés par la flotte anglaise. (Voir à ce sujet Jean-Clément Martin, *Violence et Révolution : Essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, éditions du Seuil, 2006, pp. 255 et 265).

² Howard G. Brown, « Mythes et massacres : reconsidérer la “terreur directoriale” », in *Annales historiques de la Révolution française*, 325, juillet-septembre 2001, en ligne, <http://ahrf.revues.org/434> [consulté le 10/04/17].

³ Martin, *Violence et Révolution*, *Op. cit.*, p. 289.

⁴ Brown, *Op. cit.*

Revenons à nos considérations statistiques et notons, comme Joëlle Prunghaud, quoiqu'à partir d'un corpus d'une envergure différente¹, que l'écart entre la parution de l'original et la publication de la traduction française se réduit pendant les périodes de vogue². En effet, sur treize traductions françaises du gothique, publiées en 1797, trois paraissent la même année, et la moitié l'année suivant la publication en langue originale. En 1798, sur seize romans traduits, cinq sont publiés la même année et autant l'année suivant l'édition anglaise. Un constat similaire se fait pendant la deuxième vague du genre : en 1821, sur treize romans, sept sont disponibles en traduction l'année suivant la publication anglaise.

D'ailleurs, certains traducteurs se plaignent de la parution simultanée de plusieurs traductions d'un même roman. En témoigne Louis-Antoine Marquand, le traducteur de *Dusseldorf ; or, the Fratricide* (1798) d'Anna Maria Mackenzie :

Mon émulation a été d'autant plus excitée, que je n'ignorais pas qu'il se préparait plusieurs traductions différentes du même ouvrage ; ma rivalité qui, au surplus, ne pouvait que me flatter, puisque, du moins, elle me prouvait l'excellence de l'original que j'avais adopté.

Ma traduction était sous presse ; déjà même les deux premiers volumes étaient imprimés, lorsqu'il en parut une autre en trois volumes in-18, sous le titre du *Fratricide* ou les *Mystères de Dusseldorf*.³

Dans la préface de leurs traductions respectives, Samuel de Constant de Rebecque et Jean-Baptiste-Joseph Breton de la Martinière, traducteur de *The Nocturnal Visit* (1800) par Regina Maria Roche, font un constat similaire⁴. L'abbé Morellet, enfin, est particulièrement

¹ Les recherches de Prunghaud s'appuient sur douze œuvres.

² Prunghaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 17.

³ Louis-Antoine Marquand, « Préface », *Dusseldorf, ou le Fratricide*, Paris, Lemierre, 1798, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 187.

⁴ Samuel de Constant de Rebecque, *Les Choses comme elles sont, ou les Aventures de Caleb William*, à Lausanne, chez Hignou et Comp^e, 1796, « Le traducteur », p. xxi ; Jean-Baptiste-Joseph Breton de La Martinière, « Préface du traducteur », *La Visite nocturne*, Paris, Gueffier jeune, 1801, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 181.

soumis à la pression de cette loi de la libre concurrence puisque deux de ses traductions publiées la même année, *Les Enfants de l'abbaye* (1797) et *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitents noirs* (1797) paraissent concomitamment à celles de concurrents. Il en témoigne dans la préface de la seconde :

Le roman dont on donne ici la traduction, paraît depuis quelques mois, traduit par une autre main, en sept volumes in-18. Cette traduction est écrite avec élégance et quelque facilité, et on se serait abstenu d'en donner une nouvelle, si celle-ci n'eût pas été plus d'à moitié imprimée, lorsque la première a paru ; mais le libraire n'a pas voulu perdre ses frais, ni l'homme de lettres le fruit de son travail.¹

Les romans gothiques les plus populaires font régulièrement l'objet de nouvelles éditions pendant les deux périodes de vogue du genre. Les cinq romans de Radcliffe sont par exemple tous réédités au minimum une fois en 1798 et en 1819. Alice M. Killen indique qu'en donnant une nouvelle édition des romans de Radcliffe en 1819, Maradan offre par la même occasion, et pour la première fois, une traduction du premier roman de la romancière britannique, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789)². Le roman a en réalité déjà été traduit en 1797, mais il a effectivement fait l'objet de rééditions en 1798 puis en 1819.

Les données statistiques concernant la production et la diffusion des traductions du roman gothique et du roman noir en France permettent de dresser deux constats. Le premier va à l'encontre de l'opinion souvent véhiculée dans les manuels scolaires et les histoires littéraires et qui consiste à faire de la période de la Révolution française, c'est-à-dire de la période 1789-1804, un genre de désert romanesque, même si l'on s'accorde sur le fait que le lectorat augmente considérablement³. Alice M. Killen explique par exemple que « [c]ette première

¹ André Morellet, *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitents noirs*, Paris, Denné jeune ; Maradan, 1797, [s. p.].

² Killen, *Op. cit.*, pp. 124-125.

³ Galli Mastrodonato, *La Révolution française*, *Op. cit.*, pp. 50 et 292.

période de l'école de terreur en France est remarquable [...] par une absence presque complète de valeur littéraire¹ », tandis que Paola Mastrodonato mentionne une « opération chirurgicale infligée à la période² », dans la mesure où celle-ci est généralement absente des manuels. Béatrice Didier estime que « [...] la littérature de la Révolution a souffert d'un discrédit dont elle n'est pas encore tout à fait sortie, malgré tant de travaux [...]»³ », avant de faire écho aux propos de Mastrodonato et d'évoquer la « demi-occultation de cette période dans l'Histoire littéraire⁴. » Catriona Seth fait quant à elle allusion au « mépris dans lequel l'université française et les manuels littéraires tiennent, pour parler vite, le roman français entre *Les Liaisons dangereuses* et les premiers succès de Balzac.⁵ »

Les témoignages cités précédemment prouvent que les romans de l'époque – quelques exceptions mises à part – ont été souvent relégués au rang de paralittérature indigne d'étude, une opinion tenue, entre autres, par William Lindsay Renwick, pour qui la période révolutionnaire s'accompagne de l'isolation de la France et d'une rupture culturelle avec l'Angleterre : « By its very nature, the French Revolution broke the ancient social connexions between the two countries, and with them much of the old intellectual and cultural commerce. [...] Contemporary France had indeed nothing to offer in philosophy, and was barren of literature as never before or since.⁶ » Des décennies plus tard, l'opinion a peu évolué si l'on

¹ Killen, *Op. cit.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Didier, *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris PUF, 1992, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ Seth, « La Revanche de l'imagination », in *Op. cit.*, p. 37.

⁶ William Lindsay Renwick, *English Literature, 1789-1815*, Oxford, Clarendon Press, 1963, pp. 4-5, cité dans Mastrodonato, *La Révolution française*, *Op. cit.*, p. 50. [« De par sa nature même, la Révolution française a rompu les relations sociales anciennes nouées entre les deux pays et, par là même, une grande partie du commerce culturel et intellectuel traditionnel. [...] La France contemporaine n'avait, en effet, rien à offrir sur le plan philosophique, et était plus que jamais, ou presque, stérile sur le plan littéraire. »]

s'en tient à cette affirmation d'Henry Coulet : « [...] l'histoire événementielle et l'histoire littéraire ne vont pas du même pas¹ ».

Les attestations de Renwick et de Coulet dépendent de la période considérée comme la Révolution française en termes de dates. En ce qui concerne le roman terrifiant, nous avons vu que pendant la Terreur, les échanges littéraires entre les deux pays sont effectivement ralentis, mais ils ne cessent en aucun cas pendant la période du Directoire ou du Consulat. Rappelons que la période 1789-1804 compte au moins cent soixante-dix-huit nouvelles œuvres du genre, qu'il s'agisse de traductions de l'anglais ou de romans noirs français. En s'intéressant à la production romanesque dans son intégralité, tout en s'appuyant sur la *Bibliographie du genre romanesque français*, Paola Mastrodonato dresse le bilan suivant : seulement cinq cent quatre-vingt-dix-sept nouveaux romans de tous genres confondus sont publiés pendant la période 1777-1788, tandis que huit cent soixante-et-unes œuvres romanesques voient le jour entre 1789 à 1800, c'est-à-dire au moment des événements révolutionnaires². Ces nombres indiquent clairement une augmentation de la production romanesque sous la Révolution et vont à l'encontre de la thèse du « désert » ou du « vide » romanesque pendant cette période.

Le second constat que notre analyse permet de mettre en évidence est l'éventuel rôle des événements révolutionnaires relativement au succès du roman terrifiant. Si la vogue du gothique britannique en France coïncide avec la publication des traductions des romans de Radcliffe et de Lewis, ce facteur littéraire ne permet pas de comprendre l'accueil peu favorable réservé aux premiers romans du genre, qui sont antérieurs à la Révolution et ne constitue donc pas l'unique raison du succès du roman gothique et du roman noir en France pendant le

¹ Henri Coulet, « Préface », in Huguette Krief, *Vivre libre ou mourir*, Oxford, Voltaire foundation, 2005, p. V, cité dans Katherine Astbury, *Narrative Responses to the Trauma of the French Revolution*, Leeds, Legenda, 2012, pp. 1-2.

² Mastrodonato, *La Révolution française*, *Op. cit.*, p. 54.

Directoire et le Consulat. Bien qu'utiles en termes de données statistiques, les chiffres indiqués précédemment ne donnent pas d'informations relatives à la réception du roman gothique en France et ne renseignent pas sur ce que le genre devient entre les mains des auteurs français, deux études qui sont entreprises dans la seconde et la troisième partie de la thèse. C'est la réception du genre en France pour la période 1789-1804 qui nous intéresse à présent et précisément les raisons de son succès sous le Directoire et le Consulat.

I. La tradition noire française

Afin de comprendre le succès du roman gothique en France, il est nécessaire, selon Jean Fabre, de « tenir compte du terrain et des plantes autochtones, d'esquisser en forme de prologue une sorte de “préhistoire” française du roman noir.¹ » Si les traductions des romans de Lewis et de Radcliffe trouvent bon accueil outre-Manche, c'est notamment parce que le terrain avait été préparé à l'avance par la tradition baroque et la veine sombre française². L'explosion de terrifiants sur le territoire français à la fin du XVIII^e siècle serait alors à interpréter comme une résurgence de ces deux veines, contenant déjà en germe les éléments typiques du gothique britannique³. En effet, comme le note Virolle, les thèmes des malheurs de l'amour et de la vertu, ainsi que les personnages canoniques du genre, comme les parents intransigeants, les maris jaloux, les moines perfides et libertins, les jeunes filles pures ou encore les ermites et les situations types, séquestration, viol, meurtre, existent dans la fiction française du début du XVIII^e siècle. « A la fin du siècle », écrit-il, « l'Angleterre ne fera que nous renvoyer, sous un nouveau costume, un roman qu'elle a puisé en France ; elle donne un décor gothique à des

¹ Fabre, « Sade et le roman noir », in *Op. cit.*, p. 255.

² *Ibid.*, p. 255.

³ Fabre, « L'abbé Prévost et la tradition du roman noir », in *Op. cit.*, p. 54.

thèmes baroques.¹ » De même, la technique du manuscrit trouvé, par laquelle s'illustre notamment Horace Walpole dans *The Castle of Otranto* (1764), le premier roman du genre, se trouve déjà, et entre autres, au sein des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728-31) de Prévost, dans lequel ce dernier s'improvise éditeur d'un manuscrit qui lui est tombé entre les mains lors d'un séjour dans une abbaye. La nouveauté du roman gothique consiste donc en sa dimension « gothique » au sens premier du terme, lié à l'architecture, et qui fait l'objet d'une analyse approfondie dans la seconde partie de la thèse.

Établir une histoire approfondie du roman noir français n'est pas notre objectif dans le cas présent, c'est pourquoi nous allons seulement l'esquisser en évoquant certaines œuvres dont l'influence se ressent sur les auteurs de romans terrifiants du tournant du XIX^e siècle. Tout d'abord, Anthony Glinoyer souligne l'utilisation constante d'éléments macabres, sombres, effrayants ou fantastiques au sein de la fiction française². Ensuite, Fabre identifie quant à lui « en plein siècle classique ou baroque, une mine de “romans noirs”³ » qui répondent à l'engouement du public pour les événements étranges ou terrifiants. Il va jusqu'à nommer « industrie littéraire » le processus de création et de publication des recueils d'« histoires tragiques » des XVI^e et XVII^e siècles qui relatent certains crimes et autres faits divers sombres⁴, à l'instar des *Histoires mémorables et tragiques de nostre temps* (1615) de François de Rosset et des œuvres de Pierre Camus, telles qu'*Événements singuliers* (1628), *Spectacle d'horreur* (1630), ou encore *L'Amphithéâtre sanglant* (1630). Enfin, dans la première partie du XVIII^e siècle, Anthony Glinoyer identifie la vogue des romans d'aventures, des mémoires et des

¹ Virolle, « Vie et survie du roman noir », in *Op. cit.*, p. 142.

² Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 23.

³ Fabre, « L'abbé Prévost et la tradition du roman noir », in *Op. cit.*, p. 102.

⁴ Fabre, « Sade et le roman noir », in *Op. cit.*, p. 255.

anecdotes qui abondent en éléments macabres et effrayants, puis celle des divers traités relatifs au diable et au surnaturel de manière plus générale¹.

Parmi les précurseurs du roman gothique et du roman noir tels qu'ils sont connus à la fin du XVIII^e siècle, mentionnons par exemple les œuvres de Marie-Jeanne l'Héritier Villaudon, l'*Histoire du comte de Vordac, général des armées de l'empereur* (1702) d'André Cavard, les anonymes *Mémoires de la comtesse de Tournemir* (1708), ou encore la nouvelle *Les Lutins du château de Kermosy* (1713) de la comtesse de Murat. Citons également les célèbres *Mémoires du Comte de Comminge* (1735), de Claudine-Alexandrine-Sophie Guérin de Tencin, par ailleurs auteur des *Malheurs de l'amour* (1747), un autre roman contenant des éléments noirs. Le premier, considéré à bien des égards comme un « véritable manifeste du genre noir² », avec son intrigue reposant sur le thème de la séquestration, fait l'objet d'une adaptation théâtrale par Baculard d'Arnaud, le maître des drames sombres, la même année qu'est publié le premier roman gothique, *The Castle of Otranto* (1764). Pour finir, avec presque trente ans d'avance sur Radcliffe, Cazotte a recours à la technique du surnaturel expliqué dans *Olliver* (1763), puis s'essaie au genre noir avec la nouvelle *Le Diable amoureux* (1772).

Plus proche de notre période d'étude, mentionnons Loaisel de Tréogate, qui publie au plus fort de la mode du roman gothique deux mélodrames noirs, *Le Château du diable* (1793) et *La Forêt périlleuse* (1797), mais qui est également l'auteur de plusieurs récits en prose portant l'empreinte du « noir », à l'instar des *Soirées de mélancolie* (1777), de *La Comtesse d'Alibre, ou le Cri du sentiment* (1779), ou encore de *Dolbreuse, ou l'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison, histoire philosophique* (1783). Tous sont réédités juste avant et pendant la déferlante de traductions du roman gothique sur le marché littéraire

¹ Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, pp. 40 et 42.

² Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 193.

français¹, un fait qui favorise l'hypothèse de la résurgence du noir littéraire comme raison du succès du genre. Faisons aussi allusion à *Adèle et Théodore* (1782) de Félicité de Genlis, qui met en scène les aventures d'une femme emprisonnée par un mari jaloux dans un souterrain pendant neuf ans, une intrigue qui se retrouve dans de nombreux romans terrifiants².

Le panorama serait incomplet sans la mention des œuvres de Sade, qui contiennent des éléments du roman noir – même si les qualifier de tel est réducteur –, notamment *Justine* (1791) et *La Marquise de Gange* (1813). La seconde, l'œuvre la plus « gothique » du marquis, paraît après la première vogue du roman gothique et sa discussion des œuvres de Radcliffe et de Lewis dans « Idée sur les romans » (1799)³. Donnons pour terminer un dernier exemple, celui de *La Religieuse* de Diderot. Parue initialement sous forme de feuilleton entre 1780 et 1782 dans la *Correspondance littéraire*, l'œuvre n'a été éditée sous forme de roman qu'en 1796, c'est-à-dire au commencement de la première vogue du roman terrifiant en France. Le roman de Diderot, qui comporte des éléments typiques de la tradition noire, tant au niveau des décors – l'architecture, l'obscurité – qu'au niveau des thèmes – l'innocence persécutée, la claustration, la réclusion, le surnaturel voire même l'horreur⁴, a influencé plusieurs romans gothiques, notamment *The Monk* de Lewis⁵, dont la traduction française paraît un an après la publication de *La Religieuse*.

¹ En 1795 pour le premier et en 1793 sous le titre *Lucile et Milcourt*, puis en 1801 pour le second. Voir Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, pp. 92-93.

² Citons à titre d'exemple *A Sicilian Romance* (1790) d'Ann Radcliffe et *Coelina, ou l'Enfant du mystère* (1798) de Ducray-Duminil.

³ Pour une étude des éléments noirs et gothiques dans *La Marquise de Gange*, voir l'article de Stephen Werner, « Diderot, Sade and the gothic novel », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CXIV*, 1973, pp. 273-288.

⁴ Pour une étude des éléments noirs et gothiques dans *La Religieuse*, voir l'article de Werner, « Diderot, Sade and the gothic novel », in *Op. cit.*, pp. 273-288.

⁵ *Mercure de France*, 10 pluviôse 1799, p. 17 : « Le fragment de la Religieuse de Diderot est, sans doute d'un plus grand mérite [...], mais le Moine dans son genre n'en a pas moins son prix. » cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 15 Certains auteurs britanniques qui pouvaient lire le français ont eu accès au texte original de *La Religieuse*. Son

Les deux romans à teneur anticléricale de Diderot et de Lewis paraissent dans le sillage de la vogue du théâtre monacal et témoignent de la scène littéraire sur laquelle le roman gothique fait son apparition en France. *Les Victimes cloîtrées*, « drame en quatre actes et en prose, représenté pour la première fois au Théâtre de la Nation au mois de mars 1791 », de Jacques-Marie Boutet de Monvel, est un exemple de pièces à succès jouées au début de la Révolution. Lewis, qui se trouvait en France à l'automne 1791, a assisté à l'une des représentations et s'en est également servi d'inspiration pour *The Monk*¹. Avec sa mise en scène de l'horreur, des cachots, des *in pace* et du clergé corrompu, le théâtre monacal a recours à des thèmes, des catégories de personnages et des éléments de décor qui deviennent les poncifs de la fiction terrifiante. A partir de 1790, ces derniers sont parés d'une dimension politique, dans la mesure où ils sont employés par les partisans de la Révolution².

Annie Le Brun constate la perméabilité des genres du roman et du théâtre, qui puisent tous deux, au moment des événements révolutionnaires, dans un même réservoir d'éléments noirs : « A partir de 1795, à peu près, tous les romans, tous les théâtres prêtent leurs espaces aux histoires les plus noires, les plus sanglantes : les catégories littéraires s'estompent alors au profit de la Peur, qui déploie brusquement ses fastes ; au cœur de la littérature devenant populaire, une voie sombre est désormais tracée qui suivra les dernières ondes de la peur.³ » Astbury fait écho à cette réflexion, lorsqu'elle remarque : « On voit donc que les débuts

influence sur *Melmoth* a été démontrée par Russel Goulbourne dans son introduction à *The Nun* (Oxford, Oxford University Press, 2008, p. xxxv).

¹ Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, p. 133.

² Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, p. 135.

³ Annie Le Brun, « Les premiers romans noirs ou l'ébauche d'une science révolutionnaire », in André Breton (dir.), *La Brèche : action surréaliste*, vol. 8, novembre 1965, pp. 31-35, p. 32.

du gothique français se trouvent dans un mélange étroit du sombre, de l'anticléricisme révolutionnaire et de l'élargissement du lectorat et l'ouverture des théâtres à un public plus vaste.¹ »

Entre les histoires tragiques des XVI^e et XVII^e siècles et le roman noir de la Restauration, Roland Virolle constate un réseau de thèmes constants ayant contribué à former une certaine tradition « noire » française². Comme l'a montré Angela Wright³, cette tradition est à ses débuts exportée sous forme de traduction de l'autre côté de la Manche, où elle sert d'inspiration aux auteurs du roman gothique, qui est à son tour traduit en français, constituant ainsi un véritable échange « boomerang » entre les deux nations, qui illustre la position de centre de traduction occupée par la France, notamment par rapport à l'Angleterre, en ce qu'il reflète les vagues successives d'anglomanie tout au long du siècle.

Le concept de traduction « boomerang » a été théorisé par Joëlle Prunnaud⁴ et désigne un texte ayant fait l'aller-retour entre la France et l'Angleterre. Citons pour exemple *Lismor, ou le Château de Clostern* (1800), traduction française d'un ouvrage anglais de William Sheridan, traduit du *Lord Impromptu* (1767) de Jacques Cazotte, une nouvelle elle-même avouée « traduite de l'Anglois » et qui fait usage de la technique du surnaturel expliqué, l'une des marques de fabrique du roman gothique en vogue en France dans les années 1790.

¹ Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, p. 135.

² Virolle, « Vie et survie du roman noir », in *Op. cit.*, p. 144.

³ Comme l'a montré Angela Wright, « [T]he Gothic is specifically indebted to a French tradition of writing, and is often either appropriated, translated or adapted from French authors of the long eighteenth century. » (*Britain, France and the Gothic, Op. cit.*, pp. 12-13). [« Le Gothique est précisément redevable de la tradition littéraire française. Les auteurs français se le sont appropriés, l'ont traduit ou adapté tout au long du dix-huitième siècle. »]

⁴ Prunnaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 32.

Mentionnons ensuite *Fantasmagoriana, ou Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenans, fantômes, etc.* (1812) traduit de l'allemand par Jean-Baptiste-Benoît Eyriès, et qui aurait exercé une certaine influence sur la seconde génération de romans gothiques. En effet, pendant l'été maussade de 1816, le recueil aurait servi de distraction au cercle littéraire des résidents de la villa Diodati, Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin, Lord Byron, Claire Clairmont et John William Polidori. La lecture du recueil aurait inspiré l'idée du fameux concours d'histoires de fantômes lancé par Byron et ayant donné naissance à *Frankenstein* (1818) et à *The Vampyre* (1819)¹, deux textes emblématiques de la seconde vague du roman gothique qui paraissent en français peu de temps après. Dans la mesure où il est traduit de l'allemand en français puis est lu en français par des hommes et femmes de lettres britanniques, le recueil illustre un mouvement triple relatif à la circulation des textes et des idées à l'échelle européenne.

Faisons enfin allusion à un cas plus tardif, celui d'*Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim* (1813), de Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine Brayer de Saint-Léon. Ayant fait l'objet d'une traduction anglaise sous le titre *The Midnight Wanderer ; or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf, a Romance* (1821) par Margaret Campbell qui se l'approprie, le roman retourne à sa patrie d'origine sous la forme d'une attribution à Ann Radcliffe, devenant ainsi *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le portefeuille de feu Anne Radcliffe et traduit de l'anglais par Henri Duval* (1830).

Angela Wright a démontré l'influence du *Cleveland* (1731-1739) de Prévost sur Sophia Lee², auteur de *The Recess* (1785), qui traverse la Manche sous la forme d'une traduction

¹ Page web consacrée à la notice de *Fantasmagoriana* sur le site de la maison d'édition-librairie Otrante : <https://www.otrante.fr/fantasmagoriana.html> [consulté le 22/07/17].

² Voir à sujet notamment le chapitre « The translator cloak'd : Sophia Lee, Clara Reeve and Charlotte Smith », d'Angela Wright, in *Britain, France and the Gothic, Op. cit.*, pp. 33-63, particulièrement à partir de la page 45.

intitulée *Le Souterrain, ou Matilde* (1793), Robert D. Mayo voit quant à lui dans *Alexis, ou la Maisonnette dans les bois* (1789) de Ducray-Duminil « a genuine roman noir, employing narrative methods which anticipate in many respects those of Mrs. Radcliffe¹ ». Le roman est traduit en anglais sous le titre *Alexis ; or, the Cottage in the Woods* et publié dans le *Lady's Magazine* en 1791², ce qui laisse penser qu'il aurait pu servir d'inspiration à la célèbre romancière anglaise, en particulier pour *The Romance of the Forest* (1791)³. Il reste toutefois à prouver que Radcliffe avait effectivement lu la traduction anglaise du roman français.

Cependant, c'est peut-être à travers les œuvres de Baculard d'Arnaud et de Genlis, deux maîtres du genre, que la veine noire française connaît le plus de succès en Angleterre avant la Révolution⁴, avec la traduction et les adaptations théâtrales du *Comte de Comminge*, et de l'« Histoire de la Duchesse de C+++ ». Cette dernière, adaptée par Marsollier des Vivetières dans le célèbre *Camille, ou le Souterrain* (1791) est tirée d'*Adèle et Théodore* (1782), qui circule en anglais sous le titre « Female Fortitude ; or, the History of the Duchess of C**** » à partir de 1787.

Lorsqu'il évoque le roman terrifiant de la fin du XVIII^e siècle, Roland Virolle emploie le terme de « gothique d'amalgame⁵ ». Le terme désigne une veine qui, tout en conservant ses origines baroques et françaises, emprunte à la fois à l'Allemagne et à l'Angleterre au niveau des thèmes et du style. Il s'agit d'un gothique bigarré et qui, submergé par une vague de

¹ Robert D. Mayo, « Ann Radcliffe and Ducray-Duminil », in *Modern Language Review*, 36, 1941, p. 504. [« [...] un roman noir authentique adoptant des méthodes narratives qui anticipent à bien des égards celles de Mme Radcliffe. »]

² Galli Mastrodonato, *La Révolution française, Op. cit.*, p. 312.

³ Voir à ce sujet Diane Long Hoeveler, *Gothic Riffs: Secularizing the Uncanny in the European Imaginary, 1780-1820*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 151.

⁴ Galli Mastrodonato, *La Révolution française, Op. cit.*, p. 296.

⁵ Virolle, « Madame de Genlis, Mercier de Compiègne : gothique anglais ou gothique allemand ? », in Seth (dir.), *Imaginaires gothiques, Op. cit.*, pp. 119-129, p. 129.

traductions de l'anglais et de l'allemand à la fin des années 1790, oscille, selon Fabre, entre « [l]a résurgence d'une tradition et l'appel de la mode¹ ».

II. Le roman terrifiant, un genre apolitique ?

Il est difficile de déterminer la raison contextuelle du point culminant de la première vague de succès du roman terrifiant en France. La vogue du roman terrifiant est aussi soudaine que tardive, dans la mesure où elle suit la publication des traductions des romans de Radcliffe et de Lewis. Après avoir constaté l'invasion de traductions de romans gothiques sur le marché français, l'éditeur du *Proscrit* (1803) souligne : « Il suffisoit pour qu'un ouvrage de ce genre fut [*sic*] d'origine anglaise pour que le public le lut avec avidité.² » Selon les contemporains du genre, il semble ainsi que « le raz de marée³ » britannique soit davantage tenu pour responsable du succès du genre que la résurgence d'une tradition « noire » à la française dont Fabre fait l'hypothèse. Toutefois, le fait que le genre soit à la mode au moment des événements révolutionnaires suggère que les bouleversements politiques ont contribué à son succès.

Pourtant, certains critiques et auteurs s'accordent pour faire du roman terrifiant un genre précisément apolitique et donc inoffensif en termes d'influence sur les esprits, surtout lorsqu'il est issu d'une plume féminine. Dans ce cas, on s'attend en effet à ce qu'il ne se mêle pas des affaires d'états. En Angleterre, Elizabeth Bonhote affirme dans la préface de son propre roman gothique *Bungay Castle* (1796) : « A novel was never intended as a vehicle for politics.⁴ » Des

¹ Fabre, « Sade et le roman noir », in *Op. cit.*, p. 268.

² Louis-Antoine Marquand, *Le Proscrit*, *Op. cit.*, « Avant-propos », p. xj.

³ Virolle, « Madame de Genlis, Mercier de Compiègne : gothique anglais ou gothique allemand ? », in *Op. cit.*, p. 129.

⁴ Elizabeth Bonhote, *Bungay Castle, a Novel*, London, Minerva Press, vol. 1, p. xvii, cité dans Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 610. [« Un roman n'a jamais eu pour vocation de véhiculer des idées politiques. »]

années après les événements révolutionnaires, cette considération est toujours d'actualité. En témoigne l'auteur de *Monckton ; or, the Fate of Eleanor* (1802) : « I had much rather see one of the lower class peruse these mischievous books, than, with newspaper in hand, plunging into the gulph of politics.¹ » Sir Thomas Noon Talfourd, auteur d'un mémoire sur la vie et les écrits d'Ann Radcliffe, affirme quant à lui que la dimension apolitique des fictions gothiques de la romancière britannique est le premier facteur de leur succès².

Des propos similaires se retrouvent de l'autre côté de la Manche, et cette considération dure jusqu'assez tard et explique en partie l'exclusion du roman terrifiant des manuels d'histoire littéraire jusqu'à aujourd'hui, comme nous l'avons évoqué. Dès leurs premières traductions, les romans gothiques acquièrent la réputation de n'être bons que pour distraire pendant quelques heures. Ainsi, un critique pour le *Mercure de France* d'avril 1767 écrit que *Le Château d'Otrante, histoire gothique* (1767), « [...] [lui] a paru propre à faire passer agréablement quelques heures de loisir³ », et ce malgré la réputation plutôt mondaine de Walpole, qui fréquentait notamment le salon littéraire de la marquise du Deffand. La seconde édition passe également inaperçue : « Le libraire assure que ce petit ouvrage passe pour un modèle d'excellente plaisanterie en Angleterre : à la bonne heure ; mais il ajoute que la traduction a du succès parmi nous, et il est assez curieux que nous n'ayons pas la moindre connaissance de ce succès... Aussi la lecture du *Château d'Otrante* m'a-t-elle très peu intéressé et rarement fait rire.⁴ » Dans une lettre à Madame Du Deffand datant de 1767, Walpole explique l'accueil peu

¹ James Sand, *Monckton ; or, the Fate of Eleanor*, London, G & J Robinson, 1802, vol. 1, p. xix, cité dans Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 610. [« Je préfère de loin voir un homme du bas peuple lire avec soin ces livres croustillants que plonger, le journal à la main, dans l'abîme de la politique. »]

² Sir Thomas Noon Talfourd, « Memoir of the life and writings of Mrs. Radcliffe », in *Gaston de Blondville ; or, the Court of Henry III, Keeping Festival in Ardenne, a Romance* (1826), cité par Watt, dans *Contesting the Gothic*, *Op. cit.*, p. 124.

³ Cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 75.

⁴ *Année Littéraire*, 1774, vol. 3, pp. 82-87, cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 77.

chaleureux réservé à son roman par le fait que celui-ci est avant-gardiste : « [...] laissez aller les critiques », écrit-il, « elles ne me fâcheront point ; je ne l'ai point écrit [*Le Château d'Otrante*] pour ce siècle-ci [...]».¹ Il présage ainsi du succès tardif, plus de trente ans après la parution d'*Otrante* et au moment des événements révolutionnaires, du genre que son roman fait naître.

Un journaliste estime quant à lui dans l'*Année Littéraire* de 1787 que la lecture du *Vieux baron anglais, ou les Revenans vengés, histoire gothique* (1787), traduction de *The Champion of Virtue, a Gothic Story* (1777) de Clara Reeve, fait passer « une heure agréable² ». Il en est de même pour Octave-Henri Gabriel de Ségur, qui considère *Ethelwina* (1802), sa traduction *Ethelwina ; or, the House of Fitz-Auburne, a Romance of Former Times* (1799), comme un « léger travail », lui ayant procuré « quelques heures d'amusement³ ».

Enfin, il est particulièrement significatif qu'un roman tel que *Le Château de Saint-Donats, ou Histoire du fils d'un émigré échappé aux massacres en France* (1802), traduction de *The Castle of Saint Donats ; or, the History of Jack Smith* (1798), soit recommandé à la jeunesse pour son aspect moral et éducatif, tandis que la dimension historique qui le lie aux événements révolutionnaires – présente dès le titre – est passée sous silence. En effet, un critique pour la *Décade philosophique* de 1803 considère le roman comme un ouvrage « écrit exprès pour rendre vivement sensibles aux jeunes gens les effets du jeu, de la débauche et de tous les excès auxquels la fougue de l'âge et l'inexpérience les livrent⁴ ». En outre, celui du *Magasin encyclopédique* de la même année explique : « Cette histoire est celle d'un jeune homme doué d'heureuses dispositions, gâté par de mauvais exemples, et rendu à l'honneur par une éducation

¹ Réponse d'Horace Walpole à une lettre de Du Deffand, dimanche 8 mars 1767, in *Lettres de la marquise Du Deffand à Horace Walpole*, Paris, Ponthieu, 1824, vol. 1, p. 148.

² *Année Littéraire*, 1787, vol. 4, pp. 22-29, cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 78.

³ Octave Ségur, « Préface », *Ethelwina*, Paris, F. Buisson et Mongie, 1802 cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 234.

⁴ Article de « G. P. » dans la *Décade philosophique*, n° 28, an XI, 4^e trimestre, 10 messidor, pp. 167-170.

vertueuse.¹ » Le traducteur vente quant à lui la morale « épurée et soutenue courageusement opposée à la contagion des principes destructifs de tout ordre social² » du roman, ce qui en fait, *a priori*, une publication antirévolutionnaire, opposée aux changements opérés dans la société française de la fin du siècle.

La réputation apolitique du roman terrifiant persiste au fil des décennies, jusqu'à devenir, en 1821, sous la plume de Pigoreau, un moyen de contenir les ardeurs révolutionnaires ou bien une littérature « anti-terroriste ». Après avoir constaté l'augmentation du nombre de lecteurs et l'ouverture de l'accès à la lecture et à l'instruction aux classes sociales modestes et populaires, les mêmes qui ont joué un rôle dans les événements révolutionnaires, le libraire-éditeur conseille d'abandonner les châteaux de Radcliffe aux gens du peuple :

[L]aissez-les lire des romans, et conseillez-leur de ne plus se mêler des affaires d'Etat. Abandonnez-leur les châteaux de madame Radcliffe, les cavernes, les souterrains, les forêts ; laissez-les errer au milieu des fantômes nocturnes et des ombres sanglantes.³

Les critiques contemporaines citées précédemment semblent s'accorder sur le fait que les auteurs comme les lecteurs de fiction terrifiante doivent renoncer aux discussions politiques. Le rôle du roman gothique et noir, en tant que genre apolitique et « *escapist* » – c'est-à-dire pouvant servir d'échappatoire à la réalité –, serait donc un moyen de servir de garde-fou aux ardeurs révolutionnaires en absorbant les tensions politiques et en substituant les terreurs politiques par des terreurs fictionnelles. Du côté des critiques modernes, David H. Richter argumente également en faveur de l'hypothèse d'un roman gothique apolitique quand il écrit,

¹ *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, VIII^e année, vol. 6, à Paris, chez Fuchs, an XI [1802], p. 566.

² Billaut, *Le Château de Saint-Donats*, *Op. cit.*, « Préface du traducteur », p. vij.

³ Alexandre Pigoreau, *Premier supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. iv.

en faisant référence à la production britannique : « No suggestion is made at that time that the Gothic novel had anything to do with the revolution.¹ »

Toutefois, la proximité des événements historiques et de la période de vogue du genre en France en fait un phénomène curieux qu'on ne peut attribuer à la simple coïncidence. Même si elles sont peu nombreuses, il existe bien des critiques britanniques faisant le lien entre roman gothique et Révolution française. Comme nous le verrons, elles sont publiées à partir de 1797 et paraissent dans un contexte de paranoïa envers tout ce qui provenait de la France.

En France, s'il n'existe pas de critique faisant le lien entre roman terrifiant et Révolution au moment même des événements, c'est parce que peu d'attention critique est accordée au genre qui n'est considéré comme tel que quelques années après les principaux troubles politiques. Cependant, le rapprochement existe bel et bien, et il est effectué par ceux qui ont vécu la Révolution à partir de 1795, c'est-à-dire deux ans avant le moment où la vogue des romans du genre était telle que l'on a commencé à s'interroger sur les raisons de son succès.

Nous allons à présent montrer que l'hypothèse du roman gothique comme un écho fictionnel et métaphorique de la Révolution n'est donc pas rétrospectivement calquée sur le genre mais s'impose plutôt comme une évidence. Notre analyse des discours paratextuels éditoriaux, auctoriaux ou journalistiques est mise en parallèle avec ceux de critiques modernes, afin d'éviter, comme l'a écrit Maurice Lévy, d'accorder une trop grande importance aux « témoignages d'hommes trop engagés eux-mêmes dans les événements qu'ils décrivent pour en saisir toute la portée² » et de conserver un certain recul nécessaire à toute étude à tendance historique.

¹ David H. Richter, *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 1996, p. 112. [« Rien n'indique à l'époque que le roman gothique abordait d'une manière ou d'une autre les événements de la Révolution. »]

² Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 604.

Le gothique est un genre historiquement ancré, ne serait-ce que par l'intermédiaire des nombreuses intrigues des romans terrifiants situées pendant le Moyen-Âge. Quand ce n'est pas le cas, elles sont placées à une époque généralement liée à une forme de gouvernement de type « Ancien Régime », qui peut servir de cadre à une réflexion sur l'actualité. C'est par exemple le cas de *Things As They Are ; or, the Adventures of Caleb Williams* (1794), traduit l'année suivante, et qui, comme d'autres romans du genre, consiste en une dénonciation de la tyrannie aristocratique. Publiée sous le Directoire, elle peut donc être lue comme un choix de traduction œuvrant au service d'un idéal révolutionnaire. L'éditeur H. Agasse, qui est le premier à faire le lien entre fiction terrifiante et événements révolutionnaires, souligne dans son avertissement la dimension politique du roman qui est certain de trouver le succès en France :

Si cet ouvrage a des droits à l'attention publique, comme composition littéraire, il n'en a pas moins sous le rapport du but politique [...] qu'il se propose. [...] Cet ouvrage [...] ne peut manquer d'être bien accueilli de la nation qui a porté les plus grands coups à l'antique fantôme de la chevalerie.¹

En 1797, lorsqu'il affirme que « [l]es livres sont une production de l'esprit humain qui peut très bien faire juger de l'état moral et politique d'une nation [...] »², Samuel Constant de Rebecque, le traducteur de *Things As They Are ; or, the Adventures of Caleb Williams* (1794) de William Godwin, argumente en faveur d'un genre romanesque comme témoin de l'époque troublée qui l'a vu naître, une hypothèse qui devient célèbre en 1802 sous la plume de Louis de Bonald, pour qui « la littérature est l'expression de la société³ ». La teneur politique de la réflexion de Constant de Rebecque, qui argumente en faveur de la liberté d'expression, devient encore plus prononcée lorsqu'il préconise de laisser « subsister les livres », d'estimer « les

¹ Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 159.

² Samuel Constant de Rebecque, *Les Choses comme elles sont*, *Op. cit.*, « Le Traducteur », p. v.

³ Cité dans Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 245.

auteurs qui en font de bons » et surtout d'adorer « les gouvernements qui font préférer à leurs peuples de rester dans l'état où ils sont, plutôt que d'en changer.¹ » Selon lui, s'il y a une dimension politique dans les romans, elle n'est pas dangereuse en elle-même, dans la mesure où les ouvrages ne sont que des témoins des temps qui les ont vus naître ; le vrai danger réside dans les gouvernements despotiques quels qu'ils soient.

A l'époque où Constant de Rebecque écrit, le roman gothique connaît une vogue sans précédent, et la réflexion du traducteur laisse penser que l'imaginaire gothique est un choix presque logique pour aborder le sujet des événements historiques sous couvert de la fiction. C'est aussi l'opinion d'un critique pour le *Spectateur du Nord*, qui se demande en 1799, suite au succès fulgurant des œuvres de Radcliffe :

Mais est-ce Mistress Radcliffe qui a entraîné le goût du public, ou n'a-t-elle pas été entraînée elle-même par la pente singulière que tous les esprits prenoient depuis quelques temps vers ces conceptions sinistres dignes d'une génération qui vit au milieu des massacres et des supplices.²

Sa question rhétorique rend caduque l'hypothèse du facteur littéraire et commercial comme seule raison du succès du roman gothique et se positionne en faveur de celle de l'influence de l'actualité sur l'imagination des romanciers. Cette réflexion mène ensuite le critique à souligner la recrudescence de romans terrifiants qui précède et succède la Révolution. Il est le premier à évoquer la résurgence d'un genre sombre au moment des événements révolutionnaires, une thèse reprise plus tard, comme nous l'avons vu, par Fabre :

Ceux qui observent auront du [*sic*] remarquer vers les commencemens de la révolution, et quelques temps auparavant, le plaisir bizarre que des gens d'un âge mur et d'un caractère loin de la crédulité, avoient à se raconter quelquefois très-sérieusement des extravagances telles qu'un visionnaire auroit pu en inventer ; et nous pouvons assurer avoir lu un manuscrit qui

¹ Constant de Rebecque, *Les Choses comme elles sont*, *Op. cit.*, « Le Traducteur », p. vii.

² Article de « C. » dans le *Spectateur du Nord*, 10 pluviôse 1799, pp. 13-14.

contenoit la plupart des espiègleries sépulchrales mises en usage par Mistress Radcliffe, dans un temps où ses romans non-seulement n'étoient pas connus, dans notre langue, mais où l'auteur de ce manuscrit ignoroit absolument leur existence. Nous n'avons pu nous empêcher d'être frappé de ces rapprochemens, et de la coïncidence de l'affreuse réalité qui nous environne avec les hideuses fictions de ce déluge d'auteurs qui donne le vertige et qui semble les avoir saisis tout-à-coup, ne cessent de nous promener de ruine en ruine, de tombeau en tombeau, de potence en potence, comme si de moins lugubres tableaux n'étoient plus faits pour nous.¹

Enfin, dans la postface de *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade* (1818), un roman imité d'Ann Radcliffe qu'elle publie sous le pseudonyme de la comtesse du Nardouet, la comtesse de Ruault de la Haye affirme :

En ouvrant l'histoire, les crimes et les passions des hommes ont présenté un vaste champ à moissonner, les siècles de la féodalité et de l'ignorance ont fourni des sujets sombres et lugubres [...].

Voilà, je pense, la principale raison qui a mis ce genre à la mode. Voilà du moins, pour moi, ce qui m'a engagé à l'adopter dans le faible ouvrage que j'offre aujourd'hui au public [...].²

Cette postface est inéressante pour plusieurs raisons. D'abord, elle témoigne des paratextes qui comportent un point de vue contemporains, ou presque, sur le contexte historique pendant lequel ces œuvres étaient publiées. Ensuite, elle fait allusion au genre « gothico-historique », que nous avons mentionné précédemment, dont elle associe la création aux conséquences des événements révolutionnaires. Pour finir, elle est issue de la plume d'une femme auteur, qui annonce ouvertement avoir choisi l'imaginaire gothique – au sens de « médiéval » –, afin de critiquer l'Ancien Régime. Ruault affirme en effet que la dimension politique des romans du genre n'est pas l'un des éléments ayant contribué à leur succès mais en est la raison principale. Sa théorie se situe donc à l'opposé de celle de Bonhote, qui suggérait que le roman et plus

¹ Article de « C. » dans le *Spectateur du Nord*, 10 pluviôse 1799, pp. 13-14.

² Comtesse de Ruault de la Haye, *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade*, Paris, Pigoreau, 1818, vol. 2, « Remarques », pp. 194-196.

spécifiquement le roman terrifiant, surtout lorsqu'il est l'œuvre d'une femme, ne devait pas se mêler de politique.

Pour Constant de Rebecque, le critique du *Spectateur du Nord* et Ruault de la Haye, les événements français ont contribué au succès du roman gothique en le chargeant de nouvelles significations. Du côté des critiques modernes, cette hypothèse est reprise par Ronald Paulson, Robert Miles, Leslie Fielder, Maurice Lévy et Maggie Kilgour, puis plus récemment par Lise Andries et Joseph Crawford¹. Les trois premiers argumentent en faveur d'un genre noir antérieur à la Révolution qui gagne en popularité tout en acquérant de nouvelles significations suite aux événements révolutionnaires.

Maurice Lévy considère au contraire pour l'Angleterre que « [...] si le roman "gothique" est habité par l'esprit d'une révolution, c'est d'abord de celle de 1688 dont il s'agit.² » Il rappelle en effet qu'en 1789, alors que tombent les derniers vestiges de la société Ancien Régime, l'Angleterre, elle, « est déjà en situation post-révolutionnaire³ ». Loin d'être animés par ce qu'il nomme « l'esprit de 89 », il considère que les romans gothiques de l'époque sont du genre « conservateur », dans le sens où ils se font les garants d'un ordre établi par les générations précédentes qu'il s'agit de protéger contre « l'agression idéologique venue de France⁴ ». Lévy explique alors la vogue du roman gothique en France au moment des événements révolutionnaires de la manière suivante : « [...] la sensibilité continentale, fraîchement initiée

¹ Voir Ronald Paulson, *Representations of Revolution*, New Haven, Yale University Press, 1983 (le chapitre 7 en particulier), Miles, « The 1790s: The effulgence of the Gothic », in *Op. cit.*, Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1984, pp. 126-132, Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995, Lise Andries (dir.), *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, éditions Desjonquères, 2010, p. 26 et Joseph Crawford, *Gothic Fiction and the Invention of Terrorism: the Politics and Aesthetics of Fear in the Age of the Reign of Terror*, Joseph Crawford, London, Bloomsbury, 2013.

² Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 613.

³ *Ibid.*, p. 613.

⁴ *Ibid.*, p. 615.

à l'anti-cléricalisme et à l'extermination des "ci-devants", trouva dans les romans de Walpole, d'Ann Radcliffe, de Lewis et de Maturin [...] la justification ancienne d'une jeune idéologie : toutes ces religieuses indignes et tous barons sanguinaires et ces châtelains abusifs, issus de peurs ancestrales et de l'inconscient collectif anglais, illustraient pour les Français des situations contemporaines.¹ » Il conclut sa démonstration par un constat paradoxal : « [...] pendant trente ou quarante ans, la France – qui pourtant ne manquait pas de raisons nationales d'avoir peur – a tremblé devant les spectres d'un lointain passé anglais [...].² »

Bien qu'intéressante et originale, la thèse de Lévy comporte deux écueils. Le premier est relatif à la chronologie : l'écart même entre la Révolution de 1688 et les premiers romans gothiques sans compter les plus populaires, dans les années 1790, suggère en effet que cette piste n'est pas viable. Pourquoi des auteurs tels que Radcliffe ou Lewis, qui écrivent juste après les principaux événements révolutionnaires français, feraient-ils allusion à une révolution qu'ils n'ont pas vécue, qui plus est terminée il y a plus de deux cents ans ? De ce point de vue, l'hypothèse de Lévy n'est pas entièrement convaincante, même si l'on prend en compte l'un des buts de la fiction gothique, qui est d'illustrer le pouvoir des fantômes du passé. Le second écueil à la théorie de Lévy est relatif à l'orientation politique des romanciers gothiques britanniques qui percent en France. Selon Katherine Astbury³, dont nous reprendrons la thèse tout en l'approfondissant dans le chapitre suivant, les romans gothiques à succès en France ne sont pas ceux qui entrent dans la catégorie des ouvrages conservateurs. Au contraire, ce sont ceux qui mettent en scène un bouleversement de l'ordre établi et qui célèbrent l'avènement

¹ Lévy, « Bibliographie du roman "gothique" anglais en traduction française (1767-1827) », in *Op. cit.*, p. 364.

² *Ibid.*, p. 364.

³ Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, pp. 131-145.

d'une nouvelle société. Comme l'a noté Joseph Crawford¹, le public britannique était fasciné par les événements de la Terreur, dont il n'entendait que les échos, principalement à travers des lectures, et il est en effet plus probable que les turbulences de la Révolution aient exercé un attrait, voire une fascination qui se manifeste notamment à travers le roman gothique.

Crawford pousse la corrélation entre le roman terrifiant et le règne de la Terreur plus loin. Tout comme ses pairs avant lui, il reconnaît l'existence de la fiction gothique avant les événements révolutionnaires, mais il argumente en faveur du changement marqué de sa nature à la suite de la Révolution², sans laquelle le genre serait resté mineur ou aurait pu passer inaperçu si les romanciers ne se l'étaient pas approprié afin de traiter l'Histoire récente³. Cette thèse est en partie développée par Maggie Kilgour⁴. Crawford distingue donc deux types de romans terrifiants : celui d'avant la Révolution et celui de l'après-Terreur.

III. Le cas de la censure

Si les livres témoignent de l'état d'une nation, comme l'a souligné Constant de Rebecque, les titres des romans terrifiants de l'époque en révèlent long sur les anxiétés et préoccupations de l'époque. Même s'ils sont loin d'être majoritaires, comparés au reste de la production

¹ Crawford, *Op. cit.*, p.115.

² « It was not that Gothic fiction was generated by the fears of its authors ; it was that Gothic, as a form, provided a methodology for writing about a subject – any subject – in such a way as to make it seem fearful and threatening. » (Joseph Crawford, *Op. cit.*, p. vii.) [« La question n'est pas de savoir si la fiction gothique est née des peurs de ses auteurs, mais si le Gothique, dans sa forme, a défini une méthodologie pour écrire sur un sujet – n'importe quel sujet – de façon à le rendre effrayant et menaçant. »]

³ « Gothic fiction did exist in the decades before the Revolution, but its character changed markedly over the course of the 1790s, with the Reign of Terror itself constituting a major watershed in the development of “Gothic fiction”. » (Joseph Crawford, *Op. cit.*, pp. ix-x.) [« La fiction gothique existait en effet au cours des décennies précédant la Révolution, mais elle changea radicalement de nature au cours des années 1790, marquée par le règne de la Terreur qui favorisa l'essor de la “fiction gothique” ».]

⁴ Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995.

gothique britannique importée massivement sous le Directoire, certains romans font ouvertement la connexion avec l'Histoire récente.

Pour ne citer que quelques titres, *The Banished Man* (1794), de Charlotte Smith, traduit en français quatre ans plus tard sous le titre *Le Proscrit*, a pour protagoniste principal un aristocrate émigré et la Révolution pour toile de fond, de même pour *Célestine* (1798) de Bellin de la Liborlière. Mentionnons également *Hubert de Sévrac, ou Histoire d'un émigré, roman du XVIII^e siècle* (1797), dont le titre anglais, *Hubert de Sevrac, a Romance of the Eighteenth Century* (1796), passe sous silence la référence aux aristocrates proscrits ainsi que *Le Château de Saint-Donats, ou Histoire du fils d'un émigré échappé aux massacres en France* (1802), traduction de *The Castle of Saint Donats ; or, the History of Jack Smith* (1798) de Francis Lathom, qui met en scène un fantôme s'avérant être un duc ayant échappé de peu à la guillotine.

Deux romans de François-Jean Villemain d'Abancourt parus en 1801, *Le Cimetière de la Madeleine* et *Le Cimetière de Mousseaux*, ont pour cadre les cimetières parisiens ayant servi de lieux d'inhumation des guillotinéés pendant les événements révolutionnaires. Le titre à rallonge de *Mademoiselle de Châtellerault échappée au massacre de France en 1789, et émigrée en Angleterre, ou l'Étranger mystérieux* (1814), un roman présenté comme une traduction de l'anglais, est suffisamment révélateur de l'intrigue pour se passer d'explication. Évoquons enfin *L'Abbaye de la Trappe* (1821) de Jean-Edme Paccard, dont une grande partie de l'intrigue est située pendant la Révolution, et qui met souvent l'accent sur les horreurs qu'on y a commises. Ces fictions insistent toutes sur la partie la plus sanglante et sombre de la Révolution française.

Arrêtons-nous un instant sur *The Banished Man*, une œuvre intéressante dans la mesure où elle propose une réponse anglaise aux événements français *via* le prisme de l'imaginaire gothique. Dans sa traduction, Louis-Antoine Marquand souligne ouvertement la teneur

politique et de surcroît anti-terroriste du roman, qui, soulignons-le, est issu d'une plume féminine :

On remarquera sans doute que quelques-uns des principes politiques qui se trouvent dans cet ouvrage, auraient besoin d'être considérablement modifiés ; mais on voudra bien se rappeler que l'auteur écrivait dans un temps (en 1794) où malheureusement il n'était pas possible, en parlant de la France, d'exprimer autre chose que des regrets.¹

Il justifie toutefois son choix de traduction en rappelant l'orientation politique de l'auteur de l'œuvre anglaise :

[D]ès l'aurore de la Révolution, personne n'avait embrassé avec plus d'ardeur qu'elle [Charlotte Smith] le parti des généreux novateurs, et que jusqu'à l'époque fatale où commença cette sanglante tragédie connue sous le nom de Régime de la terreur, elle avait plaidé de tous ses moyens la cause auguste de la liberté.²

Le roman de Smith est également digne d'intérêt dans la mesure où, malgré la proximité des événements révolutionnaires et de la parution de l'original anglais en 1794, la traduction française paraît seulement plusieurs années plus tard.

The Banished Man est un exemplaire des romans gothiques britanniques qui constituent une réponse explicite à l'actualité mais que la censure en France au moment des événements mêmes ne permet de publier sans modification majeure. Après avoir annoncé ses opinions politiques et affirmer être contre la tyrannie, celle de l'Ancien Régime comme celle de la Terreur, Marquand se défend par avance des critiques qui pourraient l'accuser d'avoir choisi de traduire un roman à teneur conservatrice : « Je ne doute pas que les personnes qui donnent

¹ Marquand, *Le Proscrit*, *Op. cit.*, « Lettre à B... Y de G... E qu'on peut regarder *ad libitum* comme *dédicace* ou une *préface* », p. xxxij.

² *Ibid.*, p. xxxiiij.

tout à l'esprit de parti et rien à la raison, ne m'accusent d'avoir voulu, en publiant cet ouvrage, attaquer le gouvernement républicain. [...] »¹

Les traducteurs doivent donc parfois faire face au dilemme soit de différer la publication d'une traduction fidèle – dans le cas du *Proscrit* –, soit de publier un ouvrage altéré. Le *Roselma, ou le Prieuré de Saint-Botolph* (1814), un roman traduit de l'anglais de Thomas Isaac Horsley Curties, s'avère appartenir au second cas de figure. Dans ses « Observations », le traducteur Philibert Jérôme Gaucher de Passac souligne le lien que fait le roman avec les événements révolutionnaires et explique son choix de transmettre une traduction fidèle aux intentions politiques de l'auteur d'origine, même si cela implique de retarder le processus de publication :

On peut faire beaucoup de rapprochements implicites ou explicites avec les temps malheureux dont nous avons été les témoins et je ne doute point que ce n'ait été l'intention de l'auteur. [...] A l'époque où je m'occupais de cette traduction, j'avais été obligé de retrancher les attaques directes de l'auteur anglais contre le chef détesté d'un gouvernement odieux à toute l'Europe.²

Dans la préface du *Château de Saint-Donats, ou Histoire du Fils Emigré échappé aux massacres en France* (1802), le traducteur L. Billaut annonce que l'auteur du texte d'origine n'est pas républicain et explique en quoi l'instabilité politique de la France a retardé la publication de sa traduction :

[...] son succès en Angleterre nous promettait un semblable accueil de la partie de la Nation française qui respecte la morale et l'ordre social; mais, alors, les circonstances ne permettaient pas de la publier : on en sentira aisément les raisons en lisant cet ouvrage. Aujourd'hui, par un bienfait du

¹ Marquand, *Le Proscrit*, *Op. cit.*, « Observation importante », pp. xxxv-xxxvj.

² Philibert Jérôme Gaucher de Passac, « Observations », *Roselma, ou le Prieuré de Saint-Botolph*, Paris, Pigoreau, Dufart et les Libraires pour les Nouveautés, 1821, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 235.

nouvel ordre des choses, je peux l'offrir au public, sans autre crainte que celle de n'avoir pas rendu toutes les graces [*sic*] de l'original¹.

Il en est de même pour la préface des *Chefs écossais* (1814), traduction de *The Scottish Chiefs, a Romance* (1810) de Jane Porter, dans laquelle le traducteur anonyme explique pourquoi il la donne seulement à paraître en 1814 :

Elle [la traduction] fut même annoncée dans les journaux : mais nous pressentîmes que sa publication ne conviendrait pas au Gouvernement. [...] Cependant, lorsqu'elle fut achevée, nous hasardâmes de la présenter à la censure ; et nous devons rendre au censeur qui en fut chargé, la justice de dire qu'il était disposé à affronter le péril, et à la faire passer, au moyen de quelques changemens. Mais, outre que ces coupures, ces adoucissemens, quelque réserve qu'il y eût apportée, auraient décoloré l'Ouvrage, nous ne voulûmes pas compromettre ce censeur bienveillant, ni exposer l'imprimeur, le libraire, et nous-même, à des dangers hors de toutes proportions avec les avantages de cette publication. Nous retirâmes donc notre manuscrit, bien convaincus, dès lors, que le moment où nous pourrions le faire imprimer n'était pas très-éloigné. Il est heureusement venu².

Il a en effet fallu attendre la Restauration pour que paraisse la version non censurée des *Chefs écossais*.

IV. Des romans terrifiants au service d'une idéologie anti-Terreur

Selon le journal le *Spectateur du Nord* en 1798, les romans de Radcliffe et de ses imitateurs étaient « le seul moyen d'émouvoir les gens du siècle.³ » Cette remarque suggère que les sentiments générés par la Révolution ont certainement contribué au succès de la fiction gothique en France. Toutefois, si l'actualité a contribué au succès du genre, l'inverse est également

¹ L. Billaut, *Le Château de Saint-Donats, ou Histoire du Fils Emigré échappé aux massacres en France*, Tours, Brillault jeune ; Paris, Onfroy, Fuchs, Debray, an XI [1802], pp. v-vi.

² Anonyme, *Les Chefs écossais, roman historique*, Paris, A. Égron, H. Nicolle, Renard, Galignani, Le Normant, 1814, vol. 1, pp. v-vj.

³ *Spectateur du Nord*, VI, avril, mai et juin 1798, p. 326, cité dans Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p.31.

valable : l'imaginaire et les thématiques du roman gothique pouvaient être un moyen d'aborder n'importe quel sujet et de le rendre effrayant ou menaçant. En effet, de part et d'autre de la Manche, tandis que les romanciers contemporains s'évertuaient à inventer des intrigues plus épouvantables les unes que les autres, des critiques de toutes orientations politiques commençaient à rapprocher l'art de la terreur des romanciers gothiques à celui des Jacobins, prouvant que les auteurs comme les traducteurs et les critiques du tournant du XIX^e siècle avaient une conscience aiguë des rapports entre romanesque et Révolution française et que certains n'hésitaient pas à pousser la corrélation plus loin.

L'une des premières critiques à faire la comparaison est extraite du *Magasin encyclopédique* de 1797. Cette revue a été créée par Aubin-Louis Millin de Grandmaison, dont les idées politiques se rapprochaient de celles des Girondistes, et qui a été emprisonné en 1793 en raison de son hostilité envers les Jacobins¹. Le critique en question, un certain « A. J. D. B. » dont nous ignorons l'identité, fait simplement le parallèle entre les horreurs décrites dans *The Italian* d'Ann Radcliffe, dont la traduction française venait de paraître, et celles commises durant le règne de Robespierre : « En lisant ces sept volumes on regrette qu'ils n'aient pas paru sous le règne de Robespierre [...] ; les faits qu'on y lit, les atrocités qu'on y raconte, les horreurs qu'on y révèle étoient dignes de cette époque de notre histoire.² »

Parues au moment où le genre est au plus fort de la mode, les critiques britanniques faisant le lien entre fiction gothique et Révolution française reposent sur l'exagération, l'humour et la caricature. Elles sont donc en cela les plus extrêmes dans leurs comparaisons et semblent sous-entendre que les romanciers gothiques, d'accord avec le système de terreur de certains

¹ Cristina Trinchero, « Regards sur l'Italie entre XVIII^e et XIX^e siècles : le magasin encyclopédique de Millin », in *Annales historiques de la Révolution française*, 351, janvier-mars 2008, en ligne, <http://ahrf.revues.org/11357>, p. 63, [consulté le 12/10/14].

² *Magasin encyclopédique*, 3^e année, vol. 3, Paris, Fuchs, 1797, p. 112.

révolutionnaires, prennent exemple sur celui-ci. « The Terrorist System of Novel Writing » (1797), signé par « a Jacobin novelist », célèbre ironiquement le règne de Robespierre, dans la mesure où ce dernier aurait « sauvé » le genre romanesque d'une certaine paralysie : « [...] just at the time when we were threatened with a stagnation of fancy, arose Maximilian Robespierre, with his system of terror, and taught our novelists that *fear* is the only passion they ought to cultivate [...].¹ » L'année suivante, une autre critique anonyme, « Terrorist Novel Writing », fait référence à « the great quantity of novels in which it has been the fashion to make *terror* the *order of the day*, by confining the heroes and heroines in old gloomy castles, full of spectres, apparitions, ghosts, and dead men's bones.² » La citation fait allusion à l'expression « la terreur est à l'ordre du jour », adoptée par la Convention en 1793 et employée à plusieurs reprises, notamment pendant une réunion au Club des Jacobins, le 30 août 1793³.

Du côté français, toujours en 1798, le journal conservateur et émigré le *Spectateur du Nord* fait écho aux critiques britanniques : « On diroit que les romanciers d'aujourd'hui, d'accord avec les révolutionnaires veulent nous accoutumer aux poignards, au poison, au sang, aux cadavres, à la terreur en un mot et au crime.⁴ » Quelques mois plus tard, le même journal publiait

¹ Anonyme, « The Terrorist System of Novel-Writing » (1797), cité dans Norton (dir.), *Gothic Readings, the First Wave*, London et New York, Leicester University Press, 2000, p. 300. [« [...] alors que la stagnation de l'imagination nous menaçait, surgirent Maximilien Robespierre et son système de la Terreur qui apprirent à nos romanciers que la *peur* est la seule flamme qu'ils se doivent d'entretenir [...]. »]

² Anonyme, « Terrorist Novel Writing » (1798), cité dans Clery and Miles (dir.), *Op. cit.*, p. 183. [« [...] nombre considérable de romans qui avaient pour coutume de mettre la *terreur* à l'*ordre du jour*, en confinant les héros et héroïnes dans de vieux châteaux sinistres, hantés par des spectres, des apparitions, des fantômes et des squelettes. »]

³ Cette allégation restée longuement incontestée est discutée par Jean-Clément Martin, dans *Violence et Révolution*, *Op. cit.*, p. 188 et par Annie Jourdan dans « Les discours de la terreur à l'époque révolutionnaire (1776-1798) : étude comparative sur une notion ambiguë », in *French Historical Studies*, 36 (1), 2013, pp. 51-81. Dans tous les cas, il est avéré que Royer, substitut de Fouquier-Tinville au tribunal révolutionnaire, propose « qu'on place la terreur à l'ordre du jour » et que la devise est affichée sur les murs de la ville de Marseille par Tallien et Fréron (Jourdan, *Op. cit.*, pp. 63-64 et Jacques Guilhaumou, « “La terreur à l'ordre du jour” : un parcours en révolution (1793-1794) », en ligne, <http://revolution-francaise.net/2007/01/06/94-la-terreur-a-lordre-du-jour-un-parcours-en-revolution-juillet-1793-mars-1794> [consulté le 03/02/17].

⁴ *Spectateur du Nord*, janvier 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 324-338.

à l'occasion de la parution de la traduction française du *Monk* de Lewis que le but du romancier anglais était de paradoxalement vouloir « faire oublier la terreur par la terreur¹ ».

A partir de 1797, et pendant les trente années qui suivent, la plupart des critiques tiennent le même discours et vont au-delà de la simple relation de congruence entre fiction gothique et actualité évoquée par Constant de Rebecque, en effectuant une lecture particulière du processus de création littéraire, soumis à l'influence de l'actualité. En témoigne Jeanne-Françoise de Polier de Bottens, l'« éditeur » des *Mémoires d'une famille émigrée* (1798), qui écrit :

Le romanesque, le poétique de l'imagination, se trouvèrent en-dessous de la réalité. Les romans les plus sombres devinrent froids, comparés aux histoires particulières dont on était le témoin [...]. Le sang coulait partout. Quel intérêt aurait pu distraire de ce spectacle ? Et de quel roman la lecture pouvait-elle être intéressante dans ces moments terribles ?²

Selon certains critiques, les violences réelles devançant l'imaginaire romanesque, ce qui se traduit par une surenchère de l'horreur fictionnelle et par le recours au surnaturel. Cette thèse est peut-être la plus connue sous la plume du marquis de Sade, évoqué au début du chapitre, et qui considère le roman terrifiant comme le produit des événements révolutionnaires :

[C]e genre [...] devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire que monotone à lire ; il n'y avait point d'individu qui n'eut plus éprouvé d'infortunes en quatre ou cinq ans, que n'en pouvait peindre en un siècle le plus fameux romancier de la littérature ; il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères, ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer.³

¹ *Spectateur du Nord*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., p. 245.

² Jeanne-Françoise de Polier de Bottens, « Avis de l'éditeur », *Mémoires d'une famille émigrée*, Hambourg, Fauche, 1798, cité par Maurice Lévy, « Préface », *Célestine, ou les Époux sans l'être*, Paris, Classiques Garnier, [1798] 2011, p. 10.

³ Sade, *Les Crimes de l'amour*, *Op. cit.*, p. xxix.

Bien que souvent citée, la thèse de Sade est sujette à discussion. Jean Fabre, en particulier, en fait une relecture intéressante mais qui nous paraît toutefois dériver du sens premier des propos du marquis. Selon Fabre, Sade ne prétend nullement que le roman terrifiant est un produit de la Révolution, dans la mesure où les œuvres qu’il avait à l’esprit au moment de sa réflexion étaient avant tout les siennes et qu’il n’avait pas attendu les événements révolutionnaires pour les écrire¹. Cela dit, comme nous l’avons vu, il est vrai que dans le cas de certains romanciers français – dont Sade – le recours aux éléments noirs et terrifiants est antérieur à la Révolution et ne leur doit rien, et que le succès des romans gothiques de l’école britannique s’explique en partie par la résurgence de la tradition noire et baroque présente depuis plusieurs siècles. Cependant, si Sade n’a effectivement pas attendu la Révolution pour parer certains de ses romans d’éléments noirs, en revanche, au moment de sa réflexion, il pensait moins à ses propres ouvrages qu’à ceux de l’école britannique en général, et à ceux de Radcliffe et de Lewis en particulier, dans la mesure où il les cite en exemple. En somme, les romans terrifiants auxquels Sade fait allusion sont ceux qui paraissent pendant les troubles révolutionnaires et qui lui permettent d’établir plutôt logiquement cette relation d’influence entre création littéraire et actualité.

Fabre poursuit son analyse des propos du marquis en expliquant qu’il a été l’« un des premiers à constater ou à imaginer qu’à partir d’un certain moment, l’histoire, comme Oscar Wilde le dira de la nature, s’était mise à imiter l’art, [et] qu’elle vérifierait certaines de ses imaginations les plus sombres.² » Les critiques citées précédemment montrent qu’au contraire, loin d’avoir été le premier à remarquer le lien entre la vogue du roman gothique et les événements révolutionnaires, son constat se place à la suite d’une série de conclusions

¹ Fabre, « Sade et le roman noir », in *Op. cit.*, p. 256.

² *Ibid.*, p. 257.

similaires effectuées les années précédentes. Enfin, le propos de Sade repose davantage sur la théorie d'un art investi de la mission de rivaliser avec les violences réelles afin de maintenir l'intérêt des lecteurs suite aux troubles révolutionnaires, plutôt que sur le constat inverse, comme le suggère Fabre.

Plus tard, la fameuse thèse du marquis sera en partie reprise, entre autres, par Michael Sadleir¹, mais aussi par les Surréalistes et André Breton en particulier, qui considère « le genre noir [...] comme pathognomonique du grand trouble social qui s'empare de l'Europe à la fin du dix-huitième siècle² ». Breton attribue le succès du genre au fait que celui-ci entre parfaitement en résonance avec la Révolution, bien que n'en étant pas « la peinture scrupuleusement exacte des événements extérieurs dont le monde d'alors était le théâtre, mais bien l'expression des sentiments confus qui tournent autour de la nostalgie et la terreur.³ » Mentionnons également Benjamin Péret, qui voit dans la fiction gothique « l'écho métamorphosé des espoirs suscités par le grand souffle d'émancipation que la Révolution française répandait alors sur le monde⁴ » et enfin Annie Le Brun pour qui « le genre noir » est « une image immédiate et par là vivement impressionnée, de ce profond désir de bouleversement, qui anime les esprits de ce moment [...].⁵ » Comme le montrent ces reprises récurrentes de la thèse de Sade au fil des années, l'hypothèse de la fiction comme produit de l'actualité est la plus courante et peut-être celle qui a le mieux résisté à l'épreuve du temps.

¹ Michael Sadleir, « A Footnote to Jane Austen », *The English Association*, pamphlet n° 68, Oxford, 1927, p. 7, cité dans Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 607.

² André Breton, « Limites non frontières du Surréalisme », *N.R.F.* XLVIII, 1937, p. 210, cité dans Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 605.

³ *Ibid.*, p. 605.

⁴ Benjamin Péret, « Actualité du Roman Noir », *Arts*, n° 361, 1952, cité dans Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 608.

⁵ Voir Le Brun, « Les premiers romans noirs ou l'ébauche d'une science révolutionnaire », in *Op. cit.*, p. 32, cité Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 608.

Retournons à nos critiques contemporains. La réflexion de Sade est suivie de plusieurs autres au fil des ans, à commencer par Bellin de la Liborlière, qui considère dans la préface de la seconde édition de son roman noir *Célestine* (1800) que « [l]es lettres suivent les mœurs : dans un temps barbare il nous fallut des romans barbares [...] »¹, suggérant ensuite que, dans la mesure où les événements révolutionnaires sont terminés, la vogue du roman gothique touche elle aussi à sa fin et incitant les romanciers français à se tourner vers des sujets plus gais et plus légers.

Dans son discours de réception à l'Académie Française le 25 février 1819, Pierre-Édouard Lémontey, le successeur d'André Morellet, fait écho au rapprochement de Bellin de la Liborlière entre Révolution et fiction gothique et excuse ainsi le choix de traduction de prédécesseur : « Il fallait des plaisirs assortis à ces temps monstrueux ; il fallait des rêves sauvages et des images fantastiques à des cerveaux encore troublés, pour ainsi dire, par le tournoiement révolutionnaire.² » Lémontey insiste ensuite sur l'origine britannique de ces « étranges romans³ » auxquels certains Français sont contraints par la nécessité de prêter leur langue. Pour lui, comme pour d'autres de ses contemporains ainsi que certains critiques universitaires tels qu'Alice M. Killen⁴, Philippe Van Tieghem⁵ et Maurivé Lévy⁶, le roman terrifiant est un genre d'origine britannique massivement importé en France après les événements révolutionnaires, où il connaît le succès grâce aux traductions et aux imitations. En

¹ Bellin de la Liborlière, *Célestine, ou les Époux sans l'être*, Paris, Classiques Garnier, [1798], 2011, « Avertissement de l'auteur », p. 37.

² André Morellet, *Mémoires inédits de l'Abbé Morellet sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution, précédés de l'éloge de l'abbé Morellet par M. Lemontey*, Paris, Baudoin, 1822, vol. 1, p. xiv.

³ Morellet, *Mémoires inédits de l'Abbé Morellet*, *Op. cit.*, p. xiv.

⁴ Killen, *Op. cit.*, 1924.

⁵ Philippe Van Tieghem, *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550, 1880)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

⁶ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*

effet, l'idée de Walpole comme le créateur du roman terrifiant et de *The Castle of Otranto* comme première fiction du genre a été jusqu'à récemment rarement disputée.

Sur le même ton, le critique littéraire Dampmartin constate en 1803 : « La longue suite des secousses révolutionnaires que nous venons d'éprouver, laisse des altérations, par malheur fort marquées, dans notre existence tant civile que morale, et n'a pu que beaucoup influencer sur la nature des Romans [...].¹ » Cependant, à la différence de ses compatriotes, Dampartin pare la relation entre fiction gothique et Révolution d'une dimension supplémentaire. Il suggère en effet que le champ romanesque pendant la Révolution servait à distraire des événements eux-mêmes et qu'il a été réduit à une surenchère de l'invraisemblable et de l'horreur dans le but de pouvoir continuer à émouvoir les lecteurs blasés, rejoignant ainsi Sade dans la dernière partie de sa réflexion :

Lorsqu'on ne cherche dans les livres que des distractions, la fantaisie exerce un pouvoir absolu : bientôt blâsée, elle éprouve aujourd'hui du dégoût pour ce que, la veille, faisait ses délices. Des moyens extraordinaires deviennent seuls capables de réveiller : les incidens peu vraisemblables finissent eux-mêmes par devenir fades et sont remplacés par des prodiges qui violent toutes les lois de la nature. C'est ainsi qu'après nous avoir longtemps promené dans des ruines et pris des tours menaçantes, les Romanciers ont en suite étonné notre imagination par les cris funèbres de [*sic*] oiseaux de nuit, par le bruissement des orages, par les éclats de la foudre et par la fureur des combats. Réduits maintenant aux dernières ressources, ils invoquent les ombres et nous entourent de spectres. Les tombeaux, quoiqu'éclairés par des lampes sépulcrales, ne sauraient plus émouvoir aucune de nos fibres, à moins que les dépouilles qu'ils renferment ne reçoivent du mouvement et ne prennent même la parole.²

Comme Bellin avant lui, Dampartin prédit enfin la chute du roman gothique, puisque la Terreur et la guerre ont pris fin : « Cette horreur révoltante s'évanouira par degrés pour faire

¹ Anne-Henri-Cabet Dampmartin, *Des Romans*, à Paris, chez Ducauroy, an X-1803, p. 40.

² Dampmartin, *Op. cit.*, pp. 62-63.

place à des teintes plus douces dont l'œil attentif reconnaît avec transport les premières nuances, depuis que la voix de la justice et celle de l'humanité se font entendre.¹ »

Allant dans le sens de Bellin de la Liborlière et de Dampmartin, dans la postface de *Barbarinski* (1818), la comtesse de Ruault de la Haye, affirme que la Révolution est pour beaucoup dans ce changement du goût littéraire :

[...] avant la révolution, [...] il n'était pas nécessaire de noircir les pinceaux ; un Vaudeville, une Romance, l'histoire vraie ou supposée de deux jeunes gens bien naïfs, bien amoureux, n'ayant que des aventures ordinaires suffisaient pour nous intéresser.²

La suite de sa réflexion est également l'écho de celle de Sade de manière presque troublante de ressemblance :

Aujourd'hui [...] où presque tout le monde a été témoin ou acteur de scènes terribles ! les romans paraissent froids et insignifiants. Au prix des cruelles émotions qu'on avait éprouvé [*sic*], il a fallu que les romanciers eussent recours à d'autres moyens pour continuer de plaire aux lecteurs [...], on a donc été obligé de recourir à des faits réels.³

Le besoin du noir littéraire en temps de troubles politiques et sociaux évoqué par les critiques, ainsi que le désir d'éprouver une violence fictive faisant écho à la violence vécue, témoignent en faveur de l'hypothèse du rôle dérivatif de la fiction gothique. Chargé de surenchérir sur la terreur réelle afin peut-être de mieux l'appivoiser et la tenir à distance en la mettant en fiction, le roman terrifiant a alors fonction de catharsis. Le témoignage le plus éloquent à ce sujet est peut-être celui de Caroline Wuiet à propos de la rédaction du *Couvent de Sainte-Catherine* (1810) :

Ne trouvant alors d'autres distractions à ma terreur que la terreur même, je m'élançai sur les traces de la ténébreuse Anna. Prisonnière chez moi, veillant

¹ Dampmartin, *Op. cit.*, p. 63.

² Ruault de la Haye, *Barbarinski*, *Op. cit.*, vol. 2, « Remarques », pp. 193-194.

³ *Ibid.*, pp. 194-196.

chaque nuit près de mes enfants, j'écrivais tandis que le tocsin ou le canon d'alarme annonçait de nouveaux attentats, j'écrivais au bruit tumultueux des cris de mort, à la lueur des torches qui menaçaient d'embraser ma maison.¹

Bien que la terreur à laquelle est sujette Caroline Wuiet ne soit pas celle de la Révolution française, mais plutôt celle liée à la « guerre péninsulaire » au Portugal (1801-1813)², son témoignage prouve que le gothique romanesque est moins le produit de la Révolution et de la Terreur que celui des révolutions et de la terreur sans « t » majuscule, et démontre son usage en tant que genre apte à traiter, questionner et comprendre les bouleversements politiques et culturels qu'occasionnent les changements violents. Cette capacité explique en partie la persistance du roman terrifiant jusqu'à aujourd'hui et son adaptation à d'autres media au fil des siècles.

Pour conclure, les discours critiques contemporains cités considèrent le roman gothique comme le produit des événements révolutionnaires et tous vont à l'encontre de la théorie de la résurgence d'une tradition noire telle que l'explique Fabre. Le journaliste du *Spectateur du Nord* de 1799 mis à part, aucun des contemporains n'évoque l'existence d'un roman terrifiant antérieur à la Révolution. Au contraire, il est plutôt fait allusion à une rupture dans la production littéraire avant et après la Révolution : le gothique dont il est question est celui d'outre-Manche, mis à la mode par Radcliffe et Lewis. Selon les discours critiques du tournant du XIX^e siècle, le roman terrifiant des années 1790 publié en France est porteur d'une double influence littéraire et historique, celle de l'école britannique et celle des événements révolutionnaires.

¹ Caroline Wuiet, *Le Couvent de Sainte Catherine, ou les Mœurs du XIII^e siècle, roman historique d'Ann Radcliffe*, traduit de l'anglais par Mme la Baronne Caroline A***, née W*** de M***, Paris, Renard, 1810, vol.1, pp. xj-xij.

² Pendant les guerres napoléoniennes, Caroline Wuiet accompagne son époux, le baron Joseph Aglacé Auffdiener, colonel du génie au service, à Lisbonne.

Cependant, comme l'explique Paola Mastrodonato – c'est là l'apport de la critique moderne aux discours contemporains de la Révolution –, la vogue du roman terrifiant en France dans les années 1790 « ne doit pas s'interpréter dans le sens d'une rupture entre la période pré- et postrévolutionnaire, rupture qui serait invoquée par les partisans de l'origine britannique du roman noir dans leur effort de circonscrire la portée d'un phénomène qui ne semblait pas respecter à l'époque les frontières nationales.¹ » En effet, comme nous l'avons vu, le lectorat français était plutôt familier avec le genre du roman terrifiant et celui des années 1790 n'était pas fondamentalement nouveau dans le sens où il s'inscrivait à la fois dans la tradition baroque et noire française et dans la tradition gothique anglaise établie par Walpole, Reeve, Smith et Lee – pour ne citer qu'eux. En revanche, sa popularité soudaine, mise en parallèle avec le manque de succès des premiers romans du genre, qui sont publiés avant la Révolution, suggère que les événements lui ont donné une nouvelle signification.

Le rapprochement entre création littéraire et événements historiques effectué par les contemporains de la Révolution, qu'ils soient critiques, éditeurs, auteurs ou traducteurs, ne laisse aucun doute sur l'implication politique du genre et suggère que les romans terrifiants de l'époque jouent le rôle de témoins et parfois de véhicule de l'idéologie du régime politique sous lequel il paraissent, ce que nous allons explorer dans les chapitres suivants.

En nous penchant à présent sur les figures des traducteurs du gothique, eux-mêmes souvent impliqués politiquement au sein des événements historiques, nous allons voir que le gothique des années 1790 est majoritairement mis au service des institutions républicaines, ou devient du moins le lieu d'une réflexion sur les changements encourus pendant cette période et se fait le miroir des anxiétés qui y sont rattachées.

¹ Galli Mastrodonato, *La Révolution française*, *Op. cit.*, p. 319.

Chapitre II : Les traducteurs du roman gothique, diffuseurs bon gré mal gré de l'idéologie républicaine ?

Qui sont ces oubliés de la littérature de la fin du XVIII^e siècle, ces industriels traducteurs du gothique, ces transmetteurs du gothique britannique ? Quelles motivations orientent le choix des ouvrages qu'ils présentent au lectorat français ? Ces médiateurs, qui sont souvent obligés de travailler dans la précipitation et signent peu souvent leur travail, jouent un rôle non négligeable au sein des échanges interculturels entre la France et l'Angleterre. Pourtant, ils font rarement l'objet d'études. Si leurs œuvres ou le circuit de production et de diffusion des textes a attiré l'attention critique, les figures des traducteurs officiant pendant la période révolutionnaire et la Première République restent, à quelques exceptions près, méconnues. Or, comme le signale, Jean-Luc Chappey, « [...] l'étude de leurs parcours et l'analyse des enjeux de la traduction doit permettre de mieux apprécier leur rôle dans les dynamiques politiques de la Révolution française.¹ »

Ce chapitre repose sur le rapport entre traduction du roman gothique et diverses formes d'action politique au sein de la société française du tournant du XIX^e siècle. Nous nous intéressons tout d'abord aux marques auctoriales dans les traductions, ainsi qu'au sexe et au statut social des traducteurs du roman gothique, une partie au sein de laquelle il est question de leur classe sociale et de leur implication politique relative aux événements révolutionnaires. Nous étudions également les choix de traduction et le type de roman qui traverse la Manche pour parvenir entre les mains du lectorat français, une analyse qui permet d'évoquer la notion de « seuil » à travers le type de production littéraire « autorisé » à pénétrer en territoire

¹ Chappey « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in *Op. cit.*, p. 225.

postrévolutionnaire et républicain¹. Les auteurs de romans noirs ne sont pas inclus dans ce chapitre, d'abord pour des raisons de limite de place, compte tenu de l'envergure d'une telle analyse, ensuite parce que les auteurs français de romans noirs ont, à quelques exceptions près, fait plus souvent l'objet d'étude que les traducteurs, qui sont les laissés pour compte des études littéraires.

Maurice Lévy a constaté la diversité des statuts sociaux et des compétences des traducteurs du gothique, dont la plupart se sont improvisés comme tels par nécessité financière. Il mentionne notamment « des officiers ayant peut-être acquis des rudiments d'anglais à l'occasion de certains contacts militaires, des épouses désœuvrées de réfugiés installés en Angleterre, ou même des citoyens ordinaires, se souvenant pour l'occasion une lointaine initiation aux langues chez les Jésuites de leur jeunesse² », ainsi qu'un grand nombre d'anonymes ou presque anonymes, dissimulant leur identité grâce à l'usage d'astérisques plus ou moins efficaces. C'est la manière dont les traducteurs signalent ou non leur identité qui nous intéresse à présent.

I. Les marques auctoriales dans les traductions du roman gothique

La page de titre des traductions françaises du roman gothique révèle d'intéressantes manières de signaler ou non le nom de l'auteur de l'œuvre britannique et de son traducteur. Ces manières, comme l'a remarqué Anthony Glinoyer, tendent au dépouillement des marques auctoriales³ et sont la marque de la littérature « industrielle » et de la paralittérature. Dans cette

¹ Voir à ce sujet Chantal Tatu citée dans « débats sur l'axe 2 », in Marita Gilli (dir.), *Région, Nation, Europe : Unité et diversité des processus sociaux culturels de la Révolution française*, actes du colloque international organisé à Besançon dans le cadre de la commémoration du bicentenaire de la Révolution française les 25, 26 et 27 novembre 1987, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1988, pp. 415-416.

² Maurice Lévy, « Préface », *La Nuit anglaise*, Toulouse, Anacharsis, [1799] 2006, pp. 8-9.

³ Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 25.

étude des traductions françaises des romans gothiques¹, nous nous sommes uniquement intéressée aux informations données sur la page de titre. Nous n'avons pas cherché à identifier certains traducteurs qui ne sont pas clairement mentionnés.

Il existe, selon Gérard Genette, trois degrés de présence du nom d'auteur ou de traducteur sur la couverture d'un livre : l'anonymat, le pseudonymat et l'onymat². L'anonymat traduit, selon Daniel Couégnas, un « relâchement du lien narcissique qui unit traditionnellement un créateur à son œuvre, la dégradation de l'image de ce qui n'est plus considéré comme un produit de grande consommation par l'auteur, ravalé au rang de simple producteur interchangeable, et par l'éditeur, qui distribue la marchandise sans scrupules excessifs, au mieux de ses intérêts.³ » Cette pratique, majoritairement adoptée dans les traductions du roman gothique et qui concerne 66 % des œuvres⁴, semble en dire long sur la considération accordée au statut du traducteur à l'époque.

La posture de l'anonymat va tout d'abord de pair avec le statut de traducteur, parfois considéré comme simple relais linguistique et ne méritant pas d'avoir son nom aux côtés de celui de l'auteur d'origine, lorsque celui-ci est mentionné. D'ailleurs, Gérard Genette précise qu'à l'époque, l'onymat n'est pas de coutume : « [...] bien des auteurs, nobles ou roturiers, ne se croyaient pas tenus de déclarer, ou même auraient jugé soit immodeste, soit inopportun de le faire.⁵ » Ainsi, Caroline Wuiet, baronne Auffdiener, explique dans la préface de sa pseudo-translation *Le Couvent de Sainte-Catherine* (1818) pourquoi elle passe de l'anonymat d'usage à l'onymat presque forcé :

¹ Nous avons étudié cent vingt-quatre traductions françaises du roman gothique anglais.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 40.

³ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, éditions du Seuil, 1992, p. 35.

⁴ Nous avons inclus dans cette catégorie celle de l'anonymat partiel, auquel nous reviendrons.

⁵ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 43.

Il pourra paraître d'autant plus ridicule que je me sois nommée à la tête de cette traduction, que j'avais gardé jusqu'à ce moment l'anonyme. Mais pendant ma longue absence, quelques officieux ayant adopté mes ouvrages, et quelques libraires mes éditions, j'ai été forcée de reprendre mon nom, pour revendiquer mes droits.¹

Ensuite, certains traducteurs eux-mêmes affirment préférer ne pas voir leur nom figurer sur la page de titre de leur ouvrage, comme l'explique Mme de S*** dans sa traduction *Savinia Rivers, ou le Danger d'aimer* (1802) : « [...] je garde l'*incognito* ; je ne veux pas qu'on puisse observer sur mon visage si ma modestie souffre d'un éloge, ou mon amour-propre d'une critique »². Il s'agit d'une posture de convention, qui n'est pas spécifique à la fiction terrifiante, mais qui pourrait également constituer une manière d'échapper à la condamnation, dans la mesure où le genre romanesque n'était alors pas considéré comme « sérieux » et celui du roman gothique était particulièrement décrié par les critiques. Il est en effet compréhensible que certains auteurs, forcés de se tourner vers l'écriture et notamment vers la traduction pour subvenir à leurs besoins après la Révolution, comme nous le verrons plus en détail dans chapitre suivant, souhaitent ne pas voir leur nom associé à ce genre romanesque.

Enfin, le parti pris de l'anonymat s'inscrit dans la continuité thématique du mystère, qui régit le roman terrifiant, que ce soit *via* le genre de la pseudo-traduction, l'emploi de la technique du manuscrit trouvé ou le rôle de détective endossé par les protagonistes.

Notre second constat relatif à l'anonymat concerne les auteurs des œuvres britanniques. L'auteur de l'ouvrage en langue anglaise n'est pas mentionné sur la page de titre de nombreuses traductions (41 %), un choix qui illustre le peu de considération littéraire accordé à ces romans, considérés par certaines critiques comme simplement bons à passer le temps. Ainsi, *Edward, ou le Spectre du château, traduit de l'anglais* paraît en 1799 sans mention ni du nom de l'auteur

¹ Wuiet, *Le Couvent de Sainte Catherine*, *Op. cit.*, p. xv-xvj.

² « Préface » de *Savinia Rivers, ou le danger d'aimer*, traduit par Mme de S****, Paris, Dentu, 1808, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais*, *Op. cit.*, p. 247.

ni du traducteur. Il est tiré de *The Champion of Virtue, a Gothic story* (1777) de Clara Reeve initialement publié en français en 1787. Le traducteur et/ou l'éditeur espéraient certainement faire passer ce roman, dont le titre n'a, *a priori*, rien à voir avec l'original, pour une œuvre inédite.

Dans les cas où ils sont mentionnés, les noms des auteurs d'origine contiennent parfois des « erreurs » de typographie. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples d'une longue liste, Elizabeth Helme, bien que bénéficiant d'une assez généreuse forme de publicité pour ses autres romans sur la page de titre de *La Caverne de Sainte-Marguerite* (1803), « traduit de l'anglais de Mistriss Helm, auteur de *Louise, ou la Chaumière* ; d'*Albert, ou le Désert de Strathernavern* ; des *Promenades instructives, etc.* », voit son patronyme amputé du « e » final, tandis que William Godwin voit son prénom affublé d'un « s » incongru dans *Les Aventures de Caleb Williams, ou les Choses comme elles sont* (1795), « par Williams Godwin » (fig. 3 et 4). Notre dernier exemple, la traduction de Jules Saladin, *Frankenstein, ou le Prométhée moderne* (1821), « Dédié à William Godwin, [...] par Mme Shelly, sa nièce. Traduit de l'anglais par J. S.*** » comporte deux erreurs. D'une part le patronyme de Mary Shelley, qui n'était certes pas encore connue en France à l'époque, est mal orthographié. D'autre part, le traducteur ou l'éditeur se trompe dans la relation de filiation qui unit Shelley à Godwin, son père et non son oncle, un nom par ailleurs beaucoup plus célèbre qui figure d'emblée sur la page de titre.

Des « erreurs » de typographie apparaissant aussi dans les originaux britanniques, puisqu'il n'existait pas, à l'époque, de règles fixes concernant l'orthographe des noms ; elles pourraient cependant témoigner du manque de rigueur au sein du processus de publication des traductions, notamment lorsque celles-ci sont fondées sur des originaux indiquant clairement l'auteur sur la page de titre et pour lesquelles il s'agit simplement d'en transcrire le nom.

Mary Goodman?
ST. MARGARET'S CAVE:
Scourillon *or* *Mafsey*
THE NUN'S STORY.

An Ancient Legend.

IN FOUR VOLUMES.

BY
ELIZABETH HELME,

AUTHOR OF ALBERT, FARMER OF INGLEWOOD-
 FOREST, LOUISA, &c. &c.

VOL. I.

London:
 PRINTED FOR EARLE AND HEMET, ALBEMARLE
 STREET.
 1801.

LA CAVERNE
 DE
SAINTE-MARGUERITE.

Traduit de l'Anglais de Mistriss HELM,
 auteur de Louise, ou la Chaumjère; d'Albert, ou
 le Désert de Strathernavern; des Promenades
 instructives, etc.

TOME PREMIER.



PARIS,
 CHEZ TAVERNIER, libraire, rue de
 Vaugirard, près l'Odéon.
 An XI.—1805.

Figure 3. Pages de titre de *St. Margaret's Cave* (1801) et de *La Caverne de Sainte-Marguerite* (1803)

THINGS AS THEY ARE;
 OR, THE
ADVENTURES
 OF
CALEB WILLIAMS.

BY WILLIAM GODWIN.

IN THREE VOLUMES.

VOL. I.

*Amidst the woods the leopard knows his kind;
 The tyger preys not on the tyger brood;
 Man only is the common foe of man.*

LONDON:
 PRINTED FOR B. CROSBY, STATIONERS-COURT,
 LUDGATE-STREET.
 1794.

R224693


LES AVANTURES 82
 DE 54w
CALEB WILLIAMS, 3d
 OU F
LES CHOSES COMME ELLES SONT.

PAR WILLIAMS GODWIN;
Traduites de l'Anglais.

27389 TOME PREMIER. JH

Amidst the woods the Leopard knows his kind;
 The Tyger preys not on the Tyger brood;
 Man only is the common foe of man.

Au fond des forêts le Léopard respecte son semblable. Le
 Tigre n'a pas fait du sang du Tigre; l'Homme seul est l'ennemi
 de sa propre espèce.



PARIS,
 Chez H. AGASSE, Libraire, rue des Poitevins,
 N°. 18.
 L'an IV de la République.




Figure 4. Pages de titre de *Things As They Are* (1794) et de *Les Aventures de Caleb Williams* (1796)

Comme le suggère l'exemple de *Frankenstein*, les auteurs britanniques directement cités sur la page de titre des traductions françaises ont soit déjà acquis une certaine réputation en France, qu'il s'agisse d'Ann Radcliffe ou de William Godwin, ou sont soit des personnalités, telles que Lord Byron, dans le cas des traductions de *The Vampyre*¹, mais aussi de John Palmer junior, dont le nom est accompagné de la précision « célèbre acteur de Londres » pour *Les Mystères de la tour noire* (1799), traduction de *The Mystery of the Black Tower, a Romance* (1796).

Les romanciers britanniques moins connus qui sont mentionnés sur la page de titre, apparaissent *via* la formule « par l'auteur de ». Celle-ci constitue une forme de publicité indirecte pour l'auteur en question et plus directe pour le(s) traducteur(s) des autres œuvres citées. Il s'agit d'un « catalogue personnel »² afin d'inciter le lecteur à faire la lecture des autres œuvres de l'auteur ou du traducteur, et qui constitue une forme de publicité indiquant peut-être un désir de se distinguer par une autre production littéraire, pas nécessairement terrifiante. Selon Genette, la formule « par l'auteur de ... » est « une modalité fort retorse de la déclaration d'identité : d'identité, précisément, entre deux anonymats, qui met explicitement au service d'un livre le succès d'un précédent, et qui surtout s'arrange pour constituer une identité auctoriale sans recours à aucun nom, authentique ou fictif.³ » Ainsi, *L'Abbaye de Saint-Oswithe* (1813) traduction de *Ancient records ; or, the Abbey of Saint Oswythe, a Romance* (1801) par Sophie de Marèse, ne mentionne pas directement Thomas Isaac Horsley Curties mais précise plutôt « par l'auteur d'*Ethelwina* ».

¹ La nouvelle est en réalité de John William Polidori. Nous reviendrons plus en détail sur la signification de cette fausse attribution dans la seconde partie de la thèse.

² Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 45.

Lorsqu'ils souhaitent faire discrètement apparaître leur nom sur la page de titre, les traducteurs emploient le faux anonymat, ou anonymat partiel ou cryptique. 31 % des traductions témoignent du recours à cette technique qui permet par divers moyens de ne pas se manifester directement, tout en récoltant les éventuels profits de leur ouvrage. La première consiste à signer de l'initiale seulement, ou de signaler partiellement son identité. Ainsi, *L'Abbaye de Lussington*, traduction de *Lussington Abbey, a Novel* par Henrietta Rouvière (1804) paraît en 1807 signé « P. de C**** ». De même, *Le Mari mystérieux*¹, paraît en 1804, traduit de l'anglais par un certain « M. Dav... ».

Le second moyen qui permet aux traducteurs de ne pas directement mentionner leur nom sur la page de titre tout en récoltant les éventuels profits consiste à se signaler par la formule « par l'auteur de ... » ou « par le traducteur de », comme pour les auteurs des romans gothiques. C'est par exemple le cas pour *Mathilda, ou la Tour ténébreuse* (1815)², « par Sarah Lansdell, traduit de l'anglais par le traducteur de l'Abbesse » et pour *Les Mystères de la Forêt, ou Quel est le meurtrier ?* (1819)³, « traduit de l'anglais par l'auteur d'*Ellesmer, ou les Dangers de la légèreté* ». La formule « par l'auteur de », par laquelle se signale le traducteur, est particulièrement intéressante : d'une part, elle brouille la frontière de la propriété littéraire et suggère que le traducteur a le même statut que l'auteur, d'autre part, elle permet de faire de la publicité pour les autres ouvrages traduits.

Certains traducteurs soulignent leur légitimité et leur réputation dans le monde des lettres en mettant en avant le nom d'auteurs célèbres qu'ils ont traduits, comme Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, qui signe ses traductions des romans de Thomas Gaspey,

¹ Traduction de *Mysterious Husband, a Novel*, (1801) par Gabrielli, un pseudonyme d'Elizabeth Meeke.

² Il s'agit de la traduction de *The Tower ; or, the Romance of Ruthyne, by the authoress of Manfredi* (1798) de Sarah Lansdell.

³ *Who's the Murderer? Or, The Mystery of the Forest, a Novel* (1802) d'Eleanor Sleath.

Le Mystère, ou Il y a quarante ans (1821) et *Calthorpe, ou les Revers de fortune* (1821), par « le traducteur des romans historiques de Walter Scott ». Sur la page de titre des *Mystères Italiens, ou le Château della Torrida* (1823), par Francis Lathom, Jules Saladin emploie la même technique en précisant humblement « par un des traducteurs des romans historiques de Walter Scott ».

D'autres, enfin, mettent en avant des informations qu'ils considèrent être valorisantes et qu'ils juxtaposent à leur nom. F. Laboissière, fait par exemple paraître *Le Château du Comte Roderic, ou les Temps Gothiques, roman historique* (1807) avec la précision « par M. F. Laboissière, ex-capitaine, membre de la Légion d'Honneur ». Dans sa traduction *Le Fils perdu, ou Mémoires de la famille d'Orkney* (1822), Jean Cohen accompagne quant à lui son nom du titre d'« ancien censeur royal », et d'une publicité pour son roman, « auteur de *Jacqueline de Bavière*, etc. ». Certains traducteurs officiant sous la Première République parent leurs œuvres de valeurs républicaines en signant « citoyen ... », comme « le citoyen M. », qui fait paraître *Le Château de Mortimore, conte gallois* (An 6 [1797-1798]) ou comme Mademoiselle Marné de Morville qui signe « la citoyenne R... » sa traduction *Célestine, ou la Victime des préjugés* (1795), probablement une allusion à « Madame de Rome », un nom de plume en référence à son appartenance à l'académie des Arcades de Rome.

Il nous reste à examiner l'emploi de l'onymat et celui du pseudonymat dans les traductions françaises du roman gothique. Le premier est employé dans 37 % des traductions. Le second, dont le but premier est de masquer sa véritable identité, permet de distinguer les différentes parties de l'œuvre des auteurs. Selon Daniel Couégnas, il s'agit de « [...] la partie "littéraire" et l'autre, celle "de la main gauche", avec, peut-être, le sentiment d'une inégale

dignité de chacune d'elles ou, tout autant, le plaisir ludique de la transgression.¹ » Le fait qu'un auteur signe de son nom légal seulement une certaine partie de sa production et emploie un pseudonyme pour l'autre peut être interprété d'une autre manière, que Genette explique ainsi : « [...] un auteur peut aussi, pour des raisons sociales, reconnaître des œuvres sérieuses et professionnelles, et couvrir d'un pseudonyme des œuvres romanesques ou poétiques auxquelles il "tient" personnellement bien davantage.² » Dans tous les cas, le pseudonymat comme l'onymat permettent de créer une identité littéraire et de se faire connaître de ses pairs et du public, pour les auteurs ou les traducteurs le désirant.

Bien que le roman terrifiant soit régi par la thématique du mystère, comme nous l'avons vu, le recours au pseudonyme, qui s'inscrit dans cette continuité thématique, est finalement assez rare. A notre connaissance, sur cent quarante-deux traductions, seulement deux sont l'œuvre de traducteurs employant un pseudonyme. La première est Marie-Françoise Gay Allart, qui signe « Mary Gay » sa traduction de *The Italian ; or, the Confessional of the Black Penitents* (1797) d'Ann Radcliffe³, sans doute pour donner des consonances anglaises à son nom⁴. Le second est Eusèbe de Salle, qui fait paraître en 1820, sous le nom à consonance italienne de A. E. di Chastopalli, une traduction de la nouvelle de Polidori intitulée *Le Vampire* et attribuée à Lord Byron. Citons également *Le Panache Rouge, ou le Spectre de Feu* (1824), une imitation d'Ann Radcliffe par Madame de Ruault de la Haye qui signe « Madame la comtesse du Nardouet ». Dans le cas de Ruault de la Haye, le recours au pseudonyme permet

¹ Couégnas, *Op. cit.*, p. 36.

² Genette, *Seuils, Op. cit.*, p. 50.

³ *Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitents noirs*, traduit de l'anglais d'Anne Radcliffe, auteur de *La Forêt ou l'abbaye de Saint-Clair*, par Mary Gay avec figures de Queverdo, Paris, Lepetit ; Genève, J. J. Paschoud, 1797.

⁴ Léon Séché, *Hortense Allart de Méritens dans ses rapports avec Chateaubriand, Béranger Lamennais, Sainte-Beuve, G. Sand, Mme d'Angoult*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 35.

une distanciation double puisque le roman est accompagné de la mention « imité de », suggérant que le style du roman n'est non pas à l'image de celui de son auteur pseudonyme mais plutôt emprunté à un autre. Pour tous les exemples mentionnés précédemment, le pseudonyme joue un rôle similaire à l'anonymat, à la différence qu'il permet de récolter les éventuels fruits de l'œuvre en question.

Dans ce contexte littéraire, il est difficile de différencier réellement qui de l'auteur ou du traducteur était mis en avant sur la page de titre. En effet, si 58 % des traductions mentionnent directement ou indirectement l'auteur britannique, 68 % des traducteurs se signalent également d'une certaine manière. Il s'agit d'une question d'opportunité, la mention plus ou moins directe du nom sur la page de titre se monnaie. Quand l'auteur anglais est déjà connu du public français, son nom – ou bien le titre de ses œuvres – est mis en avant, et dans le cas d'un premier roman ou d'un auteur peu connu, l'éditeur privilégie le nom du traducteur expérimenté ou celui de son œuvre littéraire. Dans le cas où ni l'un ni ne sont reconnus, rien n'est indiqué mis à part la mention « traduit de l'anglais ».

Terminons l'analyse des marques auctoriales sur la page de titre des traductions françaises du roman gothique par un dernier constat. Les traducteurs préféraient simplement l'onymat, tandis que les traductrices, elles, semblent privilégier l'anonymat de façade. En effet, quarante traductions indiquent clairement le nom d'un traducteur masculin, contre vingt et une traductions, qui mentionnent seulement un anonymat de façade derrière lequel se cache un homme, et seulement neuf traductions qui comportent le nom complet d'une traductrice. Cette pratique se comprend aisément compte tenu de l'attitude des critiques à l'égard des femmes qui osaient se mêler de littérature.

Toutefois, du côté des traductrices, celles qui pratiquent l'onymat comme celles qui préfèrent l'anonymat ont également tendance à mettre en avant leurs origines aristocratiques, comme Mme de Viterne, Mme Elisabeth de B**, Mme la comtesse ***, Mme de R***, Mlle

Lse G*** de C***, ou encore la « Csse de L*** ». Nous n'avons trouvé aucune information au sujet de cette mystérieuse traductrice, qui pourrait tout aussi bien être un homme, c'est pourquoi la « Csse de L*** » pourrait être un pseudonyme. Ici encore, cela s'explique : il était pardonnable qu'une ci-devant déchu ait recours à une activité littéraire rémunérée afin de subvenir aux besoins de sa famille à la suite de la perte de ses privilèges, même si les traductrices ne l'avouent qu'à demi-mot. La plupart d'entre elles officient sous l'Empire, à un moment où la particule nobiliaire ne constitue plus un danger pour celui qui la porte, au contraire. Ainsi, du côté des hommes, en plus d'être des traducteurs supposés, certains romanciers masquent leur identité en signant de leurs initiales, à l'instar du baron de Lamothe-Langon pour *L'Ermitte de la tombe mystérieuse* « Par M. E.L.D.L. baron de Langon », en ne donnant qu'une partie des informations, comme « M. le Chevalier de *** » ou en ayant recours aux pseudonymes, comme nous l'avons vu.

D'autres traducteurs s'inventent un titre de noblesse ou l'exagèrent. En évoquant la « *nobliomanie*, épidémie ridicule de ce siècle »¹, le libraire-éditeur Joseph-Marie Quérard fait référence à l'inflation soudaine d'aristocrates supposés pendant l'Empire et la Restauration. Le cas de la noblesse supposée n'est pas nouveau en France – Molière s'en moquait par exemple dans ses pièces² –, mais il est intéressant pour sa soudaine inflation après la Révolution, période pendant laquelle les aristocrates ont été forcés de dissimuler leurs origines nobles. Sous l'Empire, une fois le danger passé, aristocrates survivants de la Révolution française font parade

¹ Joseph-Marie Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, [1847] 1964, vol.1, « Additions à la préface de la première édition », p. 121.

² Molière, *L'École des Femmes*, Paris, Jean Mossy, [1682] 1778, Acte 1, Scène 1, p. 8 : « Qui diable vous a fait aussi vous aviser,
A quarante-deux ans, de vous débaptiser,
Et d'un vieux tronc pourri de votre métairie
Vous faire dans le monde un nom de seigneurie ? »
[...] « Quel abus de quitter le vrai nom de ses pères,
Pour en vouloir prendre un bâti sur des chimères !
De la plupart des gens c'est la démangeaison [...] ».

de leurs titres de noblesse, incitant ainsi les non-nobles à s'en inventer et à porter des pseudonymes à particule¹. Il est aisé de s'imaginer que cela ne plaisait pas aux anciens partisans de la Révolution, qui qualifiaient ces nobles supposés de « fils ingrats de nos révolutions »².

Les auteurs de fiction terrifiante témoignent de cette tendance³, que Joseph-Marie Quérard appelle « noblesse spontanée »⁴. Si Ann Radcliffe est surnommée « Mde. De Radcliffe », dès 1798, dans un compte rendu du *Spectateur du Nord*⁵, Charles-Victor Prévost, vicomte d'Arincourt, auteur du roman noir *Le Solitaire* (1821) s'attribue le titre de vicomte⁶, tandis qu'Étienne-Léon de Lamothe-Langon, auteur de *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, prétendait que son père était le descendant de l'une des plus anciennes familles aristocratiques, une allégation contredite par Richard Switzer, dans son essai sur le romancier⁷. Le bénéfice financier est la principale raison qui pousse les romanciers à faire ainsi parade de leurs titres aristocratiques – inventés ou non. Comme l'explique Anthony Glinoyer, « d'une part, la posture du grand seigneur s'adaptait bien à cette littérature de couvents et de châteaux, et d'autre part, la dignité sociale prétendue compensait la relégation vécue à travers le recours à la littérature

¹ L'origine de la « fausse noblesse » s'explique de la manière suivante : la noblesse militaire, appauvrie par la guerre, s'est trouvée contrainte de se dépouiller de ses domaines, qui sont rachetés par les roturiers enrichis. Ces derniers abandonnent le nom de leurs pères pour cacher leur origine obscure et prennent celui de leurs terres. Leur noblesse n'est qu'une apparence seulement, puisque l'ordonnance de Blois de 1579 s'opposait à ce que les roturiers sans titres de noblesse achetant des domaines nobles soient mis au rang des nobles. (Pierre Biston, *De la fausse noblesse en France*, Paris, Auguste Aubry, E. Dentu et J.-B. Dumoulin, 1861, pp. 19-20).

² Biston, *Op. cit.*, p. 84.

³ Glinoyer, *Op. cit.*, p. 213.

⁴ Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, *Op. cit.*, « Additions à la préface de la première édition », p. 45.

⁵ *Spectateur du Nord*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., p. 248 : « [...] l'auteur de l'Abbaye de Grasville a cependant peu mis en scène les *Condottieri* et tous ces brigands nés de l'esprit d'indépendance, dont Mde. De Radcliffe a tiré si bien parti dans ses *Mystères d'Udolphe*. »

⁶ Alfred Marquiset, *Le Vicomte d'Arincourt, prince des romantiques*, Paris, Hachette et Cie, 1909, pp. 69-70.

⁷ Richard Switzer, *Etienne-Léon de Lamothe-Langon et le roman populaire français de 1800 à 1830*, Toulouse, Privat, 1962, p. 34.

industrielle.¹ » Le « mythe de l'aristocrate déchu » va de pair avec le genre du roman terrifiant, qui a une architecture de type Ancien Régime pour décor et met en scène des personnages de lignée aristocratique au sein d'un décor architectural de type Ancien Régime. Il est également probable que ces auteurs étaient convaincus que leurs œuvres seraient encore plus intéressantes si on les croyait le fruit d'aristocrates².

L'aspect ludique relatif et le jeu de devinette relatif à la paternité auctoriale des romans du genre remonte au premier d'entre eux, *The Castle of Otranto, a Story* « translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, canon of the Church of St. Nicholas at Otranto » (1764), présenté par Horace Walpole comme la traduction par William Marshal d'un manuscrit trouvé. La technique pseudo-éditoriale fait en effet partie intégrante de l'essence du roman gothique. Ce jeu autour de l'origine aristocratique des traducteurs du roman gothique s'accorde avec le « mythe de l'aristocrate déchu »³, un concept créé par Anthony Glinoe et initialement employé relativement aux romanciers ayant vécu la Révolution, qui ont tous souffert d'une certaine exclusion sociale et pour qui la littérature ne constitue pas un moyen d'ascension sociale, mais plutôt un moyen de subsistance.

II. La traduction française du roman gothique : une affaire de femmes ?

Poursuivons à présent notre réflexion sur les traductrices par des considérations relatives à la proportion du nombre de femmes par rapport à celui des hommes au sein de l'activité de traducteur. Comme nous l'avons vu, le roman gothique a connu son apogée avec les romans d'Ann Radcliffe, de Charlotte Smith et de Regina Maria Roche, rapidement exportés en

¹ Glinoe, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 213.

² Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, L'éditeur, 1847, p. lxxix.

³ Glinoe, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 213.

territoire français, où ils connaissent un succès important dans la société républicaine. Leur vogue suscite une multitude d'imitations de part et d'autre de la Manche dont certaines ont été qualifiées *a posteriori* de « *female Gothic* ». Si elle a été réexaminée au fil des années par les critiques du roman gothique et est aujourd'hui considérée comme un sous-genre romanesque¹ à part entière, cette dénomination moderne d'Ellen Moers définissait initialement la production romanesque « terrifiante » mettant en scène les aventures d'une héroïne écrites par une femme à destination d'un lectorat majoritairement féminin².

La définition de Moers souligne donc d'abord la dimension genrée du roman terrifiant. Celle-ci est remarquée par les contemporains du genre, notamment dans une critique de *Rosa, ou la Fille mendicante et ses bienfaiteurs* « traduit de l'anglais de mistriss Bennett, par Louise Brayer de Saint-Léon », dans le *Magasin Encyclopédique* de 1798 :

Toujours des romans ! Il semble qu'il n'est plus permis à nos presses de rouler que sur les tristes conceptions anglaises, et à nos traducteurs de ne s'occuper que des débauches d'imagination des beaux esprits femelles de cette nation.³

Marie-Joseph de Chénier note également la prépondérance de romancières, de part et d'autre de la Manche : « En général, il est à remarquer qu'en Angleterre, comme en France, ce sont des

¹ Voir à ce sujet l'introduction de Robert Miles dans le numéro spécial de *Women's Writing* sur le « *female Gothic* » (1994).

² « What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century we have called the Gothic. » (Ellen Moers, *Literary Women*, London, The Women's Press, [1976] 1978, p. 90). [« Ce que j'appelle "*Female Gothic*" peut être facilement défini : travail réalisé par des écrivaines au cours de la vogue littéraire et que nous appelons depuis le dix-huitième siècle le Gothique. »] Le « *female Gothic* » s'oppose au « *male Gothic* », avec *The Monk* de Lewis comme figure de proue, et qu'Andrew Smith et Diana Wallace définissent ainsi « [...] male writers tended towards a plot of masculine transgression of social taboos, exemplified by Matthew Lewis's *The Monk* (1796). » (« The Female Gothic, Then and Now », in *Gothic Studies*, May 2004, vol. 6, issue 1, pp. 1-7, p. 1) [« [...] les hommes écrivains ont préféré opter pour une intrigue centrée sur la transgression masculine des tabous sociaux, comme illustrée dans *The Monk* (1796) de Matthew Lewis. »] Bien entendu, bien que majoritairement issu d'une plume féminine, la catégorie « *female Gothic* » n'est en aucun cas limitée aux femmes, et inversement. *Frankenstein* de Mary Shelley entre par exemple dans la catégorie « *male Gothic* ».

³ *Magasin encyclopédique*, 1798, p. 348, cité par Durot-Boucé, « Avant-propos », *L'Abbesse*, *Op. cit.*, p. 30.

femmes qui figurent avec le plus de distinction parmi les romanciers modernes.¹ » Enfin, en 1801, un journaliste pour le *Journal général de la littérature de France* attribue le roman gothique à un lectorat majoritairement féminin alors qu'il remarque : « [...] nos jolies femmes ont purgé leurs boudoirs des productions lugubres et bizarres d'*Anne Radcliffe et compagnie*² ».

Pour l'homme de lettres du tournant du XIX^e siècle, le genre romanesque et le roman terrifiant en particulier est donc une affaire de femmes ; une opinion validée par Maurice Lévy qui en fournit les preuves statistiques en comptant pour l'Angleterre, environ neuf romancières « gothiques » pour un romancier³ ainsi qu'un « nombre important de femmes⁴ » dans le rang des traducteurs. Nous verrons qu'au même titre que le reste de la production romanesque, la traduction au siècle des Lumières, où elle participe pourtant à la circulation des idées, est tenue pour une activité lucrative, donc subalterne, et considérée comme un domaine investi par le sexe faible⁵.

En outre, comme l'a montré Elizabeth Durot-Boucé, « [l']attitude des critiques à l'égard des traductrices est révélatrice de la place réservée aux femmes.⁶ » En effet, certains se sentent obligés de préciser que l'ouvrage qu'ils présentent est issu d'une plume féminine et leurs comptes rendus sont parfois davantage orientés sur les agréments personnels de la traductrice que sur la qualité de la traduction, comme c'est le cas pour « A. J. D. B. », dans un article pour

¹ Marie-Joseph de Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, chez Maradan, [1816], 1818, pp. 244-245.

² *Journal général de la littérature de France*, à Paris, chez Treuttel et Würtz, à Strasbourg, chez les mêmes libraire, an IX [1801], p. 80.

³ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 150.

⁴ Lévy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques*, *Op. cit.*, pp. 54-55.

⁵ Elizabeth Durot-Boucé : « Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », in *Palimpsestes*, en ligne, <http://palimpsestes.revues.org/193>, [consulté le 17/09/14], pp. 101-102.

⁶ *Ibid.*, pp. 101-102.

le *Magasin encyclopédique* de 1797, à propos de Marie-Françoise Gay Allart et de sa traduction de *The Italian* : « Cette traduction est l'ouvrage d'une jeune personne intéressante, et qui joint à ses agréments personnels tout ce qu'un esprit aimable, élevé par la culture des Lettres, peut y ajouter de charmes. Elle est faite pour espérer des succès dans un genre plus difficile.¹ » D'autres mettent l'accent sur le manque de jugement relatif au choix d'une traduction effectuée par une femme². Ainsi, Jean-Baptiste-Bonaventure (de) Roquefort précise dans le *Mercur de France* de 1813 à propos de la traduction de *Ancient records ; or, the Abbey of Saint Oswythe, a Romance* (1799) par Sophie de Marèse³ : « Le traducteur de ce misérable ouvrage est une femme⁴ », avant d'entreprendre une critique assez sévère de l'ouvrage choisi par la traductrice.

Toutefois, le constat relatif à la prépondérance du nombre de traductrices sur celui des traducteurs ne semble pas valable en France. Un total de cent treize traducteurs pour la période 1789-1822 comprend cinquante-trois traducteurs, vingt-deux traductrices et trente-huit anonymes, c'est-à-dire deux fois plus d'hommes que de femmes. Il en est de même pour la période révolutionnaire, allant de 1789 à 1804 : un total de soixante-dix traducteurs au total comprend trente-cinq hommes, huit femmes et dix-sept anonymes ou au sujet desquels la mention incomplète du nom ne permet d'identifier le sexe. Comparé à la période précédente qui s'étend sur trente-deux ans, ce constat est d'autant plus flagrant qu'il s'applique à quinze années, c'est-à-dire un temps deux fois plus court. Il permet de noter que beaucoup plus

¹ Article de « A. J. D. B. » dans le *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an cinquième [1797], vol. 2, pp. 526-530.

² Article de Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort, *Mercur de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, vol. 54, pp. 593-595 : « Le traducteur de ce misérable ouvrage est une femme ; je la plains bien sincèrement de n'avoir pas fait un meilleur choix, d'autant que son style facile et élégant ne manque pas de correction, quoiqu'on y rencontre quelque-unes de ces taches dont nos meilleurs écrivains ne sont pas exempts. Je l'invite donc au nom des talents qu'elle annonce à composer elle-même, ou à mieux choisir les ouvrages qu'elle veut traduire. »

³ *L'Abbaye de Saint-Oswithe*, par l'auteur d'*Ethelwina*, traduit de l'anglais, par Madame ***, Paris, chez Renard, Libraire breveté de S. A. I. la Princesse Pauline, 1813.

⁴ Article de Jean-Baptiste-Bonaventure (de) Roquefort, *Mercur de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, vol. 54, pp. 593-595.

d'hommes se mettent à la traduction pendant la période révolutionnaire. Même remarque pour le roman noir français, issu d'une plume majoritairement masculine – vingt-quatre romanciers et dix romancières.

Enfin, si l'on réduit encore davantage le champ d'étude à 1797-1800, période d'apogée du roman gothique en France, qui suit la publication des traductions de Radcliffe et Lewis, on compte, sur un total de quarante traducteurs, vingt-huit hommes, seulement six femmes et six traducteurs pour qui nous n'avons pu déterminer le sexe, ce qui permet de confirmer que si le genre romanesque dans son intégralité est une affaire de femme, la fiction terrifiante en France, et par extension la catégorie du « *female Gothic* », est en tout cas une activité dominée par le sexe masculin. La définition du gothique féminin en tant que genre issu d'une plume féminine est donc seulement valable en Angleterre.

Dans la mesure où, sans mauvais jeu de mots, le sexe faible se trouve ici en position de faiblesse, c'est d'abord lui qui fera l'objet de notre étude relative au statut social des traducteurs français du roman gothique.

III. Les traductrices du roman gothique, considérations biographiques

Une analyse biographique des traductrices de la période révolutionnaire permet de mettre en lumière plusieurs traits communs à ces médiatrices du gothique.



Figure 5. Portrait de Victorine de Chastenay, in Alphonse Roserot (dir.), *Mémoires de Madame de Chastenay*, Paris, Plon, 1896, vol. 1.

1. Des représentantes de l'Ancien Régime dans la tourmente révolutionnaire

Tout d'abord, les traductrices du gothique sont en majorité d'origine aristocratique, ou bien elles bénéficient d'une situation aisée. Louise-Marie-Victoire de Chastenay, dite Victorine de Chastenay (fig. 5), la traductrice des *Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe¹ est, selon Raymond Trousson, « de petite noblesse, mais fort ancienne »². Elisabeth-Charlotte-Pauline de Meulan (1773-1827), qui a traduit les *Memoirs*

of Emma Courtney (1796) de Mary Hays³, est issue d'une famille noble et riche de l'Ancien Régime. Elle est la fille du comte Charles de Meulan, conseiller du roi puis receveur général des Finances de Paris⁴. Marie-Françoise Allart, née Gay (1765-1821) descend d'une famille bourgeoise de Savoie ayant été anoblie à la fin du XVIII^e siècle par Victor-Amédée, roi de Sardaigne⁵. Cornélie-Pétronille-Bénédictte Wouters, qui a traduit *Walsingham ; or, the Pupil of Nature* (1797) de Mary Robinson⁶, est baronne de Wasse et Alexandrine-Louise Boutinon de

¹ *Les Mystères d'Udolpho*, par Anne Radcliffe, traduit de l'anglois sur la troisième édition, Paris, chez Maradan, an V-1797.

² Raymond Trousson, *Une mémorialiste oubliée : Victorine de Chastenay*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007, en ligne, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/trousson110506.pdf> [consulté le 16/02/14], [s. p.].

³ *La Chapelle d'Ayton, ou Emma Courtney*, Paris, Maradan, an septième [1799].

⁴ Notice de « E. P.-c-t », dans *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, librairie de Treuttel et Würtz, 1840, vol. 13, pp. 319-321.

⁵ Séché, *Op. cit.*, p. 33.

⁶ *D'Harcourt, ou l'Héritier supposé*, traduit de l'anglais de Mary Robinson, auteur de *Vancenza, Angelina, Hubert de Sevrac*, orné de figures, d'après les dessins de Chaillou, Paris, au magasin des nouveaux romans, chez Lepetit, an VI-1798.

Courcelles (1758-1826), la traductrice d'*Agatha ; or, a Narrative of Recent Events* (1796) d'Elizabeth Jervis¹, est quant à elle comtesse de Guibert. Louisa-Henrietta de Rivarol (avant 1750-1821), née à Remiremont, dans les Vosges, de parents britanniques², et à qui l'on doit la traduction *Le Couvent de Saint Dominique* (1801), est mariée au pamphlétaire royaliste et antirévolutionnaire Antoine Rivarol qui se faisait appeler « comte Antoine de Rivarol »³. Les



Figure 6. « Adélaïde Dufrénoy », dans Adélaïde-Gillette Billet Dufrénoy, *Biographie des jeunes demoiselles ou, vies des femmes célèbres, depuis les Hébreux jusqu'à nos jours*, Paris, A. Eymery, 1820.

origines nobles de ce dernier sont contestées, mais son épouse elle-même a recours à la particule lorsqu'elle signe sa traduction *Le Couvent de Saint Dominique* (1801). Enfin, Adélaïde-Gillette Billet Dufrénoy (1765-1825) (fig. 6), traductrice de *Santa-Maria ; or, the Mysterious Pregnancy* (1797) de Joseph Fox junior⁴, n'est pas noble mais vient d'un milieu aisé : elle est l'épouse de Simon Petit-Dufrenoy, procureur au Châtelet de Paris⁵.

Sur un total de vingt-deux traductrices du roman gothique, la période 1789-1821 comprend onze aristocrates, c'est-à-dire presque la moitié. Il est encore plus flagrant que sur huit traductrices officient pendant la période

¹ *Agatha, ou la Religieuse anglaise*, traduit de l'anglais, Paris, Maradan, 1797.

² Elle est la fille du jacobite James Mather Flint, originaire de Newcastle et ayant immigré en France avec sa femme en 1734. Voir à ce sujet J. G. Alger, « French Pensions to British Catholic Converts », *English Historical Review* 18 (1903), p. 532, ainsi que l'*Oxford Dictionary of National Biography*, en ligne, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-23687?rkey=hCIUMw&result=1> [consulté le 18/07/18].

³ J.-P.-R Cuisin, d'orientation royaliste, auteur de deux recueils de contes noirs dont nous reparlerons, signe son *Dictionnaire des gens de lettres vivants* (1826) « par un Descendant de Rivarol ».

⁴ *Santa Maria, ou la Grossesse mystérieuse*, traduit de l'anglais de Fox par Madame Dufrénoy, Paris, Vignon, an IX [1800].

⁵ Hoefler, Ferdinand (dir.), *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot frères, 1856, p. 70.

révolutionnaire, 1789-1804, cinq sont des représentantes de l’Ancien Régime. Ces chiffres suggèrent que la traduction du roman gothique pendant la période révolutionnaire est considérée comme un moyen de subsistance, en particulier par les aristocrates ayant perdu leurs privilèges. En effet, ces traductrices ont toutes souffert, directement ou indirectement, des bouleversements occasionnés par la Révolution et de ses conséquences.

Les familles de Meulan¹, de Wasse² et Dufrenoy³ ont été ruinées pendant la Révolution. En outre, les Dufrenoy quittent Paris et se réfugient à La Fossée, leur propriété en lisière de la forêt de Bondy, en Seine-et-Oise, où ils accueillent leurs amis proscrits⁴. Quant à Chastenay, après avoir goûté la vie à Versailles avec ses parents⁵, elle recueille la succession d’une abbesse et bénéficie d’une prébende. En 1785, elle est reçue au chapitre noble d’Épinal, mais sa carrière d’abbesse se termine le 2 novembre 1789, jour où le chapitre d’Épinal cesse d’exister à la suite du décret de l’Assemblée nationale stipulant la mise à disposition de la nation de tous les biens ecclésiastiques⁶. Pendant la Terreur, sa famille trouve refuge chez la sœur de la comtesse de Chastenay à Rouen, puis est contrainte de fuir à nouveau et mène une vie de recluse dans une ancienne abbaye tombant en ruines située à Saint-Ouen⁷. Dans cette retraite digne des plus

¹ Notice de « E. P.-c-t », dans *Encyclopédie des gens du monde*, *Op. cit.*, pp. 319-321.

² Fortunée B. Briquet, *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des françaises et des étrangères naturalisées en France*, Paris, chez Treuttel et Würtz, an XII–1804, *Op. cit.*, p. 342.

³ Seth, « Adélaïde Dufrenoy (1765-1825) », in Christine Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle, une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon [1998] 2010, pp. 67-82.

⁴ Trousson, *Une mémorialiste oubliée*, *Op. cit.*, [s. p.].

⁵ Louise-Marie-Victorine de Chastenay, *Mémoires de Madame de Chastenay*, publiés par Alphonse Roserot, Paris, Plon, 1896, vol.1, p. 116.

⁶ Trousson, *Une mémorialiste oubliée*, *Op. cit.*, [s. p.].

⁷ *Ibid*, [s. p.].

célèbres romans gothiques¹, comme toute héroïne romanesque digne du nom, Victorine de Chastenay occupe son temps en lisant des œuvres de fiction².

A l'image des personnages du « *female Gothic* » dont elles publient les aventures, les traductrices du gothique sont entre autre des femmes endeuillées, blessées par l'emprisonnement ou la perte d'un proche. Faute d'avoir fait parvenir dans les délais un certificat de résidence, Erard-Louis-Guy, comte de Chastenay de Lanty, père de la traductrice des *Mysteries of Udolpho*, est inscrit sur la liste des émigrés, et en dépit de son élection en tant que député de la noblesse aux États-généraux, il est dénoncé comme ennemi de la Révolution. Il est arrêté puis incarcéré pour un temps à la Conciergerie, alors qu'il tentait de gagner la Suisse par les bois avec son fils, Henri-Louis de Chastenay de Lanty qui avait été sous-lieutenant dans la garde constitutionnelle de Louis XVI, tandis que la comtesse, mourante, est internée à l'hôpital³.

Le père de Pauline de Meulan ne se remet pas du choc lié à la perte de sa situation financière et à la suite de son décès, le reste de la famille quitte la capitale pour se réfugier à Passy⁴. Quelques années avant les événements révolutionnaires, en 1783, les parents de Marie-Françoise Gay Allart meurent prématurément à la suite d'une faillite financière et laissent leurs enfants non seulement orphelins mais aussi dans un état proche de la misère. En perdant son époux en 1817, Marie-Françoise Gay Allart fait à nouveau l'expérience du deuil : en effet, Jean-Nicolas Allart meurt des suites de sa ruine, en laissant femme et enfants démunis⁵.

¹ « On pénétrait de la grande cour au bâtiment que nous occupions par un sentier entre les ruines et d'antiques voûtes entassées ; le grand corridor du rez-de-chaussée, parfaitement sombre le soir, était animé par le bruit d'une fontaine. Un grand escalier double, éclairé tout en haut, avait à l'arrivée quelque chose de magique, qui s'accordait assez bien avec le romantique de la première pensée. » Chastenay, *Mémoires*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 185.

² Chastenay, *Mémoires*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 191-192.

³ Trousson, *Une mémorialiste oubliée*, *Op. cit.*, [s. p.].

⁴ *Encyclopédie des gens du monde*, *Op. cit.*, vol. 13, pp. 319-321.

⁵ Léon Séché, *Op. cit.*, p. 41.

Quant à la comtesse de Guibert, qui ne se remet pas de la perte de son époux, Jacques-Antoine-Hippolyte de Guibert, militaire distingué et membre de l'Académie française en 1785, elle consacre trente ans de sa vie à éditer ses œuvres¹. Enfin, Louise de Rivarol est marquée par son mariage malheureux avec Antoine Rivarol². Orphelines, veuves, ou peut-être pire, mal mariées, les traductrices du roman gothique sont donc des femmes pour qui la perte et le chagrin sont des états et des sentiments presque familiers, et sans doute n'est-il pas exagéré d'affirmer en reprenant les termes du biographe de la baronne de Wasse, que pour certaines de ces témoins de la tourmente révolutionnaire, « [l]e bonheur ne fut pas toujours [leur] partage.³ »

Un constat de Quérard au sujet de Louise de Rivarol peut s'appliquer à toutes les femmes mentionnées précédemment : elles « su[ren]t trouver dans l'étude des consolations contre les chagrins qui traversèrent [leur] vie.⁴ » Certaines n'ont pourtant pas eu pour vocation première une carrière au sein de la République des Lettres. Négligée par son mari, Rivarol aurait « cherché dans le travail des consolations contre les chagrins et les regrets : l'étude trompa sa douleur.⁵ » Familiarisée avec la langue anglaise de par ses origines, c'est naturellement qu'elle se tourne vers la traduction de romans gothiques. Il en est de même pour Marie-Françoise Gay Allart, « [m]ariée fort jeune, et ne pouvant attendre aucun secours de celui qui aurait dû être son soutien », explique François-Xavier de Feller, « elle fût obligée pour vivre de recourir à sa plume.⁶ » C'est également grâce à ses travaux littéraires que Dufrénoy subvient à ses besoins

¹ Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1839, vol. 66, pp. 227-228.

² Arnault, Jay, Jouy, Norvins (dir.), *Op. cit.*, vol. 18, 1825, p. 42.

³ Briquet, *Op. cit.*, p. 342.

⁴ Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Bruxelles, chez H. Ode, 1843-1847, vol. 17, p. 3.

⁵ Arnault, Jay, Jouy, Norvins (dir.), *Op. cit.*, vol. 18, 1825, p. 42.

⁶ François-Xavier de Feller, *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes*, Nevers, Fay, 1845, vol. 4, p. 324

et à ceux de son fils, jusqu'à ce qu'elle reçoive du gouvernement une pension d'état, par l'entremise d'Antoine-Vincent Arnault et de Louis-Philippe, comte de Ségur, avant de devoir reprendre la plume pour raisons financières sous l'Empire¹. Pauline de Meulan se met à écrire pendant la Terreur, à la suite de la perte de son père et surtout pour soulager sa mère, Marguerite de Saint-Chamans, qui avait cinq enfants à charge². Enfin, c'est grâce à ses traductions que la baronne de Wasse survit après la mort de son mari.

2. Une éducation « hors normes »

Maurice Lévy souligne que contrairement à leurs collègues masculins, les traductrices ont « rarement bénéficié [...] d'une culture classique³ », qui inclut l'apprentissage du Grec et du Latin. Il conclut qu'elles sont de ce fait « peut-être plus ouvertes aux langues modernes et plus aptes à les pratiquer.⁴ » Toutefois, les biographes contemporains des traductrices mettent l'accent sur l'éducation quelquefois « hors du commun » de ces femmes de lettres, à l'image de celle des héroïnes des romans qu'elles traduisent.

Raymond Trousson signale par exemple que Chastenay « [r]eçoit une éducation supérieure aux jeunes filles de son époque.⁵ » Aux côtés du duc de Chartres, futur Louis-Philippe et de sa sœur, Adelaïde de France, du duc de Montpensier et du comte de Beaujolais, elle a été, avec son frère, l'élève de Madame de Genlis⁶. Orpheline à dix-sept ans, Marie-Françoise Gay Allart bénéficie toutefois d'une excellente éducation. En pleine Terreur, la future traductrice de *The*

¹ Hoefler (dir.), *Op. cit.*, p. 70.

² *Encyclopédie des gens du monde, Op. cit.*, vol. 13, pp. 319-321.

³ Lévy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in *Op. cit.*, pp. 54-55.

⁴ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁵ Trousson, *Une mémorialiste oubliée, Op. cit.*, [s. p.].

⁶ *Ibid.*, [s. p.].

Italian quitte sa Savoie natale avec son frère et sa sœur cadette pour aller tenter la fortune à Paris¹. Adélaïde-Gillette Billet Dufrénoy est quant à elle l'une des rares traductrices à avoir bénéficié d'une éducation classique, d'abord au sein de sa famille puis dans une institution religieuse. Elle possède en effet une assez bonne connaissance du latin qui lui permet de traduire Virgile et Horace². Il est enfin dit de Cornélie-Pétronille-Bénédicté Wouters qu'elle « fut savante sans pédantisme³ », à l'inverse de Louise de Rivarol (17..-1821), qui affirme non sans une pointe de vanité :

[...] j'aurai l'honneur de vous dire que je ne suis pas née l'inférieur de mon mari ; que j'ai reçu une éducation très-soignée, et je crois qu'il n'est pas impossible de s'en apercevoir ; que j'ai toujours vu la bonne compagnie, pour laquelle je suis faite [...].⁴

3. *Des femmes de lettres*

De manière générale, les traductrices du roman gothique sont déjà, au moment de la publication de leur traduction, des femmes de lettres qui bénéficient d'une certaine distinction littéraire, ou bien elles le deviennent. Certaines disposent de l'appréciation de la critique, qui les félicite pour leur talent littéraire et leur bon goût⁵. Quant à Marie-Françoise Gay Allart, elle publie plus tard un roman à succès, *Albertine de Sainte-Albe* (1818)⁶. La baronne de Wasse est connue pour les douze volumes de sa *Traduction du théâtre anglois* (1784-1786), rédigés en

¹ Séché, *Op. cit.*, p. 34.

² Hoefler (dir.), *Op. cit.*, p. 70.

³ Briquet, *Op. cit.*, p. 342.

⁴ Louise de Rivarol, *Notice sur la vie et la mort de M. de Rivarol, en réponse à ce qui a été publié dans les journaux*, à Paris, chez les frères Levrault, an X [1801-1802], pp. 20-21.

⁵ C'est particulièrement le cas des traductions de Victorine de Chastenay et de Mary Gay, qui sont généralement reconnues par les critiques comme de bonnes traductions. Voir Appendice 7 : « Critiques contemporaines du roman gothique anglais en traduction française et du roman noir (1789-1822) ».

⁶ Feller, *Op. cit.*, vol. 4, p. 324.



Figure 7. Anonyme, « Portrait de Pauline et Henriette de Meulan », pastel, fin XVIII^e, collection privée

collaboration avec sa sœur. Sa traduction de la comédie *The School for Scandal* (1777) de Richard Sheridan, intitulée *L'École de la médisance* (1784), est représentée à la cour de Catherine II à Saint-Pétersbourg en 1788, ainsi qu'à deux autres reprises, au moins, en 1792¹. Enfin, dans sa jeunesse, Louise de Rivarol, avait traduit une pièce de Shakespeare avec les notes du Dr Johnson².

D'autres vont jusqu'à remporter des prix littéraires prestigieux. C'est par exemple le cas de Dufrénoy, qui débute dans la carrière des lettres peu avant la Révolution avec le théâtre et la poésie et qui voit certaines de ses œuvres couronnées par diverses académies. En 1814, elle obtient notamment le prix de l'Académie française pour le poème *Derniers Moments de Bayard*. Cela fait d'elle la seconde femme à avoir remporté un tel prix après Madeleine de Scudéry, pas moins de cent quarante-trois ans plus tard³.

Certaines traductrices du roman gothique se sont engagées dans une activité journalistique, à l'instar de Dufrénoy, qui en plus de rédiger des compte-rendus de romans pour la presse, collabore par exemple de 1804 à 1807 au *Petit Magasin des dames*, avec Mesdames de Montanclos et de Beauharnais, à la *Gazette de France*, à *L'Abeille*, au journal *Les Dimanches*

¹ Alexei Evstratov, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796) : l'invention d'une société*, Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2016, p. 142.

² *Oxford Dictionary of National Biography*, en ligne, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-23687?rskey=hCIUMw&result=1> [consulté le 18/07/18]. Il s'agit peut-être d'une traduction de *The Merchant of Venice*, publiée en 1768.

³ Carla Hesse, *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*, Appendix A, « Bibliography of French Women, 1789-1800 », Woodstock, Princeton University Press, 2003, p. 157.

de 1815 à 1816, avec Félicité de Genlis. Elle dirige également la *Minerve littéraire*, l'*Almanach des Dames* et l'*Hommage aux Demoiselles*¹.

Toutefois, c'est peut-être Pauline de Meulan (fig. 7), qui est la plus intéressante de nos traductrices sur le plan journalistique. Pendant plus de dix ans, elle a écrit dans *Le Publiciste*, une revue philosophique et littéraire, publiée par l'académicien Jean-Baptiste Suard. En 1807, des ennuis de santé combinés à des soucis domestiques l'obligent à interrompre ses publications. Elle reçoit alors une lettre d'un correspondant anonyme qui lui offre de se substituer à elle le temps son absence. Comme elle doit vivre de sa plume, elle accepte l'offre de son généreux correspondant, dont elle ne découvre l'identité qu'après de multiples requêtes. Il s'agit de François Guizot (1787-1874), historien, homme politique, membre de l'Académie française, professeur d'Histoire moderne à la Sorbonne en 1812, qu'elle épouse la même année et qui devient ministre de l'Instruction publique en 1832². Ce mariage surprend leurs contemporains, tant leurs différences sont nombreuses : pour n'en citer que quelques-unes, elle a quatorze ans de plus que lui, est issue d'une famille noble et riche de l'Ancien Régime ruinée par la Révolution, lui est un provincial, appartenant à la petite bourgeoisie et sans fortune, elle est catholique et lui protestant... Dans un article publié le 18 décembre 1807 dans le *Publiciste*, Pauline de Meulan est l'auteur d'une réflexion intéressante sur la difficulté du métier de journaliste en tant que femme :

Je n'avois jamais imaginé que ma personne et mes actions dussent partager l'attention dont je conçois qu'on honore les travaux d'un journaliste, et j'avois pensé d'abord qu'en gardant sur ces importantes occupations le silence convenable et la modestie qu'ils m'inspireroient quand je n'aurois pas d'autres raisons d'être modeste, je pourrois laisser ignorer que ce journaliste

¹ Hoefler (dir.), *Op. cit.*, p. 70.

² *Encyclopédie des gens du monde*, *Op. cit.*, vol. 13, pp. 319-321.

étoit une femme [...] ce reproche que l'on me fait, c'est donc que je suis une femme, car ce ne peut être de ce que je suis journaliste.¹

Faisant écho aux critiques qui mettent l'accent sur le sexe des traductrices, ce témoignage s'applique sans doute à la réception accordée aux femmes soupçonnées d'une quelconque prétention littéraire ou politique et que l'on juge indignes de se mêler d'un domaine habituellement réservé aux hommes.

4. *Quand les traductrices du gothique se mêlent de politique*

Il n'est en effet guère concevable qu'à l'époque, le « sexe faible » ait l'opportunité de prendre directement part aux affaires politiques. C'est donc de manière indirecte qu'il manifeste son opinion, *via* la littérature ou les relations sociales. En effet, comme nous l'avons vu, alors que certains discours prônent la dimension apolitique de la littérature de fiction en général et du roman terrifiant en particulier², surtout quand il est l'œuvre d'une femme, les traductrices du roman gothique se distinguent par des œuvres dans lesquelles elles manifestent clairement leurs opinions relatives aux événements révolutionnaires.

Tout d'abord, la baronne de Wasse est l'auteur d'un *Mémoire à l'Assemblée nationale, pour démontrer aux François les raisons qui doivent déterminer à admettre les Juifs indistinctement aux droits de Citoyens* (1790). Elle fait également paraître en pleine Terreur une comédie intitulée *La Famille émigrée, ou le Procédé généreux* (1793). Marie-Françoise Gay Allart aurait

¹ Article du 18 décembre 1807 publié dans le *Publiciste*, cité dans Antoinette Sol, « Genre et historiographie. Quelques réflexions sur Elisabeth-Pauline de Meulan Guizot, romancière, journaliste et historienne (1773-1827) », in Nicole Pellegrin (dir.), *Histoire d'historiennes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, pp. 265-283, p. 280.

² Cf. p. 69 et suivantes.

quant à elle prononcé un discours destiné aux volontaires du Mont-Blanc lors de la séance des Amis de la liberté de l'égalité de Chambéry du 18 mars 1793¹.

Ensuite, sur le plan de la fiction, Gay Allart et Dufrénoy ont toutes deux choisi de traduire des romans gothiques à teneur anticatholique, *The Italian* (1797) et *Santa-Maria ; or, the Mysterious Pregnancy* (1797). Une partie de l'intrigue du roman de Radcliffe se déroule en effet au sein des cachots de l'Inquisition et a pour scélérat du père Schedoni. La dimension anticatholique du roman est particulièrement célébrée par la critique française. En 1797, l'année de la publication de la traduction, un critique du *Mercur de France* remercie la romancière anglaise de sa description péjorative du clergé :

Grâces soient rendues à Mme Radcliffe pour nous avoir retracé avec des couleurs si vives et si frappantes une partie des crimes de ce règne de prêtres qui ne fait pas seulement verser à grands flots le sang des nations dans des guerres implacables ou sur les échafauds d'un tribunal froidement inique, mais qui poursuit l'homme dans tous les détails de sa vie particulière, l'environnement de fantômes cruels, porte le désordre et le malheur dans l'intérieur des familles [...].²

Le titre du roman que choisit de traduire la comtesse de Guibert, *Agatha ; or, a Narrative of Recent Events* (1796), et qui devient *Agatha, ou la Religieuse anglaise* en français, suggère que l'intrigue a trait aux événements révolutionnaires. L'ouvrage, que le *Spectateur du Nord* de 1799 distingue de « la foule des romans anglois qu'on ne cesse de traduire aujourd'hui dans la langue française³ », a en effet pour toile de fond la Révolution française et pour sujet principal la prise de voile forcée de l'héroïne. La teneur anticléricale du roman en fait un choix de traduction qui participe pleinement à la diffusion de l'idéologie révolutionnaire.

¹ Hesse, *Op. cit.*, p. 157.

² *Mercur de France*, 10 thermidor, an 1797, cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 84.

³ Article de « B. L. » pour le *Spectateur du Nord*, 1799, 10 pluviôse, p. 18.

Enfin, certaines traductrices du gothique ont noué des liens avec les hommes influents de l'époque, tant sur le plan littéraire que politique. Du temps de son mari, la comtesse de Guibert reçoit dans sa terre de Courcelles-le-Roi, près de Chatillon-sur-Loire, « une société composée d'hommes d'esprits, d'hommes aimables, dont quelques-uns même ont été célèbres¹ ». Parmi ces hommes figurent l'abbé Delille. Dufrénoy côtoie quant à elle Jean-Pierre-Louis de Fontanes, dont elle a peut-être été l'amante, mais aussi Amable Tastu, Marceline Desbordes-Valmore, Tissot, l'abbé Sicard et Chateaubriand. Marie-Françoise Gay Allart fréquente l'abbé Grégoire, Jean-François Ducis, Antoine-Vincent Arnault et Marie-Joseph Chénier. Enfin, peu après les événements révolutionnaires et au moment où elle traduisait *Udolpho*, Victorine de Chastenay, à défaut de tenir elle-même un salon, fréquentait celui de François de Neufchâteau qui réunissait, selon la duchesse d'Abrantès, les « littérateurs distingués du temps »². Ayant gagné l'estime de savants tels qu'Arago, Cuvier et Humboldt, Chastenay, qui a eu pour prétendant le fils du marquis de Sade, a également fréquenté des personnalités telles que Félicité de Genlis, Thérèse Tallien, Germaine de Staël, Bernardin de Saint-Pierre, Grétry, Delille, Antoine-Vincent Arnault, Marie-Joseph Chénier et Chateaubriand³.

La diversité des orientations politiques des relations sociales de la traductrice de *The Mysteries of Udolpho* s'explique par le fait que Chastenay est elle-même issue d'un milieu aux opinions ambivalentes, avec une mère conservatrice et un père initialement partisan de la Révolution. Comme l'explique Roserot : « [...] l'alliance, dans sa personne, d'une origine

¹ Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, *Op. cit.*, vol. 66, pp. 227-228.

² Laure-Junot, duchesse d'Abrantès, *Histoire des Salons de Paris : Tableaux et Portraits du grand monde, sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration, et le règne de Louis-Philippe 1^{er}*, Paris, Ladvocat Libraire, 1838, pp. 247-248.

³ Voir Trousson, *Op. cit.*, p. 2.

nobiliaire et de sentiments très modernes, l'ont fait rechercher à la fois par les savants et les littérateurs et par les hommes de gouvernement.¹ » Le préfacier des mémoires de Victorine de Chastenay souligne la qualité exceptionnelle des relations politiques qu'une femme a nouées par nécessité personnelle au moment des événements révolutionnaires :

Sans doute, une femme, si remarquable fût-elle, ne pouvait prendre une part active au mouvement politique ; mais Mme de Chastenay s'y trouva mêlée par la force des circonstances. La préoccupation de sa propre sûreté et de celle de ses parents, dans les moments de troubles ; le désir de faire rendre justice aux victimes de la Révolution, et d'obliger, d'une manière générale, tous ceux qui réclamaient son appui, la mirent en relation avec un grand nombre d'hommes politiques de cette période agitée.²

Parmi ces hommes politiques de la période révolutionnaire figure Pierre-François Réal, dont elle fut probablement la maîtresse. Ce jacobin, qui conserve jusque sous l'Empire une réputation de terroriste, est chargé de la défense du comte de Chastenay de Lanty alors que celui-ci est emprisonné³. Victorine de Chastenay fréquente aussi Barras, Fouché et Talleyrand lors de réceptions. Elle rencontre Napoléon Bonaparte à plusieurs reprises et fait parvenir au couple impérial plusieurs de ses ouvrages, dont sa traduction d'*Udolpho*. L'empereur fait placer le *Génie des peuples anciens, ou Tableau historique et littéraire du développement de l'esprit humain chez les peuples anciens, depuis les premiers temps connus jusqu'au commencement de l'ère chrétienne* (1804) dans sa bibliothèque et le *Calendrier de Flore* (1802-1803) ainsi que la traduction du roman de Radcliffe dans celle de l'impératrice⁴.

¹ Chastenay, *Mémoires de Madame de Chastenay, 1771-1815, L'Ancien Régime, La Révolution*, publiés par Guy Chaussinand-Nogaret, Paris, Perrin, 1987, vol. 1, p. III.

² Alphonse Roserot, « Notice », *Mémoires de Madame Victorine de Chastenay*, Paris, Plon-Nourrit, 1896, vol. 1, p. iii.

³ Trousson, *Op. cit.*, p. 5.

⁴ Trousson, *Op. cit.*, p. 11

Les productions littéraires ou les fréquentations sociales des traductrices du roman gothique qui officient pendant la Révolution témoignent de leur implication indirecte dans le contexte socio-politique de leur époque et particulièrement dans le grand mouvement de la circulation des idées occasionné par le bouleversement révolutionnaire.

IV. Les traducteurs du roman gothique, quand l'engagement politique aide à comprendre le choix de traduction et vice versa

Du côté des traducteurs du gothique, sur trente-cinq hommes pour la période englobant la Révolution et la Première République (1789-1804), on compte douze aristocrates, deux abbés et un prêtre défroqué, un nombre significatif lorsqu'il est comparé à celui de la plus longue période de la première vague du gothique, 1789-1821, et qui passe à dix-sept membres de la noblesse et du clergé confondu sur cinquante-trois traducteurs. Ainsi, nous pouvons faire le même constat que pour les traductrices : la période révolutionnaire et la Première République témoignent de la reconversion forcée de certains ci-devants et d'anciens membres du clergé dans la littérature en général et la traduction en particulier afin de subvenir à leurs besoins. Mettons en lumière quelques-unes de ces figures de traducteurs du roman gothique, qu'ils soient hommes de lettres, journalistes, professeurs ou fonctionnaires momentanément reconvertis en traducteurs du roman gothique, et qui tous ou presque sont impliqués dans la Révolution française ou ses conséquences, que ce soit par leurs actions ou leurs écrits.

1. Royalistes et contre-révolutionnaires

Nous avons vu précédemment que de nombreux aristocrates et certains membres du clergé se tournent vers la traduction à la suite de la perte de leurs privilèges et bénéfices. La plupart d'entre eux sont d'orientation royaliste ou bien ennemis de la Révolution. Parmi eux, citons brièvement Pierre-François Henry-Ragot (1759-1833), un historien et traducteur

d'origine nancéenne et avocat de formation. Son poste au ministère des Relations extérieures en 1792 constitue un cas parmi d'autres de carrière interrompue par les événements révolutionnaires. Ces derniers « lui inspirèrent tant d'horreur et de dégoût qu'il renonça à son emploi.¹ » Il est l'auteur d'une *Histoire du Directoire exécutif de la république française* (1801) que Michaud qualifie de « censure fort amère et fort juste de la politique du gouvernement directorial, et en général de l'esprit révolutionnaire que Henry a combattu dans tous ses ouvrages.² » Il a traduit *The Mystic Castle ; or, Orphan Heir* (1796), dont le titre fait immédiatement songer aux événements révolutionnaires et qui connaît le succès³. Publié au moment de la vogue des romans de Radcliffe, comme eux, il est célébré par la critique pour sa finalité morale et l'usage de la technique du surnaturel expliqué, une technique qui, comme nous le verrons, s'intègre pleinement à l'idéologie républicaine.

Faisons également allusion à l'abbé Antoine-Noël-Mathieu Christophe (1768-1824), qui venait de recevoir la prêtrise lorsqu'il dût quitter la France pour avoir refusé en 1791 le serment à la constitution civile du clergé. Il émigre en Savoie, puis en Suisse, et rentre en France en 1797 pour se livrer aux travaux littéraires afin de subvenir à ses besoins. Il est l'auteur des *Deux Emilies, ou les Aventures du duc et de la duchesse d'Aberden* (1800) et du *Château de Saint-Hilaire, ou le Frère et la sœur devenus époux* (1801), deux traductions d'ouvrages par les sœurs Sophia et Harriet Lee⁴.

¹ Alphonse Rabbe, Claude-Agustin Vieilh de Boisjolin et Charles-Augustin Sainte Beuve (dir.), *Biographie universelle et portative des contemporains*, Paris, chez F. G. Levrault, 1834, vol. 2, p. 2061.

² Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, tome 19, Paris, Chez Madame C. Desplaces et chez Michaud, 1857, pp. 228-229.

³ Rabbe, Vieilh de Boisjolin et Sainte Beuve (dir.), *Op. cit.*, vol. 2, p. 2061.

⁴ Le premier est une traduction de *The Two Emilys* (1797) de Sophia et le second est une traduction d'un ouvrage non identifié.

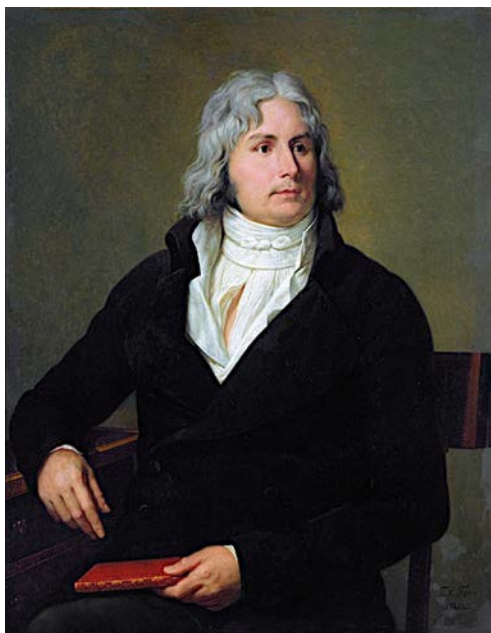


Figure 8. François-Xavier Fabre, « Portrait de Louis-François Bertin, dit Bertin l'Aîné (1746-1841) », 1803, huile sur toile, Montpellier musée Fabre

Mentionnons enfin François-Thomas Delbare (1770-1855), tantôt publiciste, tantôt romancier légitimiste et pamphlétaire royaliste¹, il a également traduit *Dusseldorf ; or, the Fratricide* (1798) d'Anna Maria Mackenzie², qui, rappelons-le, fait également l'objet d'une autre traduction par Marquand.

Terminons notre panorama des figures de traducteurs antirévolutionnaires avec trois hommes peut-être davantage engagés que leurs compatriotes royalistes mentionnés précédemment, Louis-François Bertin de Vaux, dit Bertin l'Aîné (1766-1841), Pierre-Vincent, comte Benoist (1758-1834) et Jean-

Baptiste-Denis Desprès (1752-1832).

Le premier (fig. 8)³, qui avait d'abord été destiné à l'état ecclésiastique, a fait ses études au collège de Sainte-Barbe⁴, mais la Révolution l'empêcha d'y faire carrière⁵. Dans la mesure où le père de Louis-François avait été secrétaire du duc de Choiseul⁶, l'orientation politique de la famille Bertin était connue. C'est donc naturellement que Bertin l'aîné se tourne vers le

¹ Quérard, *Le Quérard, archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises, complément périodique de la France littéraire*, à Paris, au bureau du journal, première année, 1855, p. 78.

² *Dusseldorf, ou le Fratricide*, par Anna-Maria Mackenzie, traduit de l'anglais par L. A. Marquand, Paris, Lemierre, an VII [1799].

³ Jean-Auguste-Dominique Ingres peint son portrait en 1832. Le tableau constitue l'une de ses œuvres les plus célèbres.

⁴ Alphonse de Beauchamp, *Biographie moderne, ou Dictionnaire biographique, de tous les hommes morts et vivans*, seconde édition, à Leipzig, chez Paul-Jacques Besson, 1806, p. 225.

⁵ *Ibid.*, pp. 411-412.

⁶ William Duckett (dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, seconde édition, Paris, Firmin Didot, 1860, vol. 3, p. 90.

journalisme de presse royaliste. En 1793, il concourt à la rédaction de plusieurs journaux, notamment à celle de l'Éclair¹. Six ans plus tard, il fonde avec son frère le *Journal des Débats*, considéré comme « le plus influent des organes de la critique littéraire et de l'opinion monarchique »². Accusé par Napoléon de mener un complot royaliste, Louis-François est détenu pendant neuf mois dans la prison du Temple. Il est proscrit en même temps qu'Alexandre Duval, dont nous reparlerons, et Chateaubriand, dont il est l'ami intime³, et avec qui il dirige pendant un temps le *Mercure de France*⁴, une revue d'orientation royaliste. Exilé à l'île d'Elbe, Bertin l'aîné parvient à s'en échapper et parcourt l'Italie jusqu'en 1805, avant de rentrer en France où il reprend la direction du journal tout en soutenant la Restauration. On lui doit plusieurs traductions de romans gothiques qui paraissent au plus fort de la vogue : *Eliza, ou Mémoires de la famille Elderland* (1798)⁵, *La Cloche de minuit* (1798)⁶, *La Caverne de la mort* (1799)⁷ et *L'Eglise de Saint-Siffrid* (1799)⁸.

Le second, secrétaire de la Commune de Paris en 1789, puis secrétaire du ministère de l'intérieur jusqu'en 1814, aurait été un agent contre-révolutionnaire chargé de développer la corruption au sein des institutions républicaines⁹. Pendant la Terreur, il émigre en Suisse et ne rentre qu'après Thermidor. A partir de 1799, on le trouve chargé de hautes fonction au sein du

¹ Beauchamp, *Op. cit.*, p. 225.

² *Encyclopédie des gens du monde, Op. cit.*, vol. 3, pp. 411-412.

³ *Ibid.*, pp. 411-412.

⁴ *Ibid.*, pp. 411-412.

⁵ Traduction de *The Castle on the Rock ; or, Memoirs of the Elderland Family* (1798).

⁶ Traduit d'un roman de Francis Lathom intitulé *The Midnight Bell, a German Story, Founded on Incidents in Real Life* (1798).

⁷ Traduction de *The Cavern of Death, a Moral Tale* (1794), un ouvrage anonyme.

⁸ Traduit de *The Church of St. Siffrid* (1797), tantôt attribué à Janes West, tantôt à Elizabeth Hervey.

⁹ Gustave Bord, *La Fin de deux légendes. L'affaire Léonard. Le baron de Batz*, Paris, Henri Daragon, 1909, pp. 91-92.

Conseil d'État, et à partir de la Restauration, au Ministère de l'Intérieur. Il semble que son rôle de traducteur de romans gothiques passe essentiellement par des collaborations : il aurait secondé André Morellet dans ses traductions de romans gothiques¹ et pris part à celle de *The Monk* avec son collègue Desprès.

Jean-Baptiste-Denis Desprès, secrétaire du commandement de l'intérieur du royaume de 1783 à 1789, a collaboré de 1789 à 1792, avec, entre autres, Arthur Dillon et Joseph-Alexandre Pierre, vicomte de Ségur, à une revue antijacobine² et pour laquelle il a été emprisonné avec le vicomte de Ségur à Saint-Lazare en 1793³. *Le Moine* (1797) est une traduction intéressante dans la mesure où elle est célébrée par la critique pour sa dimension anticléricale et prorévolutionnaire qui entre en conflit avec les opinions politiques des deux derniers traducteurs. En effet, la *Décade* célèbre le roman pour sa peinture de « la race monachale⁴ ». En dépit de l'orientation politique de ses traducteurs, le roman de Lewis constitue pourtant un choix de traduction logique étant donné le contexte dans lequel il paraît, avec sa dénonciation d'une société de type Ancien Régime corrompue, qui fait écho à l'idéologie révolutionnaire et républicaine.

Le fait que la plupart de nos traducteurs du gothique soient d'orientation royaliste ou bien ennemis déclarés de la Révolution est un constat à la fois attendu et surprenant. D'une part, il est attendu dans la mesure où, comme nous l'avons vu, de nombreux aristocrates et certains membres du clergé se voient contraints d'avoir recours à la plume pour subvenir à leurs besoins à la suite de l'abolition de la monarchie et des privilèges qui leur permettaient de vivre. D'autre

¹ *Biographie pittoresque des députés de France*, session de 1819 à 1820, à Bruxelles, chez J. Maubach, Septembre 1820, p. 22.

² Il s'agit peut-être des *Actes des Apôtres*, pamphlet périodique créé le 2 novembre 1789 par Jean-Gabriel Peltier.

³ Michaud, *Biographie des hommes vivants*, Paris, Michaud, octobre 1816-février 1817, vol. 2, p. 387.

⁴ *Décade philosophique*, 1797, 3^e trimestre, pp. 290-297.

part, il est surprenant compte tenu du fait que les romans gothiques qu'ils choisissent de traduire entrent en conflit avec leur propre orientation politique et pour des raisons auxquelles nous reviendrons ultérieurement.

2. Modérés

Cinq de nos traducteurs se situent du côté plus modéré du spectre des opinions politiques relatives à la période révolutionnaire. Jean-François André (1744-18..) est un journaliste vosgien conservateur ayant participé à la rédaction de plusieurs journaux modérés, contre-révolutionnaires ou bien conservateurs. Citons parmi eux le *Modérateur*, créé par Claude-Marie-Louis-Emmanuel Carbon de Flins des Oliviers et Jean-Pierre-Louis de Fontanes, le *Journal monarchique* auquel il prend part avec Fontanes et Stanislas de Clermont-Tonnerre, co-fondateur du club des Amis de la Constitution monarchique, les *Annales monarchiques* créé par Lasalle, un journal qui « se soutint de 1792-94, non sans persécutions¹ », et enfin le *Mémorial*, toujours avec Fontanes, mais aussi Jean-François de La Harpe et Simon-Jérôme Bourlet, abbé de Vauxcelles². Il est le traducteur de *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance* (1799) de Felix Ellia³, un ouvrage dont l'éditeur fait la publicité pour sa critique de la superstition, notamment *via* l'usage de la technique du surnaturel expliqué, son respect des convenances et sa finalité morale⁴, en accord avec le classicisme de mise pendant la Première République, autant de qualités qui l'inscrivent *a priori* et malgré l'orientation politique du

¹ Quérard, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique*, Paris, Firmin-Didot, 1827, vol. 1, p. 57.

² Quérard, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique*, Paris, Firmin-Didot, 1827, vol. 1, p. 57.

³ *Albert et Théodore, ou les Brigands*, traduit de l'anglais, à Paris, de l'imprimerie de Vatar-Jouannet, an VIII [1800].

⁴ Voir l'« Avis de l'éditeur », *Albert et Théodore, ou les Brigands, Op. cit.*, pp. 1-17.

traducteur, dans le flot des romans chargés de diffuser les valeurs révolutionnaires et républicaines.

Mentionnons également François Soulès (1748-1809), homme de lettres et traducteur de deux romans de Radcliffe, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789) et *The Romance of the Forest* (1791)¹. Sa connaissance de l'anglais lui vient d'un séjour de douze ans en Angleterre². De retour en France au moment des événements révolutionnaires, il est électeur de 1789 et chargé de veiller à la garde de la Bastille du 14 au 18 juillet 1789, une mission à la suite de laquelle il écrit un texte intitulé *Événements de Paris, ou Procès-verbal de ce qui s'est passé en ma présence depuis le 12 juillet 1789* (1789). Auteur d'un discours « à la tribune de la société des amis de la constitution, sur la grande question de savoir de quelle manière l'assemblée nationale devrait agir envers le roi » (1790) dans lequel il prend la défense du roi, il est interrompu et accusé par M. Biozat, député de Clermont en Auvergne, de parler contre la Constitution. Il est aussi le traducteur de *Rights of men, being an answer to Mr. Burke's attack on the French Revolution* (1791) de Thomas Paine³, un ami dont il partage certainement les opinions politiques⁴, ainsi que l'auteur d'un essai intitulé *De l'homme, des sociétés et des gouvernements* (1792). En 1795, il devient pensionné de la Convention nationale⁵, une initiative inscrite dans le processus de réorganisation de l'espace intellectuel, un projet lancé par les

¹ *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne, histoire arrivée dans les Montagnes d'Ecosse*, par Anne Radcliffe, traduite de l'anglais, à Paris, chez Testu et Delalain jeune, 1797 et *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair*, traduit de l'anglais sur la seconde édition, Paris, Denné jeune, 1794.

² François Morand, *Année historique de Boulogne-sur-mer, recueil de faits et d'événements intéressant l'histoire de cette ville, et rangés selon leurs jours anniversaires*, Boulogne-sur-mer, librairie de M^{me} V^{ve} Déléigny, 1859, p. 214.

³ *Droits de l'homme, en réponse à l'attaque de M. Burke sur la révolution française* (1791).

⁴ Feller, *Biographie universelle, ou Dictionnaire historique*, nouvelle édition, Paris, Méquignon Junior et J. Leroux, 1844, vol. 11, p. 513.

⁵ Morand, *Op. cit.*, p. 214.

Thermidoriens et mené par l'abbé Grégoire¹. Cette pension prouve que le traducteur n'était pas ennemi du gouvernement et que ses opinions étaient certainement modérées.

Évoquons ensuite le comte – ou marquis, selon les sources – Germain Garnier (1754-1821), qui obtient du Roi son titre de noblesse après avoir été le secrétaire de Madame Adélaïde, un poste qu'il occupe jusqu'en 1788. Nommé député suppléant aux états généraux, il rejoint par la suite le parti monarchique constitutionnel² et s'inscrit en 1790 au Club des Impartiaux, ou Club monarchique, fondé par Stanislas de Clermont-Tonnerre, le rédacteur du *Journal monarchique*, auquel participait également le traducteur Jean-François André. Garnier émigre en Suisse après le 10 août 1792 et ne rentre qu'après Thermidor. En véritable caméléon politique, il incarne l'exemple de l'aristocrate qui parvient avec succès à se distinguer sous tous les différents régimes politiques traversés par la France après la Révolution.

D'abord royaliste, Garnier est initialement proscrit aux débuts de la Révolution. Curieusement, il obtient ensuite la position de vice-président du Directoire en 1795, avant de devenir préfet de Seine-et-Oise en 1800. Il est élu sénateur en 1804 et reçoit le titre de comte et la décoration de commandant de la Légion d'Honneur. Nommé président annuel du Sénat en 1809, il vote pour la destitution de Napoléon en 1814 et encourage le retour de Louis XVIII sur le trône³.

¹ Chappey, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in *Op. cit.*, p. 229.

² Benoît Malbranque, « Traducteur et économiste. Vie et œuvre du comte Germain Garnier », in *Laissons Faire*, numéro 6, novembre 2013, en ligne : <http://www.institutcoppet.org/2014/01/16/germain-garnier-traducteur-et-economiste-1754-1821> [consulté le 16/02/14].

³ Alphonse Mahul, *Annuaire nécrologique, ou Complément annuel et continuation de toutes les biographies ou dictionnaires historiques*, II^{ème} année [1821], Paris, Ponthieu, 1822, p. 186.

Garnier a traduit *Things As They Are ; or, the Adventures of Caleb Williams* (1794) de William Godwin¹, un radical en faveur de la Révolution française. Avec une intrigue explorant les thèmes de la persécution, des secrets, de la tyrannie au sein d'un cadre domestique, le roman entre dans la catégorie du roman jacobin anglais². Il aborde des thématiques politiques contemporaines telles que le danger de la rétention d'informations ainsi que les différentes formes de pression exercée sur le sexe faible ou certaines classes sociales et permet de faire le parallèle entre tyrannie domestique et oppression politico-judiciaire.

L'un des contemporains de Garnier, Pierre-Charles Levesque (1736-1812), est l'auteur de *Rosolia, ou les Mystères de Glaswerca* (1799), une traduction d'un roman de Maria Dallington, que nous n'avons pu identifier et qui se place à la suite d'autres traductions plus classiques des œuvres de Xénophon, Plutarque et Thucydide³. Issu d'une famille bourgeoise et graveur de formation, il effectue des études classiques brillantes qui le font remarquer de Diderot, dont il devient le protégé. Celui-ci le recommande à l'impératrice Catherine II, qui lui offre une place de professeur de belles-lettres à l'École des Cadets de Saint-Petersbourg, où il enseigne de 1778 à 1780 avant de revenir en France au moment de la Révolution. A partir de 1791, il occupe la chaire de morale puis celle d'Histoire au Collège de France et devient membre de l'Institut national en 1795⁴. Sa participation à la rédaction de l'*Encyclopédie*, combinée à sa collaboration à l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770) de l'abbé Raynal, montre par ailleurs qu'il

¹ *Les Aventures de Caleb Williams, ou les Choses comme elles sont*, par Williams [sic] Godwin, traduites de l'anglais, Paris, H. Agasse, an IV de la République [1796].

² Miriam L. Wallace, *Revolutionary Subjects in the English « Jacobin » novel, 1790-1805*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009, p. 36.

³ Jullian, *Op. cit.*, vol. 6, p. 274.

⁴ Vladimir A. Somov, « Pierre-Charles Levesque. Protégé de Diderot et historien de la Russie », *Cahiers du monde russe* 2002/2, vol. 43, pp. 275-294, p. 278.

était lié avec les philosophes, dont il partageait certaines idées tout en restant attaché à la famille royale¹. Il est d'ailleurs l'ami d'André Chénier². L'exécution de ce dernier pendant la Terreur le mène à vivre dans la réclusion jusqu'à Thermidor.

Un autre traducteur de roman gothique que l'on pourrait qualifier d'« homme des Lumières » est André Morellet (1721-1819) (fig. 9). Cet Académicien, pensionné de Louis XVI,



Figure 9. A. B. Massol (graveur),
Portrait d'André Morellet, dessiné
d'après le tableau original, 1822,
estampe, Paris, BNF

et comme Levesque, ami des philosophes et collaborateur de l'*Encyclopédie*, prend initialement le parti des révolutionnaires au début de la Révolution. Cependant, la tournure prise par les événements le révolte, comme il l'indique dans ses mémoires en ayant recours à un vocabulaire typique de celui en usage dans les romans terrifiants, avant de mentionner ses travaux relatifs à la Révolution :

La mort de Robespierre et d'une petite partie des *scélérats* qui avaient adopté son *infernale politique* [...], ayant rendu à la presse une apparence de liberté, au moins pour ceux qui auraient le courage de s'en servir, je pensai que je pourrais faire quelque bien en m'élevant

contre plusieurs de ces *injustices* si criantes et si étendues qui ont couvert la France de débris.

Le premier de ces travaux fut la réclamation des biens des condamnés, victimes des tribunaux révolutionnaires, pour leurs enfants et leurs héritiers. *Le Cri des familles*, où j'ai plaidé cette cause, fut aussi le premier ouvrage qui parut sur ce sujet.³

¹ André Mazon, « Pierre-Charles Levesque, humaniste, historien et moraliste », in *Revue des études slaves*, vol. 42, fascicule 1-4, 1963, pp. 7-66, p. 34.

² *Ibid.*, p. 52.

³ Morellet, *Mémoires (inédits) de l'abbé Morellet, suivis de sa correspondance*, Paris, Baudouin frères, [1821] 1823, vol. 2, p. 32. [C'est nous qui soulignons.]

Le Cri des familles a suscité de l'intérêt et a certainement eu de l'influence sur la mise en place du décret du 18 prairial (6 juin 1795) qui stipule la restitution des biens de leur famille aux héritiers des condamnés à mort par les tribunaux révolutionnaires¹.

Morellet collabore au dictionnaire de l'Académie, dont il est l'un des derniers directeurs avant sa dissolution pendant la Révolution. Il sauve les archives de l'institution ainsi que la galerie de portraits au moment des événements révolutionnaires et reprend son fauteuil lors de sa reconstitution en 1803². Forcé de vivre de sa plume à soixante-dix ans à la suite de la perte de ses bénéfices, Morellet se lance dans la traduction de l'anglais – une langue dont il acquiert une bonne connaissance lors de deux voyages en Angleterre en 1772 et en 1784³. L'académicien explique dans ses mémoires : « J'entrai, en 1797, dans une carrière bien nouvelle pour moi et dans laquelle le besoin de vivre me poussa contre mon gré⁴ ». Pour l'homme de lettres engagé qu'est André Morellet, il est clair que le statut de traducteur, soumis aux aléas du marché, n'a rien d'enviable. Il déplore notamment la « malheureuse nécessité qui [l]'a forcé de perdre ainsi un temps précieux⁵ » dont il aurait préféré disposer pour travailler sur ses propres ouvrages.

Les traductions de Morellet incluent un certain nombre de romans gothiques généralement appréciés de la critique française – un succès qui doit autant à la réputation du

¹ Morellet, *Mémoires (inédits) de l'abbé Morellet*, pp. 35-36 . Voir aussi Jean-Baptiste Duvergier, avocat à la cour royale de Paris, *Collection complète des lois, décrets, ordonnance, règlements et avis du Conseil-d'État, publiée sur les éditions officielles du Louvre*, de l'Imprimerie Nationale, par Baudoin ; et du Bulletin des Lois, à Paris, chez Guyot et Charles-Béchet, 1825, vol. 8, p. 166.

² Notice consacrée à André Morellet sur le site de l'académie française : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/andre-morellet?fauteuil=5&election=28-04-1785> [consulté le 16/02/14].

³ Durot-Boucé, « Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », in *Op. cit.*, p. 104.

⁴ Morellet, *Mémoires de l'abbé Morellet, de l'Académie française, sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution*, Paris, Ladvocat, 1821, vol. 2, p. 167.

⁵ *Ibid.*, p. 175.

traducteur qu'à la qualité des ouvrages. Citons par exemple *The Italian* (1797) d'Ann Radcliffe¹, *The Children of the Abbey* (1796) et *Clermont* (1798) de Regina Maria Roche² et *Phedora ; or, the Forest of Minski* (1798) de Mary Charlton³, qui mettent en scène la punition des représentants corrompus de l'Ancien Régime et la récompense des protagonistes vertueux, auxquels titres, fortune et biens sont restitués.

Penchons-nous à présent sur le cas de « Sieur » Louis-Antoine Marquand (1744-18..), secrétaire et garçon de la chambre du Roi, résidant tantôt au château de Versailles, tantôt au petit hôtel de la Vallière à Paris et interrogé comme témoin au sujet des événements du 6 octobre 1789 à Versailles⁴. Marquand s'avère un traducteur de romans gothiques assez prolifique. On lui doit *L'Abbaye de Munster* (1797)⁵, *Dusseldorf, ou le Fratricide* (1799)⁶, ainsi que *Roland, ou l'Héritier vertueux* (1799) et *Le Proscrit* (1803)⁷, deux romans de Charlotte Smith. Malheureusement, peu d'informations sont disponibles au sujet du traducteur. Nous savons toutefois qu'en 1803 Marquand est décédé, puisque la page de titre de l'édition de sa traduction de *The Banished Man* (1794) signale le roman comme posthume, mais aussi qu'il est issu d'un milieu aisé et que c'est par nécessité qu'il se lance dans la carrière des lettres, comme l'explique l'éditeur du *Proscrit* :

¹ *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitens noirs*, par Anne Radcliffe, auteur de *La Forêt ou l'abbaye de Saint-Clair* et des *Mystères d'Udolphe*, traduit par André Morellet, Paris, Denné jeune ; Maradan, 1797.

² *Les Enfants de l'abbaye*, par madame Regina Maria Roche. Traduit de l'anglais par André Morellet, Paris, Denné jeune, 1797 et *Clermont*, par Madame Regina-Maria Roche, auteur des *Enfants de l'abbaye*, traduit de l'anglais par André Morellet, Paris, Denné jeune VII [1799].

³ *Phedora, ou la Forêt de Minski*, par Marie Charlton, roman traduit de l'anglais par André Morellet, Paris, G. Denné, an VII [1799].

⁴ *Procédure criminelle instruite au Chatelet de Paris, sur la dénonciation des faits arrivés à Versailles dans la journée du 6 octobre 1789, imprimés par ordre de l'Assemblée nationale*, à Paris, chez Baudouin, imprimeur de l'Assemblée Nationale, 1790, 3^e partie, pp. 54-55.

⁵ *Munster Abbey, a Romance, Interspersed With Reflections on Virtue and Morality* (1797) de Sir Samuel Egerton Leigh.

⁶ Traduction de *Dusseldorf ; or, the Fratricide, a Romance* (1798) d'Anna Maria Mackenzie.

⁷ *The Old Manor House* (1793) et *The Banished Man, a Novel* (1794).

Forcé par un concours de circonstances malheureuses à chercher dans l'exercice de ses facultés intellectuelles des moyens d'existence, qu'autrefois, lui et sa famille avoient possédés abondamment, et que, dans le court espace de quelques années, avoit moissonnés entièrement la faux de l'adversité, L. A. Marquand, dès l'âge de 17 ans, risqua ses premiers pas dans la carrière des lettres.¹

Dans sa préface, le traducteur distingue lui-même le roman des autres ouvrages de Smith, qui, comme les auteurs jacobins britanniques, avait embrassé la cause de la Révolution à ses débuts. Le roman diffère des autres de la romancière britannique dans la mesure où, parce qu'il prend le parti d'un émigré, il possède une dimension antirévolutionnaire et peut-être aussi une certaine teneur conservatrice, *a priori* en accord avec les propres opinions politiques du traducteur, qui rappelons-le, travaillait pour la famille royale.

En effet, Marquand utilise la préface de sa traduction pour argumenter en faveur des émigrés, un sujet d'actualité au moment de la publication du roman puisque le retour de ces derniers en France s'accélère sous le Consulat. Le traducteur fait appel aux sentiments du lecteur en entreprenant la description pathétique d'un proscrit fictif avant de rapprocher la situation du personnage imaginaire de celle de ses compatriotes émigrés :

[I]l seroit difficile d'imaginer une position plus susceptible d'émouvoir la sensibilité, et de donner lieu à des développemens vastes et touchans, que celle d'un homme banni de son pays natal, privé de ses parens, de ses amis, de sa fortune, [...] l'objet du mépris des uns et de la haine des autres, continuellement assiégé par l'idée de ce qu'il étoit autrefois et de ce qu'il est maintenant [...]. Et lorsqu'une telle position, loin d'être un jeu de l'imagination, est au contraire celle de plusieurs millions d'individus, lorsque ces individus sont nos compatriotes, et que les événemens qui les ont exilés de leur patrie sont intimement liés avec les grands intérêts qui touchent chacun de nous, il est indubitable que nous ne pouvons manquer de considérer ce fonds comme le plus riche, le plus fécond, le plus intéressant qu'on puisse nous offrir.²

¹ *Le Proscrit, Op. cit.*, vol. 1, « Avant-propos », p. iij.

² Marquand, *Le Proscrit, Op. cit.*, vol. 1, « Lettre à B.....y de G.....e qu'on peut regarder, ad libitum comme une Dédicace ou une Préface », pp. xxvii-xxix.

Le sujet est toutefois encore sensible, en témoigne le processus de rebond entre le préfacier, le traducteur et l'éditeur au sein d'un paratexte justificatif inhabituellement important et constitué d'un « Avant-propos » de l'éditeur, d'une lettre à l'éditeur « qu'on peut regarder, ad libitum, comme une Dédicace ou une Préface » rédigée par le traducteur, suivie d'une « Observation importante », toujours du traducteur, elle-même complétée par une note de l'éditeur. Dans sa propre préface, « B.....y. de G.....e », un ami de Marquand, se montre plus prudent dans ses propos sur les émigrés :

[I]l est facile de s'imaginer combien un individu, placé dans des circonstances pareilles, doit éprouver de vicissitudes et courir de dangers. Je n'examinerai point si ces vicissitudes et ces dangers ne seroient pas une juste punition de ses torts envers sa patrie ; mais j'observerai qu'on ne peut s'empêcher d'éprouver de l'intérêt pour un être qu'accable l'infortune, lors même qu'il a des torts à se reprocher.¹

Marquand s'exprime en réalité deux fois au sein du paratexte. Sa préface est suivie d'une « Observation importante » dans laquelle il anticipe les critiques d'ordre politique qui pourraient l'accuser de vouloir attaquer le gouvernement républicain à travers cette publication. Il rappelle alors à tous son opinion politique et précise que « [p]ersonne ne respecte plus que [lui] le gouvernement de mon pays [...] », avant de reprendre la défense des émigrés :

Je n'aime point les rois ; mais ils [« ceux de qui je suis connu »] savent aussi que l'injustice et la tyrannie, de quelque espèce qu'elles soient, m'ont toujours révolté, et que je ne trouve rien de plus injuste que le préjugé général qui stigmatise [*sic*] indistinctement tous les émigrés, et de plus tyrannique que les lois qui, depuis quelques années, ont toujours régné contre eux.²

Cette défense semble suffisamment justifier le sujet du roman pour que l'éditeur Le Normant en donne la publication. Rappelons en outre que l'ouvrage étant publié à titre posthume, la situation à laquelle fait référence Marquand a changé. Le Normant ne craint donc pas, *a priori*,

¹ B.....y. de G.....e, « Avant-propos », in Marquand, *Le Proscrit*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. xvij-xviii.

² Marquand, *Le Proscrit*, *Op. cit.*, vol. 1, « Observation importante », p. xxxvj.

d'être inquiété par les autorités. Pourtant, il se sent obligé de revenir sur cette préface dans une note au sein de laquelle il fait l'apologie du nouveau gouvernement :

Le génie réparateur qui veille maintenant sur les destinées de la France, n'a point voulu laisser son grand œuvre imparfait ; les émigrés, rappelés dans le sein de leur pays, par un acte de générosité, basé sur les loix immuables de la justice et de l'humanité, sont enfin rendus à leurs parens, à leurs amis [...].¹

Grâce au paratexte, l'éditeur du *Proscrit* justifie un choix de publication « inadéquat » relativement à l'idéologie en vigueur sous le Consulat, dans la mesure où il paraît critiquer certaines mesures prises par le gouvernement révolutionnaire, mais qui procure par là même l'opportunité de s'exprimer sur un sujet sensible. Pour finir, Marquand est l'un des rares traducteurs du gothique à publier un roman terrifiant à la suite de ses traductions avec *Amanda, ou les Apparitions nocturnes* (1801), un cas qui, même si peu fréquent témoigne de l'influence du gothique britannique sur le noir français.

Ce n'est pas un hasard, si, dans cette catégorie de traducteurs aux opinions politiques modérées ou ambivalentes se trouvent deux traducteurs de Radcliffe et un traducteur de Smith, des romancières orientées du côté libéral, comme nous le verrons, et dont la plupart des romans comportent une teneur anticléricale ou anticatholique, et s'accompagnent d'une dénonciation de la corruption de la société d'Ancien Régime. Les critiques contemporains des romans de Radcliffe soulignent la dimension « obscurantiste » des pays dans lesquels l'intrigue se passe et qui n'ont pas été soumis à une révolution. Ce faisant, ils imposent une lecture anticatholique aux lecteurs des œuvres de la romancière britannique². Un journaliste du *Mercure français* explique que « [l]'intention de madame Radcliffe a été de peindre un de ces caractères atroces et perfides que l'impuissance des lois, la police détestable, le despotisme et la superstition ont

¹ Marquand, *Le Proscrit, Op. cit.*, vol. 1, « Note de l'éditeur », p. xxxvj.

² C'est évidemment davantage le cas pour *The Italian* que pour tout autre roman de Radcliffe.

jusqu'aujourd'hui, développés plus souvent en Italie que par-tout ailleurs » avant de féliciter celui qui « s'arme contre ces idées perverses dont la tyrannie a toujours emprunté sa principale force.¹ ». *The Italian*, dont une partie de l'intrigue a pour cadre les prisons de l'Inquisition et pour personnage principal un moine corrompu, constitue un choix de traduction particulièrement intéressant par un homme des Lumières, vulgarisateur du *Manuel des inquisiteurs*².

Dans le cas d'André Morellet et de *The Italian*, il paraît donc curieux, à première vue, qu'un membre du clergé désespérant de se voir réduit à devoir gagner sa vie à la suite de la tournure prise par la Révolution choisisse de traduire un roman célébré pour sa dimension anticléricale et critiquant l'état religieux qu'il a embrassé, même si certains critiques modernes argumentent également en faveur d'une lecture plutôt conservatrice des œuvres de Radcliffe³ et de ses imitateurs.

Enfin, la traduction *The Children of the Abbey* par Morellet est célébrée par toutes les critiques pour son manque de surnaturel, d'in vraisemblance et son aspect profondément moral. Dans un compte-rendu pour le *Journal de l'Empire*, Jean-François Boissonade décrit le roman comme une « lecture à la fois intéressante et sans danger⁴ ». Le journaliste ne fait pas tant allusion à la dimension « apolitique » du roman de Smith qu'à la teneur antiterroriste, au sens

¹ Hall, *French and German Gothic*, *Op. cit.*, pp. 69-70.

² Il s'agit du « *Directorium Inquisitorum* », rédigé en 1376 et enrichi jusqu'en 1578. Morellet publie une version abrégée de l'ouvrage en 1762. Voir à ce sujet Christophe Cave, « Morellet traducteur de *L'Italien* de Ann Radcliffe », in Annie Cointre, Alain Lautel et Annie Rivara (dir.), *La Traduction romanesque au XVIII^e siècle*, Artois presses université, 2003, pp. 317-333, p. 317.

³ En Angleterre, il semblerait que Radcliffe ait été lue par l'« *Establishment* » comme conservatrice, une thèse développée par James Watt dans *Contesting the Gothic, Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832* (1999). Le romancier anti-jacobin Robert Bisset fait référence à la teneur conservatrice des romans d'Ann Radcliffe dans la préface de son propre roman *Douglas ; or, the Highlander* (1800). Mentionnons également à titre d'information les travaux universitaires de David Durant, notamment « Ann Radcliffe and the Conservative Gothic », in *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, n° 3, *Restoration and Eighteenth Century*, Summer 1982, pp. 519-530.

⁴ Article de Jean-François Boissonade de Fontarabie dans le *Journal de l'Empire*, 16 mars 1808, reproduit dans *Critique littéraire sous le premier empire*, Paris, Didier et Cie, 1863, vol. 2, pp. 91-94.

où l'ouvrage appelle, après les violences issues d'un régime tyrannique, à la restauration d'un certain ordre social. Pour les traducteurs « centristes », les romans de Radcliffe, de Smith et de leurs imitateurs, qui se prêtent à la fois à une lecture libérale mais anti-terreur et anti-tyrannie quelle que soit sa forme, et qui sont issus de la plume d'auteurs populaires, constituent donc des choix de traduction parfaitement sensés.

Le roman gothique qui paraît en langue française sous le Directoire et le Consulat est un roman qui soutient les principes de 1789, tout en étant dénonçant toute forme d'extrémisme. Les œuvres du genre se font donc porteuses d'un double message¹ : d'une part, elles sont conservatrices en ce qu'elles appellent au rétablissement de l'ordre, d'autre part, elles dénoncent toute forme de tyrannie et d'abus de pouvoir, soutenant ainsi l'idéologie de la Révolution². Après le chaos, une fois la lumière faite sur les crimes et les coupables punis, ils célèbrent l'avènement d'un nouvel ordre, d'une nouvelle société, libérée du poids du passé et de la culpabilité, dont les héros sont les acteurs principaux, et qu'ils ont pour mission de préserver. Au tournant du siècle, la publication de ces romans certes terrifiants mais anti-terreur participe donc à la diffusion des valeurs républicaines, s'oppose au rapprochement d'un usage de la peur commun aux terroristes révolutionnaires et aux auteurs de romans gothiques et noirs³ et coïncide, pour reprendre les termes de Paola Galli Mastrodonato, avec « l'émergence sociologique d'un nouveau public "démocratique".⁴ »

¹ Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 142.

² Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.* p. 142.

³ Cf. p. 85 et suivantes.

⁴ Galli Mastrodonato, « Romans gothiques anglais et traductions françaises : l'année 1797 et la migration de récits », in *Op. cit.*, p. 291.

3. *Jacobins et moines défroqués*

Sans pouvoir éviter une simplification outrancière des orientations politiques des traducteurs relativement au spectre de la diversité des opinions politiques en vigueur à l'époque, qui, de surcroît, se modifie au fil des ans et des événements, il est intéressant de constater qu'un seul se situe ouvertement à l'autre extrémité du spectre. Il s'agit de Basile-Joseph Ducos (1767-1836), le traducteur de *Grasville Abbey* (1797)¹ par George Moore et de *The Wrongs of Woman ; or, Maria, a Fragment* (1798) par Mary Wollstonecraft². Comme l'explique Isabelle Bour, les sympathies révolutionnaires de la famille Ducos étaient connues.³ En effet, François Ducos, le père du traducteur, a été administrateur du *Journal de la Montagne*, auquel a participé Basile-Joseph en tant que rédacteur. Le traducteur de *Grasville Abbey* a également pris part à la rédaction du *Lotographe*, qui publiait des comptes rendus des séances de l'Assemblée nationale. Isabelle Bour ajoute que l'on « peut aussi induire des récits de voyages que Ducos publia plus tard qu'il était anticlérical⁴ ».

The Wrongs of Woman ; or, Maria, a Fragment est connu pour sa dimension radicale et révolutionnaire, tandis que *Grasville Abbey*, comme nous le verrons plus en détail, est une œuvre sinon anticléricale, du moins à teneur anticatholique⁵. La critique française ne manque pas de faire le rapprochement avec l'actualité. Dans un commentaire à propos de l'intrigue

¹ *L'Abbaye de Grasville*, traduction de l'anglais par B. Ducos, à Paris, chez Maradan, an VI [1798].

² *Maria, ou le Malheur d'être femme* (1798). Mary Wollstonecraft est la mère de Mary Shelley, elle-même auteur de *Frankenstein* (1818).

³ Isabelle Bour (dir.), *Maria, ou le Malheur d'être femme*, ouvrage posthume de Mary Wollstonecraft Godwin ; imité de l'anglais par B. Ducos, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Dans *The Gothic Ideology: Religious Hysteria and Anti-Catholicism in British Popular Fiction 1780-1880* (Cardiff, University of Wales, 2014, pp. 232-239), Diane Long Hoeveler cite *Grasville Abbey* comme un roman à tendance anticatholique.

située en Italie, un journaliste du *Spectateur du Nord* de 1798 semble faire allusion à la France révolutionnaire en tant que terrain d'accueil favorable au noir romanesque :

Un pays qui a été si long-temps en proie aux guerres civiles, est sans doute plus convenable que tout autre pour y placer des événements hors de l'ordre ordinaire des choses. Les brigandages, les meurtres, la dépopulation qui en est la suite, tous ces fruits des révolutions semblent préparer l'imagination à recevoir les impressions les plus sinistres.¹

L'engagement politique de Ducos aide donc à comprendre le choix de ses deux traductions parues la même année.

Pour terminer, mentionnons Jean-Baptiste Varney (1750-1831), vicaire de Saint-Laurent en 1788 et nommé par le directoire du département en tant que remplaçant du prêtre réfractaire Jacques-Nicolas Mouchard. Il abandonne l'habit religieux pendant la Révolution, se marie et devient instituteur à Pontoise puis directeur de pensionnat². On lui doit plusieurs traductions de l'anglais, dont *Histoire de Miss Nelson* (1792), issue du roman gothique à teneur anticatholique d'Ann Fuller, *The Convent ; or, the History of Sophia Nelson* (1786). Cet ouvrage constitue un choix de traduction particulièrement intéressant. Bien que paru dans sa version originale avant la Révolution, il est d'une part traduit par membre du clergé que les événements révolutionnaires permettent de libérer de son engagement religieux et d'autre part rendu accessible au public français la même année que *Les Victimes cloîtrées* de Monvel, c'est-à-dire en pleine vogue du théâtre monacal. Ce choix de traduction n'est donc ni innocent, ni dû au hasard, et trouve certainement sa place au sein du grand mouvement de diffusion des idées révolutionnaires et républicaines.

¹ *Spectateur du Nord*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 247-248.

² Boris Noguès, « Répertoire des professeurs et principaux de la faculté des arts de Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles », novembre 2008, en ligne, <http://rhe.ish-lyon.cnrs.fr/?q=pfap-record/6094> [consulté le 10/04/16].

4. Trois traducteurs-imprimeurs-libraires-éditeurs doublement impliqués dans le processus de diffusion des idées

Enfin, certains des traducteurs du gothique britannique sont doublement impliqués dans le processus de diffusion des idées et cumulent la casquette de traducteur et celle d'imprimeur-libraire-éditeur. C'est le cas de Pierre-César Briand (1763-1839), de Théodore-Pierre Bertin (1751-1819) et d'Antoine-Gilbert Giffret de Labaume (1756-1805).

Le premier est reçu libraire peu avant la Révolution. En 1789, Briand publie notamment la traduction française du roman gothique d'Ann Fuller, *The Son of Ethelwolf, an Historical Tale* (1787)¹. A la suite de difficultés financières, il doit interrompre son activité entre 1790 et 1798, mais il la reprend en 1798 en s'associant à Daniel-Michel Le Tellier, rue du Jardinnet à Paris jusqu'en 1802. Il exerce la profession de libraire jusqu'en 1813, où il fait de nouveau faillite². Dans l'entre deux, il s'improvise traducteur de l'anglais et on lui doit notamment *Le Couvent, ou Histoire de Sophie Nelson* (1790), la première traduction du roman anticatholique d'Ann Fuller, publiée chez lui et qui, comme nous l'avons vu, fait l'objet d'une seconde traduction dans ans plus tard par Jean-Baptiste Varney.

Le second a séjourné en Angleterre, où il étudie la langue et le système sténographique dit de Samuel Taylor, qu'il adapte au français, avant de retourner en France aux débuts de la Révolution³. A partir de 1790, grâce à sa méthode sténographique, Bertin recueille pour les journaux les séances de l'Assemblée constituante, puis de la Législative et de la Convention. Dans le même temps, il s'établit libraire, une profession qu'il exerce jusque vers 1812. En 1795,

¹ *Le Fils d'Ethelwolf, conte historique*, par l'auteur d'Alan Fitz Osborne, etc., Paris, 1789.

² Quérard, *La France littéraire, Op. cit.*, vol. 1, p. 509 et fiche auteur de la BNF, en ligne, http://data.bnf.fr/12229288/pierre-cesar_briand/ [consulté le 28/05/17].

³ Il n'existe pas, à notre connaissance, de lien de parenté entre Théodore-Pierre Bertin et Louis-François Bertin de Vaux.

comme Soulès, il devient pensionné de la Convention nationale¹. Grâce à sa connaissance de l'anglais, Bertin fait circuler en France plusieurs traductions, telles que le *Système de sténographie* (1792) de Taylor², *Les Satyres* (1798) d'Young³, plusieurs œuvres de Maria Edgeworth ainsi que le roman gothique *Edgar, ou le Pouvoir du remords* (1800)⁴. Son activité de traducteur et de sténographe auprès des différents régimes ainsi que son statut de libraire suggèrent que Bertin est un acteur relativement actif dans la diffusion des idées républicaines et dans la construction de la nouvelle identité française, ce qui lui a valu d'être récompensé par le gouvernement.

Le troisième, Giffret de Labaume, est peut-être davantage impliqué sur le plan politique. Né d'une famille de petite noblesse et ayant vécu à Paris toute sa vie, il semble avoir eu pour activité principale la traduction d'ouvrages anglais ou allemands et, avant la Révolution, la collaboration à divers périodiques tels que le *Journal encyclopédique*, le *Mercure de France* et le *Censeur universel anglais*, le dernier étant l'un des vecteurs essentiels d'échange entre l'Angleterre et la France⁵. L'activité de traducteur de Labaume, menée en parallèle puis à la suite de la participation au *Censeur*, illustre son rôle de « transmetteur » de la culture britannique en France, et ce malgré les tensions entre les deux nations.

Pendant et après les événements révolutionnaires, Labaume contribue au *Bulletin de Littérature*, au *Magasin encyclopédique*, ou encore à la *Décade*. Son activité journalistique pour

¹ Les données biographiques et bibliographiques au sujet de Bertin proviennent de Feller, *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, revue et continuée jusqu'en 1866 par l'abbé Simonin*, Lyon ; Paris, J. B. Pélagaud, 1867, vol. 1, p. 569 ainsi que de la fiche auteur de la BNF, en ligne, http://data.bnf.fr/12903774/theodore-pierre_bertin/ [consulté le 28/05/17].

² *An essay intended to establish à standard for an universal system of Stenography ; or, Short-hand writing* (1786).

³ Les satires d'Young sont publiées dans *The Universal Passion* (1725-1728).

⁴ Traduction d'*Edgar ; or, the Phantom of the Castle* (1798) de Richard Sickelmore junior.

⁵ Patrice Bret et Jean-Luc Chappey, « Pratiques et enjeux scientifiques, intellectuels et politiques de la traduction (vers 1660-vers 1840) – vol. 1 – Les enjeux politiques des traductions entre Lumières et Empire », in *La Révolution française*, en ligne, <http://lrf.revues.org/1768>, p. 4 [consulté le 02/10/17].

les deux derniers périodiques, en faveur de la liberté et du progrès de la civilisation, révèle son orientation libérale sans être extrémiste, ainsi que sa participation à la circulation des idées politiques¹. Peu avant la Révolution, il a d'ailleurs traduit les *Réflexions sur l'abolition de la traite et de l'esclavage des nègres* (1788), un ouvrage révélateur d'une partie de son orientation idéologique. Partageant sans doute une opinion politique similaire à un autre de ses collègues-traducteurs, François Soulès, Labaume a également traduit deux ouvrages de Thomas Paine sous les titres du *Sens commun* (1790) et de la *Théorie et pratique des droits de l'homme* (1792). Comme l'explique un rédacteur de la *Décade*, les traductions constituent sans doute un moyen pour Labaume de signaler son engagement politique tout en participant à la promotion des idées républicaines :

La Révolution arriva et G. [Giffret de Labaume] s'imaginant comme toutes les âmes honnêtes que cette révolution pouvait nous rendre plus heureux, en adopta les principes, sans en aimer les conséquences. Il continua à traduire les ouvrages, mais il choisit ceux qui pouvaient le mieux prouver son amour pour les hommes, son esprit philosophique et son patriotisme.²

Jean-Luc Chappey fait quant à lui référence à une véritable « politisation » des productions de Labaume pendant la Révolution : le traducteur endosse alors le rôle de diffuseur de l'idéologie républicaine, une fonction qui « [s]ans occuper une place de premier plan dans les institutions et les dynamiques politiques, [...] n'est pas négligeable.³ » Comme en récompense de son attachement aux nouvelles institutions, Labaume est inscrit sur la liste des pensionnés de la Convention Nationale, comme ses collègues-traducteurs Soulès et Bertin. Il y figure pour le statut de « traducteur de plusieurs ouvrages anglais », au titre duquel il reçoit

¹ Pour une analyse détaillée de la traduction « politisée » chez Labaume, voir Chappey, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in *Op. cit.*, pp. 225-235.

² *Décade*, 13^e année, 3^e trimestre, à Paris, au Bureau de la Revue Philosophique, an XIII de l'ère française, p. 183.

³ Chappey, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in *Op. cit.*, p. 228.

1500 livres¹. Les pensions d'état accordées aux écrivains et aux traducteurs constituent une forme de mécénat gouvernemental et confèrent à la littérature une dimension publique.

En outre, vers 1795, et sur la recommandation de quelques amis, Labaume obtient un emploi dans les bureaux du ministère de l'Intérieur, au sein de la division de l'Instruction civique. C'est ainsi que comme Victorine de Chastenay, quoique dans des cercles différents, il fréquente François de Neufchâteau commissaire du Directoire exécutif près de l'administration centrale des Vosges puis ministre de l'Intérieur. A cette période, selon Chappey, Labaume « [...] semble jouer un rôle important dans la défense et la diffusion des principes républicains [...]»², et ce quelques années avant qu'il ne publie ses traductions de romans gothiques. Pendant son emploi lorsque le successeur de François de Neufchâteau entre en poste, Labaume a alors recours à la plume pour subvenir à ses besoins et se spécialise dans la traduction. Du côté du roman gothique, on lui doit l'une des versions françaises de *The Children of the Abbey* (1796) de Regina Maria Roche³, un roman qui s'intègre parfaitement à l'idéologie républicaine, comme nous l'avons vu, et qui fait l'objet d'une seconde traduction par un autre admirateur des Lumières et du progrès de la civilisation, André Morellet.

V. Le type de roman gothique en vogue pendant la Première République

Nous avons vu la popularité que connaît le genre du roman gothique en France au tournant du XIX^e siècle. Bien entendu, l'intégralité de la production « gothique » britannique ne traverse pas la Manche. Quel est donc le type de roman gothique vers lequel les traducteurs

¹ Chappey, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in *Op. cit.*, pp. 229-230.

² Chappey, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in *Op. cit.*, p. 231.

³ *Les Enfants de l'abbaye*, traduction nouvelle de l'anglais de Mrs Maria Regina Roche par A. Labaume, Paris, Le Prieur, 1801.

français orientent leur choix de traduction au moment de la Première République ? Selon James Watt, le genre du roman gothique regroupe des auteurs ayant des agendas politiques différents. Il affirme aussi que la majorité des œuvres qui emploient l'adjectif « *gothic* », ainsi qu'un grand nombre d' « *historical romances* » sont des œuvres conservatrices¹. En effet, de nombreux auteurs de romans gothiques anglais et irlandais sont conservateurs, mais leurs œuvres sont rarement traduites en France, et encore moins pendant la période révolutionnaire². Par exemple, il n'existe pas, à notre connaissance, de traduction française de *Montrose ; or, the Gothic Ruin* (1799), *The Baron's Daughter, a Gothic Romance* (1802), *Rochester Castle ; or, Rudolph's Tower, a Gothic Tale* (1810), ou encore de *Cava of Toledo ; or, the Gothic Princess* (1812), dont la teneur « loyaliste » présage le peu de succès qu'ils rencontreraient en France au tournant du XIX^e siècle, à l'image des premiers romans du genre.

Au palmarès des œuvres publiées pendant la période révolutionnaire, citons *Les Enfants de l'abbaye* (1797), *Le Moine* (1797), *Eléonore de Rosalba* (1797), *Les Mystères d'Udolphé* (1797), *Julia, ou les Souterrains de Mazzini* (1798), *Le Château mystérieux* (1798), *Agathina* (1800), *Albert et Théodore* (1800) et *Le Château de Saint-Donats* (1802). Notons que trois des quatre romans de Radcliffe publiés pendant notre période d'étude figurent au tableau. Comme l'a noté Astbury³, les romans gothiques qui réussissent le mieux en France sont ceux de Charlotte Smith, de Regina Maria Roche et d'Ann Radcliffe, des romancières libérales ou qui ont été lues comme radicales sur le plan politique, et dont les romans comportent une dénonciation de la corruption, des abus et parfois de la tyrannie du clergé et de l'aristocratie.

¹ Watt, *Op.cit.*, pp. 7-8.

² Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, p. 136. Dans son article Astbury s'est concentrée sur l'orientation politique des auteurs des œuvres britanniques, tandis que nous penchons sur celle des traducteurs français.

³ *Ibid.*, p. 136.

En effet, les romanciers britanniques qui connaissent le succès auprès du lectorat français de la période révolutionnaire sont favorables à l'idéologie révolutionnaire et certains sont même directement « associés au groupe des “English Jacobins” qui s'étaient attachés aux pensées politiques de William Godwin »¹. Si l'association de Charlotte Smith à ce groupe littéraire et politique a été démontrée à plusieurs reprises², l'orientation politique de Radcliffe et de Roche est plus subtile. L'un des contemporains de Radcliffe à s'exprimer sur le sujet est William Hazlitt, qui suggère que « Mrs Radcliffe's “enchantments drear”, and mouldering castles, derived part of their interest, no doubt, from the supposed tottering state of all old structures at the time.³ » Du côté de la recherche universitaire⁴, la romancière est lue comme « radicale » sur le plan politique par des critiques modernes tels que Rictor Norton, pour qui Ann Radcliffe « emerged from a radical Unitarian, rather than a conventional Anglican, background, and [...] fully merits consideration as part of that circle of radical Dissenters that included Anna Laetitia Barbauld, Elizabeth Inchbald, Mary Hays, and Mary Wollstonecraft⁵ ». Il en est de même pour Robert Miles, qui insiste sur la signification de son mariage avec William Radcliffe, le propriétaire du journal « *whig* » *English Chronical* et les relations de sa famille

¹ Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.*, p. 136.

² Voir par exemple l'ouvrage d'Angela Keane, *Revolutionary Women Writers: Charlotte Smith and Helen Maria Williams*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

³ William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, London, Printed for Taylor and Hessey, 1819, p. 244 [« L'enchantement mélancolique et les châteaux vermoulus de Mme Radcliffe tirent une partie de leur intérêt, à n'en pas douter, de l'état soi-disant chancelant de toutes les vieilles structures de pouvoirs de l'époque. »]

⁴ Voir notamment l'article de James Watt, « Ann Radcliffe and politics » in Dale Townshend et Angela Wright (dir.), *Ann Radcliffe, Romanticism and the Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 67-82.

⁵ Rictor Norton, *Mistress of Udolpho : The Life of Ann Radcliffe*, London ; New York, Leicester University Press, 1999, p. xi. [« [...] était issue d'un milieu plutôt unitariste radical qu'anglican conventionnel, et mérite d'être considérée comme un membre à part entière de ce cercle de dissidents radicaux qui comptait en son sein Anna Laetitia Barbauld, Elizabeth Inchbald, Mary Hays et Mary Wollstonecraft. »]

avec des unitaristes¹ et qui indique ailleurs la nécessité de replacer les romans de Radcliffe dans le contexte de son appartenance aux « Dissenting, critical, “middling classes”² »

Le fait que Radcliffe et Roche citent à plusieurs reprises James Thomson, auteur du recueil poétique de *The Seasons* (1730) et de *Liberty* (1734), qui traite de la liberté démocratique, dans les épigraphes de leurs romans constitue un autre indice de leur orientation plutôt « radicale ». Le parallèle entre Radcliffe, Roche et Thomson ne passe pas inaperçu en France. Il est non seulement remarqué par Jean-François Boissonade de Fontarabie dans son article sur *The Children of the Abbey*³, mais aussi par Amaury Duval, qui explique dans son compte-rendu de *The Italian* pour la *Décade philosophique* : « On y trouve à tout moment des scènes dignes de Shakespeare, et des descriptions que Thompson n’eût pas désavouées⁴ ».

En outre, le type d'intrigue romanesque gothique la plus populaire pendant la Première République n'est pas celle à la Lewis, bien qu'anticléricale, ni celui à l'allemande, axé sur le thème de la conspiration⁵, mais plutôt du genre sentimental ou « *female Gothic* ». C'est ainsi que l'éditeur du *Proscrit* (1803), qualifie la traduction française de *The Banished Man* (1794) de Charlotte Smith : « *Le Proscrit* n'est du genre d'aucun des ouvrages du même auteur [...] ; il tient à-la-fois du genre noir, du genre sentimental et du genre à caractères.⁶ » Cette remarque concernant le mélange des genres, le noir et le sentimental notamment, dans un ouvrage

¹ Robert Miles, « Radcliffe, Ann (1764-1824) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2005.

² Miles, *Ann Radcliffe: the Great Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 4. [« “classes moyennes”, critiques, dissidentes. »]

³ Article de J.-F. Boissonade dans le *Journal de l'Empire*, 16 mars 1808, reproduit dans F. Colincamp (dir.), *Critique littéraire sous le premier empire*, Paris, Didier et Cie, 1863, vol. 2, pp. 91-94.

⁴ *Décade philosophique*, 4^e trimestre, Paris, au bureau de la Décade, an V, p. 45.

⁵ Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.* p. 136.

⁶ B.....y. de G.....e, « avant-propos », in *Le Proscrit*, *Op. cit.*, t.1, p. xxij.

lui-même initialement publié au moment de la Terreur et dont l'intrigue se passe pendant la Révolution française, permet en effet d'avoir un aperçu du type de roman qui traverse la Manche au tournant des Lumières.

Le sous-genre du « *female Gothic* » est intéressant dans la mesure où, parce qu'il met généralement en scène les aventures d'une héroïne, il prétend s'adresser à un lectorat majoritairement féminin et joue la carte du roman apolitique, sans danger et quelque peu naïf : ce n'est pas un hasard si, comme nous le verrons plus tard, tant de titres traduits portent le prénom de l'héroïne, et si Marie-Françoise Gay Allart modifie le titre de sa traduction de *The Italian* (1797) d'Ann Radcliffe en *Eléonore de Rosalba* (1797). En réalité, l'intrigue de type « *female Gothic* » permet d'aborder la thématique de l'émancipation féminine et de l'importance de l'éducation, mais pas seulement. Comme l'écrit Katherine Astbury, « [...] on voit une prolifération de romans qui utilisent leur représentation de la femme victime d'oppression comme commentaire sur les inégalités d'une société qui distribue de façon inéquitable le pouvoir, l'héritage et l'argent.¹ » Les romanciers et traducteurs se servent donc de l'intrigue « *female Gothic* » comme prétexte à aborder des sujets davantage politiquement ancrés dans le contexte révolutionnaire.

Les romans du genre « *female Gothic* » mettent en scène des jeunes femmes en apparence modelées sur les poncifs du sentimental, mais qui jouent un double rôle, celui de la victime et de l'héroïne courageuse, se faisant peut-être les échos romanesques des héroïnes révolutionnaires telles qu'Olympe de Gouge, Théroigne de Méricourt, Charlotte Corday, Rose Lacombe ou Elisabeth Cazonne, et s'éloignant des figures de martyrs ou de victimes sans défense comme la princesse de Lamballe ou mademoiselle de Sombreuil.

¹ Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », in *Op. cit.* p. 136.

Dans son ouvrage sur le gothique féministe, Diane Long Hoeveler reprend le concept du « *female Gothic* » défini par Ellen Moers et sur lequel nous nous sommes penchées précédemment¹. Il se trouve dans la critique voilée des institutions publiques autorisant un traitement tyrannique de la femme. Les héroïnes radcliffiennes se retrouvent confrontées au dilemme, soit d'épouser un homme horrible souvent choisi par leur père, soit d'être enfermées dans un couvent. Un semblant de choix binaire qui est illustré dans deux phrases prononcées par Rasoni, le scélérat de *Célestine, ou les Époux sans l'être* (1798) de Bellin de la Liborlière – un autre roman portant le nom de l'héroïne –, alors qu'il retient Célestine prisonnière :

Je serai votre amant ou je serai votre plus cruel ennemi, vous partagerez mes transports, ou vous partagerez mes souffrances.²

Songez bien que vous êtes seule, que vous êtes en mon pouvoir et que, si l'honneur étoit tout-à-fait éteint dans mon âme, au lieu de vous offrir le titre d'épouse, j'obtiendrais par la violence ce que je consens encore à solliciter à vos genoux.³

La résistance aux seules options présentées aux femmes – un mariage non désiré ou la prise du voile –, c'est-à-dire l'opposition à la tyrannie, est donc le sujet principal de ces romans⁴. Cette insoumission est illustrée dans l'attitude de Julia, l'héroïne de *A Sicilian Romance* (1790) dont la traduction paraît sous le Directoire, face à son père tyrannique qui la destine à l'ambitieux comte de Luovo, lorsqu'elle lui rétorque : « [...] to obey you would be worse than death⁵ ».

¹ Cf. p. 108.

² Bellin de la Liborlière, *Célestine*, *Op. cit.*, p. 276

³ *Ibid.*, p. 288.

⁴ Donna Heiland, *Gothic and Gender, an Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 76.

⁵ Radcliffe, *A Sicilian Romance*, London, Hookham & Carpenter, [1790] 1792, vol. 1, p. 126. [« [...] vous obéir serait pire que la mort. »] La traduction française altère considérablement les propos de Julia : « De grâce, ne me perdez pas. Si vous désirez la mort de votre fille, vous l'obtiendrez bientôt en vous obtenant à me donner à un homme que mon cœur repousse avec horreur. » Moylin-Fleury, *Julia*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 114.

L'idéologie présente au sein des romans du genre « *female gothic* » doit beaucoup à l'essai *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft, publié en 1792, traduit en français la même année¹, et qui fait écho à la *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* (1791) d'Olympe de Gouges. Les romans de Radcliffe témoignent de l'influence des idées véhiculées dans *A Vindication*, notamment en ce qui concerne le manque d'éducation des femmes. Emily, l'héroïne des *Mysteries of Udolpho* est dotée d'une solide éducation. Ses caractéristiques féminines, sa « délicatesse d'esprit² », « une facile bienveillance³ », « une sensibilité⁴ », « une douceur [dans] ses manières⁵ », sont des qualités que St Aubert, le père de l'héroïne, considère comme dangereuses. L'éducation qu'il offre à sa fille a pour principe de lui apprendre à commander ses sentiments, c'est d'ailleurs sa dernière recommandation avant de mourir :

Sur-tout, ma chère Emilie, disoit-il, ne vous livrez pas à la magie des beaux sentimens, c'est l'erreur d'un esprit aimable ; mais ceux qui possèdent une véritable sensibilité doivent savoir de bonne heure combien elle est dangereuse ; c'est elle qui tire de la moindre circonstance un excès de malheur ou de plaisir. Dans notre passage à travers ce monde, nous rencontrons bien plus de maux que de jouissances ; et comme le sentiment de la peine est toujours plus vif que celui du bien-être, notre sensibilité nous rend victimes, quand nous ne savons pas la modérer et la contenir. ⁶

¹ La traduction anonyme paraît en 1792 à Paris chez Buisson et à Lyon chez Bruyset frères sous le titre *Défense des droits des femmes, suivie de quelques considérations sur des sujets politiques et moraux*.

² Chastenay, *Les Mystères d'Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 10 ; Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho, a Romance*, London, G. G. & J. Robinson, [1794] 1799, vol. 1, p. 13 : « delicacy of mind ».

³ *Ibid.*, p. 10 ; Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 13 : « ready benevolence ».

⁴ *Ibid.*, p. 10 ; Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 13 : « sensibility ».

⁵ *Ibid.*, p. 10 ; Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 13 : « softness to her manners ».

⁶ *Ibid.*, p. 148 ; Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 211-212 : « "Above all, my dear Emily", said he, "do not indulge in the pride of fine feeling, the romantic error of amiable minds. Those who really possess sensibility, ought early to be taught, that it is a dangerous quality, which is continually extracting the excess of misery, or delight, from every surrounding circumstance. And, since, in our passage though [*sic*] this world, painful circumstances occur more frequently than pleasing ones and since our sense of evil is, I fear, more acute than our sense of good, we become the victims of our feelings, unless we can in some degree control them. »

St Aubert cherche ainsi à contrebalancer les caractéristiques féminines de sa fille par des qualités presque « masculines », et pour le dire rapidement, il apprend à sa fille à « penser comme un homme ». C'est grâce à cette éducation qu'Emily parviendra à s'opposer et à résister à Montoni, le scélérat qui la retient prisonnière dans son château. Alors que celui-ci tente de la persuader de lui léguer son héritage, elle lui répond fermement : « Je ne suis pas assez peu instruite des lois relatives à ce sujet pour m'abuser d'après une assertion quelconque : la loi me donne les propriétés en question, ma main ne trahira pas mes droits.¹ » La résistance et la fermeté d'Émilie étonnent même le scélérat qui lui reconnaît des qualités peu communes aux femmes :

Vous possédez un jugement supérieur à celui de votre sexe ; vous n'avez aucune de ces faiblesses qui marquent trop souvent le caractère des femmes [...], si je comprends bien votre disposition d'esprit et vos idées, vous avez un souverain mépris pour les faiblesses de votre sexe.²

Parfois, la stratégie du mime du comportement masculin ne fonctionne pas en faveur des héroïnes. Comme l'explique Diane Long Hoeveler, les femmes ne peuvent se libérer des effets du phallogentrisme qu'en jouant un rôle et en exagérant les codes que les hommes leur ont imposés³. Les héroïnes ont alors recours à un stratagème opposé : la simulation de la faiblesse. Afin de résister au pouvoir masculin, les héroïnes feignent d'endosser le rôle de la jeune fille en détresse à la merci de ses émotions, c'est-à-dire celui de la victime sans défense.

¹ Chastenay, *Les Mystères d'Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 4, p. 59 ; Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, London, Samuel Hetheridge, [1794] 1795, vol. 2, p. 163 : « I am not so ignorant, Signor, of the laws on this subject, as to be misled by the assertion of any person : the law, in the present instance, gives me the estates in question, and my own hand shall never betray my right. »

² Chastenay, *Les Mystères d'Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 4, p. 58 ; Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, London, Samuel Hetheridge, [1794] 1795, vol. 2, p. 162 : « [...] you possess an understanding superior to that of your sex; and [...] you have none of those contemptible foibles that frequently mark the female character [...]. If I understand your disposition and your mind, you hold in sovereign contempt these common failings of your sex. »

³ Hoeveler, *Gothic Feminism : The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998, p. 12.

Citons pour exemple un extrait de *The Mysteries of Udolpho* centré sur l'apparente résignation d'Emily, qui n'a en réalité rien de définitif, tandis que les sentiments de rébellion et d'opposition bouillonnent en elle :

Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, London, Samuel Hetheridge, [1794] 1795, vol. 2, p. 164 :

« To her own solitary chamber she once more returned, and there thought again of the late conversation with Montoni, and of the evil she might expect from *opposition to his will*. But his power did not appear so terrible to her imagination, as it was wont to do: a sacred pride was in her heart, that taught it *to swell against the pressure of injustice*, and almost to glory in *the quiet sufferance of ills*, in a cause, which had also the interest of Valancourt for its object. For the first time, she felt the full extent of *her own superiority to Montoni*, and *despised the authority*, which, till now, she had only feared. »

Chastenay, *Les Mystères d'Udolphe*, Paris, Maradan, [1797] an VI – 1798, vol. 1, p. 21 :

« Retournée dans sa solitude, elle réfléchit aux paroles de Montoni et aux risques qu'elle courroit en *s'opposant à sa volonté*. Son pouvoir, en ce moment, lui parut moins terrible qu'il ne l'avoit encore été. Un orgueil sacré pénétrait alors son coeur ; il lui apprenoit à *s'élever contre l'oppression de l'injustice*, à se glorifier presque dans une *résignation tranquille*, puisque l'intérêt de Valancourt seroit le principe de son courage. Elle sentit pour la première fois *sa supériorité sur Montoni* lui-même, et *méprisa l'autorité* que jusqu'alors elle avoit redoutée. »

[C'est nous qui soulignons.]

La stratégie se retrouve dans un autre roman de Radcliffe, *The Romance of the Forest* (1791), qui paraît, rappelons-le, pendant la Terreur. Adeline, l'héroïne du roman, est à la merci du marquis de Montalt, qui la retient prisonnière jusqu'à ce qu'elle accepte de l'épouser. Adeline craint pour sa vertu – précisons que le scélérat est un aristocrate libertin français –, et lors d'une confrontation pendant laquelle le marquis essuie un nouveau refus de la part de la jeune femme, celle-ci tente calmement de lui faire entendre raison. Quand elle se rend compte que la première stratégie se solde par un échec, elle se rabat sur la seconde et assume le rôle de la victime sans défense et se met à le supplier en insistant sur sa qualité d'orpheline sans appui. La position de faiblesse volontaire assumée par Adeline n'est qu'un leurre destiné à lui faire

gagner du temps, puisqu'elle tentera de s'évader à trois reprises.¹ La topique de l'enfermement dans un cadre d'architecture gothique, et plus précisément celle de la femme séquestrée qui parvient à s'échapper, est typique de l'intrigue « *female Gothic* ». Elle est employée pour dénoncer les abus de la société patriarcale de type « Ancien Régime ».

Emily comme Adeline, deux victimes d'une société patriarcale corrompue, passent du statut d'orphelines à celui d'héritières en ayant recours à des stratégies passives-agressives² et masochistes. Elles parviennent toutes deux à se débarrasser du scélérat et à prendre possession d'un héritage qui leur permet de vivre de manière indépendante. C'est en cela que les romans de Radcliffe peuvent être considérés comme des textes « proto-féministes » : l'évasion et l'émancipation des héroïnes peut être lue comme une apologie du « nouvel ordre » triomphant de l'Ancien Régime. Dans tous les cas, ces romans publiés en France trouvaient leur écho auprès d'un public rendu sensible par la Révolution. C'est comme si à travers l'exemple de leurs héroïnes, les romancières, et avec elles les traducteurs français, tentaient d'avertir les lecteurs des dangers de la société dans laquelle ils vivent et dont ils ont parfois eux-mêmes été les victimes.

En outre, la sensibilité, qui est conventionnellement l'apanage de la femme au XVIII^e siècle, est considérée comme une qualité « gênante » dans le « *female gothic* », et l'éducation sert à la contrôler, à l'amoindrir. Elle est en revanche appréciée chez les personnages masculins. Le héros féminin n'est pas nouveau, il fait partie de la tradition sentimentale, mais le « *female Gothic* » le renouvelle en l'associant à une héroïne forte. Chez Valancourt, le futur époux

¹ Le topos de la femme séquestrée est un autre point commun aux romans sentimentaux et gothiques. Dans les romans du genre « *female gothic* », la topique de l'enfermement est employée pour dénoncer les abus de la société patriarcale. Outre le fait que l'élément architectural « gothique » (forteresse, couvent etc.) est prédominant dans les seconds, la différence principale réside dans le fait que les seconds mettent à exécution les menaces formulées dans le sentimental.

d'Emily, dans les *Mysteries of Udolpho*, ce sont bien ses qualités « féminines »¹, c'est-à-dire son côté sentimental, mais aussi ses larmes, qui séduisent l'héroïne et gagnent sa confiance. Si c'est par de telles qualités que les personnages masculins plaisent aux héroïnes gothiques « faussement » féminines, ils sont en revanche dans l'incapacité de secourir eux-mêmes leur dulcinée le moment venu.

Enfin, c'est l'ombre d'un homme que les personnages féminins épousent à la fin. Tout d'abord, le jeune héros sort des épreuves blessé – au sens littéral comme au figuré –, et amoindri par la souffrance. L'héroïne, elle, a grandi, mûri, et a surtout acquis richesse et indépendance, même si elle a dû se priver et se sacrifier pour obtenir l'ordre à la fin et la satisfaction de ses désirs. Les romans font l'apologie de la retenue et condamnent l'excès sous toutes ses formes. Ensuite, les personnages au comportement ultra violent et agressif, généralement associé aux hommes, aux masses et à la classe ouvrière², ne survivent pas au rétablissement de l'ordre. En outre, les femmes trop « masculines », les prédateurs sexuels, ou les personnages trop passionnés, qui meurent à la fin ou bien sont mis à l'écart de la société. Si ces individus au comportement considéré trop extrême pour leur sexe sont évincés à la fin du roman, c'est peut-être pour éviter la possibilité qu'ils donnent naissance à un ou une héritière portant les mêmes défauts.

L'axe des caractères selon les sexes est assez clair dans les « *female Gothic* » : les seuls survivants sont des individus complémentaires et égaux. Ce type d'intrigue ne propose pas seulement une redéfinition des sexes : il redéfinit également la famille. A la fin des romans, quand il s'agit d'une fin heureuse, l'héroïne est débarrassée de la figure patriarcale tyrannique

¹ Hoeveler, *Gothic Feminism*, *Op. cit.*, p. 99.

² Valérie de Courville Nicol, *Le Soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 265.

et épouse un homme féminin, qui comme elle, a souffert, et qu'elle peut sinon contrôler, du moins regarder comme son égal. Ensemble, ils créent une variante plus égalitaire de la famille patriarcale. Au final, les vraies terreurs, dans les romans « radcliffiens », ne sont pas celles créées par les fantômes de la superstition mais plutôt celles de la réalité : la menace de la claustration, de l'usurpation d'héritage, l'abus d'autorité, les forces tyranniques de type « Ancien Régime », qui s'efforcent de séparer l'héroïne de son égal et l'empêcher ainsi de créer une famille « moderne ». En effet, Emily se soucie bien plus de se voir à la merci du scélérat, confinée dans un château isolé avec la menace de se voir usurper son héritage que des on-dit au sujet des mystères surnaturels qui entourent Udolphe. Il en est de même pour Maria, l'héroïne de *The Wrongs of Woman ; or, Maria, a Fragment* (1798), enfermée dans un asile, comme en témoigne l'incipit du roman « féministe et radical » de Mary Wollstonecraft, immédiatement traduit en français. On doit la version française au Jacobin Basile-Joseph Ducos, qui publie la même année la traduction d'un autre roman gothique que l'on pourrait qualifier de « libéral » :

Mary Wollstonecraft, *Maria ; or, the Wrongs of woman, a Fragment*, [1798], p. 14¹ :

« ABODES of horror have frequently been described, and castles, filled with spectres and chimeras, conjured up by the magic spell of genius to harrow the soul, and absorb the wondering mind. But, “formed of such stuff as dreams are made of,” what were they to the mansion of despair, in one corner of which Maria sat, endeavouring to recal her scattered thoughts!

Surprise, astonishment, that bordered on distraction, seemed to have suspended her faculties, till, waking by degrees to a keen sense of anguish, a whirlwind of rage and indignation roused her torpid pulse. »

Basile-Joseph Ducos, *Maria, ou le Malheur d'être femme, ouvrage posthume de Mary Wollstonecraft Godwin*, Paris, Maradan, 1798, pp. 1-2 :

« On fait souvent des descriptions de châteaux solitaires, de monastères abandonnés, peuples de spectres que le genie évoque, pour frapper l'imagination des lecteurs et fixer un moment leur attention ; mais que sont ces fictions mensongères auprès de l'asile du désespoir où Maria avait été enfermée, et où elle s'efforçait de rassembler ses idées, de réfléchir sur le malheur de sa situation ?

La surprise, la stupeur, on pourrait presque dire l'égarément de sa raison, semblèrent d'abord avoir suspendu l'exercice de toute faculté. Peu à peu cette première sensation s'étant affaiblie, elle éprouva une vive douleur, et bientôt elle s'enflamma d'indignation et de colère. »

En 1798, année de l'apogée du roman gothique en France, dans son poème satirique *The Pursuit of Literature*, le royaliste britannique Thomas James Mathias taxe les romancières britanniques de « *female Gothic* » d'êtres « asexués » se chargeant de l'instruction de leurs lectrices à travers des romans teintés d'idées démocratiques² et qui se mêlent de politique. Ce n'est donc pas un hasard si le « *female Gothic* » en traduction française fait son entrée dans la

¹ Edition numérique provenant de « Evans Early American Imprint Collection », en ligne < https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=evans;c=evans;idno=N26724.0001.001;view=text;rgn=div1;node=N26724.0001.001_%3A5> [consulté le 22/08/18].

² Thomas James Mathias (*The Pursuit of Literature, a satirical poem*, London, T. Becket, 1798, p. 58 et p. 238) : « Mrs Charlotte Smith, Mrs Inchbald, Mrs Mary Robinson, Mrs &c. &c. though all of them are very ingenious ladies, yet they are too frequently whining or frisking in novels, till our girl's heads turn wild with impossible adventures, and now and then are tainted with democracy. [...] Our unsexed

female writers now instruct, or confuse, us and themselves in the labyrinth of politicks, or turn us wild with Gallick frenzy. » [« Mesdames Charlotte Smith, Inchbald, Mary Robinson, entre autres, sont sans conteste des dames très ingénieuses, néanmoins elles sont trop souvent en train de geindre et fôlater dans les romans, au point que nos filles se prennent à rêver d'aventures impossibles et viennent à flirter avec les idées démocratiques. [...] De nos jours, nos romancières asexuées nous guident, ou plutôt nous perdent, dans le labyrinthe de la politique, quand elles ne nous mènent pas sur le chemin de la folie gauloise. »]

France de la Révolution, où il connaît un succès immédiat. Les romans peuvent être lus comme des « guides de survie » en quelque sorte. Travaillés par des valeurs telles que « liberté, égalité, fraternité », ils contiennent de précieuses informations pour s'adapter à une société nouvelle et en transition, dont l'héroïne gothique féministe est le reflet.

Après nous être penchée sur l'identité et l'implication politique des traducteurs et sur le type de roman gothique publié pendant la Première République, nous allons à présent nous intéresser au procédé de traduction, qui met en lumière la malléabilité d'un genre idéologique en provenance de l'Angleterre et importé outre-Manche au sein d'une nation en pleine transformation à laquelle il est adapté lors du passage à la langue française.

Deuxième partie : « La fureur de traduire »¹, le roman gothique en traduction française

Aussi quel essor a pris la fureur de traduire ! il n'est personne qui, la grammaire anglaise d'une main, et le Pocket's Dictionary de l'autre, ne se juge capable de disséquer [...] les romans [...].²

Intéressons-nous à présent à la traduction française des romans gothiques pendant la période révolutionnaire 1789-1804. L'objet d'étude de cette partie est le processus de naturalisation pas tant linguistique qu'idéologique et esthétique d'un genre romanesque importé d'outre-Manche à un moment où les autorités françaises ont pour mission de construire et de diffuser une nouvelle identité nationale. Nous nous interrogeons sur le rôle joué par la traduction du roman gothique et ses différentes fonctions dans le contexte de définition et de circulation de l'idée républicaine. Pour ce faire, cette seconde partie de la thèse est divisée en deux chapitres.

Le premier tente de cerner les spécificités relatives à la traduction du roman gothique au sein du contexte plus large de la traduction au tournant du XIX^e siècle. Après avoir cerné le statut de traducteur ainsi que la conception de l'art de traduire au XVIII^e siècle, nous analysons d'une part, les différentes modifications du texte source lors du passage à la langue française et d'autre part les stratégies de publication du roman gothique en traduction française dans la mesure où celui-ci est considéré comme l'un des premiers genres romanesques à faire l'objet d'une publication et d'une diffusion « de masse » à la fin du siècle.

¹ Jean-Baptiste-Joseph Breton de la Martinière, « Préface du traducteur », *Stanley, ou les Deux frères*, Paris, Gueffier jeune, Ducauroy, Jacob, 1801, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, pp. 218-219.

² *Ibid.*, pp. 218-219.

Le second chapitre consiste en l'étude de la mise en application de la « stratégie du voile » développée par Angela Wright¹, au sein des traductions du gothique en langue française. Par l'intermédiaire d'une étude comparée de plusieurs traductions françaises et des originaux anglais, nous nous intéressons à l'adaptation des thèmes du surnaturel et de l'architecture, deux composantes essentielles de la fiction gothique et dans lesquelles transparaisent, comme au travers d'un voile, les opinions politiques des traducteurs par rapport aux événements révolutionnaires.

¹ Voir Wright, *Britain, France and the Gothic*, *Op. cit.*, notamment p. 35.

Chapitre I : Le roman gothique comme produit de la conception de l'art de traduire et des stratégies de publication au tournant du XIX^e siècle

I. Considérations sur le statut de traducteur et de la traduction au tournant du XIX^e siècle

Comme l'a souligné Maurice Lévy, au tournant du XVIII^e siècle, le sens de la propriété littéraire n'est pas le même qu'aujourd'hui¹. L'abolition des privilèges pendant la Révolution touche les libraires et les auteurs, laissés sans protection. Les droits d'auteurs sont alors soumis à une refonte. La loi Le Chapelier de 1791 constitue par exemple une étape importante de la remise sur pied de la propriété littéraire. De même, dans le cadre de la guerre contre le plagiat développée à partir du XVII^e siècle, certains éditeurs tentent de protéger les œuvres en les publiant accompagnées d'un encart contre le plagiat et la contrefaçon en début des volumes². Pourtant, en France, ce n'est qu'à partir de 1810 que les auteurs bénéficient de droits sur leurs œuvres où qu'elles soient publiées³. Avant cette date, face à l'absence de droit d'auteur international et à celle de la cessation des droits d'auteur au moment de la publication, les éditeurs sont libres d'agir comme bon leur semble avec les ouvrages et les auteurs ne sont pas consultés au sujet d'éventuelles réimpressions ou traductions à l'étranger⁴.

En outre, il n'est pas rare que le traducteur s'approprie le fruit de son travail. La conception de la propriété littéraire est telle que les traductions sont en effet parfois considérées comme

¹ Lévy, « Bibliographie du roman gothique en traduction française », in *Op. cit.*, pp. 363-375.

² Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, éditions de Minuit, 1985, p. 93.

³ Mary Helen McMurrin, *The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 66. Voir aussi Viala, *Naissance de l'écrivain*, *Op. cit.*, p. 94.

des œuvres entièrement nouvelles et que la notion de traduction s'étend jusqu'à englober une variété de cas, à l'instar de la traduction libre, de l'adaptation ou de l'imitation, des mentions auxquelles nous reviendrons.

Pour ajouter à la confusion, parce que le statut de traducteur est associé à un travail de réécriture plus ou moins important, il est vaguement défini et parfois assimilé à celui d'auteur par les libraires-éditeurs et les éditeurs-imprimeurs, en témoigne Victorine de Chastenay. La traductrice des *Mysteries of Udolpho* (1794) explique dans ses mémoires que sa traduction a été motivée par « l'idée de [s]e faire un nom dans la République des lettres¹ », tandis que François-Jean Villemain D'Abancourt s'octroie le titre d'auteur dans l'avertissement du *Prieuré de St-Bernard, ou l'usurpateur puni* (1798), une traduction de *St Bernard's Priory, an Old English Tale* (1786) de M^{me} Harley. Le flou relatif à la définition du statut d'auteur et de traducteur persiste dans les discours jusqu'assez tard au XIX^e siècle et ce malgré l'entrée en vigueur de la loi relative aux droits d'auteurs évoquée précédemment. Ainsi, Eugénie-Anne Bégin explique dans l'avertissement au lecteur de sa traduction de *Melmoth the Wanderer* (1820) être « devenue auteur sans le savoir, et même sans trop le vouloir.² »

Les dérives relatives au brouillage du sens de la propriété littéraire conduisent parfois au pillage littéraire. Citons deux exemples. Le premier est celui d'*Amanda, ou les Apparitions nocturnes* (1801) par Louis-Antoine Marquand, un roman noir qui s'apparente davantage à une traduction libre ou à une adaptation qu'à une œuvre inventée de toute pièce, comme l'avoue l'auteur dans l'avertissement : « En soumettant ce petit ouvrage au jugement du public, je crois devoir le prévenir qu'il est imité, en quelques endroits, d'un épisode contenu dans un roman

¹ Louise-Marie-Victorine de Chastenay, *Mémoires de Madame de Chastenay*, *Op. cit.*, p. 299.

² Eugénie-Anne Bégin, « Aux lecteurs », *L'Homme du Mystère, ou Histoire de Melmoth le voyageur*, Paris, Librairie nationale et étrangère, 1821, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 283.

anglais qui n'a point été traduit, et qui probablement ne le sera jamais.¹ » L'avertissement de Marquand prouve en outre que les auteurs étaient parfaitement au fait de cette tendance. Dans la préface de sa traduction de *Memoirs of Emma Courtney* (1796), notre second exemple, Pauline de Meulan se définit comme l'auteur ou l'imitateur de l'ouvrage qu'elle présente au public et explique qu'en ayant initialement voulu traduire un roman de l'anglais, elle a fini par arranger l'ouvrage à sa façon, c'est-à-dire le réécrire entièrement. Le paratexte justificatif lui donne donc l'occasion de se dédouaner des éventuelles accusations de plagiat².

Le climat libéral au sein duquel paraissent les romans, combiné à l'engouement du public pour la fiction gothique, favorise la concurrence. Comme nous l'avons vu, il n'est pas rare que plusieurs traductions d'une même œuvre paraissent simultanément ou dans un temps assez rapproché³. Du climat de rivalité, cumulé au flou relatif à la notion de traduction, il résulte une certaine liberté quant à l'acte de traduire, ainsi qu'une dépréciation du statut littéraire de traducteur. Les critiques s'irritent contre la mauvaise qualité des traductions, tandis que les traducteurs sont forcés de masquer leurs motivations réelles et dévalorisent à la fois leur rôle et le fruit de leur labeur.

Nous avons évoqué précédemment la concomitance entre la naissance du roman gothique et l'industrialisation de la production romanesque⁴. Soulignant l'aspect mercantile inhérent à la traduction du roman gothique, Pierre de La Montagne, lui-même traducteur du roman gothique, critique le manque de jugement dans la sélection des ouvrages publiés en français : « [...] les romans anglais ont depuis quelques années la plus grande vogue parmi

¹ Louis-Antoine Marquand, *Amanda, ou les Apparitions nocturnes*, Paris, chez Tiger, an IX [1801-1802], [s. p.].

² Pauline de Meulan, « Préface de l'auteur ou imitateur », *La Chapelle d'Ayton*, *Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, pp. 199-200.

³ Cf. p. 57.

⁴ Cf. p. 47.

nous. On en traduit un grand nombre, et beaucoup trop sans doute. Ils ne sont pas tous dignes de cet honneur ; mais le public les achète.¹ » C'est à ces romans que se réfère le préfacier du *Proscrit* (1798) en expliquant qu'ils sont « [...] la plupart mauvais en eux-mêmes, et rendus plus mauvais encore par la manière uniforme dont ils [sont] traduits.² »

Devant l'invasion de mauvaises traductions de romans britanniques, un critique du *Mercur de France* parle quant à lui de « délit de traduction³ », tandis qu'un autre pour la *Décade philosophique* qualifie les traducteurs du gothique de « traducteurs à la toise⁴ ». En somme, devant la baisse de créativité⁵ et la hausse du mercantilisme, les critiques comme les auteurs s'alarment de l'état de la production romanesque nationale, comme en témoigne un contemporain dans une critique de *Rosa, ou la Fille mendicante et ses bienfaiteurs* « traduit de l'anglais de mistriss Bennett, par Louise Brayer de Saint-Léon », dans le *Magasin Encyclopédique* de 1798 :

Voilà donc où se borne notre littérature ; voilà à quelles productions se trouve réduite une nation qui dominoit encore il y a cinquante ans l'Europe littéraire [...]. La manie de traduire est une preuve de notre indigence ; encore si on savoit faire d'autres choix que des ouvrages d'un genre aussi futile.⁶

¹ Pierre de La Montagne, « Lettre à M. le Chevalier de Pougens », *La Visite d'été, ou Portraits modernes*, Paris, Knapen et fils, 1788, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 143.

² B.....y. de G.....e., « Avant-propos », *Le Proscrit*, *Op. cit.*, pp. xj-xiij.

³ Article de « M. » à propos d'*Albert et Théodore, ou les Brigands* (1800), dans le *Mercur de France*, à Paris, de l'Imprimerie de Didot jeune, an IX, vol. 2, pp. 34-35.

⁴ *L'Esprit des journaux*, juillet et août 1797, p. 84.

⁵ *L'Abeille*, 1821, vol. 3, pp. 76-77, cité dans Joëlle Prunghaud, « La traduction du roman gothique en France au tournant du XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 29 : « Pas un coup d'œil sur la montre de nos libraires, sans y voir un roman de l'autre rive de la Manche. Ainsi nos [...] nos romanciers... Ma foi nos romanciers en seront bientôt réduits à ne plus faire autre chose que de traduire. »

⁶ *Magasin encyclopédique*, 1798, p. 348, cité par Elisabeth Durot-Boucé, *L'Abbesse, de William Henry Ireland*, *Op. cit.*, « Avant-propos », p. 30.

Les traducteurs justifient le peu de soin accordé au style de leurs ouvrages par la course à la traduction et la pression de la part des éditeurs, qui, afin de répondre aux demandes du public, les réduisent à tenir des délais très courts.

Nous avons vu que certains traducteurs ne signent pas leur travail, par modestie, mais peut-être plus souvent par manque de fierté. Il faut dire qu'à l'époque, si le recours à la plume par nécessité financière est toléré, son usage à des fins mercantiles est critiqué, à plus forte raison si l'auteur ou le traducteur est une femme. Dans sa notice sur Elisabeth Guénard, baronne de Méré, la *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud explique comment « la plus féconde des romancières », ne jouant d'abord dans la société d'autre rôle que « celui d'une femme instruite, spirituelle, et qui n'avait nullement la prétention de prendre rang parmi les auteurs », en vint à « trahir son état » en mettant au jour « plus de cent dix ouvrages¹ » entre 1799 et 1825. Cette remarque relative à la « trahison » du sexe faible fait écho à celle d'autres littérateurs de part et d'autre de la Manche. Bien que se plaçant lui-même dans la lignée de Radcliffe, Thomas Isaac Horsley Curties, auteur de romans gothiques traduits en français, emploie quant à lui le terme de « *literary prostitution*² » pour accuser les romancières indignes de leur sexe qui, en optant pour le genre populaire du roman terrifiant, font de l'écriture de fiction une activité mercantile, voire mercenaire.

Eux-mêmes confrontés à la tendance de la dévalorisation du genre, les traducteurs du roman gothique sont réticents à admettre que la nécessité financière constitue leur motivation principale. Si certains tentent de rehausser la valeur littéraire de leurs productions en les accompagnant d'un paratexte justificatif insistant sur la qualité et l'utilité de l'œuvre, comme

¹ Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, *Op. cit.*, vol. 66, p. 207.

² Thomas Isaac Horsley Curties, *Ancient Records ; or, the Abbey of Saint Oswythe, a Romance*, London, printed at the Minerva Press, 1801, pp. vii-viii. [« prostitution littéraire ».]

nous le verrons, d'autres parent les foudres de la critique en présentant leurs ouvrages comme dénués de prétentions littéraires. Ainsi, Octave de Ségur affirme dans la préface de sa traduction d'*Ethelwina* (1799) : « La lecture de cet ouvrage m'a donné quelques heures d'amusement. Si mes lecteurs partagent ce plaisir, je ne regretterai pas plusieurs jours de loisir consacrés à ce léger travail.¹ » L'ex-capitaine La Boissière présente quant à lui sa traduction de *Count Roderic's Castle ; or, Gothic Times* (1794) comme le « fruit de [s]es loisirs² ».

Du côté des traductrices, la tendance est encore plus marquée. Consciente des préjugés envers les femmes qui prétendent se mêler de littérature, Eugénie Bégin avoue s'être lancée dans la traduction en cherchant à se « désennuyer³ », tandis que Madame de S****, auteur de la traduction *Savinia Rivers, ou le Danger d'aimer* (1808)⁴, explique avoir traduit parce qu'elle « avai[t] du temps à perdre », tout en gardant l'anonymat non seulement pour se protéger des critiques, mais aussi par modestie, dans le cas où son ouvrage serait bien accueilli.⁵ Il s'agit bien entendu d'une fausse modestie puisqu'en cas de succès, l'identité de l'auteur ne reste jamais longtemps secrète.

II. La conception de l'art de traduire au tournant du XIX^e

Si le concept de la traduction au siècle des Lumières est l'objet d'une définition floue, c'est parce que l'art de traduire lui-même suscite les débats et oscille entre deux écoles opposées

¹ Octave-Henri-Gabriel comte de Ségur, « Préface », *Ethelwina*, Paris, F. Buisson et Mongie, 1802, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 234.

² F. Laboissière, « A Madame August. De Gourgue », *Le Château du comte Roderic, ou les Temps gothiques, roman historique*, Paris, Léopold Collin, 1807, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 245.

³ Eugénie-Anne Bégin, « Aux lecteurs », *L'Homme du mystère*, *Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 283.

⁴ Traduction de *The Life of a Lover, in a Series of Letters* (1804).

⁵ Mme de S****, « Préface », *Savinia Rivers, ou le Danger d'aimer*, Paris, Dentu, 1808, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 247.

au sujet de la notion de « fidélité » : celle de la fidélité au lectorat, qui implique une certaine adaptation de l'œuvre traduite et celle de la fidélité au texte source, avec la volonté de lui préserver sa couleur locale. Ces deux écoles se retrouvent en traductologie moderne, où l'on oppose les ciblistes, qui prennent la langue et la culture d'arrivée comme cibles et qui essaient d'ôter l'étrangeté au texte, et les sourciers qui, eux, pensent de leur devoir de respecter complètement le texte source. Les tensions et les contradictions relatives à ces deux manières de traduire se retrouvent au sein des discours tout au long du siècle. En 1745, l'abbé Gedoyn s'affirme « persuadé qu'une traduction doit toujours être littérale autant qu'il est possible¹ », tout en admettant qu'une traduction « est nécessairement défectueuse ; [...] c'est une copie qui ne sauroit avoir de conformité parfaite avec son original² ». Pourtant, quelques années auparavant, Voltaire critiquait les « faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énervent le sens³ », prônant ainsi une certaine prise de liberté linguistique vis-à-vis du texte d'origine et argumentant en faveur d'un « meilleur » rendu du contenu et du sens de l'ouvrage traduit. La notion de « belles infidèles » pour qualifier ce genre de traduction a été proposée par Gilles Ménage et s'applique aux traductions « naturalisées » à l'âge classique. Cependant, la pratique perdure au XVIII^e siècle, notamment dans la traduction française des romans de Richardson par Prévost. Ce dernier justifie ainsi la prise de liberté par rapport au texte original dans la préface des *Lettres anglaises* (1751), sa traduction de *Clarissa Harlowe* (1748) :

¹ Abbé Gedoyn, « Apologie des traductions », in *Œuvres diverses de M. l'Abbé Gedoyn, de l'Académie française*, Paris, 1745, pp. 317-363, p. 323, cité dans Durot-Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », in *Palimpsestes* 18 (2006), en ligne, <http://palimpsestes.revues.org/592> [consulté le 09/12/16], [s. p.].

² Abbé Gedoyn, « Apologie des traductions », in *Op. cit.*, p. 319, cité dans Durot-Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », in *Op. cit.*, [s. p.].

³ Voltaire, *Lettres philosophiques*, Paris Flammarion, [1734] 1964, p. 122, cité dans Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », in *Op. cit.*, [s. p.].

Par le droit de tout Ecrivain qui cherche à plaire dans sa langue naturelle, j'ai changé ou supprimé ce que je n'ai pas jugé conforme à cette vûe. Ma crainte n'est pas qu'on m'accuse d'un excès de rigueur. Depuis vingt ans que la littérature Angloise est connue à Paris, on sait que pour s'y faire naturaliser, elle a souvent besoin de ces petites réparations.¹

La traduction libre de *Clarissa* par Prévost est condamnée par Diderot², qui ne fait pourtant pas lui-même office d'exception, puisque ses propres traductions ne sont pas fidèles au texte d'origine³.

Au XVIII^e siècle, la traduction témoigne de l'écart entre la théorie et la pratique : alors que la méthode dominante est celle des ciblistes, qui considèrent la langue et la culture d'arrivée comme déterminantes et qui justifient les prises de liberté par rapport à l'original, la fidélité au texte source semble être un idéal inatteignable. Dans le dernier quart du siècle, le débat relatif à ces deux écoles est toujours ouvert. Ces dernières sont d'ailleurs toutes deux mentionnées dans l'article « Traduction » de Marmontel pour l'*Encyclopédie*, qui précise l'absence de consensus à propos des « devoirs du traducteur » :

Les opinions ne s'accordent pas sur l'espèce de tâche que s'impose le traducteur, ni sur l'espèce de mérite que doit avoir la traduction. Les uns pensent que c'est une folie de vouloir assimiler deux langues dont le génie est différent ; que le devoir du traducteur est de se mettre à la place de son auteur autant qu'il est possible, de se remplir de son esprit & de le faire s'exprimer dans la langue adoptive, comme s'il se fût exprimé lui-même, s'il eût écrit dans cette langue. Les autres pensent que ce n'est pas assez ; ils veulent retrouver dans la traduction, non-seulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de sa langue, & s'il est permis de le dire, l'air du climat, & le goût du terroir.⁴

¹ Daniel Mercier, *L'Épreuve de la représentation : l'enseignement des langues étrangères et la pratique de la traduction en France aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 174.

² Diderot, « Éloge de Richardson », in *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Hermann, 1975-1984, vol. 13 p. 199, cité dans Mercier, *Op. cit.*, p. 196.

³ Mercier, *Op. cit.*, p. 201.

⁴ Diderot (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de genre de lettres*, nouvelle édition, à Genève, chez Pellet, [1777] 1778, vol. 33, p. 820.

1. Types de traduction

Maurice Lévy déplore chez la plupart des traducteurs du roman gothique « l'absence de compétences particulières dans le domaine linguistique¹ », responsable de la qualité médiocre des ouvrages traduits. En accompagnant leurs productions d'appellations telles que « imité de l'anglais » ou « traduit librement », les traducteurs font eux-mêmes l'aveu d'une technique de traduction approximative et se protègent ainsi des éventuelles critiques relatives à l'infidélité au texte source.

Pourtant, comme l'ont noté Annie Cointre et Annie Rivara, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la traduction libre ne semble plus de mise : « Les traducteurs (et leurs lecteurs) évolueraient vers un texte intégral ou du moins plus complet.² » En effet, peu de romans gothiques en langue française sont ouvertement présentés comme infidèles. Sur cent cinquante-six traductions, cent quarante-trois sont signalées comme « traduit[es] de l'anglais » sur la page de titre. Seulement trois s'avouent « traduit[es] librement de l'anglais », sept sont « imité[ées] de l'anglais » et trois ne mentionnent pas clairement qu'il s'agit d'une traduction. Précisons au passage que ces quelques ouvrages ne sont pas davantage l'œuvre de femmes que d'hommes ; l'apparente fidélité en traduction n'est donc pas, *a priori*, une question de sexe. Signalons également le cas de deux romans dont la traduction française est doublée d'une version abrégée³. Les pages de titre respectives aux deux œuvres ne les présentent pas comme des abrégés mais plutôt comme des traductions classiques. Cependant, le verso des *Enfants de*

¹ Maurice Lévy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in Seth (dir.), *Imaginaires gothiques*, *Op. cit.*, pp. 49-67, p. 55.

² Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 22.

³ Pierre-Antoine de La Place [l'un des traducteurs français de Shakespeare], *Le Champion de la vertu, ou le Vieux baron anglais, histoire gothique*, traduite librement de l'anglais par M. L. D., Paris, Hardouin & Gattey, 1787 (Source : *L'Esprit des journaux, français et étrangers*, août 1787, vol. 8, seizième année, à Paris, chez la veuve Valade, p. 60) et André Morellet, *Les Enfants de l'abbaye*, par madame Maria-Regina Roche, traduit de l'anglais par André Morellet, Paris, [s.n.], 1797.

l'abbaye (1797), l'un des romans en question, indique les raisons ayant conduit l'éditeur à produire une version plus courte et moins onéreuse que la traduction intégrale :

Ce Roman étant très volumineux, et trop dispensieux pour beaucoup de personnes qui cependant ne doivent pas être privées de la lecture des *Enfants de l'Abbaye*, on a cru obliger ces personnes, en leur présentant un extrait très-détaillé et bien exact de cet ouvrage, à un prix qui ne les empêchera pas d'en faire l'acquisition.¹

2. Fidélité à l'original ?

Les cas de figure évoqués précédemment restent minoritaires et d'après la page de titre des romans, il semble que la tendance générale soit, *a priori*, à une traduction plus proche du texte d'origine. L'abbé Morellet est considéré comme l'un de ces traducteurs fidèles ayant une conception assez moderne du métier². Il insiste lui-même à deux reprises sur la qualité de ses ouvrages. La première fois, il s'agit de distinguer sa traduction des *Enfants de l'abbaye*, de celle de son concurrent, dont les pièces en vers sont « misérablement traduites », et qui est de surcroît, anonyme, « tandis que [s]on nom est à la tête de la [s]ienne³ ». En procédant ainsi, Morellet fait directement le lien entre traduction médiocre et anonymat. Ailleurs, il vante la fidélité de sa version de *The Italian*, qu'il compare à celle de Gay Allart : « La traduction qu'on donne ici est, à ce qu'on croit, plus fidèle, mais à coup sûr plus complète, parce qu'on ne s'y est permis aucun des retranchements qu'a fait l'auteur de la traduction en sept volumes.⁴ » Pourtant, même

¹ Cité dans Martinn Mylne et Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français*, *Op. cit.*, p. 404.

² Levy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in *Op. cit.*, p. 55.

³ André Morellet, *Mémoires de l'abbé Morellet, de l'Académie française*, *Op. cit.*, vol. 2, pp. 168-170.

⁴ Morellet, *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitens noirs*, *Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 172.

chez un traducteur « moderne » comme l'abbé Morellet, la notion de fidélité est soumise à des tensions auxquelles nous reviendrons.

L'expression idiomatique anglaise « you can't judge a book by its cover » prend ici tout son sens : les ouvrages qui sont publiés comme des traductions *a priori* fidèles à l'original ne le sont pas nécessairement, en témoigne Pierre-Charles Levesque, qui avoue dans la préface de son roman qui n'est pas présenté comme une traduction libre ou comme une imitation : « Je me suis restreint au seul fond du roman ; ... je ne sais de l'anglais que ce qu'un écolier de cinquième peut savoir du latin¹ ». Cet aveu fait ainsi écho au manque de compétences linguistiques des traducteurs improvisés évoqué par Lévy. L'éditeur des *Revenants de la chaumière, ou le Mariage interrompu* (1821) annonce quant à lui que le genre de traduction annoncé sur la page de titre ne reflète pas la réalité :

L'ouvrage que nous avons l'honneur d'offrir au public devrait prendre le titre d'imitation, plutôt que celui de traduction, puisqu'une grande partie de ce livre appartient à l'imagination du traducteur. Ce n'était, à proprement parler, qu'un canevas qu'il a pris plaisir à broder et à enrichir de toutes les couleurs que le sujet était susceptible de recevoir. Le second volume, surtout, renferme des scènes et des épisodes qui manquent, en tout ou en partie, dans l'original, et qui donnent à ce roman une vivacité remarquable et un intérêt particulier.²

L'éditeur des *Revenants de la chaumière* suggère également que le traducteur a un mérite d'invention véritable et vaut mieux, dans un sens, que l'auteur d'un ouvrage médiocre qu'il a fallu embellir. Les témoignages cités précédemment constituent en outre une manière de prévenir les éventuelles critiques relatives à la prise de liberté vis-à-vis du texte original. *Rosolia* et *Les Revenants*, au même titre que beaucoup d'autres, sont donc des traductions libres qui ne s'avouent pas comme telles d'entrée de jeu.

¹ Pierre-Charles Levesque, *Rosolia, ou les Mystères de Glaswerca*, Paris, Rochette, an VII [1799], p. vii, cité dans Martin, Mylne et Frautschi, *Op. cit.*, p. 426.

² Louise Girard de Caudemberg, *Les Revenants de la chaumière, ou le Mariage interrompu*, Paris, Locard et Davi, 1821, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 280.

En dépit de ce qu'indiquent les pages de titres des traductions, rares sont les traducteurs du roman gothique clairement positionnés en faveur de l'école de la fidélité au texte d'origine. Pourtant, ils se manifestent cependant comme tels dans les préfaces de leurs ouvrages. En 1798, au plus fort de la vogue du roman gothique, François Soulès et Louis-Antoine Marquand se signalent tous deux comme partisans de cette école. Le premier s'étend sur ce qu'il considère comme le « devoir d'un traducteur » :

[...] quand nous donnons au public un ouvrage traduit, nous ne remplissons que l'office d'une glace fidèle, et nous nous efforçons de lui présenter exactement le reflet : nous le lui montrons avec ses beautés et ses défauts.

Tel est, selon nous, le devoir d'un traducteur : le public ne lui demande pas un ouvrage de sa propre création, mais l'image exacte de son original.

En suivant une marche différente, il trompe ses lecteurs.¹

Le second affirme dans la préface de *Dusseldorf, ou le Fratricide* (1798) que sa traduction est aussi littérale que possible². Littérale, elle l'est parfois de manière outrancière, au point de devenir infidèle quand Marquand commet des erreurs, à l'instar de son interprétation du terme anglais « arm » par « arme ». Ainsi, « What supernatural power arrests the arm of vengeance » devient dans la traduction « Quel pouvoir surnaturel arrête l'arme de la vengeance ?³ » Ainsi, comme l'a si bien écrit Samuel de Constant de Rebecque, le traducteur des *Things As They Are ; or, the Adventures of Caleb Williams* (1794) de William Godwin⁴, en

¹ François Soulès, « Avis du traducteur », *Edmond de la forêt*, Paris, Langlais, 1798, cité dans Cointre et Rivara, *Op. cit.*, pp. 189-190. *Edmond* est une traduction de *Edmund of the Forest, an Historical Novel* (1797) d'Agnes Musgrave.

² Marquand, « Préface », *Dusseldorf, ou le Fratricide*, *Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 187 : « Qu'il me soit maintenant permis de dire quelques mots sur ma traduction. Elle est aussi fidèle que j'ai pu le faire. J'ai tâché de conserver la noble élévation du style et l'énergie d'expression qui distinguent l'original. ».

³ Anna Maria Mackenzie, *Dusseldorf ; or, the Fratricide, a Romance*, Dublin, printed for the proprietors, 1798, vol. 1, p. 11 et Marquand, *Dusseldorf*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 14.

⁴ *Les Choses comme elles sont, ou les Aventures de Caleb Williams* (1796).

faisant écho à la remarque de Voltaire, « traduire littéralement n'est pas toujours traduire fidèlement¹ ».

En outre, on note par ailleurs dans *Dusseldorf* des modifications relatives à la concordance des temps qui ont pour effet de modifier le sens de la phrase² et qui, en regard du précédent exemple, semblent prouver que Marquand ne maîtrise l'anglais qu'approximativement. Enfin, en dépit de l'affirmation du traducteur à propos de sa fidélité au texte original, on note plusieurs libertés prises par rapport aux adjectifs relatifs à la terreur, à l'horreur et au surnaturel, un parti pris de traduction qui sera exploré plus amplement dans le second chapitre de cette partie.

L'ex-capitaine Laboissière, traducteur du *Château du comte Roderic, ou les Tems gothiques* (1807), se sert de l'argument de la fidélité à l'original pour pallier les éventuels reproches liés au style de son roman, tout en critiquant les libertés prises par ses collègues traducteurs qui méritent davantage le titre d'imitateurs :

Si, soit par caprice ou par raison, quelques lecteurs trouvent dans l'ouvrage beaucoup à critiquer, ce qui est très possible, je les prie d'observer que je ne suis que traducteur, et traducteur fidèle. Je sais que des gens célèbres ont intitulé traductions, des ouvrages qui pouvaient, tout au plus, être présentés comme des imitations. Cette manière de traduire, tel talent que possèdent ceux qui l'emploient, n'est nullement de mon goût : quand on me fait lire en français l'ouvrage d'un auteur dont la langue m'est inconnue, je désire savoir ce qu'il a dit, et non ce qu'on lui a fait dire [...].³

¹ Constant de Rebecque, *Les Choses comme elles sont, Op. cit.*, « Le traducteur », p. xviii.

² Anna Maria Mackenzie, *Dusseldorf, Op. cit.*, vol. 1, p. 34 : « [...] my foolish wife took it into her head that it would not have been locked up, only – only – as – as something had been done in this house that nobody knows, she thought it might as well have been done there. » Marquand, *Dusseldorf, Op. cit.*, vol. 1, p. 42 : « [...] ma folle de femme s'est mise dans la tête de ne vouloir pas y entrer, et cela seulement. Seulement, parce qu'il s'est passé dans ce château quelque chose que personne ne sait. Elle pense qu'il pourrait bien en arriver de même ici. » [C'est nous qui soulignons.]

³ Laboissière, « A Madame August. De Gourgue », *Le Château du comte Roderic, Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara, *Op. cit.*, p. 245.

Dans le cas de Laboissière, la fidélité au texte original constitue donc aussi une autre manière de se dédouaner de la responsabilité d'un éventuel mauvais accueil critique de l'œuvre traduite.

3. *Discours contradictoires* : « N'y aurait-il pas un milieu à prendre¹ » ?

Pour chaque discours de ces traducteurs du roman gothique affiliés à une conception « moderne » de la traduction, c'est-à-dire opposée à la tradition des « belles infidèles », on trouve le discours contraire. Qui plus est, certains traducteurs font eux-mêmes montre de contradictions et oscillent entre les deux écoles de traduction, en prônant une certaine fidélité à l'original tout en avouant avoir procédé à des modifications. Un an avant Soulès, qui considérait en 1798 la fidélité au texte d'origine comme étant le « devoir du traducteur », Louis-Antoine Marquand, traducteur de *L'Abbaye de Munster* (1797), se place dans la lignée des « fidèles infidèles » et avoue respecter l'original seulement sur le plan linguistique :

[...] j'ai osé y ajouter des idées de mon fond, [...] ; j'espère que ces retranchements et ces additions me seront pardonnés par le lecteur bienveillant, en ce qu'ils ne peuvent qu'ajouter à l'intérêt. Du reste, j'ai conservé exactement les expressions et le génie de la langue anglaise ; j'ai même aussi francisé parfois les mots anglais qui n'en avaient point de correspondance dans notre syntaxe, afin de rendre plus fortement les idées.²

Les conflits relatifs aux deux écoles de traduction rendent la tâche du traducteur difficile. La mission de ce dernier semble donc de parvenir à trouver un juste équilibre entre fidélité et adaptation, voire imitation, comme l'indique Marmontel dans l'article « Traduction » de l'*Encyclopédie* :

Chacun a raison dans son sens. Il s'agit pour le traducteur de se consulter, & de voir auquel des deux goûts il veut plaire : s'il s'éloigne trop de l'original,

¹ Diderot (dir.), *Encyclopédie*, *Op. cit.*, vol. 33, p. 820.

² Marquand, « Préface du traducteur », *L'Abbaye de Munster*, Paris, Pougens, Renard, 1797, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 170.

il ne traduit plus, il imite ; s'il le copie trop servilement, il fait une version & n'est que traducteur. N'y auroit-il pas un milieu à prendre.¹

Ce juste milieu consiste en un équilibre fragile, qu'un rédacteur pour le *Magasin encyclopédique* de 1801 résume parfaitement : « Le travail du traducteur en devient plus difficile, puisqu'il doit corriger sans cesse sans dénaturer l'original.² » La tâche semble pourtant réduite à une impasse, car corriger sans dénaturer, c'est-à-dire naturaliser une œuvre tout en respectant sa nature d'origine, relève de l'impossible.

4. Fidélité au public

La proximité des dates de publication des précédents discours contradictoires semble suggérer que de 1745 à 1812³, il n'y a pas vraiment d'évolution radicale concernant la conception de l'art de traduire les romans, du moins les romans gothiques. La balance penche toutefois du côté des traductions adaptées aux goûts lecteurs, surtout pendant la période révolutionnaire, où l'école dominante est clairement celle de la naturalisation. En témoigne le traducteur des *Choses comme elles sont* (1796). Si, selon Soulès, le « devoir du traducteur » est de respecter le texte d'origine, pour Samuel de Constant de Rebecque, c'est de plaire au public et donc d'adapter l'ouvrage aux goûts du lectorat, en un mot, de le « naturaliser » :

[...] ont eu tort plusieurs traducteurs de Romans anglais, qui ont rendu avec trop de vérité des détails qui déplaisent en français, et qui n'ont point eu cet effet dans leur langue primitive. Un traducteur doit se faire un devoir de rendre dans sa langue l'ouvrage qu'il traduit aussi agréable qu'il est dans celle

¹ Diderot (dir.), *Encyclopédie*, *Op. cit.*, vol. 33, p. 820.

² *Magasin encyclopédique* de 1801, vol. 35, p. 142, cité dans Prunghaud, « La traduction du roman gothique en France au tournant du XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 23.

³ 1812 est la date de publication de *La Femme, ou Ida l'Athénienne*, dans la préface duquel le traducteur affirme avoir « suivi le texte fidèlement » tout en ayant effectué quelques « suppressions ». (Anonyme, « Préface », *La Femme ou Ida l'Athénienne*, Paris, chez H. Nicolle, 1812, vol. 1, p. ix, cité dans Lévy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in *Op. cit.*, p. 56).

où il a été écrit ; c'est le but que l'on a cherché d'atteindre dans cette traduction.¹

Le terme de « naturalisation » est déjà employé à l'époque : chez Prévost, comme nous l'avons vu, mais aussi chez Moylin-Fleury, le traducteur de *A Sicilian Romance* (1790), qui l'utilise en référence aux romans de Radcliffe qui viennent de paraître en traduction française². Le traducteur explique sa démarche d'adaptation au goût français, opposé au britannique, tout en précisant qu'il s'est efforcé de laisser au roman son « originalité nationale » – encore un cas de fausse fidélité à l'original :

En France, nous faisons grâce aux Anglais sur ce chapitre ; nous adoptons même leurs formes et leurs usages : mais sur l'article de la littérature, nous sommes un peu plus sévères, et les détails minutieux sur lesquels aime peut-être à s'appesantir la morosité britannique, déplaisent à la vivacité française, épuisent sa patience, et l'amènent promptement au dégoût. C'est ce que nous avons voulu éviter.³

En regrettant seulement que Moylin-Fleury n'ait pas poussé encore plus loin la modification de l'œuvre d'origine, la critique témoigne de son appréciation de la technique de la naturalisation⁴.

L'école de la fidélité au public persiste jusqu'au début du XIX^e siècle et reste de mise sous l'Empire et la Restauration. Jean-Baptiste-Joseph Breton de La Martinière écrit dans la préface de sa traduction *La Visite Nocturne* (1801) : « [...] il est évident que le but de la traduction serait manqué, si nous n'accommodions pas à nos mœurs les productions étrangères [...] »⁵ Tandis que dans sa thèse intitulée *De la Traduction* (1812),

¹ Constant de Rebecque, *Les Choses comme elles sont*, *Op. cit.*, « Le traducteur », pp. xix-xx.

² « *L'Abbaye de Sainte-Claire*, *Les Mystères du château d'Udolphe* et *Le Confessionnal des Pénitens noirs*, viennent d'être naturalisés en France et y ont été parfaitement accueillis. » (Moylin-Fleury, *Julia*, *Op. cit.*, « Avertissement du traducteur », p. ij).

³ Moylin-Fleury, *Julia*, *Op. cit.*, « Avertissement du traducteur », pp. iij-iv.

⁴ Voir par exemple le *Magasin encyclopédique* de 1798, vol. 18, pp. 360-361, cité dans Prungnaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, pp. 24-25.

⁵ Breton de La Martinière, « Préface du traducteur », *La Visite nocturne*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. ii-iii, cité dans Lévy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in *Op. cit.*, p. 56.

Marie-Claude-Frédéric-Etienne Vaultier explique que la fidélité au texte est la règle essentielle, tout en précisant : « Bien entendu que l'on suppose admise avant tout la nécessité de se conformer au génie de la langue, aux règles du goût et aux convenances des genres.¹ » Toutefois, comme l'ont écrit Marie-Françoise Cachin et Claire Bruyère : « L'adaptation à la culture d'accueil peut conduire à la neutralisation de ce qui est différent, à la négation de l'œuvre en tant qu'*étrangère* [...].² » Cette conséquence de la naturalisation fait l'objet de l'étude à suivre.

III. Le travail du « traducteur-censeur » et du « libraire-éditeur »

1. Un problème de langue ?

Les critiques de l'époque suggèrent un problème de compatibilité de langue et d'esthétique propre aux nations française et britannique, et qui exige du processus de traduction l'adaptation de la fiction romanesque à la culture d'accueil. Dans son éloge d'André Morellet, qui sert de préface aux mémoires de l'abbé, Pierre-Edouard Lémontey souligne le contraste entre la langue anglaise et la langue française, accusant « [l]e démon bizarre qui préside aux révolutions » d'avoir « réduit le littérateur du sens le plus parfait, le critique du goût le plus sévère à prêter notre langue aux spectres et aux somnambules d'outre-mer.³ »

Cette incompatibilité langagière a été remarquée par les universitaires, à l'instar de

¹ Marie-Claude-Frédéric-Etienne Vaultier, *De la traduction*, Université impériale, thèse de littérature ancienne et moderne, Paris, Fain, Imprimerie de l'Université impériale, 1812, p. 11.

² Marie-Françoise Cachin et Claire Bruyère, « La traduction au carrefour des cultures », in Jean-Yves Mollier, Jacques Michon (dir.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, Saint-Nicolas, Presses de L'université Laval, 2001, pp. 506-525, p. 514.

³ Pierre-Edouard Lémontey, « Éloge de M. Morellet », par M. Lémontey, successeur de M. Morellet à l'académie française, in *Mémoires de l'abbé Morellet, de l'académie française, Op. cit.*, vol. 1, p. xxiv.

Maurice Lévy¹ et Elizabeth Durot-Boucé². Tous deux soulèvent le problème de l'adaptation d'un genre reposant sur un type d'écriture « nocturne » et employant un vocabulaire marqué par une esthétique typiquement britannique, notamment associée au Sublime de Burke et dont les racines dans la tradition littéraire anglaise, particulièrement dans les passages les plus sombres des œuvres de Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton et des « *graveyard poets* », à une langue visant la clarté et régie par les codes de l'Académie française.

L'opposition de ces deux esthétiques contradictoires se traduit souvent par des suppressions et des modifications de contenu au moment de la traduction en français. En effet, dans *L'Italien*, l'abbé Morellet procède par exemple à des redécoupages syntaxiques ou à des suppressions lorsqu'il juge les phrases trop longues ou certains passages trop descriptifs³, ou certains termes difficiles à traduire, tels que « *melancholy* »⁴. Ailleurs, il ajoute des connecteurs logiques, à l'instar de « en effet » ou de « mais »⁵. Son travail de modification vise à la clarté et suggère qu'il y a bien un problème de compatibilité langagière entre la langue de Boileau, dans laquelle ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, et celle de Burke, pour qui « a clear idea is another name for a small idea »⁶.

Il paraît donc curieux, à première vue, qu'un genre de tradition baroque, comme nous

¹ « Un texte “nocturne” est-il directement transposable dans la langue de Boileau ? Les disciples de Burke, pour qui “une idée claire est synonyme d'une idée étroite” pouvaient-ils être fidèlement traduits dans une langue où, dit-on, ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ? », Lévy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in *Op. cit.*, p. 57.

² Durot-Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », *Op. cit.*, [s.p.].

³ Cave, « Morellet traducteur de *L'Italien* de Ann Radcliffe », in Cointre, Lautel et Rivara (dir.), *Op. cit.*, pp. 317-333, p. 321.

⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Basil, J. J. Tourneisen, [1757] 1792, p. 90. [« [...] une idée claire est une autre manière de désigner une idée étroite. »]

l'avons vu¹, qui s'éloigne du classicisme et qui « délaisse les lumières de la raison pour explorer les méandres de l'obscur² », trouve le succès en France pendant la Révolution, une période certes chaotique et sombre mais pendant laquelle la Rome antique sert de modèle et le néoclassicisme est le style officiel. Le processus de naturalisation, précédemment évoqué par Breton de La Martinière et Vaultier, repose-t-il seulement sur une différence de goût entre les deux nations, qui rend impossible l'appréciation par le lectorat français d'un roman traduit littéralement et intégralement, ou bien a-t-elle des motifs plus profonds ? C'est ce que nous allons entreprendre de découvrir, à travers l'étude des méthodes de naturalisation des romans gothiques publiés en français pendant la Première République (1789-1804).

Afin de répondre à cette question, il faut se rappeler que les traducteurs sont consciemment ou inconsciemment immergés dans la mer des différentes idéologies de leur temps, et que, comme l'a souligné Terry Hale, toute traduction implique nécessairement une forme de réécriture, de manipulation du texte³. Dans la préface de *L'Enfant de la chaumière de Munster* (1821), Louise Girard de Caudemberg prône la naturalisation du texte étranger : « [...] chaque peuple a ses goûts comme chaque langue a ses beautés ; et ce qui plaît dans l'une, peut paraître, dans l'autre, monotone et ennuyeux. C'est donc aux traducteurs à ne pas oublier qu'ils écrivent pour leur pays.⁴ » En plaçant cette remarque dans le contexte de Révolution et de la Première République, les traducteurs qui « écrivent pour leur pays » participent donc de manière plus ou moins volontaire à la construction de la nouvelle identité nationale française.

Dans ce contexte, le travail du traducteur s'apparente à celui du censeur, d'ailleurs

¹ Cf. p. 61.

² Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », *Op. cit.*, [s. p.].

³ Terry Hale, « Translation in distress: cultural misappropriation and the construction of the Gothic », in Horner (dir.), *European Gothic*, *Op. cit.*, p. 17.

⁴ Louise Girard de Caudemberg, « Préface », *L'Enfant de la chaumière de Munster*, Paris, Locard et Davi, 1821, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, pp. 181-182.

mentionné par La Montagne un an avant les événements révolutionnaires : après avoir fait la liste des modifications auxquelles il a eu recours, il explique avoir « imité en cela l'exemple du censeur.¹ » Dans le cas d'un traducteur adhérant à l'idéologie dominante, la manipulation du texte d'origine pourrait alors s'apparenter à un acte patriotique.

Dans le cas contraire, si le traducteur n'adhère pas volontairement à l'idéologie dominante, la présence de la censure à une époque où les autorités ont pour mission d'assurer la diffusion et le respect de la nouvelle identité nationale le force à atténuer les éventuelles références ou allusions qui pourraient être vues comme des critiques du gouvernement sous lequel l'ouvrage paraît. Quelle que soit son orientation politique, le traducteur semble investi d'une mission patriotique dont le principe serait de débarrasser le texte de sa dimension « nationale » étrangère, soulignée par le bibliographe Barbier qui considère les romans des Anglais comme étant « [...] vraiment nationaux, [...] imprégnés d'un bout à l'autre de cette teinte locale.² »

Antoine-Alexandre Barbier (1765-1825), un curé défroqué, est nommé à la tête de la bibliothèque formée pour le Directoire à l'instigation de François de Neufchâteau, le ministre de l'Intérieur, puis bibliothécaire particulier de Napoléon Bonaparte et du roi sous la Restauration³. Son métier lui permet non seulement d'être personnellement impliqué au sein de plusieurs formes de gouvernement, mais aussi de fréquenter des hommes de pouvoir et d'être associé à la diffusion d'idéologies différentes. Ce que suggère sa remarque concernant le roman

¹ La Montagne, « Lettre à M. le Chevalier de Pougens », *La Visite d'été*, *Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 144.

² Notice d'Antoine-Alexandre A. Barbier, bibliothécaire de S. M. impériale et royale, et de son conseil d'état, et N. L. M. Desessarts, membre de plusieurs académies, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, entièrement refondue, corrigée et augmentée, contenant des jugemens tirés des Journaux les plus connus et des Critiques les plus estimés, sur les meilleurs ouvrages qui ont paru dans tous les genres tant en France que chez l'Étranger jusqu'à ce jours*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, 1810, vol. 5, p. 140.

³ Mahul, *Annuaire nécrologique*, *Op. cit.*, 26, 6^e année, pp. 7-13.

anglais destiné à la traduction française, c'est que la transposition fidèle de la dimension nationale et étrangère inhérente à l'œuvre d'origine peut entrer en conflit avec les critères du goût du pays d'accueil ; d'autant plus, si, au moment de la parution de l'œuvre en question, la France et l'Angleterre sont en guerre l'une contre l'autre, et davantage encore si l'identité culturelle et nationale de l'une des deux nations est en pleine construction.

La nouvelle identité nationale se crée en corrélation avec la définition du « bon goût », elle-même établie suite au rejet d'un « mauvais goût », constitué en rapport à l'Autre¹. Ces éléments conduisent à une définition de l'identité fondée sur la délimitation, la différenciation et l'exclusion, qui vont au-delà des éventuelles incompatibilités langagières. Ainsi, dans sa critique de la traduction de *A Sicilian Romance*, c'est en rapport au caractère des deux nations qu'un rédacteur du *Magasin encyclopédique* justifie les altérations du texte source effectuées par la traduction :

Si en effet les frères bretons s'amuse des sombres conceptions de cet auteur, comment ceux qui les transmettent peuvent-ils se persuader qu'elles produiront le même effet sur les frères français. Le caractère des deux peuples est si différent, que ce qui peut plaire aux splénisme de l'un ne peut que révolter l'aimable égoïsme de l'autre. [...] [L]e traducteur de Julia a très-bien senti les défauts qu'on avoit aperçu dans les autres productions de l'auteur, et il nous apprend qu'il s'est permis d'élaguer quelques épisodes, de raccourcir quelques longues descriptions ; il auroit pu retrancher encore, s'il avoit voulu, sans qu'on lui en sût mauvais gré, si ce sont-là les ouvrages qui obtiennent les éloges des lecteurs anglais, si les détails minutieux, les événemens atroces, les écarts d'imagination sont de leur goût, à-coup-sûr, comme dit le traducteur, ils déplaisent à la vivacité française, épuisent sa patience et l'amènent promptement au dégoût.²

¹ Jeffrey Hopes, « Staging National Identities: The English Theatre Viewed from France in the Mid-Eighteenth Century », in Frédéric Ogée (dir.), « *Better in France?* » *The Circulation of Ideas across the Channel in the Eighteenth Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, pp. 203-23, p. 203.

² Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième (1798), vol. 6, pp. 360-373.

Le processus d'exclusion de l'Autre est paradoxal, dans la mesure où il se fait à une époque où les échanges culturels sont valorisés¹. En témoigne Morellet, qui, comme nous l'avons vu, se réjouissait que la guerre n'avait pas arrêté les échanges culturels entre la France et « le pays le plus riche en productions littéraires² ».

De par leur tentative de « domestication » du caractère étranger des œuvres, impliquant la modification des aspects du texte qui déplaisent au caractère et au goût du lectorat destinataire de la traduction, les traducteurs masquent l'identité véritable du texte et voilent leurs propres intentions. Ces dernières ne sont en effet révélées que grâce à une lecture comparée de l'œuvre originale et de sa traduction. Comme le remarque Jacques G. A. Bereaud : « [...] si un auteur aborde une littérature étrangère en traduction et non dans le texte original, dans quelle mesure peut-on dire qu'il a été influencé par la littérature étrangère ? Dès lors que la traduction s'écarte du modèle traduit, ne vient-elle pas s'interposer comme un masque, ou tout au moins un écran entre le lecteur français et le texte anglais ?³ » Le processus de naturalisation n'est pas sans rappeler les masques, voiles et soutanes grâce auxquels les personnages de romans gothiques voilent leur identité, comme le souligne Angela Wright : « As the preponderance of veils and cassocks which populate Gothic romances reminds us, clothes can disguise or indeed “cloak” the true identity that lies just, and to tantalisingly, below. So, too, the “garb” of translation: by altering a work in the alleged interests of propriety, a translator becomes an author with an indeterminate agenda.⁴ »

¹ Hopes, « Staging National Identities: The English Theatre Viewed from France in the Mid-Eighteenth Century », in *Op. cit.*, p. 203.

² André Morellet, *Les Enfants de l'abbaye*, Paris, Maradan, 1797, vol. 1, p. 5. Cf. p. 48 pour l'intégralité de la citation.

³ Jacques G. A. Bereaud, « La Traduction en France à l'époque romantique », in *Comparative Literature Studies*, vol. 8, n° 3 (Sep., 1971), pp. 224-244, p. 225.

⁴ Wright, *Britain, France and the Gothic*, *Op. cit.*, p. 35. [« Comme nous le rappelle la prépondérance des voiles et des soutanes qui abondent dans les romans gothiques, les vêtements peuvent cacher ou, en l'occurrence, « voiler », cruellement, la véritable identité de la personne qui se dissimule derrière. Il en va de même de

Nous allons à présent voir plus en détail les éléments de l'œuvre originale qui deviennent la cible de ces adaptations au goût français, c'est-à-dire les éléments qui font d'une part « trop anglais » et d'autre part « pas assez français ». De l'observation comparée des romans gothiques et des traductions françaises, il ressort un certain nombre de pratiques éditoriales similaires. Ces dernières ne sont pas systématiques, mais elles sont suffisamment récurrentes pour mériter d'être mentionnées.

Les discours des critiques et des traducteurs permettent de se rendre compte que le style des ouvrages constitue un aspect généralement apprécié tandis que son défaut constitue l'un des premiers éléments « corrigés » par les traducteurs du roman gothique officiant sous la Première République. En écrivant au sujet de *Albert et Théodore, ou les Brigands* (1800)¹, un critique pour le *Courrier des spectacles* reproche notamment à cette parution « la multiplicité des noms » à consonance étrangère, qui « embrouille[nt] [l]a mémoire² » du lecteur. Pour pallier ce type de critique, un type de modification du texte original consiste à franciser les noms des personnages et/ou le nom de l'auteur. Par exemple, dans la traduction de *The Italian* par Mary Gay, l'héroïne Ellena devient Éléonore. Ann Radcliffe devient Anne Radcliffe dans toutes les traductions de ses romans publiées entre 1789 et 1822³, Sophia Frances figure sous le nom de Sophie Frances sur la page de titre de trois traductions françaises, et de Sophie Francis sur une quatrième. Cette francisation est sans doute initialement effectuée dans l'intérêt du lectorat français, qui, dans la mesure où il n'est pas nécessairement familiarisé avec la langue anglaise peut trouver difficile de lire ou de prononcer des noms à consonance anglaise. Toutefois, elle

l'habillement de la traduction : en altérant un travail soi disant au nom de la bienséance, le traducteur devient un auteur animé d'intentions cachées. »]

¹ Traduction de *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance, a Tale* (1799) de Felix Ellia.

² Article de F. J. B. P. G*** dans le *Courrier des spectacles*, 9 Fructidor, an VIII, pp. 3-4.

³ La traduction de *A Sicilian Romance* (1791) par Moylin-Fleury fait exception à la règle, dans la mesure où la romancière britannique n'est pas citée sur la page de titre.

neutralise par là même le caractère étranger ainsi que la dimension « exotique » de l'œuvre en question.

La clarté du langage est un élément récurrent dans la critique au sujet des traductions de « bonne qualité ». En effet, le terme de « style » revient par exemple à plusieurs reprises dans les critiques positives au sujet des *Enfants de l'abbaye* (1797). Il est ainsi qualifié de « simple et souvent élégant¹ » ou d'« élégant et correct² ». D'autres critiques considèrent que le même roman contient quelques « obscurités³ » et « inexactitudes⁴ » contraires à la langue française. Ailleurs, Boissonade de Fontarabie félicite Lewis pour sa « prose très-élégante⁵ » dans *The Monk* (1797), tandis qu'Amaury Duval considère qu'*Éléonore de Rosalba* (1797) constitue une « traduction [...] fidelle, écrite avec clarté et grâce », dans la mesure où « [o]n n'y est point arrêté par des tournures gênées, des expressions étrangères.⁶ » Ce faisant, Duval suggère que la fidélité envers la langue du pays d'accueil justifie les écarts par rapport à l'original anglais. Enfin, un critique est reconnaissant envers le traducteur de *La Visite nocturne* (1801) d'avoir « retranché [...] quelques imperfections⁷ », un parti pris qui renforce la clarté de l'expression et semble confirmer l'incompatibilité langagière entre les nations françaises et britanniques évoquée précédemment.

Toujours liés au style mais davantage centrés sur le contenu, les longueurs, les détails

¹ *Spectateur du Nord*, janvier 1798, Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 257-259.

² Article de Boissonade dans le *Journal de l'Empire*, 16 mars 1808, reproduit dans F. Colincamp (dir.), *Critique littéraire sous le premier empire*, Paris, Didier et Cie, 1863, vol. 2, pp. 91-94.

³ Notice de Barbier et de Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, *Op. cit.*, vol. 5, 1810, pp. 159.

⁴ Article de A. J. D. B. dans le *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1798, vol. 6, pp. 226-262.

⁵ Article de Boissonade dans le *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807, reproduit dans Colincamp (dir.), *Op. cit.*, vol. 2, pp. 81-86.

⁶ Article d'Amaury Duval dans la *Décade*, an V, 3^e trimestre, pp. 541-545, et pp. 41-45.

⁷ Notice de Barbier et Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, *Op. cit.*, vol. 5, 1810, pp. 159.

et les répétitions sont également l'objet des critiques et des suppressions des traducteurs. Nous avons vu que les œuvres de Radcliffe figurent parmi les plus populaires au tournant du XIX^e siècle. Elles se distinguent des autres romans de la période notamment par leurs descriptions de paysages et de ruines, qui ont suscité une vague d'imitations. Ces *ekphrasis* qui ont trait aux théories esthétiques du sublime burkéen et du pittoresque, et qui constituent, comme l'a écrit Durot-Boucé, « une sorte d'hommage d'un art à un autre art¹ », ne correspondent pas au goût français. En dépit de leur valeur structurale, dans la mesure où elles prolongent le suspense, elles sont considérées comme dénuées d'intérêt car elles perturbent ou ralentissent le rythme de l'intrigue et sont soit raccourcies, soit supprimées par les traducteurs.

En France, pendant la période révolutionnaire, alors que la tendance officielle est au style néoclassique, le principe de naturalisation qui gouverne la manière de traduire les romans gothiques consiste précisément, comme l'a noté Durot-Boucé, à « maintenir le texte hors de ses exagérations² », c'est-à-dire contre l'excès, et à le placer, au contraire, dans les bornes de la vraisemblance. Le respect de la doctrine de la bienséance³ constitue donc la préoccupation première des traducteurs du gothique et le manquement à cette dernière devient la cible première des critiques, même lorsqu'elle concerne les œuvres les plus populaires.

Donnons pour exemple *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair* (1794)⁴, qui « fourmille

¹ Durot-Boucé, « Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », in *Op. cit.*, [s. p.].

² Durot-Boucé Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », in *Op. cit.*, [s. p.].

³ Durot-Boucé (dir.), « Avant-propos », *L'Abbesse de William Henry Ireland*, *Op. cit.*, p. 27.

⁴ Traduction de *The Romance of the Forest, Interspersed With Some Pieces of Poetry* (1791) d'Ann Radcliffe.

d'invraisemblances¹ », le *Moine* (1797), pour sa « monstruosité » et ses « extravagances² », les *Mystères d'Udolphe* (1797), qui entassent « invraisemblances sur invraisemblances³ », *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini* (1798)⁴, dans lequel Radcliffe « multiplie les invraisemblances⁵ » ainsi que les « écarts d'imagination⁶ », les *Enfants de l'abbaye* (1798) ; qui comporte « quelques inexactitudes⁷ » et « quelques invraisemblances⁸ » et *Clermont* (1799)⁹, qui « réunit [...] aux descriptions déplacées, des invraisemblances, des obscurités [...] ». ¹⁰ Le traducteur d'*Agathina* (1800) annonce quant à lui avoir « redress[é] quelques aventures [...] invraisemblables¹¹ ». Notons à nouveau que trois des quatre romans à succès de Radcliffe alors parus et autrement appréciés des critiques figurent dans cette liste. A l'inverse, *Éléonore de Rosalba* (1797) est apprécié pour respecter les règles de la bienséance et se distinguer des autres romans par « un plan plus sage », une « marche plus suivie, des rapprochements plus naturels », ainsi que par « la grâce et la morale » de l'intrigue¹², tandis

¹ « Romans de Mistress Radcliffe », *Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral*, janvier 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 329-330.

² *Spectateur du Nord*, 1799, 10 pluviôse, p. 17, cité par Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir*, *Op. cit.*, pp. 88. Voir aussi *Décade*, 1797, 3^e trimestre, pp. 290-297.

³ Article de « A. J. D. B. », *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an cinquième, 1797, vol. 2, pp. 526.

⁴ Traduction de *A Sicilian Romance*, by the authoress of *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1790) d'Ann Radcliffe.

⁵ Article de « A. J. D. B. », *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième (1798), vol. 6, pp. 360-373.

⁶ *Ibid.*, pp. 360-373.

⁷ Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1798, vol. 6, pp. 85-106.

⁸ *Ibid.*, pp. 226-262.

⁹ Traduction de *Clermont, a Tale* (1798) par Regia Maria Roche.

¹⁰ Article de « A. J. D. B. », *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1798, vol. 6, pp. 226-262, et Notice de Barbier et de Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, *Op. cit.*, vol. 5, 1810, p. 159.

¹¹ Breton de la Martinière, *Agathina, ou la Grossesse mystérieuse, nouvelle napolitaine*, Paris, au cabinet et sallou [sic] de Lecture, an IX – 1800, « Avis du traducteur », p. vi.

¹² Article de « A. J. D. B. », *Magasin encyclopédique*, 3^e année, Paris, Fuchs, 1797, vol. 3, pp. 105-113.

que dans sa traduction de *The Italian*, Morellet semble avoir purgé le texte de ses excès¹. A plus large échelle, ces critiques semblent se placer dans la lignée de la défense du genre romanesque, en tant qu'œuvre de l'imagination accusée de pervertir ou de corrompre l'esprit du lectorat en incitant à laisser libre cours aux émotions, en promouvant les passions, le vice et la violence, en particulier chez les femmes.²

Ensuite, la critique loue les romans terrifiants qui respectent les convenances, particulièrement en ce qui concerne la vraisemblance, le surnaturel et la finalité morale. Les œuvres du genre qui connaissent le plus de succès en France dans la société révolutionnaire et républicaine sont non seulement ceux dont l'intrigue oppose la superstition catholique à la raison et à la modernité, mais aussi ceux qui sont les moins « frénétiques », les moins « baroques », en dépit de la vogue du genre dont ils sont issus. En somme, ce sont ceux qui ne se départissent pas d'un certain classicisme. Le roman terrifiant du tournant du siècle constitue donc un genre hybride à l'épithète *a priori* contradictoire, tantôt « gothique rationnel », « gothique classique », ou encore « gothique des Lumières ».

Ayant dans l'optique de faire entrer le noir dans les règles de la bienséance, Louis-Antoine Marquand, traducteur de *The Banished Man* (1794), affirme avoir renforcé la visée morale du roman en supprimant « un [...] défaut » qu'il s'« abstiendra [...] d'indiquer parce qu'[il a] tâché de le faire disparaître dans [s]a traduction³ » et qui consiste en la modification du comportement du scélérat. Celui qui, dans l'original, joue le rôle du persécuteur sans remords jusqu'à la fin, se repent dans la traduction française et devient le libérateur de son frère.

¹ Cave, « Morellet traducteur de *L'Italian* de Ann Radcliffe », in Cointre, Lautel, Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 322.

² Voir l'introduction de Fred Botting, à son essai *Gothic*, London, Routledge, [1996] 2005, pp. 1-13.

³ Marquand, *Le Proscrit*, *Op. cit.*, vol.1, p. xxxj.

Certains traducteurs sont enfin félicités pour leur choix de traduction. C'est le cas de celui du *Moine*, pour avoir choisi un roman ayant « le mérite d'offrir une grande et effrayante leçon¹ », de celui des *Enfants de l'abbaye*, pour l'« instruction morale qu'on trouve dans le tableau des mœurs² », et la moralité tantôt « pure³ », tantôt « excellente⁴ » du roman. Tandis que d'autres, de par leur association de la morale et des principes politiques, sont célébrés pour être en accord avec l'idéologie de la période républicaine. Ainsi, *Caleb Williams* (1796) est apprécié pour son but « politique et moral⁵ » et *Le Château de Saint-Donats* pour sa « morale épurée⁶ ». Enfin, le succès d'Ann Radcliffe en France, où l'esthétique officielle est de style néo-classique, est peut-être également dû à ses références fréquentes aux auteurs classiques latins. Au sein des romans terrifiants, l'esthétique « classique », officielle à l'époque de la parution des ouvrages, qui implique la restauration d'un certain ordre suite au chaos causé par une révolution, est mise au service des autorités républicaines.

2. Les titres et les illustrations

Intéressons-nous à présent au titre et aux illustrations des romans terrifiants. Le premier joue un rôle similaire à celui des illustrations et des frontispices en particulier : il fait office de vitrine du texte et de publicité. Considéré par certains comme « le proxénète d'un livre⁷ », et

¹ *Spectateur du Nord*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 330-334.

² Morellet, *Les Enfants de l'abbaye*, à Paris, chez Maradan, an 8 [1797], vol. 1, « Préface du traducteur », pp. 7-8.

³ Article de « A. J. D. B. », *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1798, vol. 6, pp. 85-106.

⁴ *Bibliothèque Britannique*, numéro de juin 1797, cité par Morellet, *Les Enfants de l'abbaye*, à Paris, chez Maradan, an 8 [1797], vol. 1, « Préface du traducteur », p. 9.

⁵ Germain Garnier, *Les Aventures de Caleb Williams*, *Op. cit.*, « Avertissement de l'éditeur », p. xij.

⁶ Billaut, *Le Château de Saint-Donats*, *Op. cit.*, « Préface du traducteur », p. vij.

⁷ Furetière, *Dictionnaire universel*, cité dans Prungraud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 105.

par d'autres comme « l'emballage d'une marchandise¹ », il a pour but de « faire désirer la lecture du livre », comme l'indique le libraire fictif du « Dialogue qui n'est pas une préface » dans *Roland, ou l'Héritier vertueux* (1799)². Le dialogue en question porte sur l'art d'écrire un bon titre. L'auteur y met en scène un passant discutant avec le libraire à propos d'un ouvrage traduit de l'anglais :

Le Passant

Comment le nommez-vous ?

Le Libraire

Je n'en sais encore rien.

Le Passant

Comment ! l'ouvrage est imprimé, et vous ne savez pas encore quel nom lui donner ?

Le Libraire

La raison en est simple ; le fond de l'ouvrage est ce qu'il est, on ne peut pas le changer : mais le titre fait beaucoup ; c'est, en quelque sorte, le précurseur de l'ouvrage ; et nous en voudrions un qui portât assez d'intérêt par lui-même pour faire désirer la lecture du livre.

Le Passant

C'est-à-dire que vous voudriez promettre beaucoup, au hasard de ne rien tenir³.

Le simple changement d'intitulé lors du passage à la langue française indique déjà les libertés prises par les traducteurs du gothique. Elles peuvent servir d'indicateur des intentions des traducteurs tout en révélant les préférences du lectorat français. En effet, beaucoup de titres ne sont pas la traduction littérale du titre original.

Notre étude, qui s'appuie sur la titrologie de Gérard Genette⁴, consiste en l'analyse quantitative des titres de la bibliographie du roman gothique en traduction française et celle des

¹ Prunnaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 105.

² Traduction de *The Old Manor House* (1793) de Charlotte Smith.

³ « Dialogue qui n'est pas une préface », in *Roland, ou l'Héritier vertueux*, traduit par le Citoyen M..., Paris, imprimerie de J. Gratiot et Cie, 1799, cité dans Cointre, Rivara (dir.), *Op. cit.*, pp. 203-204.

⁴ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*

ouvrages romanesques français ayant subi l'influence du roman terrifiant¹ et révèle d'intéressantes différences dans les tendances et les préférences titulaires de part et d'autre de la Manche. Comme l'illustre le graphique ci-dessous (fig. 10), la première dissemblance concerne la formation du titre.

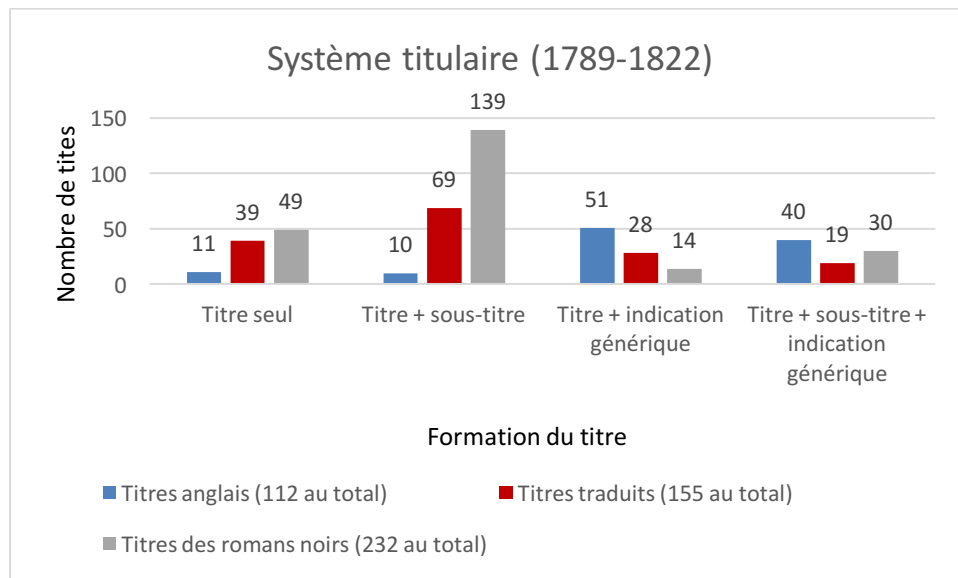


Figure 10. Graphique de comparaison du système titulaire du roman gothique, des traductions françaises et des romans noirs, 1789-1822

Les auteurs de romans gothiques adoptent volontiers un système titulaire long et complexe incluant une indication générique. 45 % des titres en question sont majoritairement composés selon la formule titre principal et indication générique, comme *The Cavern of Death, a Moral Tale* (1794), et 36 % selon un système tripartite, avec titre principal, sous-titre et indication générique, à l'instar de *Count Roderic's Castle ; or, Gothic Times, a Tale* (1794). En revanche, l'intitulé bipartite avec indication générique concerne seulement 18 % des traductions françaises et 6 % des romans noirs. Citons pour exemple *Saint-Léon, histoire du seizième siècle*

¹ Cf. Appendice 1 : « Bibliographie du roman gothique anglais en traduction française (1789-1821) » et Appendice 2 : « Bibliographie des œuvres de fiction françaises ayant subi l'influence du roman terrifiant (1789-1822) ».

(1800)¹ et *Le Château, l'hermitage et la chaumière d'Hennarès, roman espagnol* (1802). De même, seulement 12 % des traductions françaises et 13 % des romans noirs présentent un titre tripartite incluant une indication générique, à l'instar d'*Agathina, ou la Grossesse mystérieuse, nouvelle napolitaine* (1800)² et de *La Bohémienne de la forêt Noire, ou les Mystères du château d'Artfeld, tiré d'une ancienne chronique allemande* (1820).

Les traducteurs de romans gothiques et de romans noirs privilégient le système tripartite composé d'un titre principal et d'un sous-titre. En effet, il concerne 44 % des traductions et 59 % des romans noirs, tels qu'*Ozélie, ou la Morte vivante* (1799)³ et *Le Château de Saint-Alpin, ou la Forêt* (1802). Le second système titulaire le plus récurrent dans les œuvres en français est celui du titre simple, comme *Le Monastère de Saint-Bénédict, traduit de l'anglais* (1802), qui compte 25 % des titres traduits et 21 % des romans noirs.

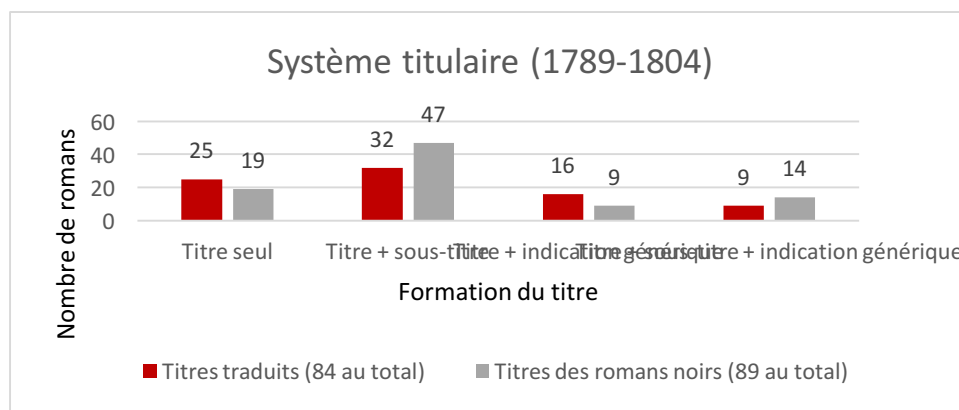


Figure 11. Graphique de comparaison du système titulaire des traductions françaises du roman gothique et des romans noirs publiés pendant la période révolutionnaire (1789-1804)

Au tournant du siècle, les traducteurs français comme les auteurs de romans noirs ont tendance à proposer des traductions aux intitulés plus simples et plus sobres, notamment en

¹ Traduction de *St. Leon, a Tale of The Sixteenth Century* (1799) de William Godwin.

² Traduction de *Santa-Maria, or the Mysterious Pregnancy, a Romance* (1797) de Joseph Fox junior.

³ Traduction d'un romans anglais non identifié.

supprimant les précisions génériques et les sous-titres afin de favoriser les titres seuls. C'est par exemple le cas pour *Ethelwina ; or, the House of Fitz-Auburne, a Romance of Former Times* (1799), un roman au titre tripartite, qui devient simplement *Ethelwina* (1802) et pour *Le Spectre de la montagne de Grenade* (1808). Ceci témoigne bien d'une préférence française, qui tend vers la modernité et qui se rapproche des titres de nos romans contemporains, tandis que les romans britanniques conservent une longueur d'environ six mots jusque dans la première moitié du XIX^e siècle¹.

Comme le montre le graphique précédent (fig. 11), il semble que la tendance de l'intitulé court, accrocheur et efficace – semblable à la pratique actuelle –, qu'il soit simple ou accompagné d'un sous-titre, gagne en popularité pendant la période révolutionnaire et la Première République, puisque 64 % des traductions et 32 % des romans noirs au titre bipartite incluant un sous-titre sont publiés entre 1789 et 1804. De même, 37 % des traductions et 82 % des romans noirs publiés pendant la période révolutionnaire arborent un intitulé simple.

Penchons-nous à présent sur le type et le nombre d'indications génériques mentionnées dans la titrologie du roman gothique, dans les traductions françaises et les romans noirs (fig. 12 et 13).

¹ Franco Moretti, « Style, Inc. Reflections on Seven Thousand Titles (British novels, 1740-1850) », in *Critical Inquiry*, vol. 36, n° 1 (Automne 2009), pp. 134-158, p. 136, en ligne <http://www.jstor.org/stable/10.1086/606125> [consulté le 12/06/18].

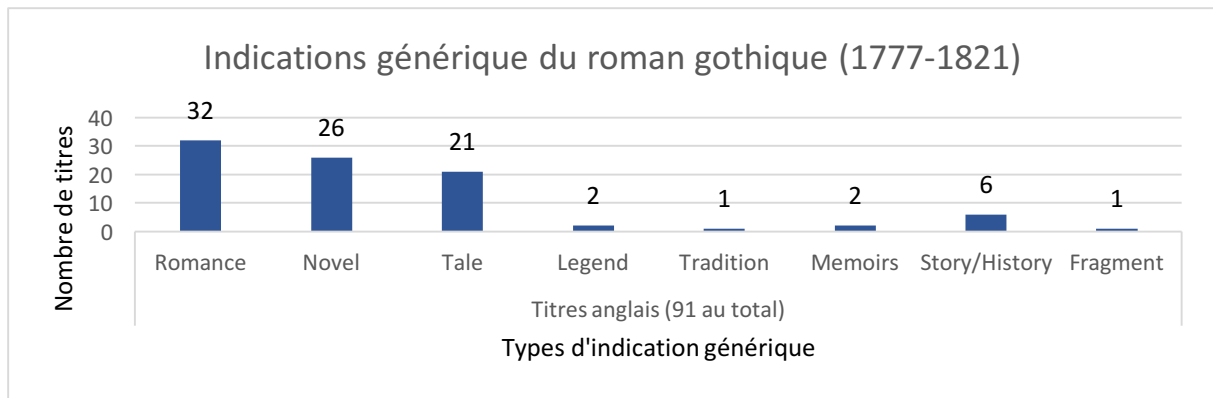


Figure 12. Indications génériques du roman gothique (1777-1821)

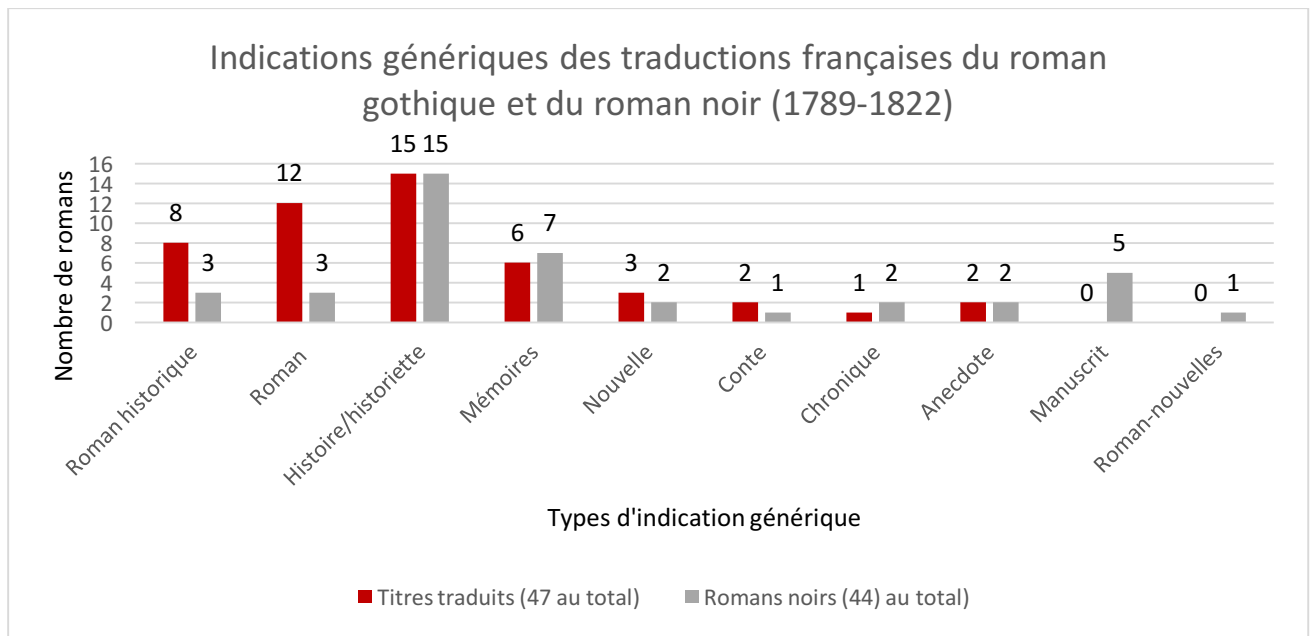


Figure 13. Indications génériques des traductions françaises du roman gothique et du roman noir

Le genre dominant de la fiction gothique britannique est la « *romance* », une notion générique ancienne, caractérisée par l'épique et l'héroïque dans un cadre historique, à l'inverse du « *novel* », qui arrive en seconde position, un terme relativement nouveau qui désigne un genre ayant pour visée de dépeindre la vie moderne et contemporaine et qui porte une attention spécifique à la vraisemblance et aux détails. En tant qu'héritiers de la « *romance* » médiévale, les romans gothiques sont en effet souvent travaillés par les thèmes relatifs à l'héritage

identitaire, qu'il soit manquant, fragmenté ou incomplet¹, et qui, en plus de toucher aux grandes questions existentielles ayant rapport à l'identité profonde, prend racine au sein du contexte social et politique au sein duquel les œuvres paraissent. En effet, de nombreux romans gothiques et romans noirs ont pour protagonistes des orphelins qui se découvrent un certain degré de noblesse et qui héritent à la fin, en plus d'une certaine quantité de biens mobiliers et immobiliers, d'une histoire familiale².

La distinction entre *romance* et *novel* n'existe pas en France, aussi, l'indication générique dominante dans les traductions françaises (32 %) et les romans noirs (34 %) est celle d'« histoire ». La catégorie de l'« histoire » est particulièrement récurrente pendant la période révolutionnaire, puisqu'elle concerne 80 % des traductions françaises et 71 % des romans noirs mentionnant une indication générique. La seconde catégorie générique prédominante est celle des « romans », divisée en deux groupes. Celui des « romans traduits de l'anglais » et celui des « romans historiques », minoritaire. Cette prévalence de l'indication générique « roman » sur les autres genres est d'autant plus intéressante que de manière générale, selon Gérard Genette, aucun roman ne s'avoue comme tel avant le XX^e siècle. En effet, il persiste encore une « discrétion "semi-honteuse" »³ sur le sujet, dans la mesure où « [...] le tabou classique pesait encore sur le genre, et [...] l'auteur et l'éditeur ne considéraient pas son indication comme assez reluisante pour être mise en exergue. »⁴

¹ William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: a Study of Gothic Fantasy*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1985, pp. 6-7.

² Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 20 : « [...] in very general terms, [...] French works of mystery concentrate on family relationships and inheritance. » [« [...] en règle générale, [...] les œuvres de mystère françaises ont pour thème les relations familiales et l'héritage. »]

³ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

En soulignant en 1813 dans un compte-rendu de *La Forêt de Montalbano, ou le fils généreux* (1813)¹ que « les critiques s'élèvent chaque jour contre ce genre de littérature² », un journaliste pour le *Journal des Arts* rappelle que le débat relatif aux dangers de la lecture de romans est loin d'être clos et témoigne du fait que la presse du tournant du XIX^e siècle relative au genre terrifiant y prend pleinement part. Dans son article sur *Le Château de Saint-Donats, ou Histoire du fils d'un émigré échappé aux massacres en France* (1802)³ pour la *Décade*, un certain « G. P. » rappelle que Rousseau préconise d'interdire la lecture de romans aux jeunes filles⁴. Boissonade de Fontarabie étend quant à lui cette préconisation à toute la jeunesse dans son compte-rendu de la traduction du *Monk*⁵, tandis que Barbier et Des Essarts soulignent que la même œuvre « [a] tourn[é] pour un moment plus d'une tête parmi nous⁶ », suggérant l'effet potentiellement négatif du roman de Lewis sur l'imagination.

Si les traducteurs n'hésitent pas à afficher l'indication générique « roman » sur la page de titre de leurs œuvres, elle est en revanche associée à un complément d'information ou un adjectif comme « traduit de l'anglais » ou « historique ». Il s'agit sans doute d'une tentative de justification ou de légitimation de l'œuvre, soit parce qu'elle a rapport à l'Histoire, soit parce qu'elle provient d'un pays étranger. La prédominance de l'indication générique « histoire », de même que la présence, quoique plus modeste, du genre des « mémoires », qui s'expliquent de manière similaire. La fiction historique est présente tout au long de la vogue du genre gothique,

¹ Il s'agit d'une traduction de *The Forest of Montalbano, a Novel* (1810) de Catherine Cuthbertson.

² Article de S. dans le *Journal des Arts, des Sciences et de la Littérature*, n° 225, 25 mai 1813, pp. 250-253.

³ Traduction de *The Castle of Saint Donats ; or, the History of Jack Smith* (1798) de Charles Lucas.

⁴ « J. J. Rousseau pense qu'une fille élevée comme elle doit l'être, ne doit jamais lire de romans » Article de G. P. dans la *Décade philosophique*, n° 28, an XI, 4^e trimestre, 10 messidor, pp. 167-170.

⁵ « Ensuite, pour qui ces romans peuvent-il avoir un véritable danger ? Certainement ce n'est que pour la jeunesse. » Article de Boissonade, *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807, reproduit dans Colincamp (dir.), *Critique littéraire sous le premier empire, Op. cit.*, vol. 2, pp. 81-86.

⁶ Notice de Barbier et Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, Op. cit.*, vol. 5, 1810, pp. 154-155.

et ce depuis ses débuts, avec *The Recess, a Tale of Other Times* (1786) de Sophia Lee, qui met en scène les deux filles naturelles de Marie Stuart pendant le règne d'Elizabeth I^{ère}. Qu'il s'agisse de mémoires¹, de contes historiques² ou encore d'histoires fondées sur des faits réels, les titres des romans gothiques comme les traductions françaises mettent l'accent sur l'authenticité des faits. Les romans « fondés sur des faits réels » se parent d'une valeur historique, documentaire et didactique, faisant ainsi écho aux récits historiques. Comme l'explique Elzietta Zawisza, l'accent mis sur l'Histoire permet aux romanciers d'attribuer à leurs œuvres « [...] tous les traits de cette science : l'impartialité, la peinture exacte des mœurs et l'intérêt moral.³ »

En France, au tournant du siècle et surtout pendant les premières décennies du XIX^e siècle, on note en effet un accroissement de l'engouement pour le roman historique. En témoigne l'augmentation du nombre de traductions françaises de romans gothiques qui ajoutent la précision en sous-titre, contrairement aux originaux d'outre-Manche. Ainsi, *Count Roderic's Castle ; or, Gothic Times, a Tale* (1794) paraît sous le titre *Le Château du Comte Roderic, ou les Temps Gothiques, roman historique* (1807), *The Scottish Chiefs, a Romance* (1810) devient en français *Les Chefs écossais, roman historique* (1814) et la traduction de *Barozzi ; or, the Venetian sorceress, a Romance of the Sixteenth Century* (1815) est intitulée *Barozzi, ou les Sorciers vénitiens, chronique du quinzième siècle* (1817).

L'accroissement de cette tendance en France a été attribué au succès des histoires véritables, des lettres et des mémoires – mêmes fictifs – et des « causes célèbres », qui ont

¹ *Derwent Priory, Memoirs of an Orphan* (1798) publié en français sous le titre *Le Prieuré de Derwent, ou Mémoires d'une orpheline* (1798).

² *The Son of Ethlewolf, an Historical Tale* (1789), traduit la même année par *Le fils d'Ethelwolf, conte historique* (1789).

³ Zawisza, « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 90.

inspiré nombre d'intrigues de romans gothiques, mais aussi des traductions des romans de Walter Scott, figure de proue du roman historique. La tendance « historique » et vraisemblable du roman gothique, déjà présente dans les premiers romans du genre tels que *The Champion of Virtue* (1777) de Clara Reeve et *The Recess* (1785) de Sophia Lee, prend toutefois de l'ampleur après la Révolution française, et il existe une autre explication qui permet de contextualiser cette vogue par rapport à la politique de la période révolutionnaire.

De nombreux romans gothiques de la période sont dotés d'une intrigue située pendant l'Ancien Régime et mettent en scène la dépravation du clergé et de l'aristocratie, un choix qui permet aux auteurs de commenter plus ou moins directement l'Histoire récente. Cette tendance révèle, selon Anthony Glinoe, les préférences des lecteurs ayant vécu la Révolution : « Si les uns et les autres [...] se mettent sous le couvert du roman historique, c'est qu'au sortir de la période révolutionnaire l'histoire a bonne presse : elle recèle des épisodes noirs et sanglants, dont la redécouverte romantique du passé national tout autant que le militantisme politique de tous bords justifie l'exploitation.¹ » En effet, certains titres témoignent directement du fait que certains auteurs ne considèrent pas comme nécessaire de placer leur commentaire de l'actualité sous le couvert des annales de l'Histoire pour faire frémir les lecteurs. La dimension historique ayant trait à la Révolution est d'ailleurs occasionnellement renforcée lors du passage à la langue française, comme nous le verrons plus en détails.

Les titres multipartites et les intitulés comportant une indication générique sont employés au sein du genre romanesque en général et ne constituent donc pas un critère distinctif du roman terrifiant². Cependant, si ce dernier témoigne du même système titulaire que les autres romans français de l'époque, il emploie toutefois une sémantique particulière au genre, qui peut être

¹ Glinoe, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 248.

² Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *Op. cit.*, p. 38.

analysée à travers le lexique employé. Les titres de ces romans se révèlent être des indicateurs notoires des composantes de l'intrigue. En effet, comme l'a signalé Franco Moretti, « [a]s the market expands, titles contract; as they do that, they learn to compress meaning; and as they do that, they develop special "signals" to place books in the right market niche.¹ » Les titres anglais comme les titres français, qu'il s'agisse de traductions ou de romans noirs, présentent des séries lexicales faisant référence à un certain nombre de thèmes récurrents du genre. Ces derniers servent de codes, et renforcent ainsi l'horizon d'attente du lecteur en confirmant qu'il tient effectivement entre ses mains un roman de cette veine, parfois au risque de l'abuser.

La sémantique titulaire du narrateur fait tour à tour référence à l'architecture, à la nature, à une localisation étrangère, à la véracité des faits, au passé – notamment au Moyen-âge –, aux personnages et à leur nationalité. Les champs lexicaux du mystère, de l'horreur, de la terreur et du surnaturel sont aussi exploités. Une analyse sémantique de ces titres thématiques permet de mettre en lumière les divergences d'utilisation de certains de ces thèmes entre les romans gothiques et leurs traductions et les romans noirs, ainsi que les préférences françaises. Les thèmes pour lesquels nous n'avons pas relevé de différence prégnante entre les originaux anglais et leur traduction ne sont pas inclus dans cette étude ; sont détaillés seulement ceux pour lesquels une différence significative a pu être observée.

L'architecture et le surnaturel sont deux thèmes qui connaissent le plus de divergence d'emploi entre les titres anglais et leur traduction française, c'est pourquoi nous nous intéressons à présent au nombre de titres² des romans gothiques, de leurs traductions françaises

¹ Moretti, « Style, Inc. Reflections on Seven Thousand Titles (British novels, 1740-1850) », in *Op. cit.*, p. 153. [« [p]lus le marché se développe, plus les titres raccourcissent ; plus ils raccourcissent, plus le sens est restreint ; plus le sens est restreint, plus des « codes » sont définis pour publier des livres dans la bonne niche de marché. »]

² Cette étude s'appuie sur cent treize romans gothiques, cent vingt-six traductions françaises et cent quatre-vingt-cinq romans noirs.

et des romans noirs publiés entre 1789 et 1822 qui comportent un vocabulaire lié au surnaturel et à l'architecture (fig. 14).

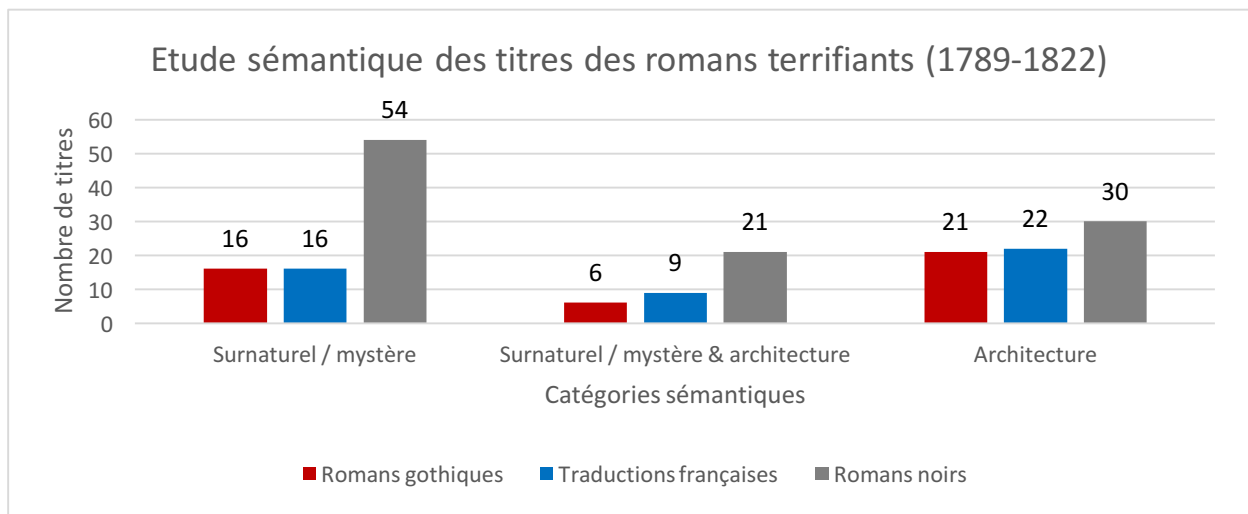


Figure 14. Étude sémantique des titres des romans terrifiants relativement aux thèmes du surnaturel et de l'architecture (1789-1822)

Relativement peu de titres (16 % des titres anglais, 16 % des titres traduits) comportent un vocabulaire ayant un rapport avec le surnaturel ou le mystère, excepté pour les romans noirs : plus de la moitié (54 %) y font référence. Cependant, du côté des traductions françaises, certains titres traduits dont la liste est donnée ci-dessous mettent spécifiquement l'accent sur le lien entre l'architecture et le surnaturel ou le mystère, contrairement aux originaux anglais.

Anonyme, *The Animated Skeleton* (1798)

André-Samuel Cantwell, *Le Château d'Albert, ou le Squelette ambulante* (1799)

Catherine Cuthbertson, *Romance of the Pyrenees* (1803)

Germain Garnier and Miss Zimmermann, *Les Visions du château des Pyrénées* (1809)

Charlotte Smith, *Story of Edouarda* (1800)

D.-M. Marchais de Migneaux, *L'Abbaye de Palsgrave, ou le Revenant* (1818)

Clara Reeve, *The Old English Baron* (1777)

Pierre-Antoine de La Place, *Edouard, ou le Spectre du château* (1800)

Les titres formés de termes liés à la fois au surnaturel ou au mystère et à l'architecture, sont encore plus rares (6 % des romans anglais, 9 % des traductions et 21 % des romans noirs).

Toutefois, l'architecture est l'un des thèmes omniprésents dans les titres de la fiction terrifiante (21 % des romans gothiques anglais, 22 % des traductions et 30 % des romans noirs). Notons également que sur treize titres ayant un rapport avec le surnaturel ou le mystère et l'architecture, la moitié ont été publiés pendant le Directoire, ce qui permet de remarquer en France une légère augmentation de l'intérêt pour les fictions promettant une intrigue de maison hantée pendant et après les événements révolutionnaires.

Le constat relatif aux titres est également valable pour les illustrations accompagnant la page de titre¹ et pour les titres (fig. 15). Peu de frontispices ont un rapport avec le thème du surnaturel et du mystère (aucun roman britannique de notre corpus, 7 % des traductions et 5 % des romans noirs), et encore moins représentent le thème du surnaturel, du mystère et de l'architecture (1 % des romans britanniques, 7 % des traductions et 3 % des romans noirs).

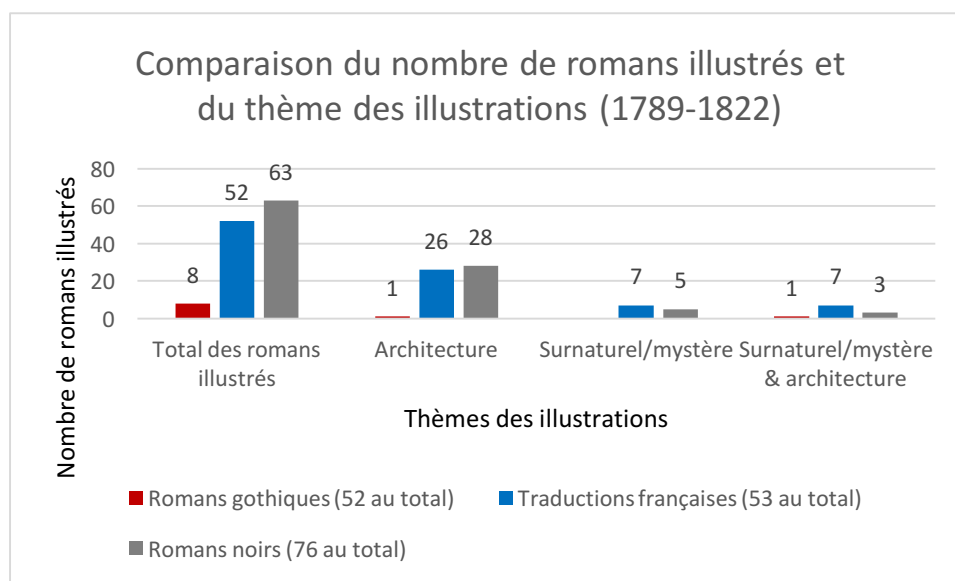


Figure 15. Graphique de comparaison du nombre de romans terrifiants illustrés et du thème des illustrations (1789-1822)

Cependant, les œuvres françaises, qu'il s'agisse de traductions françaises ou de romans noirs, sont davantage illustrées que les œuvres britanniques : en effet, seulement 8 % des romans

¹ Notre étude des illustrations porte sur cinquante-deux romans gothiques, cinquante-trois traductions françaises et soixante-seize romans noirs.

gothiques sont illustrés, alors que 52 % des traductions et 63 % des romans noirs le sont. Ce constat indique que les romans français de la période mettent davantage l'accent sur l'aspect « visuel » et que l'illustration romanesque, à laquelle nous reviendrons, semble être une « spécificité » française.

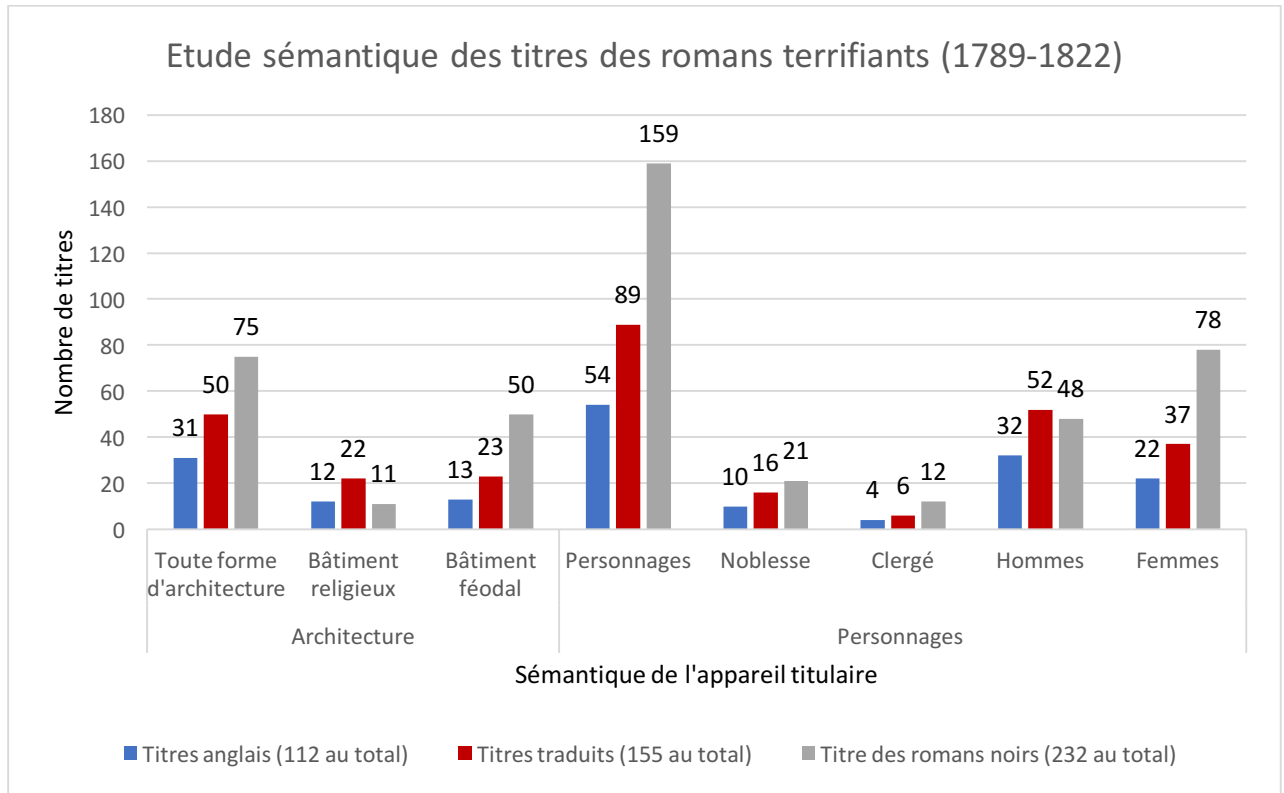


Figure 16. Étude sémantique des titres des romans terrifiants (1789-1822) relativement à l'architecture et aux personnages

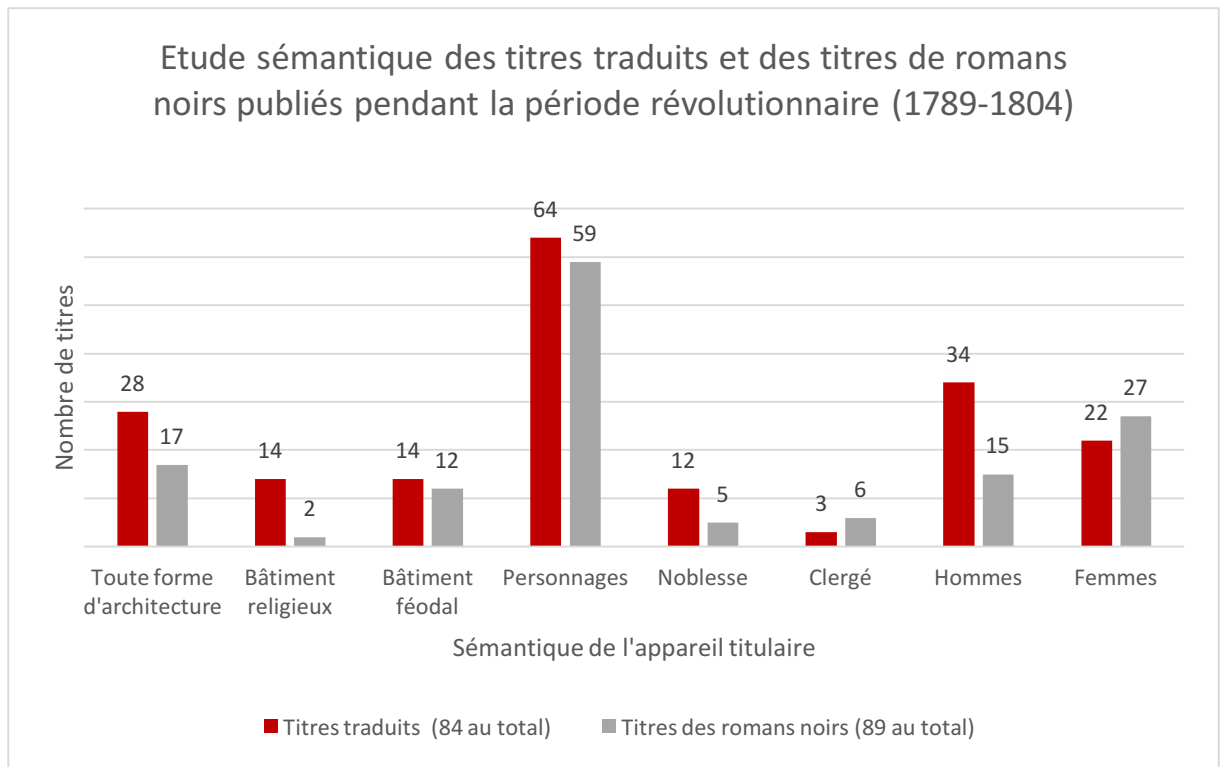


Figure 17. Étude sémantique des titres traduits et des titres de romans noirs publiés pendant la période révolutionnaire (1789-1804) et relativement à l'architecture et aux personnages

Nos recherches statistiques montrent enfin que les traducteurs français de romans gothiques comme les auteurs de romans noirs mettent davantage l'accent sur le thème de l'architecture, pourtant déjà récurrent dans les romans gothiques¹, que leurs homologues de l'autre côté de la Manche (fig. 16 et 17). Tout d'abord, les titres français comportent deux fois plus de termes faisant référence à l'architecture que les titres britanniques. En effet, si 28 % des titres britanniques font référence à l'architecture, le chiffre augmente légèrement et passe à 32 % dans les traductions françaises comme dans les romans noirs.

Ensuite, la moitié des romans en langue française sont agrémentés de gravures représentant un bâtiment religieux ou aristocratique –, généralement de style gothique –, alors

¹ Montague Summers a remarqué la fréquence avec laquelle reviennent des mots tels que « *castle* », « *abbey* » ou encore « *priory* » dans les titres des romans gothiques. (Voir Montague Summers, *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*, New York, Russell & Russell, 1964, p. 189).

que seulement quelques romans britanniques sont illustrés, et peu d'entre eux contiennent des gravures ayant un rapport avec l'architecture. En effet, sur cinquante-trois traductions françaises de romans gothiques, plus de la moitié sont illustrées de gravures, et la moitié de ces gravures représentent un bâtiment en lien avec l'intrigue vu de l'intérieur ou de l'extérieur ; alors que seulement 8 % des romans britanniques d'origine sont illustrés de gravures et 1 % de ces illustrations représentent une forme d'architecture. Du côté des romans noirs, on remarque la même chose que pour les traductions : sur un total de soixante-seize romans, plus de la moitié sont illustrés et presque la moitié des frontispices ont un rapport avec l'architecture. Ces constats renforcent le rôle primordial de l'architecture au sein de la fiction terrifiante, comme convention première du genre, dans la mesure où c'est autour du château, de l'abbaye ou du manoir qu'est bâtie l'intrigue.

Parmi les œuvres qui font clairement référence à un type d'architecture particulier, les édifices aristocratiques ou religieux sont presque mentionnés à égalité dans le roman gothique et dans les traductions françaises : 39 % des titres britanniques font référence aux premiers, et 42 % aux seconds, 49 % des traductions françaises mentionnent un édifice appartenant à la première catégorie et 46 % comportent un bâtiment de la seconde catégorie. Toutefois, les titres des romans noirs mettent en majorité l'accent sur les bâtiments aristocratiques. En effet, 67 % sur le total des romans mentionnant un édifice particulier font référence à une demeure aristocratique. Ce nombre représente 21 % du grand total des romans terrifiants publiés entre 1789 et 1822.

Pendant la période révolutionnaire, 33 % des titres traduits font allusion à l'architecture. 17 % d'entre eux mentionnent spécifiquement un bâtiment religieux et 17 % un bâtiment aristocratique. Du côté des romans noirs, au contraire, seulement 19 % comportent un terme relatif à l'architecture, et il s'agit d'ouvrages plus tardifs. Dans ces cas, l'architecture

aristocratique, de type Ancien Régime, l'emporte à nouveau sur l'architecture religieuse avec 70 % des titres faisant référence à un château.

D'ailleurs, certains traducteurs officiant pendant la période révolutionnaire prennent des libertés par rapport aux intitulés originaux en mettant notamment l'accent sur les bâtiments de type Ancien Régime. Ainsi, *A Sicilian Romance* (1790) d'Ann Radcliffe paraît sous le titre *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini* (1797). Il en est de même pour *The Animated Skeleton* (1798), traduit par *Le Château d'Albert, ou le Squelette ambulante* (1799). En outre, les titres traduits plus tardivement associent presque systématiquement l'architecture de type Ancien Régime au champ lexical du mystère et du surnaturel, contrairement aux titres britanniques qui conservent, pour la plupart, une certaine « neutralité ». Ainsi, *The Heiress Di Montalde ; or, the Castle of Bezanto, a novel* (1799) devient *L'Héritière de Montalde, ou le Spectre et les Mystères du Château de Bezanto* (1812) et *The Tower ; or, the Romance of Ruthyne* (1798) paraît en traduction française sous le titre *Mathilda, ou la Tour ténébreuse* (1815).

Enfin, aucun titre de roman gothique anglais dans notre bibliographie ne comporte le motif de la ruine, un décor pourtant récurrent dans les romans du genre. Cependant, deux titres également traduits tardivement y renvoient, en les associant au malheur ou au surnaturel. Ainsi, *St. Kathleen ; or, the Rock of Dunnismoyle, a Novel* (1820) devient *Les Ruines du Château de Dunnismoyle, ou les Malheurs de la famille de Lord St. Kathleen* (1822), un titre double qui fait le lien entre la structure architecturale et le malheur de la famille noble qui le possède, et *The Midnight Wanderer ; or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf, a Romance* (1821) paraît sous le titre de *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines* (1830).

Les romans terrifiants publiés en France promettent sinon une intrigue liée à la thématique de la maison hantée, du moins une intrigue mettant en scène une demeure souvent

de style gothique, à l’instar des châteaux et des abbayes, témoins muets des crimes mystérieux perpétrés dans leur enceinte. Ceci est annoncé dès la page de titre que nous appelons ici « façade », afin de respecter la thématique architecturale du chapitre. Le style gothique y est présent à des degrés plus ou moins directs. Nous avons noté la mention du terme-même, la référence à l’architecture dans le texte ou les illustrations, la présence de symboles évoquant la mort ou encore un jeu typographique *via* l’écriture de style gothique (fig. 18, 19, 20, 21 et 22).



Figure 18. Frontispice et page de titre de *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini* (1797), vol. 1

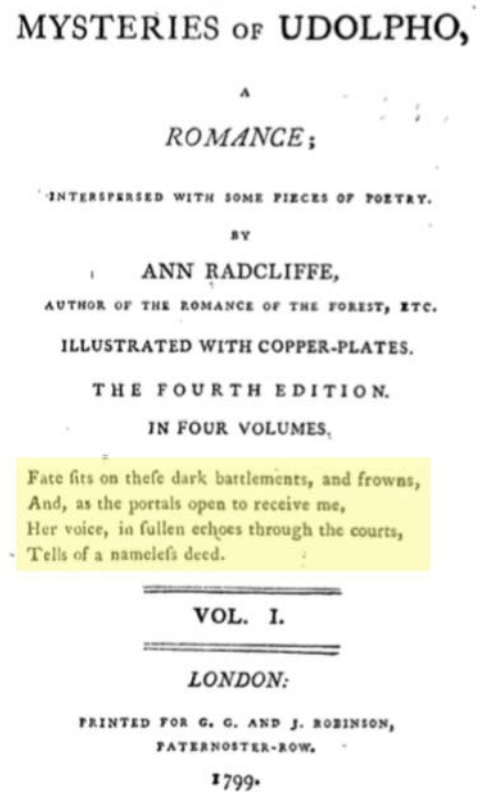


Figure 19. Page de titre de *The Mysteries of Udolpho* (1794) d’Ann Radcliffe

CONTES
GOTHIQUES;

PAR L'AUTEUR DE LA DAME GRISE.

TOME PREMIER.



PARIS,
CHEZ MARADAN, LIBRAIRE;
RUE GUÉNÉGAUD, N° 9.

1818.

Figure 20. Page de titre des *Contes gothiques* (1818) de Joséphine Perin de Gradenstein

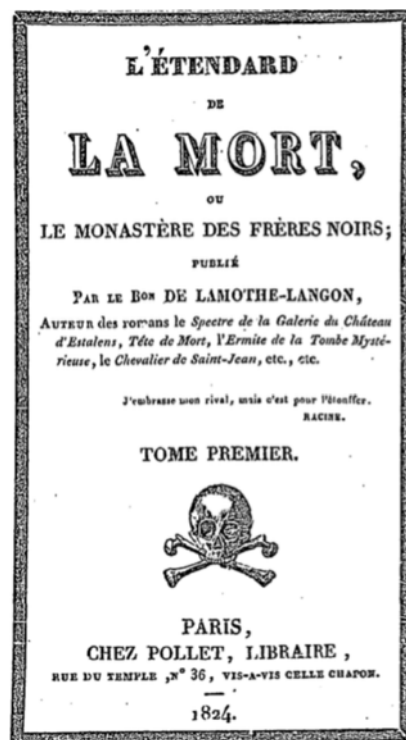


Figure 21. Page de titre de *L'Étendard de la mort, ou le Monastère des frères noirs* (1824) d'Étienne-Léon de Lamoignon

Rose
D'ALTENBERG,
 OU
LE SPECTRE
DANS LES RUINES,
 MANUSCRIT TROUVÉ DANS LE PORTE FEUILLE
 DE FEUE ANNE RADCLIFF,
 ET TRADUIT DE L'ANGLAIS,
 PAR HENRI DUVAL,
 AUTEUR DE MES CONTES, ET CEUX DE MA GOUVERNANTE ; DU MANUSCRIT
 DE LA JEUNE FEMME, DU MANUSCRIT DE L'ENFANCE, ETC.

TOME PREMIER.

 Paris,
 FIGOREAU, Libraire, Place Saint-Germain-
 l'Auxerrois, N.º 20,
 1830.

La « façade » des *Mysteries of Udolpho*, qui a été traduit en français en 1797, est particulièrement

intéressante. Le titre promet tout d'abord une intrigue combinant architecture et mystère. De même pour l'épigraphe, vraisemblablement de la plume de Radcliffe, qui fait référence au Destin personnifié occupant les remparts – ceux du château d'Udolpho ? – telle une gargouille, tandis qu'une voix se fait l'écho des crimes perpétrés secrètement à l'intérieur de l'enceinte.

En France, l'association entre roman terrifiant et architecture a gagné de l'intérêt, de la vigueur et de la signification pendant et après la Révolution française. L'accent mis sur le décor dans le titre des traductions françaises et des romans noirs témoigne d'une certaine obsession de l'espace architectural qui pourrait faire écho aux événements révolutionnaires, pendant lesquels de nombreux châteaux, couvents et affiliés ont été vandalisés, mis à sac, incendiés, détruits ou bien confisqués et nationalisés. Sans doute les lecteurs ont-ils pu lire une réécriture

de l'Histoire récente, dans ces fictions qui annoncent d'entrée de jeu, dès leur « seuil » ou leur « façade », l'importance du thème de l'architecture.

Dans la fiction terrifiante, architecture et personnages sont étroitement associés, notamment à travers l'usage de l'onomastique, où anthroponymes et toponymes se retrouvent côte à côte. En effet, la demeure gothique sert ou dessert le protagoniste principal en jouant tantôt le rôle d'asile ou de prison pour l'innocent, tantôt celui de repaire pour le scélérat. Certains titres font d'ailleurs référence aux deux éléments primordiaux du genre, à l'instar de *The Convent ; or, the History of Sophia Nelson* (1786) qui paraît en français sous le titre *Le Couvent, ou Histoire de Sophie Nelson* (1790) ou du roman noir *Armentès et Adélaïde, ou le Spectre du château de Montenard* (1802). D'autres titres traduits mettent l'accent sur l'association entre architecture et personnages lors du passage à la langue française. Ainsi, *Memoirs of Emma Courtney* (1796) devient *La Chapelle d'Ayton, ou Emma Courtney* (1799) et *Constance de Lindensdorf ; or, the Force of Bigotry* (1807) est traduit *Constance de Lindensdorf, ou la Tour de Woldfenstad* (1808). Toutefois, lorsque l'architecture n'est pas d'emblée mentionnée dans le titre, ce dernier fait généralement allusion aux personnages.

Les titres des traductions françaises et des romans noirs évoquent davantage les personnages dès le titre (fig. 17), avec plus de la moitié des traductions et des romans noirs qui y font référence – 57 % des traductions et 68 % des romans noirs contre 48 % de romans britanniques. Cette tendance française se confirme lorsque le champ d'étude est réduit à la période révolutionnaire (1789-1804). En effet, 76 % des titres traduits et 66 % des titres des romans noirs font mention du protagoniste principal.

Le constat précédent amène à se demander qui sont les protagonistes gothiques évoqués dès le titre. Ce dernier met tout d'abord l'accent sur la classe sociale de ces personnages, noblesse ou clergé, avec une dominance de la première catégorie sur la seconde dans les romans

gothiques, leurs traductions françaises comme dans les romans noirs. Certains témoignent d'une modification lors du passage à la langue française. Ainsi, *Agatha ; or, a Narrative of Recent Events, a Novel* (1796) devient *Agatha, ou la Religieuse anglaise* (1797), *The Mystic Castle, or Orphan Heir, a Romance* (1796) est intitulé *Le Château mystérieux, ou l'Héritier orphelin* (1798) et *The Two Emilys* (1797) paraît sous le titre *Les Deux Emilies, ou les Aventures du duc et de la duchesse d'Aberden* (1799). Les trois exemples cités sont tous publiés pendant la période révolutionnaire et ces altérations titulaires, qui signalent d'entrée de jeu le lignage noble ou la destination religieuse du personnage principal, trouvent certainement leur place dans une période au sein de laquelle l'aristocratie et le clergé se situaient au cœur des débats.

Deuxièmement, pour les romans gothiques comme pour les traductions, le masculin l'emporte sur le féminin dans les titres qui font mention d'un personnage. Ainsi, 59 % des romans gothiques et 58 % des traductions françaises promettent les aventures du sexe fort. Ce constat contraste avec l'idée reçue du roman gothique comme genre mettant en scène les aventures d'une héroïne à des fins d'identification par un lectorat majoritairement féminin.

Toutefois, malgré le constat précédent, certains titres traduits mettent l'accent sur le personnage féminin. Ainsi, *A Sicilian Romance* (1790) devient *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini* (1798) et *The Castle on the Rock ; or, Memoirs of the Elderland Family* (1798) paraît sous le titre *Eliza, ou Mémoires de la famille Elderland* (1798) et *The Fugitive of the Forest, a Romance* (1801) est traduit en français deux fois sous le titre simple *La Fugitive de la forêt* (1803) et *Estelle, ou la Fugitive de la forêt* (1803).

L'exemple de modification le plus souvent discuté par la critique est sans doute celui qu'effectue Mary Gay Allard dans sa traduction de *The Italian ; or, the Confessional of the Black Penitents, a Romance* (1797), qu'elle intitule *Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitents noirs* (1797). Dans le cas dudit roman, publié la dernière année de la campagne

d'Italie menée par Napoléon Bonaparte (1796-1797)¹, les libertés titulaires prises par rapport à l'original sont motivées par la bienséance et sont applaudies par un critique écrivant pour la *Décade Philosophique*, qui voit dans le titre original une injure à la nation italienne, dans la mesure où « l'Italien » renvoie au scélérat du roman². En comparant la traduction de Gay à celle de Morellet, qui traduit le titre de manière littérale, Elizabeth Durot-Boucé considère quant à elle la modification effectuée par Gay comme une preuve de la fidélité de la traductrice au contenu du roman et à la sensibilité de l'auteur, puisque l'action est le plus souvent montrée du point de vue de l'héroïne³. Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant la question de la fidélité ou celle de la de fausse fidélité relative à l'altération du titre d'origine mais plutôt le fait que la modification de Gay renforce la dimension « *female Gothic* » du roman, un constat qui s'étend aux exemples mentionnés précédemment.

La dimension « *female Gothic* » est davantage récurrente dans la production française que dans les traductions de l'anglais. En effet, 49 % des romans noirs publiés entre 1789 et 1822 et dont le titre fait référence à un protagoniste annoncent la mise en scène d'un personnage féminin⁴. Citons à titre d'exemple *Célestine, ou les Époux sans l'être* (1798), *Le Château noir, ou les Souffrances de la jeune Ophelle* (1799) et *Julienne, ou le Caveau dans la forêt* (1800). Il s'agit peut-être d'une stratégie commerciale et politique : la mention du nom et du sexe du protagoniste dès le titre pourrait constituer un stratagème ayant pour but d'attirer un lectorat

¹ Elizabeth Durot-Boucé, « Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », *Palimpsestes* 22 (2009), en ligne, <<http://palimpsestes.revues.org/193>> [consulté le 09/12/16], [s. p.].

² Article d'Amaury Duval pour la *Décade Philosophique*, an V, III^e trimestre, Paris, Au Bureau de la Décade, p. 542 : « Le roman que nous annonçons aujourd'hui a pour titre, en anglais, *The Italian* ; et peut-être Madame Radcliffe, en l'intitulant ainsi, avait-elle voulu faire entendre qu'on y trouverait une peinture fidelle du caractère italien. Mais comme l'un de ses personnages les plus saillans est un moine assassin, le plus perfide et le plus dissimulé des scélérats, le titre devenait pour toute une nation une injure sanglante. C'est donc avec raison que la jeune Française (Mary Gay) a qui nous devons la traduction de ce roman, a préféré de lui donner tout simplement le nom de l'héroïne. »

³ Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », *Op. cit.*, [s. p.].

⁴ Pendant la période révolutionnaire (1789-1804), presque la moitié des ouvrages (46 %) mentionnent un personnage féminin dès le titre.

féminin, ou, comme nous l'avons vu, de faire passer l'ouvrage comme un roman inoffensif, car *a priori* destiné au sexe faible¹.

Pour conclure, nous avons noté que, de manière générale, les titres traduits en français sont plus courts et moins complexes, libérés, pour ainsi dire, de la longueur d'usage outre-Manche mais passée de mode en France. Ils ont recours à une « rhétorique du titre² » spécifique au genre *via* l'usage de « constantes lexicales ou syntaxiques³ » qui se perpétuent au fil des années et qui constituent un indice des composantes majeures du genre. Cette rhétorique, plus directe que la britannique, révèle des parties de l'intrigue, notamment le lieu et les personnages principaux, alors que les intitulés anglais, plus neutres et mystérieux, visent à la préservation du mystère, une différence révélatrice des préférences du lectorat français de l'époque et témoignent d'une stratégie du « titre à sensation⁴ ».

Nous allons à présent nous intéresser aux ouvrages eux-mêmes et tenter d'apporter une réponse à l'interrogation suivante : existait-il une « formule éditoriale » pour les romans terrifiants destinés à la diffusion massive – pour la plupart par l'intermédiaire des cabinets de lecture – et qui permettait aux lecteurs de les reconnaître facilement ? Comme l'explique Anthony Glinoyer dans son étude sur le roman frénétique : « Dans la mesure où les romans destinés aux cabinets de lecture étaient peu commentés dans les journaux, ne faisaient l'objet d'aucune promotion, et la *Petite bibliographie* de Pigoreau exceptée, ne disposaient pas de publication spécialisée ni de collection à proprement parler, il était nécessaire pour les lecteurs et les loueurs de livres de pouvoir les reconnaître du premier coup d'œil, dans leurs "seuils".⁵ »

¹ Cf. p. 151.

² Prunghaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 113.

³ *Op. cit.*, p. 113.

⁴ Prunghaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 114.

⁵ Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 231.

Un roman terrifiant peut rapidement être identifié comme tel par une série de « codes » – thèmes, éléments de décor ou catégories de personnages. Ces derniers deviennent la cible des détracteurs du genre qui lui reprochent son manque d'originalité d'un ouvrage à l'autre. De la même manière, ces romans seraient identifiables dès la couverture par une signalétique « physique » particulière, notamment *via* le format et le nombre de volumes, qui constituent notre premier objet d'étude.

3. Description physique : le format et le nombre de volumes

Notre étude comparative du format et du découpage en volumes des ouvrages du roman gothique en traduction française avec la version originale anglaise repose sur une analyse quantitative menée à partir des bibliographies du roman gothique en traduction française et du roman noir qui se trouvent en appendice, grâce aux œuvres dont le format et le nombre de volumes nous sont connus¹.

En 1804, l'auteur de *Paris et ses curiosités* constate que « [t]out le monde lit aujourd'hui, depuis la petite maîtresse dans son boudoir jusqu'à la marchande de pommes avec son inventaire »², notant ainsi un accroissement du lectorat, et par-là même l'avènement d'une nouvelle catégorie de lecteurs d'origine populaire. En 1821, le libraire-éditeur Pigoreau signale à propos des éditions des œuvres de Voltaire et de Rousseau que puisque « [...] les exemplaires de luxe [n'étaient] pas à la portée du peuple, on a fait les *éditions des chaumières*.³ » Il distingue donc deux types d'éditions, destinés à des publics divers, qui se différencient également par

¹ Cf. Appendice 1 : « Bibliographie du roman gothique anglais en traduction française (1789-1821) » et Appendice 2 : « Bibliographie des œuvres de fiction françaises ayant subi l'influence du roman terrifiant (1789-1822) ».

² Claude-Louis Desrais [et al.], *Paris et ses curiosités, avec une notice historique et descriptive des environs de Paris*, nouvelle édition, Paris, Marchand, an XII-1804, vol. 12, p. 48, cité par Claude Pichois dans son article « Les cabinets de lecture à Paris, durant la première moitié du XIX^e siècle », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 14^e année, n° 3, 1959, pp. 521-534, pp. 530-531.

³ Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romanicère, Op. cit.*, « Préface », p. i.

leur format et l'éditeur chez qui ils sont publiés. En effet, certaines maisons d'édition se « spécialisaient¹ » dans la production de romans populaires in-12 majoritairement destinés à ce nouveau lectorat et à la diffusion par les cabinets de lecture, tandis que d'autres publiaient principalement des volumes in-8, un format plus coûteux qui constitue une forme de distinction littéraire pour l'œuvre et son auteur, comme l'explique plus tard Stendhal : « Le roman pour les femmes de chambre est en général imprimé sous format in-12 et chez M. Pigoreau » tandis que « le roman in-8° » qui procure à son auteur le « mérite littéraire » est « imprimé chez Levavasseur ou Gosselin »². Cette distinction, bien que tardive compte tenu de notre période d'étude, se constate déjà à la fin du XVIII^e siècle. Effectivement, pour le « roman du jour »³ – catégorie à laquelle est rattachée le genre du roman gothique –, l'in-12 reste format le plus répandu dans le dernier quart du XVIII^e et le premier quart du XIX^e siècle.

¹ Nous plaçons le verbe entre guillemets parce qu'à l'époque, il n'existe pas encore de maison d'édition spécialisée au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

² D. Gruffot Papera [Stendhal], « Projet d'article sur "Le Rouge et le Noir" » (18 octobre-3 novembre 1832), dans *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle*, édition de Béatrice Didier, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 561, cité par Anthony Glinoeur dans « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *COntEXTES*, Varia, en ligne, <http://contextes.revues.org/4325>, [consulté le 10 mars 2015].

³ Terme donné aux « romans nouveaux » critiqués par Charles-Hubert Millevoye dans sa *Satire des romans du jour, considérés dans leur influence sur le goût et les mœurs de la nation*, Paris, Capelle, an XI – 1802.

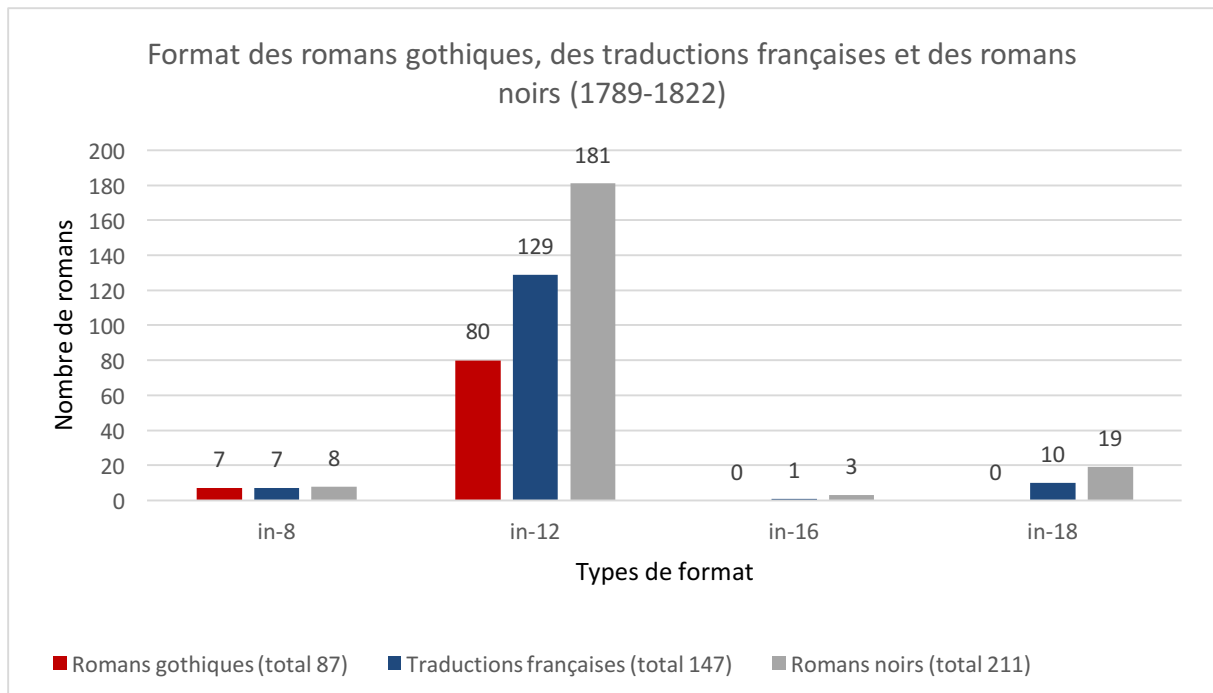


Figure 23. Graphique de comparaison du format de publication du roman gothique avec sa traduction en français

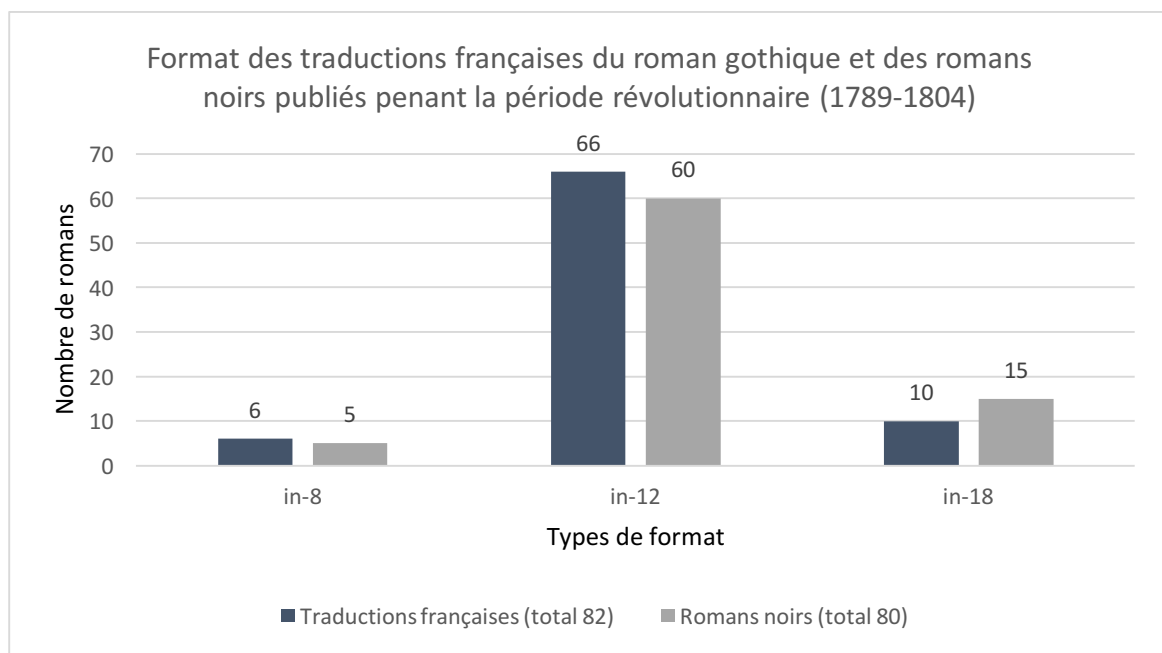


Figure 24. Graphique de comparaison du format des traductions françaises du roman gothique et des romans noirs pendant la période révolutionnaire (1789-1804)

Comme l'illustre le graphique ci-dessus (fig. 23), 92 %, c'est-à-dire la quasi-totalité des romans gothiques en langue anglaise de notre bibliographie pour lesquels nous connaissons le format sont publiés en in-12, tandis que seulement 8 % paraissent en in-8. Si l'in-12 reste

majoritaire pour les traductions françaises du roman gothique (88 % des œuvres) et les romans noirs (86 %), ils témoignent d'une plus grande diversité de formats, avec 7 % des traductions et 9 % des romans noirs publiés en in-18, 5 % des traductions et 4 % des romans noirs en in-8, et seulement une traduction et trois romans noirs en in-16. Un second graphique (fig. 24) permet de constater que la plupart des romans publiés en in-18, qu'il s'agisse de traductions ou de romans noirs, le sont pendant la période révolutionnaire (1789-1804), qui englobe la période de vogue du roman terrifiant, un constat que nous allons à présent tenter d'expliquer.

Gérard Genette explique qu'à l'âge classique, la publication en « grand format », est réservée « aux œuvres sérieuses (c'est-à-dire plutôt religieuses ou philosophiques que littéraires), ou aux éditions de prestige et de consécration des œuvres littéraires [...].¹ » Tandis qu'« [a]u début du XIX^e siècle, où les grands volumes étaient devenus plus rares, la différence de dignité passait entre les in-8 pour la littérature sérieuse et les in-12 et plus petits pour les éditions bon marché réservées à la littérature populaire [...].² » Publiés entre ces deux périodes, les romans terrifiants qui paraissent en in-12, en in-18 ou encore en in-16 témoignent de la stratégie qui consiste à vendre des ouvrages dans un format plus accessible physiquement et financièrement. Ces formats constituent les précurseurs de nos éditions de poche telles qu'on les connaît aujourd'hui, peu chères et que l'on peut emporter avec soi.

Quant aux romans qui paraissent en in-8, le plus grand et donc le plus prestigieux des formats de notre bibliographie, ils sont le fruit d'auteurs à succès et/ou ayant une réputation littéraire déjà bien établie et mettent en avant ces grands noms dès la page de titre³. Du côté du roman noir, il s'agit par exemple de *Félicité de Genlis* et du *marquis de Sade*. Quant aux traductions françaises du roman gothique, prenons d'abord l'exemple de *Charlotte Smith*, dont

¹ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Au sujet des noms mis en avant sur la page de titre, cf. p. 100.

les romans ont été régulièrement traduits en français. *Emmeline ; or, the Orphan of the Castle* n'a connu pas moins de quatre éditions lors de sa sortie en 1788¹. *Ethelinde, ou la Recluse du Lac* (1790), traduction de *Ethelinde ; or, the Recluse of the Lake* (1789) initialement publié en in-12 chez T. Cadell, paraît au format in-8 chez Maradan en 1798.

Mentionnons ensuite les traductions françaises de *The Vampyre* (1819), de John William Polidori, la première fiction britannique à mettre en scène un vampire en tant que protagoniste principal. *Le Vampyre, nouvelle traduite de l'Anglais de Lord Byron* (1819) par Henry Faber et *Le Vampyre, nouvelle attribuée à Lord Byron* (1820) traduite par Eusèbe de Salle, paraissent toutes deux au format in-8, tout en mettant en avant le nom prestigieux de Lord Byron, à qui l'on a d'abord attribué la nouvelle². La controverse autour de la paternité littéraire de *The Vampyre* cesse en 1819, lorsque Byron donne à publier *August Darvell* – qui paraît sous le titre *A Fragment* –, sa propre nouvelle écrite à Diodati en juin 1816³ et lorsque Polidori fait publier une note dans l'introduction de son roman *Ernestus Berchtold* dans laquelle il retrace l'histoire de l'attribution auctoriale de la nouvelle⁴. Il n'est pas avéré qu'Henry Faber ait pu prendre connaissance de l'aboutissement de la polémique quand il fait paraître sa traduction en 1819⁵. En revanche, il est certain que l'année suivante, en 1820, la résolution de l'ambiguïté relative à la paternité littéraire de la nouvelle avait atteint la France et que l'éditeur Ladvocat, ou bien

¹ Pour les détails bibliographiques, voir Martin, Mylne et Frautschi, *Op. cit.*, p. 327.

² *The Vampyre* est d'abord paru en avril 1819 dans *The New Monthly Magazine* sous le titre « *The Vampyre : A Tale by Lord Byron*, puis fut republié sous forme d'une monographie la même année, toujours sous le nom de Byron, qui n'apparaît plus sur la seconde édition.

³ Andrew McConnell Scott, *The Vampyre Family : Passion, Envy and the Curse of Byron*, Edinburgh, Canongate, 2013, p. 247.

⁴ John Polidori [et al.], *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 244 et 246.

⁵ La traduction d'Henry Faber a été tirée d'une édition qui attribuait la paternité de la nouvelle à Lord Byron, soit celle du *Monthly Magazine*, soit celle de la première édition, puisque le 1^{er} juillet 1819, Charles Nodier a publié un compte-rendu de cette traduction dans le journal *Le Drapeau blanc*.

Eusèbe de la Salle – par ailleurs l’un des traducteurs de Byron¹ – ait volontairement profité de l’équivoque liée à la paternité littéraire de la nouvelle afin de tirer parti du nom le plus célèbre. D’ailleurs, la page de titre maintient l’ambivalence en précisant « nouvelle attribuée à Lord Byron ».

Citons un dernier cas de figure relatif aux traductions françaises du roman gothique. Des traducteurs comme l’abbé André Morellet et René-Jean Durdent, qui bénéficient d’une certaine réputation et/ou d’une certaine expérience en tant que traducteurs, voient leur nom clairement signalé sur la page de titre. C’est également le cas pour Marie-Françoise Gay Allart. La page de titre des *Secrets de Famille*, « traduit de l’anglais de Pratt par Mary Gay Allart, traductrice d’*Eléonore de Rosalba* », une autre traduction publiée au format in-8 chez Lepetit en 1800, fait à peine mention du nom de l’auteur anglais, peu connu, et met en revanche l’accent sur le nom plus célèbre de la traductrice, à qui l’on doit l’une des versions françaises de *The Italian* (1797) d’Ann Radcliffe, une traduction plutôt appréciée des critiques contemporains².

Pour terminer notre étude de la taille des volumes, arrêtons-nous sur un dernier cas de figure, celui du changement de format lors d’une réédition. Le premier exemple est celui de la consécration d’un ouvrage initialement publié en in-12, qui fait l’objet d’une nouvelle traduction ou d’une réédition en in-8. Ainsi, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis, dont la traduction est attribuée à André Morellet, est publiée à titre posthume en in-8 en 1838 chez A. Cadeau, c’est-à-dire une vingtaine d’années après la mort de l’auteur et du traducteur. La combinaison de plusieurs facteurs, tels qu’un titre sulfureux ayant fait beaucoup couler d’encre, associé à une nouvelle traduction par un homme de lettres renommé et généralement apprécié, expliquent aisément une publication dans un format plus prestigieux qui permet en outre au

¹ Eusèbe de Salle et Amédée Pichot, *Œuvres de Lord Byron*, traduites de l’anglais, Paris, Ladvocat, 1819-1821.

² Citons par exemple le critique du *Magasin encyclopédique*, plutôt classique dans ses tendances, qui considère la traduction de Mary-Françoise Gay Allart : « [...] assez soignée, quoiqu’elle eût dû éviter quelques répétitions [...] », *Magasin encyclopédique*, 1797, vol. 15, p. 140, cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 84.

libraire-imprimeur de vendre le livre plus cher.

Le second exemple consiste en un cas inverse, c'est-à-dire un ouvrage initialement publié en in-8 qui fait l'objet d'une réédition en in-12 en 1821, à l'instar du *Solitaire* (1821), un roman noir de Charles-Victor Prévost d'Arlinecourt qui paraît au format in-12 à l'occasion d'une troisième et d'une quatrième édition par Béchét. Un tel changement illustre la volonté d'une certaine « démocratisation » de la lecture. Bien que l'éditeur Béchét ne justifie pas son choix du format dans la préface du *Solitaire*, nous supposons qu'un tel concept l'a motivé à favoriser, pour les troisième et quatrième éditions, un format non seulement moins onéreux et donc davantage accessible pour un plus grand nombre de lecteurs, mais aussi plus petit et plus pratique à transporter. Gérard Genette considère que le choix du format délivre en lui-même une information paratextuelle, dans la mesure où les distinctions de format « [...] avaient déjà la force et l'ambiguïté de notre opposition entre "édition courante" et "édition de poche", la seconde pouvant aussi bien connoter le caractère "populaire" d'une œuvre ou son accès au panthéon des classiques. ¹»

L'étude du format de publication du roman terrifiant pour la période 1789-1822 a permis deux constats. Tout d'abord, le fait que la plupart des romans terrifiants soient publiés au format in-12, et ce particulièrement pendant la Révolution, illustre le changement qui s'opère dans le type de lectorat et les pratiques de lecture : le roman devient plus accessible à la fois physiquement et financièrement par un plus grand nombre de lecteurs. Le genre du roman gothique et noir constitue donc un maillon de la chaîne de l'édition qui se modernise et témoigne des changements qui accompagnent la Révolution en dehors de la sphère politique. Ensuite, parmi les œuvres de nos bibliographies, celles qui paraissent dans un format plus prestigieux le sont après plusieurs années et/ou sont issues de la plume d'auteurs ou de traducteurs de renom.

¹ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 22.

Dans la plupart des cas, il s'agit également de celles qui ont résisté à l'épreuve du temps et qui font l'objet d'éditions modernes.

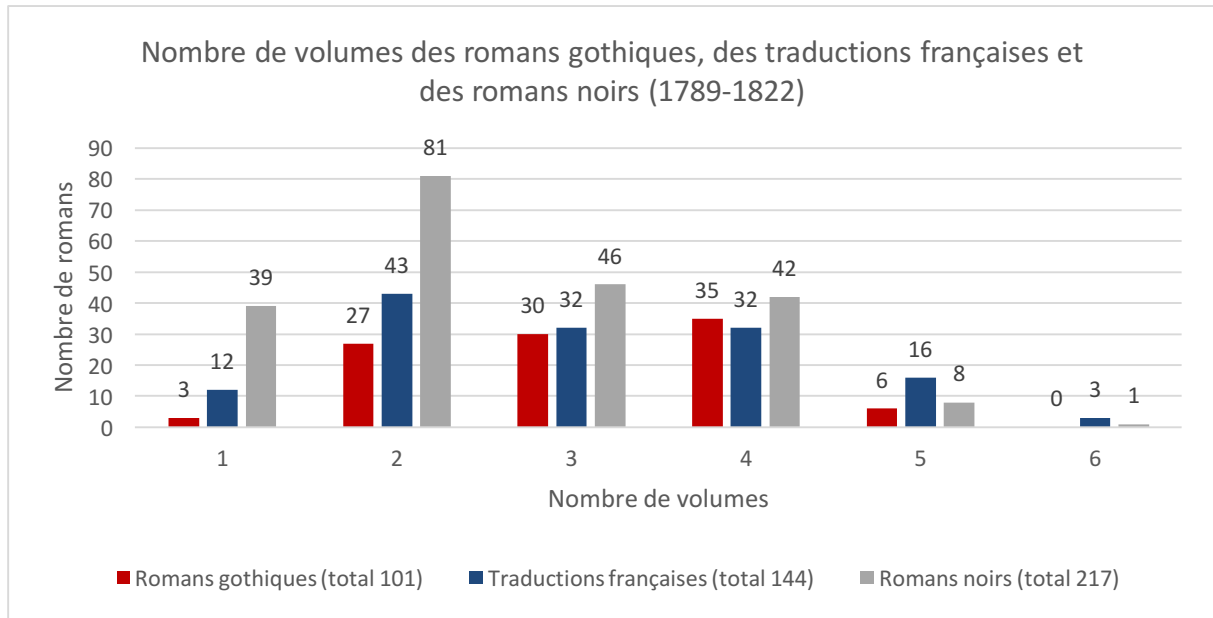


Figure 25. Graphique de comparaison du découpage en volumes du roman gothique avec sa traduction en français (1789-1822)

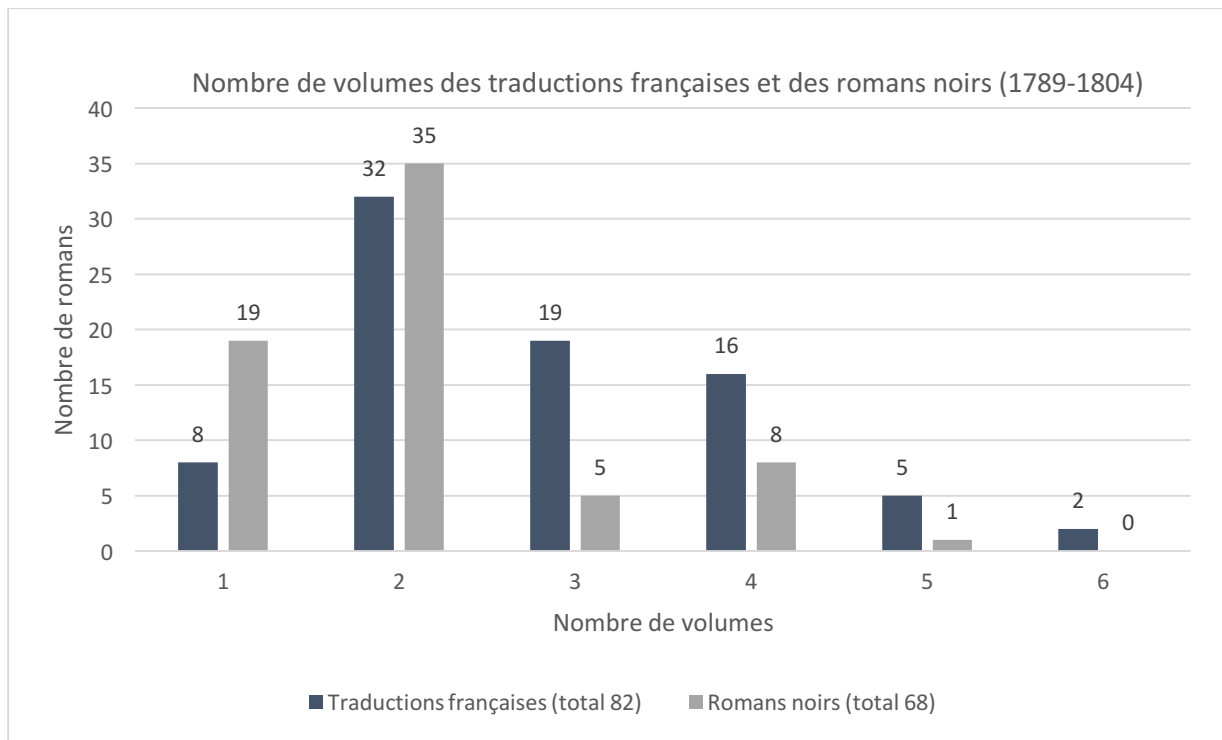


Figure 26. Graphique de comparaison du découpage en volumes des traductions du roman gothique et des romans noirs pendant la période révolutionnaire (1789-1804)

Penchons-nous à présent sur le découpage en volumes des romans gothiques. Comme l'illustre le graphique ci-dessus (fig. 25), la publication en quatre volumes est la plus répandue pour le roman gothique et inclut 35 % des œuvres. Elle est suivie par le découpage en trois puis en deux volumes, qui concernent respectivement 30 % et 27 % des œuvres. Un petit nombre d'œuvres (6 %) paraissent en cinq volumes et seulement trois ne comportent qu'un seul volume. La composition en six n'est adoptée pour aucun ouvrage de la bibliographie du roman gothique dont le nombre de volumes nous est connu.

Tout comme le format, le découpage des traductions françaises et des romans noirs témoigne d'une plus diversité que les romans gothiques eux-mêmes. Contrairement aux originaux britanniques, les traductions françaises – 30 % – et les romans noirs – 37 % – paraissent le plus fréquemment en deux volumes. Ceci est d'autant plus notable pendant la période révolutionnaire (fig. 26), où ce type de publication concerne 39 % des traductions et 51 % des romans noirs. Le suivant par ordre d'importance est le découpage en quatre (26 % des traductions et 21 % des romans noirs), puis trois volumes (22 % des traductions et 21 % des romans noirs). Viennent ensuite la composition en cinq (11 % des traductions et 4 % des romans noirs). Comme pour les originaux britanniques, le découpage en six volumes est très peu utilisée (2 % des traductions et un seul roman noir). Enfin, si les volumes uniques ne concernent que 8 % des traductions, 18 % des romans noirs sont publiés dans ce format. Le constat reste le même pendant la période révolutionnaire (fig. 26), avec 10 % des traductions et 28 % des romans noirs publiés dans ce format.

Un grand nombre d'éditeurs de traductions françaises respectent la distribution en volumes des originaux britanniques : 47 % des romans gothiques paraissent avec un nombre de volumes identique à l'édition anglaise. Nous avons toutefois noté un nombre intéressant d'augmentations (26 %) du nombre de volumes dans les éditions des traductions françaises. En effet, *La Chapelle d'Ayton, ou Emma Courtney* (1799) par Pauline de Meulan, la traduction

française de *Memoirs of Emma Courtney* (1796) de Mary Hays, comporte cinq volumes alors que l'original britannique n'en possède que deux. Le nombre de volumes de *The Heiress Di Montalde ; or, the Castle of Bezanto* (1799) d'Ann Ker passe quant à lui du simple au double, c'est-à-dire de deux à quatre volumes, dans la traduction française intitulée *L'Héritière de Montalde, ou le Spectre et les Mystères du Château de Bezanto* (1812) par A.-C.-A. Rouargue. De même, *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin, initialement publié en quatre volumes, paraît en six volumes dans la traduction *Melmoth, ou l'Homme errant* de Jean Cohen en 1821.

Les libraires-éditeurs qui pratiquent le plus volontiers la fragmentation d'une œuvre en un plus grand nombre de volumes que l'édition anglaise, à savoir Dentu, suivi de Maradan, G. C. Hubert, Lepetit, Denné, Corbet et Pigoreau, sont « spécialisés » dans la diffusion auprès des cabinets de lecture¹. Comme l'explique Anthony Glinoyer, « [p]our les cabinets de lecture, ce découpage en volume leur permettait de tenir leurs lecteurs en haleine plus longtemps, de fidéliser le client et d'accroître le nombre d'ouvrages en stock.² » En outre, peut-être cela constituait-il, pour les éditeurs, une technique commerciale qui leur permettait d'accroître leurs ventes : augmenter le nombre, même en diminuant le prix – ce qui aurait pour effet de rendre plus accessible l'achat de romans – oblige le lecteur à acquérir un plus grand nombre de volumes s'il souhaite pouvoir lire ou du moins posséder l'œuvre dans son intégralité.

Certains romanciers se moquent de la pratique éditoriale évoquée précédemment et qui est commune de part et d'autre de la Manche au tournant du XIX^e siècle. C'est par exemple le cas de J. M. H. Hales, qui, dans la préface de *De Willenburgh ; or, the Talisman, a Tale of Mystery* (1821), regrette de ne pas avoir anticipé le succès de son roman et de ne pas avoir

¹ Cf. Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière*, *Op. cit.*, 1821.

² Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, pp. 233-234.

augmenté le nombre de volumes :

[...] I should have foreseen his reception, and carried him through six good-sized volumes instead of three; thus doubling the profits to the bookseller and myself, like many shrewd and sensible authors of the present day.¹

De même, Bellin de la Liborlière, dans la préface de sa parodie *La Nuit anglaise, ou les Aventures jadis un peu extraordinaires, mais aujourd'hui toutes simples et fort communes de M. Dabaud* [...] (1799), dépeint un auteur en train de rédiger dans un cimetière le chapitre XVII du tome XIX d'un roman noir intitulé *Le Spectre flamboyant, ou les Mystères de la caverne ténébreuse* et qui espère, en découvrant un manuscrit au fond d'une tombe ouverte, « que le contenu [...] allait [lui] fournir deux tomes au moins pour [s]on roman, ce qui l'aurait porté jusqu'à 24 volumes.² »

4. *Amplificatio* et *brevitas*

Intéressons-nous à présent plus en détail aux éléments ajoutés ou supprimés par les traducteurs français. Un tableau analytique du lexique employé par les critiques littéraires³ relativement aux processus de naturalisation des romans gothiques permet de classer les changements dans deux catégories opposées, celles de l'*amplificatio* et celle de la *brevitas*⁴.

Amplificatio

« égayer les sombres tableaux »
« broder »
« enrichir »
« scènes et épisodes qui manquent »

« ajouter des idées de mon fond »
« additions »

Brevitas

¹ J. M. H. Hales, *De Willenburgh, or the Talisman, a Tale of Mystery*, London, printed for A. K. Newman and Co., Leadenhall Street, 1821, p. li. [« [...] J'aurais dû anticiper sa réception et le faire éditer en six gros volumes au lieu de trois, ce qui aurait doublé les profits du libraire et les miens, comme ont su le faire bon nombre d'auteurs malins et avisés du moment. »]

² Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, Toulouse, Anacharsis, [1799] 2006, p. 32.

³ Les critiques étudiées sont issues de l'Appendice 7 : « Critiques contemporaines du roman gothique anglais en traduction française et du roman noir (1789-1822) ».

⁴ McMurrin, *The Spread of Novels*, *Op. cit.*, p. 74.

« élaguer quelques épisodes »
 « raccourcir quelques longues descriptions »
 « retrancher »

« retrancher quelques longueurs et quelques imperfections »
 « retranchements » (revient à plusieurs reprises)

Comment les éditeurs parvenaient-ils à publier davantage de volumes que l'édition anglaise ? Ils jouaient sur la mise en page. Nous pouvons en effet noter un plus grand nombre de page vierges ou presque vierges en début et en fin de volumes des traductions françaises, un grossissement des marges et des interlignes sur chaque page, ce qui a pour effet d'aérer considérablement le texte. C'est notamment le cas dans *Les Trois Espagnols, ou les Mystères du château de Montillo* (1805), la traduction française de *The Three Spaniards, a Romance* (1800) par George Walker (fig. 27).

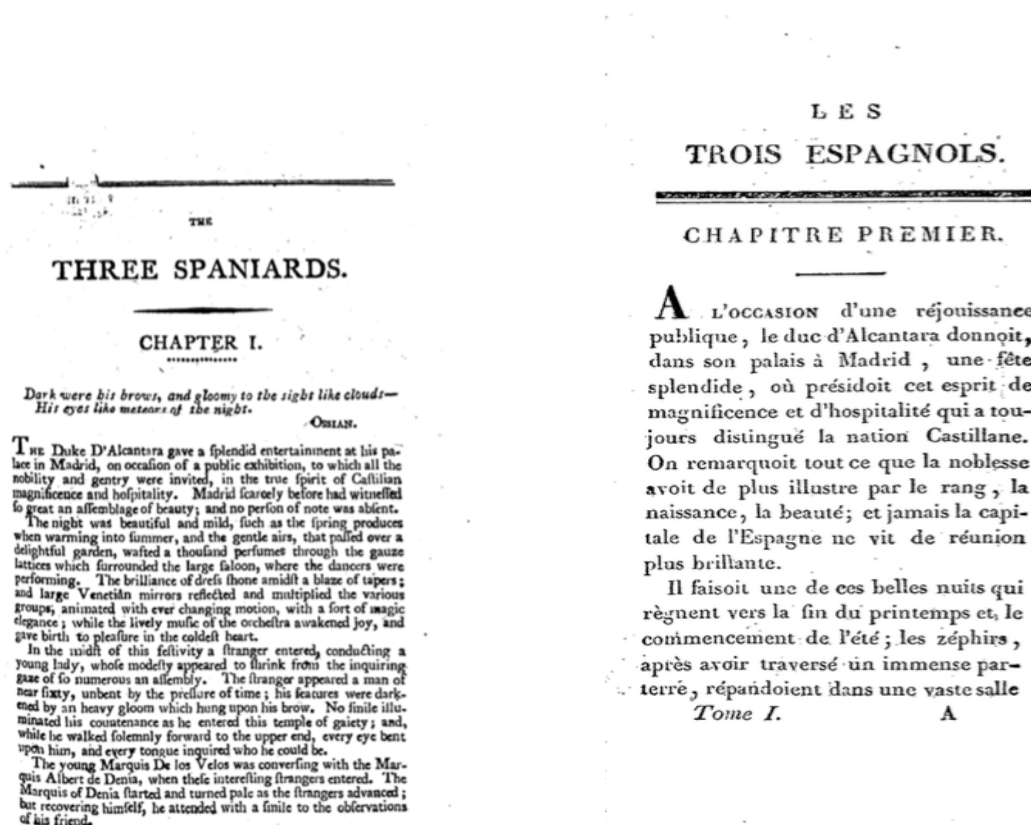


Figure 27. Première page du premier chapitre de *The Three Spaniards, a Romance* de George Walker (1800) et des *Trois Espagnols, ou les Mystères du château de Montillo*, de P. L. Lebas (1805).

La seconde technique consiste à ajouter du contenu. Tout d'abord, il n'est pas rare de voir figurer un catalogue dressant la liste des publications récentes chez l'éditeur ou un

frontispice en début de volume dans l'édition française, et ce de manière plus fréquente que dans les éditions anglaises, comme nous l'avons vu. A ce sujet, un certain « A. J. D. B. », journaliste pour le *Magasin encyclopédique* et lui-même traducteur de romans gothiques, fait part d'un ajout plutôt curieux du traducteur de *A Sicilian Romance* : « Le traducteur, pour tâcher d'égayer les sombres tableaux qu'il présentait au public, a fait graver, à la fin du second volume, une chanson bachique¹. »

Ensuite, le traducteur ajoute de temps à autre des notes de bas de page² ou « gonfle » le texte en inventant des passages, comme l'avoue par exemple Louis-Antoine Marquand pour sa traduction *L'Abbaye de Munster* (1797) : « [...] j'ai osé y ajouter des idées de mon fond [...] »³. Le traducteur considère sa démarche comme légitime parce que ses idées sont « cependant analogues à celles de l'auteur⁴ » et respectent en cela l'esprit de l'ouvrage. Comme nous l'avons vu, la conception de la traduction « fidèle » au tournant du siècle était relativement floue et un grand nombre de traducteurs présentent au public des « traductions » qui sont en réalité des réécritures de l'original anglais. *Zofloya, ou le Maure* (1812)⁵ témoigne également de cette pratique : le premier volume du roman anglais se finit par le chapitre XII tandis que la traduction française se termine seulement avec le chapitre IX. L'édition française comporte ainsi un volume de plus que l'édition anglaise.

Enfin, un autre cas de figure consiste à extraire une nouvelle d'un recueil et à l'allonger de manière à ce qu'elle atteigne les deux à quatre volumes habituels. C'est par exemple le cas pour *The Two Emilys* de Sophia Lee, publié dans *Canterbury Tales* (1798), qui comporte trois

¹ Article de « A. J. D. B. » dans le *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième [1798], vol. 6, p. 373.

² Pierre de La Montagne, le traducteur d'*Ethelinde, ou la Recluse du Lac* (1790), a par exemple complété sa traduction par de volumineuses notes de bas de page.

³ Marquand, « Préface du traducteur », *L'Abbaye de Munster*, *Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara, *Op. cit.*, p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁵ Traduction de *Zofloya ; or, the Moor, a Romance of the Fifteen Century* (1806) de Charlotte Dacre.

volumes : l'année suivante, Ouvrier fait paraître la traduction de Mathieu Christophe intitulée *Les Deux Émilies, ou les Aventures du duc et de la duchesse d'Aberden*, qui comporte à elle seule deux volumes. Enfin, si le texte traduit ne conserve que rarement le paratexte d'origine, qui n'aurait que peu de sens pour les lecteurs français, il comporte parfois un « Avertissement » liminaire de l'éditeur français ou une « Préface » du traducteur, comme nous le verrons plus en détail.

L'ajout de contenu peut être demandé par les éditeurs-imprimeurs, dans une démarche « *marketing* » afin d'augmenter le nombre de volumes. La technique de l'augmentation est également bénéfique aux cabinets de lecture, notamment par rapport au rendement des prêts. Il n'est pas impossible que Mary Gay ait subi une certaine pression de la part de l'éditeur Lepetit quant à la longueur des volumes de sa traduction de *The Italian* (1797)¹. Le roman anglais, composé de trois volumes, est publié en français en sept volumes, un chiffre impressionnant dont la traductrice a conscience, comme elle en témoigne dans une lettre à son cousin².

A l'inverse, une réduction du nombre de volumes lors du passage en français suppose un certain nombre de suppressions au sein du texte. *La Cloche de Minuit* (1798), traduction de *The Midnight Bell* (1798) par Francis Lathom témoigne par exemple de cette pratique de supprimer les passages jugés trop longs et ennuyeux ou sans intérêt pour le lecteur³. En effet, malgré la conservation des épigraphes de l'édition originale et des marges confortables comparées à celles de l'édition anglaise, l'édition française comporte seulement deux volumes sur trois, ainsi qu'une centaine de pages de moins. La même année que la parution de *La Cloche de Minuit*, Defauconpret rend grâce à Morellet d'avoir adapté sa traduction de *The Children of*

¹ *Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitens noirs* (1797).

² « Sept volumes [...] sont-ils suffisants pour endormir le lecteur ? » (Lettre du 23 vendémiaire an VI [18 novembre 1797], cité dans Séché, *Op. cit.*, p. 35).

³ Cf. pp. 186-187.

the Abbey (1796) en la débarrassant des défauts typiques des romans britanniques :

[...] les défauts qu'on reproche, avec raison, aux romans anglais, des détails minutieux, les longueurs déplacées, les descriptions multipliées qui interrompent presque toujours ou un récit attachant, ou une situation pénible, ne se rencontrent point dans les *Enfans de l'Abbaye* : c'est peut-être une obligation que madame Roche a à son traducteur.¹

C'est cette technique, nommée *brevitas*, et qui consiste en la réduction et/ou la suppression d'éléments, qui est la plus employée au sein des traductions, comme en témoignent les critiques². Ce constat est paradoxal dans la mesure où les romans traduits paraissent en un plus grand nombre de volumes que les originaux britanniques, comme nous venons de le voir.

Intéressons-nous à présent au devenir de l'intertexte littéraire et poétique et du paratexte au sein des traductions françaises des romans gothiques publiés au tournant du XIX^e siècle et aux modifications relatives aux techniques de l'*amplificatio* ou de la *brevitas* qu'ils subissent lors du passage à la langue française. Notre analyse inclut l'étude des mêmes éléments au sein des romans noirs à des fins comparatifs.

4. La guerre des épigraphes et l'intertexte littéraire et poétique

Intéressons-nous tout d'abord aux épigraphes des auteurs de romans gothiques et des traducteurs, dans l'optique d'exposer ce qu'il advient de cette pratique lors du passage à la langue française. Nous la comparons ensuite à celle des écrivains de romans noirs français.

Gérard Genette a remarqué la rareté de l'emploi de l'épigraphe dans les romans aux XVIII^e siècle. Selon lui, c'est avec la vogue du roman gothique que la pratique épigraphique pénètre massivement en France dans la prose narrative à la fin du siècle³. Nous avons en effet

¹ Article de « A. J. D. B. » dans le *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1798, vol. 6, pp. 226-262 à propos des *Enfans de l'Abbaye* (1797) de Morellet.

² Cf. p. 224.

³ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 136.

constaté que les auteurs de romans gothiques en faisaient un usage régulier, citant parfois jusqu'à quatre auteurs différents sur une même page. En revanche, les épigraphes ne sont généralement pas reproduites lors du passage à la langue française, même quand elles sont l'œuvre d'un homme de lettres réputé et d'un traducteur « fidèle » comme André Morellet¹.

La comparaison de la pratique épigraphique au sein des romans gothiques, des traductions et des romans noirs français permet en effet de constater l'usage mineur de la citation dans les œuvres françaises au tournant du XIX^e siècle. Du côté des romans gothiques, sur quarante-quatre œuvres étudiées, toutes contiennent des épigraphes, tandis que seulement la moitié des traductions – vingt-deux sur un total de quarante-trois – et onze sur quatre-vingt-cinq romans noirs en comportent.

Au Royaume-Uni, les traductions de romans noirs français présentent généralement les épigraphes dans leur langue originale, et ce quelle que soit la langue – dans certains cas, la traduction figure juste après. Prenons pour exemple *Caroline de Lichtfield*, d'Isabelle de Montolieu (1786), traduit la même année en anglais par Thomas Holcroft² : l'épigraphe de Voltaire au début de chaque tome est conservée en français dans la traduction anglaise. Un autre exemple plus tardif, *Leopold de Circe ; or, the Effects of Atheism* (1807) de J. S. Byerley, Esq., traduction de *Léopold de Circé, ou les Effets de l'athéisme* (1805) par Catherine-Françoise-Adélaïde Ménage, dame de Saint-Venant, conserve l'épigraphe française, puis en propose une traduction. Le parti pris de garder les épigraphes dans leur langue d'origine traduit une certaine ouverture culturelle et se fait le signe d'un cosmopolitisme, également de mise en France à l'époque des Lumières, comme le souligne John Pemble : « During Voltaire's lifetime it was smart and enlightened to know about the wider world and to be tolerant of foreign

¹ Cf. p. 172.

² *Caroline de Lichtfield, a Novel* (1786).

oddities. Fashionable and intellectual Paris prided itself on being *cosmopolite* – a word that came into general use in the middle years of the eighteenth century.¹ »

Pourtant, les traducteurs de romans gothiques francisent systématiquement les épigraphes anglaises, alors que celles en italien ou en latin sont laissées dans la langue originale. En témoigne l'un d'entre eux, Jean-Baptiste-Joseph Breton de la Martinière, qui déplore la mauvaise qualité des traductions des grands auteurs britanniques :

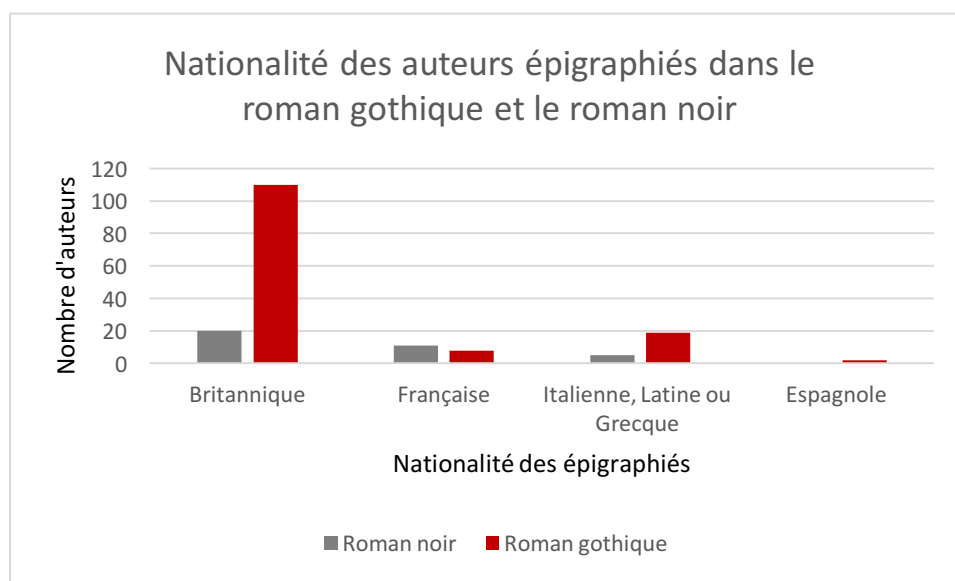
[...] il n'est personne qui, la grammaire anglaise d'une main, et le *Pocket's Dictionary* de l'autre, ne se juge capable de [...] travestir par lambeaux, les œuvres immortelles des Milton, des Gray, des Dryden, des Thomson, des Shakespeare. Si l'on veut s'assurer de cette vérité, il suffit de jeter un coup d'œil sur les sentences ou passages des auteurs que la plupart des écrivains anglais mettent en tête de leurs chapitres. On traduit ordinairement ces images gracieuses ou gigantesques, remplies de sentiment d'énergie, avec une admirable *simplicité* qui les rend méconnaissables² !

Cela semble vouloir dire qu'en France, on s'attend à ce que les lecteurs comprennent l'italien ou le latin, mais pas l'anglais. Les pratiques françaises et britanniques relatives à la traduction ou au contraire à la non traduction des épigraphes fait écho aux politiques culturelles des deux nations, à savoir le multiculturalisme britannique et la politique d'assimilation française, impliquant modification, francisation ou suppression de tout ce qui ne fait pas assez français, ou trop étranger. D'autre part, la « francisation » des épigraphes anglaises pourrait témoigner d'une certaine résistance face à la montée en popularité de l'anglais, langue d'une nation ennemie, et qui menace la suprématie du français à la fin du siècle.

¹ John Pemble, *Shakespeare Goes to Paris : How the Bard Conquered France*, London, Hambledon and London, 2005, p. 13. [« À l'époque de Voltaire, vous faisiez preuve d'intelligence et d'éveil si vous connaissiez le vaste monde et affichiez votre tolérance à l'égard des curiosités étrangères. Le Paris intellectuel et chic était fier de son *cosmopolitisme* – un mot qui entra dans l'usage au milieu du dix-huitième siècle. »]

² Breton de la Martinière, « Préface du traducteur », *Stanley, ou les Deux frères*, *Op. cit.*, cité dans Annie Cointre, Annie Rivara (dir.), *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais, 1721-1828*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 218-219.

L'épigraphe permet de signaler sa connaissance littéraire, parfois son orientation politique, comme nous l'avons vu¹, en tout cas de se placer dans un genre particulier, comme en témoigne un rédacteur du *Journal typographique et bibliographique* qui explique à la sortie du *Château mystérieux, ou l'Héritier orphelin* (1798)² : « L'épigraphe de ce roman annonce assez de quel genre il est.³ » Le parti pris de supprimer ou de traduire uniquement les auteurs britanniques est significatif de certains enjeux linguistiques et culturels qui prennent sens lorsque l'on découvre qui sont les auteurs les plus épigraphiés. Comme l'a signalé Gérard Genette, le choix des auteurs est aussi important que le choix de l'épigraphe même, généralement choisie en fonction du contenu du chapitre – ou de l'œuvre – qu'elle précède. Par l'épigraphe, l'auteur choisit ses pairs et, selon Anthony Glinoe, « se constitue un répertoire d'auteurs dont il veut assumer la succession »⁴.



¹ Cf. p. 150.

² Traduction de *The Mystic Castle ; or, Orphan Heir, a Romance* (1796) par Isaac Bashevis Singer.

³ *Journal typographique et bibliographique*, publié par P. Roux, première année, 1^{er} Vendémiaire, au 30 Fruct. an VII (22 Sept. 1797 au 21 Sept. 1798), à Paris, chez l'Éditeur, pp. 124-125.

⁴ Glinoe, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 239.

Figure 28. Nationalité des auteurs épigraphiés dans le roman gothique et le roman noir (1789-1822)

Le graphique ci-dessus (fig. 28) représente la nationalité des épigraphiés dans le roman gothique et du roman noir français. La pratique de l'épigraphie latine permet à l'auteur de montrer à ses lecteurs qu'il connaît et respecte ses classiques ; songeons par exemple à Clara Reeve, qui cite Horace dans *The Champion of Virtue* (1778), ou à Ann Radcliffe, qui épigraphie Jules César et Virgile dans *The Romance of the Forest* (1791). Dans un monde où les romancières professionnelles, particulièrement celles qui s'essayaient au roman gothique, étaient souvent décriées par leurs collègues et critiques du sexe opposé¹, le tribut était d'autant plus important à payer. L'« effet épigraphe », défini par Gérard Genette, a en effet pour visée l'intégration d'un roman à une tradition culturelle, et constitue « un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité² ».

Dans les romans gothiques comme dans les romans noirs français, on note une prépondérance d'épigraphes d'auteurs britanniques par rapport aux auteurs français. Pour les romanciers britanniques, cette pratique témoigne de la volonté de placer leurs œuvres au sein d'une tradition littéraire nationale. Le constat est plus surprenant dans le cas des romans noirs et s'explique par le fait qu'un grand nombre d'entre eux, publié pendant la période de vogue de la fiction gothique britannique, porte l'influence directe de cette dernière. Certains ouvrages avouent d'ailleurs être des imitations du genre. De par leur pratique épigraphique, les romanciers français tentent donc de donner une couleur anglaise à leurs œuvres.

Les parodies du roman gothique et du roman noir parues plus tardivement, à l'instar du *Nouveau Solitaire, imitation burlesque du Solitaire de M. le Vicomte d'Arincourt* (1822) par L.-T. Gilbert et de *L'Héritière de Birague, histoire tirée des manuscrits de Dom Rago, ex-prieur de bénédictins, mise au jour par ses deux neveux* (1822) par Honoré de Balzac sous le

¹ Cf. p. 167.

² Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, pp. 148-149.

pseudonyme Lord R'hoone, témoignent d'un traitement parodique de la pratique épigraphique. Dans le premier cas, les épigraphes tournent notamment en dérision le style du romancier parodié, le vicomte d'Arincourt, dont les fameuses inversions lui ont valu le surnom de « l'inversif vicomte¹ ». Dans le second cas, si certains chapitres du roman sont précédés d'épigraphes qui annoncent l'héritage littéraire dans lequel se place l'auteur et signalent clairement son appartenance à l'école gothique, Balzac superpose également des épigraphes sans rapport entre elles ou avec le chapitre qu'elles sont censées introduire. Cette pratique donne à croire que les citations sont soit mal placées, soit placées au hasard. D'autres chapitres sont introduits par une surenchère d'épigraphes, ce qui donne l'impression que l'auteur, n'ayant pas réussi à fixer son choix sur une en particulier, a décidé de toutes les mettre.

¹ Marquiset, *Op. cit.*, p. 101.

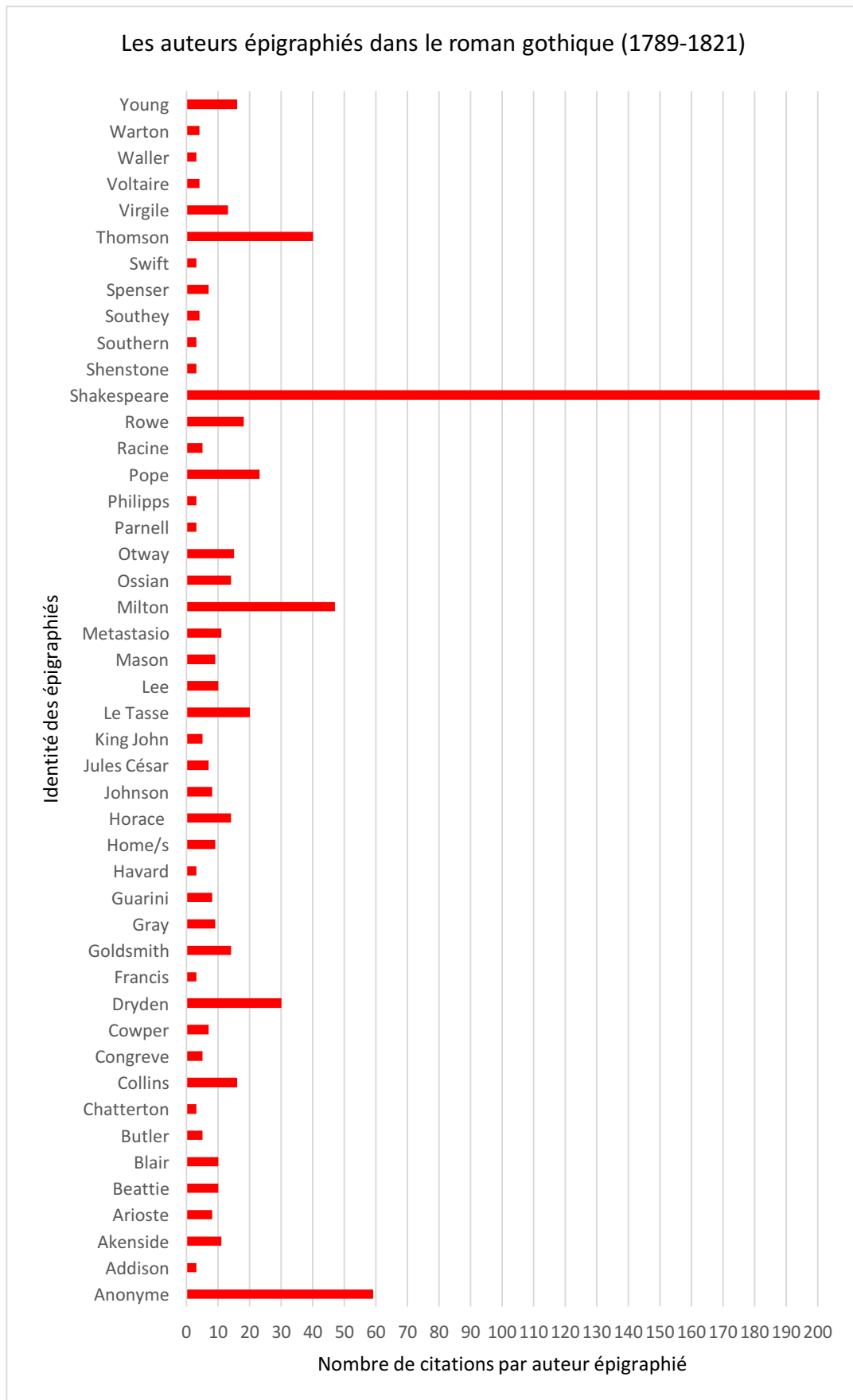


Figure 29. Identité des épigraphiés dans le roman gothique (1789-1821)

Intéressons-nous à présent à l'identité des auteurs cités dans les romans gothiques. Le graphique ci-dessus (fig. 29) présente la fréquence à laquelle sont cités les auteurs les plus épigraphiés dans les romans gothiques, sur un total de cent soixante-deux auteurs cités. La prépondérance des épigraphes de Shakespeare, « [r]ecordman universel des épigraphiés¹ », par rapport aux autres auteurs cités, est saisissante. Elle s'explique toutefois par la dimension engagée, presque politique, dont les auteurs de romans gothiques parent les œuvres de Shakespeare après la défense publique du dramaturge par Horace Walpole et Elizabeth Montagu contre les attaques de Voltaire.

Le premier roman du genre est d'ailleurs une imitation avouée de Shakespeare, comme l'annonce Walpole dans la préface de *The Castle of Otranto* : « The great master of nature, Shakespeare, was the model I copied.² » Walpole se place en effet sous l'égide du poète national : « The result of all I have said, is, to shelter my own daring under the canon of the brightest genius this country, at least, has produced.³ » Cette prise de position politique a une teneur patriotique, comme l'explique Dale Townshend : « When Horace Walpole adds the subtitle "A Gothic Story" to the second edition of *The Castle of Otranto* in 1765, he is conscripting the supernatural into the cultural task of Shakespearean defence. Inextricably bound up in the work of cultural patriotism, Gothic appropriations of Shakespeare are inherently political from the start.⁴ » Quelques années plus tard, Elizabeth Montagu, dans *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, Compared with the Greek and French*

¹ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 148

² Horace Walpole, *The Castle of Otranto, a Gothic Story*, 3^e édition, London, printed for William Bathoe, [1764] 1766, pp. xvi-xvii. [« Le grand maître de la nature, Shakespeare, fut le modèle que je copiai. »]

³ *Ibid.*, p. xxiii. [« Tous mes dires sont, pour tempérer mon audace, conformes aux codes du plus brillant génie que ce pays a eu le mérite de créer. »]

⁴ Dale Townshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in Dale Townshend, John Drakakis (dir.), *Gothic Shakespeares*, Abingdon, Routledge, 2008, p. 69. [« Lorsque Horace Walpole accompagne sa seconde édition de *The Castle of Otranto* de 1765 du sous-titre « Une histoire gothique », il oblige le surnaturel à assumer la fonction culturelle de défendre Shakespeare. Inextricablement liées à leur mission de patriotisme culturel, les appropriations gothiques de Shakespeare sont, dès le début, fondamentalement politiques. »]

Dramatic Poets with Some Remarks upon the Misrepresentations of Mons. De Voltaire (1769), qualifie Shakespeare de « *our Gothic bard* », une appellation idéologique, comme l'explique Dale Townshend : « Shakespeare for Montagu is “our Gothic bard” in the sense that he represents and epitomizes a native English literary tradition that, for all its residual traces of pre-enlightenment barbarity, is nonetheless worthy of protection, preservation and celebration.¹ » Shakespeare se trouve ainsi élevé au rang d'auteur national et dans la mesure où il est considéré comme le promoteur de l'identité culturelle anglaise², s'en prendre à lui revient à s'en prendre à la nation entière.

Lorsque des romanciers gothiques aussi renommés que Radcliffe, Lewis ou Curties, citent en épigraphe le barde national, ils se positionnent dans cette tradition littéraire nationale à teneur gothique incarnée pas Shakespeare, et signalent également leur résistance envers l'esthétique néo-classique en vogue de l'autre côté de la Manche³. A travers les défenses publiques de Shakespeare et de Racine, il semble que se joue une bataille entre les deux puissances linguistiques et culturelles que sont la France et l'Angleterre. Ainsi, les termes « classique » en France et « gothique » en Angleterre sont tous deux vecteurs d'une dimension idéologique et politique à l'époque des événements révolutionnaires et de la vogue du roman gothique. Cette dimension entre en résonance avec les anxiétés relatives à l'intégrité de l'identité nationale et culturelle respective des deux nations.

En France, c'est Voltaire qui a participé avec le plus d'ambiguïté à l'introduction et à la réception de Shakespeare. Alice Clark remarque que le philosophe a rapidement incarné « [...]

¹ Townshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p. 68. [« Pour Montagu, Shakespeare est « notre barde gothique » en ce sens qu'il incarne et symbolise parfaitement une tradition littéraire anglaise qui, malgré toutes les traces résiduelles de barbarie pré-Lumières qu'elle renferme, mérite d'être protégée, préservée et célébrée. »]

² Pemble, *Op. cit.*, p. 51.

³ Townshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p. 67.

a hostile French classicism to generations of patriotic English bardolaters [...] »¹. D'accord avec Clark et sa théorie d'une guerre culturelle entre les deux nations, Townshend voit dans les attaques de Voltaire contre Shakespeare un équivalent esthétique de la Guerre de Sept Ans². En effet, des textes tels que *Commentaires sur Corneille* (1764) ou *Lettre de M. De Voltaire à l'Académie Française* (1776), parmi d'autres, suggèrent qu'il est davantage question d'une guerre culturelle que d'une affaire de goût divergeant ou bien de déterminer qui de Shakespeare ou de Racine est le meilleur dramaturge.

Dans les textes de Voltaire, ce qui commence par une critique – ambiguë, à la fois admirative et méprisante – du style de Shakespeare prend la forme d'un anathème lancé contre le dramaturge avant de devenir une attaque de la nation anglaise entière. A la suite de la transcription d'un extrait de *Roméo et Juliette* dans sa lettre à l'Académie française, Voltaire oppose la bienséance de Racine à l'audace de Shakespeare :

Le respect & l'honnêteté ne me permettent pas d'aller plus loin. [...] Il y a plus d'une pièce de Shakespeare où l'on trouve plusieurs scènes dans ce goût. C'est à vous de décider quelle méthode nous devons suivre, ou celle de Shakespeare *le dieu de la tragédie*, ou celle de Racine.³

Voltaire poursuit sa critique du dramaturge en le qualifiant de « sauvage ivre⁴ » dans un commentaire sur *Hamlet*, qu'il considère comme une pièce « grossière et barbare ». Les *Commentaires sur Corneille* (1764) donnent quant à eux l'occasion au philosophe de s'en

¹ Alice Clark, « Voltaire », in Michael Dobson and Stanley Wells (dir.), *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 514, cité par Townshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p. 64. [« [...] un classicisme français hostile aux générations de bardorateurs anglais patriotes [...] »]

² Townshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p. 65.

³ *Œuvres complètes de Voltaire*, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire, Paris, Chez Furne, 1837, vol. 9, p. 304.

⁴ Frank Ernest Halliday, *Shakespeare and his Critics*, London, Duckworth, 1958, p. 212.

prendre aux admirateurs de Shakespeare et aux détracteurs de Corneille : « [...] en Angleterre, où l'on élève Shakespeare au-dessus de Corneille, et où on siffle ceux qui l'imitent »¹.

Voltaire reconnaît le génie Shakespeare, puisque c'est lui qui l'a introduit en France. Cependant, c'est pour cette même raison qu'il signale les défauts de son style, qui contrastent si fortement avec le goût classique français. Il en témoigne dans une lettre à Horace Walpole qui sert de réponse à la préface d'*Otranto*, dans laquelle le père du roman gothique accusait le premier de mépriser le dramaturge britannique : « C'est une belle nature, mais sauvage. Nulle régularité, nulle bienséance, nul art. De la bassesse avec de la grandeur ; de la bouffonnerie avec du terrible ; c'est le chaos de la tragédie dans lequel il y a cent traits de lumière.² »

Voltaire poursuit sa critique dans la *Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française*, où le philosophe suggère cette fois un défaut de goût inhérent à la nation anglaise : « Tous nos gens de lettres demandent comment il se peut faire qu'en Angleterre les premiers de l'Etat, les membres de la société royale, tant d'hommes si instruits, si sages, peuvent encore supporter tant d'irrégularités et de bizarreries, si contraires au goût que l'Italie et la France ont introduit chez les nations policées [...].³ » A travers une attaque des anglomanes français, cette même lettre donne à Voltaire l'opportunité de suggérer la supériorité de la langue française sur l'anglais : « Ils se promènent en frac les matins, oubliant que le mot de frac vient du français, comme viennent presque tous les mots de la langue anglaise.⁴ » Son propos est à présent davantage centré sur la querelle relative à la domination linguistique et culturelle d'une nation

¹ Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, à Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de Pierre Didot l'aîné, et de Firmin Didot, [1764] 1806, t. 3, p. 96.

² « Lettre de M. de Voltaire à M. Horace Walpol [sic], à Ferney, 15 juillet 1768 », in *Mercure de France*, mai 1769, à Paris, chez Lacombe, pp. 134-143, pp. 135-136.

³ « Lettre de M. De Voltaire à l'Académie Française lue dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste 1776 », in *Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, Paris, Chez Furne, 1837, vol. 9, p. 306.

⁴ *Ibid.*, p. 299.

sur l'autre et il en vient à dénoncer l'invasion culturelle de l'Angleterre en France, liée à l'anglomanie :

Malgré cet acharnement contre la littérature et la philosophie anglaise, elles s'accréditèrent insensiblement en France. On traduit bientôt tous les livres imprimés à Londres. On passa d'une extrémité à l'autre. On ne goûtait plus que ce qui venait de ce pays, ou qui passait pour en venir. Les libraires qui sont des marchands de mode, vendaient des romans anglais comme on vend des rubans et des dentelles de point sous le nom d'Angleterre¹.

Ses constats dissimulent une crainte relative à l'intégrité linguistique et culturelle de la France.

Dans une de ses critiques les plus vives, Voltaire qualifie le dramaturge de « monstre », qu'il désigne comme l'ennemi public et tient pour responsable de « [...] la querelle entre la France et l'Angleterre [...] »². Il s'insurge ensuite contre les « Shakespearomanes », « traîtres » à la nation française, et déplore avoir été l'un des premiers à introduire le dramaturge en France :

[...] avez-vous une haine assez vigoureuse contre cet impudent imbécile [Shakespeare] ? souffrirez-vous l'affront qu'il fait à la France ? [...] Le sang pétillait dans mes vieilles veines, en vous parlant de lui. [...] Ce qu'il y a d'affreux, c'est que le monstre a un parti en France ; et pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui autrefois parlai le premier de ce Shakespeare ; c'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier. Je ne m'attendais pas que je servirais un jour à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille, pour en orner le front d'un histrion barbare.³

Connoté péjorativement dans la mesure où Voltaire déplore la domination du goût britannique sur le néoclassicisme français, l'adjectif « barbare » ne peut manquer de faire écho à celui de

¹ « Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française lue dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste 1776 », in *Op. cit.*, pp. 299-300.

² « Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française », seconde lettre, in *Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, Paris, Chez Furne, 1837, vol. 9, p. 305.

³ « Lettre à M. le comte d'Argental, 19 juillet 1776 », in *Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, vol. 13, *Correspondance générale*, Paris, Chez Furne, 1838, vol. 3, p. 369.

« gothique », associé aux tribus Goths, dont les parlementaires anglais clament être les héritiers¹.

John Pemble explique que l'arrivée en France de la Shakespearomanie et de l'anglomanie dans le premier quart du XVIII^e siècle déclenche un sentiment de crainte concernant l'intégrité de l'identité culturelle et nationale française. Shakespeare est vu comme une menace par les élites françaises : « This preoccupation with ethnic integrity worked against Shakespeare. It made him seem foreign and intrusive. Viewed in the context of the new world order, he represented the menace of Anglo-Saxon domination. He was a threat to the cultural heterogeneity that would safeguard Frenchness.² » Voltaire se fait donc le porte-parole de cette inquiétude.

Si, selon Dale Townshend, « Shakespeare's reputation seems to have been sufficiently consolidated by the mid-1770s so as to require fewer and considerably less urgent forms of cultural response »³, le traitement des épigraphes au sein des traductions du roman gothique quelques décennies plus tard semble toutefois en conserver la teneur.

Dans le contexte du roman gothique en traduction française, cette querelle entre les deux nations, entre l'école gothique anglaise et l'école néoclassique française, se manifeste à travers l'usage des épigraphes. Le fait que Malherbe donne à publier *Le Revenant de Bérézule* (1805), sa traduction de *The Accusing Spirit* (1802) par Maria Pilkington en remplaçant l'épigraphe du poète national anglais par une citation de Racine, une figure nationale française pourrait en constituer un témoin. Tandis que traduction systématique des épigraphes de Shakespeare au

¹ Cf. pp. 24 et suivantes.

² Pemble, *Op. cit.*, p. XV. [« Les préoccupations liées à la préservation de l'intégrité ethnique ont compromis le succès de Shakespeare en France. Replacé dans le contexte du nouvel ordre mondial, Shakespeare représentait la menace de la domination anglosaxonne. Il mettait en péril l'hétérogénéité culturelle garante de l'identité française. »]

³ Townshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p. 65. [« [...] la réputation de Shakespeare semble s'être suffisamment consolidée au milieu des années 1770, de sorte qu'il fut de moins en moins nécessaire d'apporter des réponses culturelles aussi pressantes. »]

sein des traductions françaises de romans gothiques reflète la vision des détracteurs de la vogue de la langue et de la littérature venues d'Angleterre : elle dénote la volonté, sinon de s'approprier le dramaturge britannique, voire de le « domestiquer »¹, du moins, le rendre moins « barbare » qu'il ne l'est dans sa langue natale en lui prêtant les sonorités nationales de la langue de Racine et de Corneille. A ce sujet, John Pemble explique la mission délicate des traducteurs, chargés de protéger la langue française : « As “la langue de Racine” became “la langue française”, patrimony of the nation and vehicle of its literature, it became enveloped in a protective mentality, and translators found themselves playing a crucial role in its defence. Operating at its point of contact with the language of the Anglo-Saxons, they have a special duty to police the incoming traffic and arrest harmful influences.² »

Plus tard, au début du XIX^e siècle, dans le prologue de *Clotilde de Lusignan, ou le Beau juif* (1822), Balzac cite Shakespeare – toujours en français – aux côtés du dramaturge classique Racine tout en se réclamant d'une imagination sans borne et surtout, universelle³.

Comme l'explique Gérard Genette, la vogue de la pratique épigraphique dans la prose narrative, qui avait fleuri avec la tendance du roman gothique, semble peu ou prou se faner avec le genre lui-même : « Comme pour la dédicace, et sans doute davantage, cette réserve de l'épigraphe marquera la grande tradition réaliste moderne : l'épigraphe est à peu près absente chez Flaubert, Zola, James, comme elle l'était déjà chez Fielding ou Jane Austen, et la

¹ Pemble, *Op. cit.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 76. [« Alors que la *langue de Racine* devint la *langue française*, patrimoine de la nation et véhicule de sa littérature, une mentalité protectrice a émergé, et les traducteurs se sont trouvés à jouer un rôle crucial pour la défendre. Faisant office de point de contact entre la langue française et la langue anglo-saxonne, ils ont pour mission de réguler le trafic entrant et de prévenir toute influence néfaste. »]

³ « Va, cours, douve et folle imagination [...]. Va ma fille, [...] voltige à gauche, à droite, au centre, par monts et par vaux ; deci, delà ; aval, amont : à l'Orient, au Nord ; dans les cieux, chez les morts, ici bas !... partout !... » Balzac, Honoré de, *Clotilde de Lusignan, ou le Beau juif, manuscrit trouvé dans les archives de Provence et publié par Lord R'Hoone*, Paris, Hubert, 1822, p. ii.

parenthèse ouverte par Ann Radcliffe et Walter Scott se referme à peu près au milieu du XIX^e siècle.¹ »

L'intertexte littéraire et poétique au sein des romans eux-mêmes subit un sort identique aux épigraphes lors du passage à la langue française. Il fait en outre davantage l'objet de la désapprobation de la critique lorsqu'il est manipulé par une femme, où il est alors considéré comme une forme de pédanterie. Les propos de Jean-François Boissonade de Fontarabie confirment cette conception de l'écriture féminine soumise à régulation et à la bienséance, surtout lorsque l'intertexte poétique est concerné :

Le style de madame Roche est, en général, autant que je puis juger, élégant et correct ; mais il n'est pas toujours exempt d'affectation. Elle a lu beaucoup de poètes, sa mémoire est ornée de leurs plus beaux passages ; mais c'est abuser de sa lecture et ignorer les principes du style convenable à la narration, que de citer fréquemment, comme le fait madame Roche, des morceaux de Milton, de Thomson, d'Akenside, de Shakespeare. Ces lambeaux de poésie, jetés de force à travers le récit, ne font pas un effet agréable, et ont je ne sais quelle tournure de pédanterie qui ne sied point du tout à une femme.²

Il qualifie d'abord cette technique de « cette marqueterie », puis de « bigarrure de mauvais goût », qui « ôte au style toute grâce, tout naturel, et souvent le rend obscur.³ » En ajoutant enfin que « l'exemple de madame Roche n'est pas le seul qu'[il] pourrai[t] citer », Boissonade de Fontarabie témoigne de la tolérance envers une femme qui écrit un roman décent, puisque l'on reconnaît la supériorité du sexe faible⁴ dans un genre considéré peu sérieux, mais on ne tolère pas qu'elle fasse montre de sa culture littéraire, ou qu'elle ait de quelconques prétentions littéraires.

Cette forme de censure de la part des traducteurs est particulièrement remarquable dans

¹ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 138.

² Article de Boissonade de Fontarabie dans le *Journal de l'Empire*, 16 mars 1808, reproduit dans Colincamp (dir.), *Op. cit.*, vol. 2, pp. 91-94.

³ *Ibid.*, pp. 91-94.

⁴ Cf. p. 108.

les traductions des romans de Radcliffe. Si les romans de celle que Scott surnomme « the first poetess of romantic fiction¹ » se distinguent des autres du genre outre-Manche, c'est notamment par leur intertexte poétique, qui d'une part témoigne des talents littéraires de la romancière britannique et d'autre part signale leur appartenance à une certaine tradition littéraire et esthétique britannique, comme nous l'avons montré dans notre étude sur les épigraphes. L'intertexte poétique, d'une certaine importance dans les originaux anglais, est d'ailleurs signalé dès le titre : *The Romance of the Forest* comme *The Mysteries of Udolpho* sont présentés comme étant « Interspersed with some pieces of poetry² ».

L'élimination de cet intertexte est un geste non innocent qui s'explique de trois manières. Tout d'abord, il est peut-être lié à la difficulté de traduire la poésie. Il dépouille ensuite le texte de son ancrage littéraire, contribuant ainsi à faire du roman gothique en traduction française un genre destiné à la « consommation » de masse, dénué de prétention littéraire, et place les romancières comme les traductrices à l'abri d'éventuelles accusations de pédantisme. La troisième explication possible au rejet de l'intertexte comporte une dimension nationaliste et politique. Il pourrait s'agir d'une tentative de naturalisation visant à limiter tant que faire se peut et de manière paradoxale les emprunts culturels à une nation envers laquelle la France est si fréquemment en conflit.

Pour conclure, notre étude de la traduction du roman gothique a permis de montrer comment le genre, ancré dès ses origines dans une tradition littéraire et esthétique britannique, est récupéré par une culture fortement nationale et de constater que les traducteurs du roman gothique suppriment ou réduisent considérablement les éléments « britanniques » qui contribuent à l'originalité des romans. Dans son refus de montrer l'Autre, l'étranger, ce parti

¹ Walter Scott, « Mrs Ann Radcliffe », in *Lives of the Novelists*, London, Dent, pp. 213-214, cite dans Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », in *Op. cit.* [« la première poétesse de la fiction romantique ».]

² [« Entrecoupé[s] de quelques morceaux de poésie ».]

pris s'inscrit pleinement dans le processus de naturalisation du roman gothique par conformité aux critères du goût français pendant la période révolutionnaire et la Première République.

5. *La dédicaces et les épîtres dédicatoires*

Penchons-nous à présent sur un élément du paratexte des romans terrifiants, la dédicace et l'épître dédicatoire. Précisons d'abord que l'analyse quantitative effectuée pour cette étude est réduite au nombre d'ouvrages publiés entre 1789 et 1822 que nous avons pu consulter¹. Il en ressort deux constats. D'une part, la pratique de la dédicace et de l'épître dédicatoire est loin d'être majoritaire et concerne seulement 28 % des romans gothiques, 11 % des traductions ainsi que 9 % des romans noirs. D'autre part, elle n'est pas présente à mesure égale dans les traductions françaises, où elle semble occuper une fonction quelque peu différente de celles des romans gothiques.

Au XVIII^e siècle, en France comme en Angleterre, avec le système du mécénat « [l]a dédicace occupait de longue date une fonction centrale dans l'économie des biens symboliques »², comme l'explique Anthony Glinoyer. En Angleterre, elle semble encore d'usage à la fin du XVIII^e siècle, en témoigne l'emploi de manière très sérieuse et traditionnelle qu'en font les auteurs de romans gothiques. Ann Radcliffe adresse par exemple *The Romance of the Forest* (1791) « To Her Grace the Duchess of Leeds ». Plus tard, en 1820, le principe semble toujours d'actualité puisque Charles Robert Maturin dédie *Melmoth the Wanderer* « To The most noble the Marchioness of Abercorn ». Adresser son ouvrage à quelqu'un de noble ou d'important est une forme de valorisation de son travail et par extension la preuve que l'ouvrage est de bonne qualité³.

¹ Notre étude comporte quatre-vingt-dix romans gothiques, soixante-trois traductions françaises et quatre-vingt-six romans noirs.

² Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 240.

³ Zawisza, « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, pp. 98-99.

Une analyse de l'emploi de la dédicace par sir Thomas Isaac Horsley Curties, aide à comprendre l'usage *a priori* traditionnel de la pratique par certains auteurs britanniques. Précisons d'abord que Curties était un royaliste, il a en outre été fait garde royal en 1805, une affiliation politique qui transparaît dans ses fictions gothiques¹. Son roman gothique *Ancient Records ; or, the Abbey of Saint Oswythe, a Romance* (1801) est intéressant dans la mesure où il comporte une dédicace suivie d'une préface particulièrement éclairante sur les motivations littéraires de l'auteur :

Dedication

To Mrs. Watson,

Poets' Corner, Westminster.

To cull the varied beauties of Summer – to select the gaudier flowers of Autumn – to entwine the geranium and the evergreen with tasteful elegance, is the work of scientific ingenuity; – and this variegated *bouquet* is generally and respectfully offered to the protection of some superior mind, as tribute of grateful veneration.

Mine, Madam, is not a nosegay of such rare collections, but a mere posy of wild blossoms, gathered in the fields of fancy, and simply put together; – still I presume to beg your acceptance of it; for while your judgment, ubiassed [sic] by the ruling prejudices of criticism, can properly appreciate the noblest productions of Art and Nature, you do not disdain to admire and cherish their humblest merits. In condescending, Madam, to receive these illusive efforts, their Author must ever permitted, with great diffidence and profound respect, to subscribe himself

Your most obliged

Humble Servant,

T. J. Horsley Curties².

¹ Voir Dale Townshend, « T. J. Horsley Curties and Royalist Gothic: The Case of *The Monk of Udolpho* (1807) », in *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, n° 4, June 2008.

² Thomas Isaac Horsley Curties, *Ancient Records ; or, the Abbey of Saint Oswythe, a Romance*, London, William Lane, 1801, pp. i-iii.

[“Dédicace
À Mrs Watson,
Poet's Corner, Westminster.

Faire le tri parmi les innombrables beautés de l'été, élire les fleurs les plus éclatantes de l'automne, marier les géraniums et les plantes sempervirentes avec élégance représente un travail d'ingéniosité scientifique. Ce *bouquet*

Curties fait suivre sa dédicace « To Mrs. Watson » de la précision « Poets' corner, Westminster », un détail qui a toute son importance puisqu'il s'agit d'un lieu de mémoire littéraire où sont enterrés les plus grands poètes, dramaturges et auteurs britanniques, ce qui permet à l'auteur de se placer d'emblée dans leur lignée. Il compare ensuite son œuvre à un bouquet de fleurs offert avec sincérité, en échange de protection, à un esprit supérieur capable d'apprécier les grandes œuvres littéraires comme les plus humbles. La dédicace de Curties témoigne du désir qu'ont certains auteurs à afficher leur rejet du marché littéraire auquel est soumis le genre du roman terrifiant ainsi que de la manifestation de leur volonté – ou du moins la prétention de cette volonté – d'écrire plutôt pour l'amour de l'Art ; ce qui est paradoxal dans le sens où, en rejetant une certaine forme de littérature commerciale grandissante et en dédiant leur ouvrage en échange de protection, ils écrivent effectivement pour un autre type de marché, celui du mécénat.

La préface du même roman éclaire davantage le parti pris de Curties lorsque celui-ci compare les romancières qui vivent de leur plume à des prostituées : « When female invention will employ itself in images of the grosser sort, it is a fatal prediction of relaxed morals, and a species of – at least – LITERARY PROSTITUTION.¹ »

Si la plupart des auteurs de romans gothiques ayant recours à la dédicace l'emploient de

coloré est communément et respectueusement offert en échange de la protection d'un esprit supérieur, en guise de preuve de son adoration reconnaissante.

Le mien, Madame, n'est pas un petit bouquet composé de beautés rares, mais une petite gerbe de fleurs sauvages, cueillies dans les champs de l'imagination et assemblées en toute simplicité. J'ose toutefois vous demander de l'accepter car, bien que votre jugement, inaltéré par les préjugés de la critique, puisse apprécier à sa juste valeur les plus nobles créations de l'Art et de la Nature, vous ne refusez pas d'admirer et de chérir leurs œuvres les plus humbles. En faisant honneur, Madame, à ces efforts illusoire, leur auteur doit être éternellement autorisé, avec force réserve et respect, à se féliciter

Votre plus humble serviteur,
T.J. Horsley Curties »]

¹ Horsley Curties, *Ancient Records*, *Op. cit.*, p. viii. [« Le jour où l'invention féminine s'emploiera à véhiculer des images grossières confirmera l'avènement funeste des mœurs légères et d'un genre de PROSTITUTION LITTÉRAIRE. »]

manière traditionnelle, certains en font un usage différent. Par exemple, Henrietta Rouvière Mosse adresse *Lussington Abbey* (1804) « To the Reviewers », au sein d'une dédicace qui fait davantage office de préface et dans laquelle l'auteur se justifie. Mary Shelley dédie quant à elle *Frankenstein* (1818) à son père, William Godwin. Ces deux usages illustrent peut-être l'évolution d'une pratique en perte de pouvoir.

Du côté des traductions françaises, la métamorphose de la pratique dédicatoire et sa fonction est encore plus flagrante. D'une part, les dédicaces anglaises ne sont pas traduites – l'inverse aurait peu d'intérêt pour le lectorat français. D'autre part, suite au déclin du « grand mécénat » après la Révolution française, ces manifestations d'allégeance n'ont plus lieu d'être en France. Comme nous l'avons vu, seul un petit nombre de traductions françaises inclut une dédicace du traducteur. Cette marque signale que le traducteur considère le texte présenté au public comme sa propre œuvre, dans la mesure où il la présente comme telle en signe de reconnaissance à un tiers qu'il admire et estime. Dans le cas des œuvres concernées, la pratique dédicatoire prend une toute autre forme et est employée avec une visée résolument moderne.

La dédicace la plus traditionnelle en apparence date de 1795, c'est-à-dire juste avant la période de vogue du genre, et figure dans *Léonci, histoire véritable, ou Lettres contenant les principaux événements de sa vie, recueillis par elle-même*. Il s'agit d'une traduction d'un ouvrage non identifié que J.-A. Nicod dédie « à Madame Cornillat de Saint-Bonet, veuve de messire Cornillat, seigneur de Saint-Bonet, etc. etc. ». Parmi nos romans qui comportent une épître dédicatoire, il s'agit de la seule qui semble encore reposer sur l'ancienne pratique épigraphique consistant à adresser son œuvre à une personne réunissant naissance et biens, à qui l'auteur réclame protection et dont le nom sert d'égide à l'ouvrage présenté. Ces trois caractéristiques sont d'ailleurs toutes mentionnées dans la dédicace de Nicod, qui lui donne également l'opportunité de plaider pour la bienveillance du lectorat et de jouer la carte de l'humilité, une stratégie qui se retrouve davantage dans les préfaces, comme nous le verrons.

Citons un autre exemple plus tardif. La traductrice de *Things As They Are ; or, the Adventures of Caleb Williams* (1794) dédie sa traduction à ses enfants, qui l'ont aidée dans son travail de traduction. Dans cette épître, en précisant que l'« [...] on aime à décorer ses ouvrages du nom de ceux que l'on aime, que l'on estime, que l'on honore [...] »¹, elle explique que la dédicace au tournant du XIX^e siècle est non seulement employée avec une simple fonction de décoration, mais qu'elle devient aussi plus personnelle et sentimentale. Son usage s'éloigne ainsi de la manière avec laquelle elle était pratiquée sous l'Ancien Régime, où elle avait pour but d'obtenir une protection, une récompense financière ou une certaine légitimité littéraire. Il en est de même dans *Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitens noirs* (1797) que Marie-Françoise Gay Allart dédie à Radcliffe en lui déclarant son admiration.

Corroborons à présent ces observations avec l'analyse des dédicaces dans les romans noirs français. Seuls deux de nos auteurs en font un usage soit presque systématique, soit qui se rapproche de la pratique traditionnelle. Il n'est pas surprenant de constater qu'il s'agit de deux aristocrates, Félicité de Genlis et de C. de Flamanville. La première a recours à la pratique dédicatoire dans quatre sur cinq de ses ouvrages qui figurent dans notre bibliographie des ouvrages romanesques français ayant subi l'influence du roman gothique ou du roman noir (1789-1822). La dédicace est sans doute d'usage pour une femme de lettres telle que Genlis, qui fut gouverneur des enfants d'Orléans et qui a notamment publié sous l'Ancien Régime, où cette pratique était de mise. Il s'avère toutefois que Genlis en fait un usage plutôt « moderne ». En effet, si *Les Vœux téméraires, ou l'Enthousiasme* (1798) comporte une épître dédicatoire « à Lady Fitz-Gerald », il s'agit d'une amie de Genlis, qu'elle considère d'ailleurs comme « [s]a fille d'adoption² ». De même, *Alphonsine, ou la Tendresse maternelle* (1806) est dédié « à

¹ Des gens de la campagne, *Les Choses comme elles sont, ou les Aventures de Caleb Williams [sic]*, à Lausanne, chez Hignou et Comp^e, 1796, p. 2.

² Stephanie-Félicité Du Crest, comtesse de Genlis, *Les Vœux téméraires, ou l'Enthousiasme*, Hambourg, P. Chateaufort & Paris, Bernard & Londres, L'Homme, 1798, p. ij.

Madame de Valence », la fille de Genlis. Flamanville, qui, elle, signe plusieurs de ses ouvrages en tant qu'« ancienne institutrice de la Princess Gagarin, née Princesse Menschikoff », adresse *Le Château de Juvisy* (1818) « A son altesse M^{me}. la princesse de Menschikoff ». Bien qu'ayant une apparence traditionnelle, cette dédicace figure d'emblée sur la page de titre, où elle semble en réalité servir d'argument publicitaire.

Toutefois, la majorité des autres auteurs font un usage résolument « moderne » de la pratique dédicatoire. Caroline Wuiet dédie *Le Couvent de Sainte Catherine, ou les Mœurs du XIII^e siècle* (1810), une pseudo-traduction d'un roman d'Ann Radcliffe, à son mari, en insistant toutefois sur l'originalité de la démarche : « Depuis Clotilde de Surville, mon cher Jozé, aucune femme n'osa prendre son mari pour Mécène [...] »¹. Etienne-Léon de Lamothe-Langon adresse quant à lui *Tête de Mort, ou la Croix du cimetière de Saint-Adrien* (1817), « A Madame Fanny F..., née G... de M... », sa sœur, au sein d'une épître dédicatoire qui consiste en une satire du caractère obligatoire de la pratique elle-même.

La dédicace telle qu'elle est employée par les auteurs de romans noirs semble montrer qu'elle a toujours son utilité pendant la période postrévolutionnaire, mais plutôt en tant que pratique sincère, non obligatoire et tendant vers la reconnaissance, que sous la forme d'une coutume rendue ennuyeuse par son caractère formel et intéressé. La dédicace personnelle et intime, à un membre de la famille ou à un ami, semble plus gratifiante d'un point de vue intellectuel et personnel que l'épître traditionnelle presque obligatoire placée dans le contexte du mécénat, que Lamothe-Langon compare à « des fers dorés ». Ce dernier soumet d'ailleurs le « dédaigneux Mécène » à la critique, témoignant du déclin du système du mécénat :

Qui, toujours sec, toujours sombre et pédant,
Sans s'émouvoir donne à peine à suffrage,
Et semble enfin, tant est froid son visage,

¹ Wuiet, *Le Couvent de Sainte Catherine*, Op. cit., p. v.

Vous refuser même en vous accordant [...]¹.

Dans une épître à sa mère, A. L. J. Gerdret, auteur de *Leopold, ou le Pavillon mystérieux* (1818), donne une autre raison quant à la différence d'usage de la pratique dédicatoire. Il explique que « la dédicace d'un livre tel que celui-ci ne peut guère flatter personne [...]² », faisant peut-être allusion au genre décrié du roman terrifiant et soulignant par-là même le caractère mercantile de ces romans fréquemment écrits ou traduits dans la hâte et considérés comme un moyen de subvenir à ses besoins. La dédicace de Gerdret explique indirectement le déclin de la pratique dédicatoire au sein d'ouvrages desquels les auteurs ou les traducteurs tirent peu de fierté du point de vue intellectuel.

Au tournant du XIX^e siècle, et jusqu'à la Restauration, les auteurs de romans noirs qui pratiquent encore la dédicace en jouent : Louis Randol, le pseudo-traducteur d'*Un pot sans couvercle et rien dedans, ou les Mystères de la rue de la lune, histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire* (1799), accompagne sa pseudo-translation d'une dédicace « A Elle », en employant la prétérition et en précisant qu'il n'a justement pas l'intention de dédier son roman : « En vous envoyant ce badinage, je n'ai pas la prétention de vous le dédier ; croyez, au contraire, que vous êtes la dernière personne du monde à qui j'en adresserais la dédicace.³ » D'autres sont adressées à des destinataires anonymes, comme dans *Palmyre et Flaminie* (1821) que la comtesse de Genlis dédie à « ***** ». L'auteur rassure le lecteur sur le contenu du roman en précisant que puisque « [l]a fiction de cet ouvrage est fondée

¹ Étienne-Léon de Lamoignon-Langon, *Tête de Mort, ou la Croix du Cimetière de Saint Adrien*, Paris, Ménéard et Desenne, 1817.

² A. L. J. Gerdret, *Leopold, ou le Pavillon mystérieux*, Paris, A. Eymery, 1818, vol. 1, p. i.

³ Eusèbe Salverte, *Un Pot sans couvercle et rien dedans, ou les Mystères du souterrain de la rue de la Lune. Histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire par Louis Randol*, Paris, B. Logerot, an VII [1798-1799].

sur le mystère », « sa dédicace sera toujours un secret¹ ». Certaines, enfin, sont minimalistes et concernent directement les lecteurs, comme l'illustre celle d'Honoré de Balzac extraite de *Clotilde de Lusignan, ou le Beau juif* (1822), publié sous le pseudonyme Lord R'hoone² (fig. 30).



Figure 30. Page de dédicace dans *Clotilde de Lusignan, ou le Beau Juif* (1822), vol. 1

En s'adressant directement au lecteur, Balzac est conscient du marché qui régit le genre littéraire auquel il consacre plusieurs romans dans les premières années de sa carrière de

¹ Stéphanie-Félicité Du Crest comtesse de Genlis, *Palmyre et Flaminie, ou le Secret*, Paris, Maradan, 1821.

² Balzac, *Clotilde de Lusignan*, *Op. cit.*

romancier : c'est en effet le public qui fait désormais la réputation d'un ouvrage. Sa dédicace signale également la cessation des relations patronales et de la hiérarchie inhérentes au système du mécénat auxquelles était assujéti l'auteur avant la Révolution. Ainsi, en abolissant les distinctions hiérarchiques entre lecteurs, il s'inscrit dans une démarche « démocratique » sur le plan littéraire. Dans tous les cas, les types de dédicaces « avant-gardistes » cités précédemment marquent clairement une rupture avec le système du mécénat.

6. Les préfaces

Les auteurs ont la coutume de commencer leurs ouvrages par une préface, une introduction, une dédicace, ou tout au moins un simple avis au lecteur. Ces préambules n'ont souvent d'autre objet que celui d'imiter ce qui a été fait précédemment. Tel n'est point le motif qui m'inspire ; et j'ai de bonnes raisons pour sacrifier à l'usage¹.

Pour finir, après nous être penchée sur le devenir de la pratique dédicatoire au sein du roman terrifiant publié au tournant du XIX^e siècle, intéressons-nous à un autre élément du paratexte, les discours préfaciels. Notre étude, dont la terminologie est empruntée à Gérard Genette², consiste en l'analyse qualitative et quantitative d'une soixantaine de discours préfaciels rédigés en français – avant-propos, avertissement, avis, introduction, notice, observations préliminaires, préface, prologue – et cherche à cerner les caractères spécifiques à ce type de discours paratextuel des traductions du roman gothique ou des romans noirs afin de mettre en lumière une éventuelle « stratégie préfacielle » employée par les traducteurs, les auteurs et les éditeurs du genre.

Les préfaces qui accompagnent les romans gothiques publiés pendant notre période

¹ Bégin, « Aux lecteurs », *L'Homme du Mystère*, *Op. cit.*, cité dans Annie Cointre, Annie Rivara (dir.), *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais, 1721-1828*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 283.

² Genette, *Seuils*, *Op. cit.*.

d'étude ne sont généralement ni reproduites, ni traduites dans l'édition française – à l'exception de celle de Sophia Lee dans la traduction de Pierre-Bernard Lamare *Le Souterrain, ou Matilde* (1787)¹, de celle de William Godwin dans la traduction anonyme *Saint-Léon, histoire du Seizième Siècle* (1799)² et de celle de Mary Shelley dans la traduction de Jules Saladin, *Frankenstein, ou le Prométhée moderne* (1821)³.

Si l'œuvre anglaise est amputée de son paratexte d'origine lors du passage à la langue française, la traduction française est quant à elle parfois enrichie d'un discours d'origine française, qu'il soit du traducteur lui-même, de l'éditeur ou d'un tiers. Toutefois, cette pratique reste minoritaire. En effet, la plupart des œuvres étudiées ne comporte pas de discours préfaciel. Sur soixante-six traductions de romans gothiques étudiées, seulement dix-neuf sont accompagnées d'une préface, d'un avis ou d'un avertissement de l'éditeur ou du traducteur. Du côté du roman noir, sur un total de cent trente œuvres, seulement cinquante-quatre possèdent un discours préfaciel.

La rareté, voire l'absence de paratexte pourrait traduire un désir de rupture avec la tradition, telle que le suggère la citation mise en exergue précédemment. Dans notre cas, il serait toutefois plus probant d'y voir la marque d'un genre romanesque destiné à la consommation de masse, notamment par un nombre croissant de lecteurs d'origine populaire⁴ et pour qui le paratexte auctorial ou éditorial n'avait peut-être guère d'intérêt. En cela, l'absence de ce dernier renforce la conception du roman gothique en traduction française comme littérature de bas étage, dénuée de toute prétention littéraire. A ce sujet, Jean-François Boissard de Fontarabie ne

¹ Traduction de *The Recess ; or, a Tale of Other Times* (1786) de Sophia Lee.

² Traduction de *St. Leon, a Tale of the Sixteenth Century* (1799) de William Godwin.

³ Traduction de *Frankenstein ; or, the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley.

⁴ Galli Mastrodonato parle de « l'émergence sociologique d'un nouveau public "démocratique" » (« Romans gothiques anglais et traductions françaises : l'année 1797 et la migration de récits », in *Op. cit.*, p. 291).

qualifie-t-il pas les traductions de romans gothiques d'André Morellet, de « travaux obscurs¹ », et ce en dépit de l'excellente réputation du traducteur ?

En outre, comme l'ont signalé Annie Cointre et Annie Rivara, « [p]our de nombreux traducteurs professionnels (ou se considérant comme tels) le roman n'est pas encore un genre intellectuellement assez honorable pour qu'une préface soit nécessaire.² » Ainsi, un roman sans discours préfaciel pourrait passer pour une œuvre de moindre valeur, sans prétention littéraire et constituer une marque de l'humilité du traducteur ou de l'auteur.

En dépit des témoignages précédents, le discours préfaciel est envisagé de manière plus positive à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans son article pour l'*Encyclopédie*, Jaucourt présente la préface comme un art difficile : « Il n'y a rien qui demande plus d'art et en quoi les auteurs réussissent moins pour l'ordinaire que dans les préfaces. En effet, une préface est une pièce qui a son goût, son caractère particulier qui la fait distinguer de tout autre ouvrage.³ » De discours obligatoire et ennuyeux, la préface devient après les années 1740 une opportunité de fournir au lecteur les clés de la lecture.⁴

Dans *Roland, ou l'Héritier vertueux* (1799)⁵, le citoyen M. accompagne sa traduction d'un « Dialogue qui n'est pas une préface » dans lequel il imagine un échange entre un passant et le traducteur d'un roman anglais, qui explique son intention de justifier les libertés prises par rapport au texte source :

L'Auteur

[...] D'ailleurs, j'ai dessein de prendre encore d'autres libertés, et je vais rendre compte de tout cela dans une préface.

¹ Article de Fontarabie dans le *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807, reproduit dans Colincamp (dir.), *Op. cit.*, pp. 99-100.

² Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 7.

³ Zawisza, « Sur le discours préfaciel dans les romans au XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 9.

⁴ Zawisza, « Sur le discours préfaciel dans les romans au XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 97.

⁵ Traduction de *The Old Manor House* (1793) de Charlotte Smith.

Le Passant

Gardez-vous-en bien.

L'Auteur

Pourquoi donc, s'il vous plaît ?

Le Passant

Parce qu'une préface est ordinairement la chose du monde la plus ridicule et la plus inutile.

L'Auteur

Cependant on a besoin de donner au public des explications qu'il ne saurait deviner.

Le Passant

Cela peut être bon, tout au plus, dans les ouvrages originaux ; mais une traduction !

L'Auteur

Mais une traduction est un ouvrage original pour ceux qui n'entendent pas le texte, et il faut rendre compte à ceux qui l'entendent des changements qu'on y a faits.

Le Passant

Point du tout ; ceux qui peuvent lire l'original ne liront point votre traduction ; et ceux qui ne peuvent lire que la traduction vous croiront sur parole¹.

Ce dialogue fictif suggère d'une part que les traductions de romans gothiques, situées au croisement de deux genres, la traduction et le roman, eux-mêmes placés en bas du panthéon des genres littéraires, ne sont pas considérées comme dignes d'être accompagnées d'un paratexte justificatif et explique d'autre part pourquoi la majorité des traducteurs ne s'embarrasse pas à défendre leurs ouvrages. Mais, si la plupart d'entre eux n'éprouve pas le besoin d'écrire une préface, quelles sont les motivations de ceux qui tiennent à en enrichir leur ouvrage ?

Parfois de véritables petits manifestes à elles seules, les préfaces, qui connaissent une inflation dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle², contiennent des informations précieuses étant donné la rareté des écrits théoriques consacrés au genre à l'époque. Elles

¹ Marquand, « Dialogue qui n'est pas une préface », *Roland, Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 205.

² Christian Angelet, *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, Saint Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne ; Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2003, p. 9.

permettent à l'auteur de se dévoiler et d'accompagner l'œuvre d'un discours critique et théorique sur diverses problématiques contemporaines. Comme le souligne Anthony Glinoe¹, elles sont le « [l]ieu de problématisation, de réécriture de l'histoire littéraire et de questionnement du rôle de la critique [...] », et se sont imposées « [...] comme un moyen d'autolégitimation d'autant plus essentiel qu'elle[s] assurai[en]t, face aux comptes rendus des journaux, un contrôle de l'auteur sur le discours porté sur son œuvre.² »

Les discours préfaciels qui accompagnent les traductions du roman gothique sont particuliers dans la mesure où, comme l'ont expliqué Annie Cointre et Annie Rivara, ils traitent de « la traduction, qui elle-même renvoie au roman anglais »³. Elles permettent non seulement au traducteur de justifier le choix de l'ouvrage et les libertés prises par rapport au style ou au contenu de l'œuvre originale, surtout s'il juge qu'elle comporte des défauts et si l'auteur qu'il présente est encore inconnu en France. Elles peuvent également servir de « tremplin publicitaire »⁴ et permettent au traducteur d'évoquer sa carrière et de mentionner ses autres œuvres. En somme, et pour reprendre les termes d'Annie Cointre et d'Annie Rivara, la préface de traduction apparaît comme « le moment du traducteur ». Ce dernier, même s'il est anonyme, endosse le rôle d'auteur et présente en s'exprimant à la première personne sa traduction comme une œuvre qui lui est propre.⁵

Les préfaces des romans de notre bibliographie sont de type « auctorial » et « paratonnerre » tels qu'ils sont définis par Gérard Genette. Dans le premier, les auteurs ou les traducteurs expliquent la genèse de la fiction qu'ils présentent au public – origines de l'œuvre,

¹ Anthony Glinoe s'est penché sur le sujet des préfaces du roman noir dans son essai *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, pp. 243-244.

² *Ibid.*, p. 242.

³ Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

circonstances de sa rédaction, étapes de sa genèse – et en livrent les clés de lecture. Cette genèse peut être fictionnelle et dans la plupart des cas, elle prend la forme du *topos* du manuscrit trouvé, cher à la fiction gothique. L’auteur lui-même ou bien un personnage-narrateur « pseudo-éditeur », qui se fait passer pour le traducteur, y raconte les circonstances dans lesquelles il est entré en possession du manuscrit dont il offre la traduction au public et indique les éventuelles corrections apportées au texte. Mentionnons à titre d’exemple *La Vallée de Mittersbach, ou le Château de Blankenstein* (1816), dans lequel Elisabeth Brossin de Méré raconte avoir été invitée dans le château d’un baron dont la bibliothèque regorge de manuscrits « très-rares »¹. L’histoire offerte au public comporte les mémoires du comte de Zizermann, dont le château ruiné est visible depuis la demeure du baron, et provient d’« un manuscrit en langue tudesque, écrit vers l’an 1500² » que l’auteur s’est chargé de traduire.

Ce discours préfaciel, typique du roman gothique et qui s’accorde parfaitement avec la volonté d’authenticité de la fiction historique publiée après les événements révolutionnaires, a connu une certaine période de vogue suffisante pour faire l’objet de critiques ou de parodies qui raillent les techniques auctoriales employées pour obtenir le succès. C’est notamment le cas dans *La Nuit anglaise, ou les Aventures jadis un peu extraordinaires, mais aujourd’hui toutes simples et très communes de M. Dabaud* [...] (1799) de Bellin de la Liborlière et dans *Tête de Mort, ou la Croix du Cimetière de Saint Adrien* (1817) d’Etienne-Léon de Lamothe-Langon. La préface de Bellin de la Liborlière relate la rencontre du pseudo-traducteur avec le manuscrit offert au public sous le nom de *La Nuit anglaise* :

A peine le tombeau fut-il ouvert que la première chose qui frappa mes yeux fut un rouleau de papier qui paraissait fort peu endommagé ; je m’en saisis avec empressement, [...]. Qu’on se figure, s’il est possible, quelle fut ma

¹ Elisabeth Brossin de Méré, *La Vallée de Mittersbach, ou le Château de Blankenstein*, par M. de Faverolles. 4 vol. in-12, Paris : Lerouge, 1816, p. 1.

² *Ibid.*, p. 3.

surprise, lorsqu'en ouvrant le précieux rouleau, je trouvai la traduction que je livre maintenant au public¹.

Lamothe-Langon s'indigne quant à lui ironiquement de la vogue des supercherries littéraires et des fausses attributions :

Pour me conformer à l'usage, où dois-je avoir trouvé le roman que je donne aujourd'hui au public ? Sera-ce dans les rayons d'une sombre bibliothèque, ou sous les ruines d'un vieux château ? ou bien attribuerons-nous encore un nouvel ouvrage à cette dame Radcliffe, si féconde de ses œuvres et si peu riche de celles dont on la gratifie ? Non, lecteur, je ne veux pas recourir à l'un ou à l'autre moyen. Je dirai simplement que ce roman est mon ouvrage; il n'est ni traduit, ni imité².

Le style de discours paratextuel le plus courant dans les œuvres de notre corpus reste toutefois celui de la préface « auctoriale » explicative et assumptive, qui a pour visée d'assurer une bonne lecture du texte³, mais aussi celle de type « paratonnerre ». En employant une stratégie de défense ou de protection et en ayant recours à des éléments de *captatio benevolentiae*, l'auteur ou le traducteur réclame l'indulgence du public envers son œuvre ou sa traduction et tente de la protéger des critiques. Pour ce faire, il plaide par exemple son incapacité à traiter le sujet avec le talent nécessaire, valorise son ouvrage en vantant la nouveauté de son sujet par rapport aux autres, ou le distingue des autres productions en défendant son utilité sociale et en expliquant sa visée morale. Ces deux derniers critères sont généralement associés aux lectures recommandées aux femmes et à la jeunesse. C'est en effet le public visé par L. Billaut, traducteur de *The Castle of Saint Donats ; or, the History of Jack Smith* (1798) de Charles Lucas :

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 32.

² Lamothe-Langon, *Tête de Mort*, *Op. cit.*, pp. iii-iv.

³ C'est le cas des préfaces du *Château de Saint Donats* et des *Chefs écossais*, qui évoquent le contexte de traduction et de publication. Cf. pp. 81-82.

Enfin, ce que nous annonçons avec plus de confiance, et ce qui doit tirer ce roman de la classe des livres de pur agrément, pour le placer au rang des livres utiles à la jeunesse, c'est une morale épurée et soutenue [...].¹

Il en est de même pour la traduction française de *The Children of the Abbey, a Tale* (1796). Le roman de Roche est prescrit pour son « un but très-moral » par un journaliste du *Spectateur du Nord*², tandis qu'un critique du *Magasin encyclopédique* affirme que le « public [...] trouvera dans [l]e roman les deux mérites qu'on exige du romancier comme du poète, le plaisir et l'instruction », avant de préciser : « Nous ne craignons pas même de dire que cet ouvrage peut être mis dans les mains des jeunes personnes, qu'elles n'y trouveront que des leçons à suivre et des exemples à imiter.³ »

Nous avons constaté qu'un bon nombre de préfaciers légitiment leurs fictions avec le credo « *docere, movere, placere* » employé par les auteurs classiques. Ainsi, André Morellet affirme au lecteur « [...] qu'il trouvera dans le roman de Mme Regina Roche, les deux mérites qu'on exige du romancier comme du poète, le plaisir et l'instruction, suivant la maxime d'Horace : *Et prodesse volunt et delectare poetae*.⁴ » Cette volonté perdure jusque dans les premières décennies du XIX^e siècle et Jean-Edme Paccard, annonce d'emblée dans la préface de *L'Abbaye de la Trappe, ou les Révélations nocturnes* (1821) : « Plaire en instruisant, telle est la devise de tout auteur bien intentionné⁵. » Notre constat va à l'encontre de celui d'Anthony Glinoyer, lorsqu'il souligne : « [...] l'univers du roman et le credo néo-classique sont aux antipodes l'un de l'autre »⁶.

¹ Billaut, *Le Château de Saint-Donats*, *Op. cit.*, vol. 1, p. vij.

² *Spectateur du Nord*, janvier 1798, Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 257-259.

³ Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième [1798], vol. 6, pp. 85-106.

⁴ Morellet, *Les Enfants de l'abbaye*, Paris, Denné jeune, 1797, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 178.

⁵ Jean Edme Paccard, *L'Abbaye de la Trappe, ou les Révélations nocturnes*, par M. Paccard, Paris, Pigoreau, 1821, vol. 1, p. v.

⁶ Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 22.

Les auteurs et traducteurs de romans terrifiants qui témoignent de la volonté de ne pas totalement rompre avec la tradition littéraire classique jouent peut-être sur les deux tableaux dans le but de plaire à la fois aux partisans de la fiction classique et aux amateurs de « romans du jour »¹, incarnés par Madame de Genlis, qui témoigne dans la préface d'*Alphonsine ou la tendresse maternelle* (1806) :

Je suis entièrement de cet avis, qu'il vaut mieux lire des sermons, et même qu'il seroit mieux encore de ne jamais lire d'ouvrages profanes. Comme malheureusement on est loin de cette perfection, il faut désirer que les ouvrages d'imagination soient moraux et religieux.²

C'est peut-être aussi le cas de l'auteur anonyme de la traduction *La Victime du préjugé* (1799) qui se range d'abord du côté des moralistes avant de se lancer dans une défense de son ouvrage. Son discours préfaciel est amorcé par une concession :

Je n'aime point les romans. En général, ils gâtent le goût, ils rendent l'esprit faux et corrompent le cœur. Celui-ci [ne] présente aucun de ces inconvénients. Le lecteur n'y puisera que des idées justes, et loin d'y trouver un écueil pour les mœurs, après l'avoir lu, il n'en sera que mieux disposé à respecter l'innocence, et à pratiquer la vertu³.

L'accent mis sur la dimension classique et le respect des bienséances dans les traductions françaises signale sans doute l'effort de marquer la distinction entre une littérature anglaise, de tradition baroque et originaire d'une nation ennemie et la tradition classique française. Dans la préface de sa traduction, Louis-Antoine Marquand souligne le fait que les romans anglais sont avant tout attaqués pour être « produits par un peuple qui fut toujours l'ennemi de notre pays.⁴ » Nous avons vu que les critiques reprochent aux romans gothiques des défauts similaires à ceux des œuvres de Shakespeare, à savoir le manque de régularité et le

¹ Cf. Millevoye, *Satire des romans du jour*, *Op. cit.*.

² Genlis, *Alphonsine, ou la Tendresse maternelle*, Paris, H. Nicolle, 1806, vol. 1, « Préface », p. xviii.

³ « Préface du traducteur », *La Victime du préjugé*, Paris, Lenormand, 1799, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 198.

⁴ Marquand, *Dusseldorf*, *Op. cit.*, cité dans Cointre et Rivara (dir.), *Op. cit.*, p. 185.

non-respect des règles de bienséance. Les traducteurs ont donc pour mission de « domestiquer » ces œuvres étrangères, qui font alors l'objet d'une appropriation française. Les préfaces présentent donc l'opportunité de renforcer l'idée que même si les ouvrages traduits sont des emprunts outre-Manche, ils sont replacés au sein des bornes de la bienséance et la tradition classique lors du passage à la langue française.

Le préfacier peut également évoquer les sentiments que le roman a le potentiel d'éveiller chez le lecteur, en l'occurrence l'horreur et la terreur, promouvant ainsi le genre terrifiant en question comme lecture à sensation. Ainsi, *Les Mystères de Hongrie* (1817)¹, est présenté par la comtesse de L*** comme « un ouvrage du genre mystérieux et terrible »² ayant pour but d'exciter « dans les cœurs, souvent à un très-haut degré, les sentiments de la terreur et de la pitié. »³

Certains auteurs ou traducteurs utilisent la préface comme l'opportunité de s'affranchir de leur œuvre en invoquant la mode et le goût du public, auxquels il faut répondre. Ainsi, Samuel de Constant de Rebecque, le traducteur de *Caleb Williams* (1794) par William Godwin affirme : « [...] les auteurs cherchent toujours à suivre et à flatter l'esprit public, ils n'en sont même que l'écho [...] »⁴ Bellin de la Liborlière, avoue quant à lui dans la préface de la seconde édition de *Célestine, ou les époux sans l'être* (1798) avoir « payé au mauvais goût un tribut⁵ » en composant son roman noir, qu'il considère comme « un acte de faiblesse »⁶. De nombreux traducteurs, enfin, se dédouanent de leurs « mauvaises » traductions en blâmant les mauvaises

¹ Traduction de *The Mysteries of Hungary* (1817) par Edward Moore.

² Comtesse de L***, *Les Mystères de Hongrie*, *Op. cit.*, vol. 1, p. i.

³ *Ibid.*, p. ij.

⁴ Des gens de la campagne, *Les Choses comme elles sont, ou les Aventures de Caleb Williams*, à Lausanne, chez Hignou et Comp^e, 1796, vol. 1, p. v.

⁵ Bellin de la Liborlière, *Célestine, ou les Époux sans l'être*, Paris, Garnier (1798), 2011, p. 36.

⁶ Louis-François-Marie Bellin de la Liborlière, *Célestine*, *Op. cit.*, pp. 35-36.

conditions de travail, la concurrence et le marché de l'édition¹.

Comme l'a remarqué Anthony Glinoyer, « dans son emploi polémique ou manifestaire » tel que nous venons de le discuter, le discours préfaciel est une « nouveauté au sortir de la Révolution² ». En effet, quel que soit leur type, les préfaces des romans de notre bibliographie contiennent un précieux discours théorique et critique au sujet genre romanesque en général, mais surtout à propos du roman terrifiant, de la traduction, des raisons et des techniques de naturalisation d'une œuvre et enfin, comme nous l'avons vu, du contexte politique et historique au sein duquel sont publiées ces fictions. Ces manifestes défendent en outre l'utilité des romans et témoignent de la conception du genre, notamment à une époque où, comme le rappelle Elzietta Zawisza : « [...] il a presque autant d'ennemis que de partisans.³ » Les romanciers sont obligés de défendre leurs œuvres qui sont parfois attaquées au nom des valeurs morales et esthétiques de la doctrine classique⁴. Les discours préfaciels des romans publiés pendant la période révolutionnaire visent donc à la légitimation du roman dans le contexte théorique de l'époque, notamment en niant l'effet corrupteur et tentateur du genre dénoncé par les moralistes. A cette fin, ils insistent précisément, comme nous l'avons vu, sur la dimension morale et la visée didactique du genre, et justifient son adéquation avec les canons classiques en vogue pendant la Première république.

Plus tard, au XIX^e siècle, les discours évoluent. Les traducteurs ont conscience du genre relativement nouveau qu'est le roman et encore plus celui du roman gothique et savent qu'il est vain d'essayer de justifier leurs fictions à la lumière du crédo classique ou des modèles anciens. Dans leurs discours préfaciels, ils vont au contraire insister sur le fait qu'ils présentent au public

¹ Cf. p. 57 et suivantes.

² Glinoyer, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 242.

³ Zawisza, « Sur le discours préfaciel dans les romans au XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 94.

⁴ Zawisza, « Sur le discours préfaciel dans les romans au XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 94.

un nouveau type de fiction. Il s'agit là d'un « un motif récent », qui, selon Gérard Genette, marque clairement le désir de rupture avec le classicisme, puisque « l'âge classique préférait [...] insister sur le caractère traditionnel de ses sujets, gage évident de qualité [...] ». ¹ »

Ces discours font écho à la célèbre préface de la seconde édition de *The Castle of Otranto* (1765), qui sert de définition au roman gothique, et dans laquelle Walpole dévoile les raisons pour lesquelles il a fait publier la première édition sous couvert du nom d'un traducteur fictif. Il souligne en effet « the novelty of the attempt² », qui consiste en une tentative de réconcilier la fiction ancienne avec la fiction moderne :

It was an attempt to blend the two kinds of Romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old Romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to put them in motion. The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds³.

Un demi-siècle plus tard, Charles Nodier, plus radical qu'Horace Walpole, explique dans les « Observations préliminaires » à *Lord Ruthwen, ou les Vampires* (1820) que le genre du roman nécessite une rupture totale avec la tradition classique, qui n'est plus adaptée, selon lui, aux mœurs de son époque :

Le nom même de roman appelle une langue moderne, une littérature moderne, un âge moderne de l'imagination et du sentiment, exclut

¹ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 186.

² Walpole, *The Castle of Otranto*, *Op. cit.*, p. xiii.

³ Walpole, *The Castle of Otranto*, *Op. cit.*, p. xiv. [« Cette tentative avait pour ambition de réunir deux sortes de Romance, l'ancienne et la moderne. Dans la première, tout relevait de l'imagination et de l'improbabilité ; dans la seconde, la nature a toujours eu vocation – parfois encore aujourd'hui – à être copiée avec un certain succès. L'inventivité ne manquait pourtant pas ; mais les grandes facultés d'imagination se sont retrouvées bridées par un respect strict de la vie en communauté. Si, dans la romance moderne, la Nature a réfréné l'imagination, elle n'a fait que prendre sa revanche, après avoir été totalement exclue des romances anciennes. Les actions, les sentiments, les conversations des héros et des héroïnes d'autrefois étaient aussi peu naturels que les machines employées pour les actionner. L'auteur des pages suivantes a cru possible de réconcilier ces deux sortes de Romance. »]

l'obligation de cette imitation servile de l'antiquité, condition universelle et absolue du beau dans tous les arts. Nous sommes trop loin en effet des idées naïves du premier âge pour prendre plaisir aux pastorales amours des héros de Longus [...]. [I]l faut chercher au roman moderne un autre type dans le caractère actuel de notre civilisation, et une autre source d'inspiration dans nos sentiments les plus habituels, dans nos passions les plus prononcées, dans nos superstitions les plus poétiques¹.

L'époque à laquelle écrit Nodier est celle de la naissance du Romantisme, qui témoigne de la volonté de rompre avec le néoclassicisme officiel de la Première République. Parce qu'il connaît sa plus grande période de vogue à une époque charnière, tant sur le plan politique que sur le plan esthétique et culturel, le roman terrifiant publié en France à la fin du XVIII^e siècle peut donc être considéré comme un maillon ambigu servant de lien entre les deux esthétiques antithétiques du classicisme et du romantisme.

Le roman gothique en traduction française se situe donc au cœur du débat sur les romans et c'est peut-être le discours théorique sur le genre et sa réception au tournant du XIX^e siècle qui fait la spécificité du paratexte accompagnant les traductions du roman gothique et les romans noirs français.

¹ Cyprien Bérard, *Lord Ruthwen, ou les Vampires*, Paris, Ladvocat, 1820, pp. i-ij.

Chapitre II : « What deeds of horror have passed between these walls!¹ » : appropriation culturelle et politique des thèmes de l'architecture et du surnaturel

Après nous être penchée sur le processus de traduction et les stratégies de publication du roman terrifiant dans son ensemble, concentrons-nous à présent sur deux des thèmes fondamentaux du genre, le surnaturel et l'architecture, et voyons s'ils subissent des altérations lors du passage en français. Dans le cas où le texte source subit des modifications lors du processus de traduction, les différences entre les deux ouvrages pourraient être révélatrices de préférences culturelles relatives aux deux nations.

En 1802, un lecteur français ayant acheté ou emprunté d'une bibliothèque circulante la traduction française du roman gothique intitulé *The Castle of St Donats* pouvait lire sensiblement la même chose qu'un lecteur anglais à la sortie de l'ouvrage en 1798 :

Présenter au lecteur un château sans revenant, c'est donner à un gourmet un plat sans sauce ou de la venaison sans pâté ; c'est offrir à un homme rusé un piège sans amorce, à un antiquaire l'airain grossier, à un homme de lettres les précieux ouvrages de l'antiquité dans une édition moderne. Un château sans revenant, c'est un chasseur qui manque son coup ; un courtisan qui manque un mensonge ; une fille qui manque une excuse. Un château sans revenant, n'est bon à rien, qu'à y vivre ; et si la chose allait prendre, un pauvre romancier serait réduit à mourir de faim, et son libraire à publier des sermons.²

Comme le suggère ce roman, afin d'être qualifié de « gothique », un ouvrage doit au moins posséder les caractéristiques suivantes : une demeure de préférence ancienne en guise de décor

¹ Henrietta Rouvière Mosse, *Lussington Abbey, a Novel*, London, printed at the Minerva Press, for Lane, Newman, and Co., 1804, vol. 2, p. 85. [« Que d'actes d'horreur ont été commis entre ces murs ! »]

² Billaut, *Le Château de Saint-Donats*, *Op. cit.*, p.76, traduit de Charles Lucas, *The Castle of Saint Donats, or the History of Jack Smith*, London printed at the Minerva Press, 1798, pp. 83-84: « To present the reader a castle without a ghost, is, to the man of taste, a dish without sauce, a venison dinner without the pastry; [...] to the female reader it is as bad as a soldier without a red coat, a race-course without carriages, a ball-room without a partner [...]. A ghost is to the castle, as the General to the French troops, or the sailor to the British ships. A castle without a ghost, is fit for nothing but – to live in; and, were it generally the case, the poor novelist might starve, and the bookseller publish sermons. »

et une atmosphère surnaturelle. En d'autres termes, la quintessence du gothique en littérature se trouve dans la thématique de la maison hantée. D'ailleurs, Chateaubriand ne qualifie-t-il pas les auteurs du genre de « romanciers de [...] ruines et de fantômes¹ » ?

Le passé, qu'il s'agisse de son poids, ou de son irruption au sein du présent, constitue l'un des thèmes majeurs de la fiction terrifiante du tournant du XIX^e siècle. Il est souvent mis en scène au sein d'un espace architectural religieux ou aristocratique, jadis lieu d'autorité, que l'on suppose hanté. Moteur principal de l'intrigue et vecteur de l'horreur, cet espace renferme à la fois le problème et sa solution ; c'est là que sont dévoilés les mystères et que sont révélés les secrets lors du dénouement. L'espace architectural est aussi lieu de claustration pour d'innocents protagonistes persécutés par des scélérats, et fait en cela office de métonymie des méchants. L'univers clos et effrayant du roman terrifiant est souvent employé comme outil d'exorcisme du despotisme et de l'absolutisme, ce qui explique en partie le succès du genre à l'époque mouvementée de la Révolution française, où les différents pouvoirs en place sont ébranlés tour à tour.

L'imaginaire terrifiant permet de questionner la relation du monde moderne à l'Histoire en juxtaposant les deux *via* la mise en scène de l'irruption brusque et violente du passé au sein du présent. Le fantôme, en tant que symbole de ce que l'on croit mort et enfoui, et qui refait soudainement surface, en est un des motifs les plus représentatifs, comme l'a noté Daniel Hall : « [...] the very essence of a haunting is that past events or people linger on, and have a part to play in the present.² » De manière générale, l'imaginaire gothique a souvent été reconnu

¹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Eugène et Victor Penaud frères, 1849, vol. 2, p. 134.

² Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 131. [« [...] la nature même d'une apparition est de faire perdurer des événements ou des personnes qui appartiennent au passé et qui ont un rôle à jouer dans le présent. »]

pour être un moyen de formuler les anxiétés individuelles ou collectives de l'époque à laquelle il est mis en œuvre¹.

En nous concentrant sur une variété de traductions françaises de romans gothiques² et de romans noirs de la période 1791-1822 qui explorent les deux éléments thématiques fondamentaux du surnaturel et de l'architecture chargés de faire jouer le ressort de la peur, nous cherchons à expliquer comment les auteurs et traducteurs français s'approprient ces deux éléments empruntés au roman gothique et les adaptent à la fois politiquement et culturellement à leur lectorat. Dans le même temps, nous nous intéressons à la manière dont ces romans ont pu être lus par les lecteurs français de la période postrévolutionnaire.

La réception critique montre que si la fiction terrifiante publiée en français pendant la période révolutionnaire ne promettait pas toujours des histoires de maisons avec fantômes à la clef, elle met toutefois en scène des demeures gothiques métaphoriquement hantées et une intrigue située dans un passé proche³. Nous nous concentrons ensuite sur les textes mêmes au sein d'une étude thématique du devenir des bâtiments gothiques de la fiction terrifiante. Cette étude est suivie d'une seconde qui constitue en la micro-lecture des variations lexicographiques entre le texte anglais et sa traduction française et qui s'intéresse notamment à la traduction de l'esthétique du Sublime théorisé par Edmund Burke. Le corpus d'ouvrages sélectionné pour ces différentes études comparées et études de cas est composé non seulement de romans au sein desquels les thèmes de l'architecture et du surnaturel sont omniprésents, dans la mesure où ces deux thèmes sont utilisés pour véhiculer les idéologies politiques de l'époque et/ou du

¹ Misha Kavka, « The Gothic on screen », in Hogle (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, *Op. cit.*, pp. 209-228, p. 213 : « The Gothic [...] always gives voice to anxieties from within – both within the subject and within the culture at large. » [« Le Gothique [...] a toujours permis d'exprimer les angoisses les plus profondes, qu'elles viennent du sujet lui-même ou de la culture dans son ensemble. »]

² Au total, vingt-cinq romans noirs, treize romans gothiques et quatorze traductions françaises ont été étudiés – *The Italian* d'Ann Radcliffe ayant été traduit à la fois par André Morellet et à la fois Mary Gay, nous avons décidé d'observer les deux traductions de cette même œuvre.

³ Voir à ce sujet Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 140.

traducteur, mais aussi, du côté des traductions seulement, de textes qui comprennent des modifications les plus significatives.

I. Réception critique du surnaturel dans la fiction terrifiante

Alors que le rationalisme et le déterminisme ont marqué les Lumières, le spiritualisme et l'occulte sont soumis à des tensions, en particulier entre la fin du XVIII^e siècle et les premières décennies du XIX^e siècle. En effet, on constate un intérêt permanent pour le sujet entre 1746 et 1820, à commencer par les *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (1746) et le *Traité sur les apparitions des esprits* (1751) du bénédictin Augustin Calmet.

La hantise de l'inhumation précipitée¹, combinée aux témoignages de la superstition paysanne, qui perdure jusque sous la Révolution², donnent lieu à un certain nombre de croyances et de légendes mettant en scène vampires, fantômes et revenants en tous genres, tandis que les recueils d'histoires surnaturelles connaissent une certaine popularité. Citons à titre d'exemple l'anonyme *Livre des prodiges, ou Histoire et aventures merveilleuses et remarquables de spectres, revenans, esprits, fantômes, démons, etc., rapportées par des personnes dignes de foi* (1802), l'*Histoire des fantômes et des démons qui se sont montrés parmi*

¹ C'est aux alentours de 1750 que fleurissent les discours à ce sujet. Signalons par exemple la *Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort et l'abus des enterremens et embaumemens précipités* (1742-1745) de J.-J. Bruhier d'Ablaincourt, *Lettre sur la certitude des signes de la mort, où l'on rassure les citoyens de la crainte d'être enterrés vivans* (1752) du chirurgien Antoine Louis, ou encore l'article « Mort » de l'*Encyclopédie*. Au sujet de l'enterrement vivant, voir l'article de Jean-Louis Bourgeon, « La peur d'être enterré vivant au XVIII^e siècle : mythe ou réalité ? », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 30, n°1, Janvier-mars 1983. *Le corps, le geste et la parole*, pp. 139-153, en ligne : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1983_num_30_1_1226 [consulté le 26/05/2018].

² Voir à ce sujet Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles), une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, pp. 81-82.

les hommes, ou Choix d'anecdotes et de contes, de faits merveilleux, de traits bizarres, d'aventures extraordinaires sur les revenans, les fantômes, les lutins, les démons, les spectres, les vampires, et les apparitions diverses (1819) de Gabrielle de Paban et les *Histoires des vampires et des spectres malfaisans* (1820) de Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy.

Les publications du genre coexistent avec des discours qui manifestent de la surprise, voire de l'indignation, pour un tel intérêt. En témoigne par exemple celui de Voltaire :

Quoi ! C'est dans notre XVIII^e siècle qu'il y eu des vampires ! C'est après le règne des Locke, des Shaftesbury, des Trenchard, des Collins ; c'est sous le règne des d'Alembert, des Diderot, des Saint-Lambert, des Duclos, qu'on a cru aux vampires, et que le révérend P. dom Augustin Calmet, prêtre bénédictin de la congrégation de Saint-Vannes et de Saint-Hidulphe, abbé de Senones, abbaye de cent mille livres de rentes, voisine de deux autres abbayes du même revenu, a imprimé et réimprimé l'histoire des vampires avec l'approbation de la Sorbonne, signé Marcilly.¹

Contrastant avec les publications mentionnées précédemment, ces discours témoignent d'un double régime de pensée² notamment illustré par la célèbre réponse de Madame Du Deffand à la question d'Horace Walpole : « Croyez-vous aux fantômes ? – Non mais j'en ai peur.³ » D'ailleurs, deux ans avant la publication du premier roman gothique qui met en scène plusieurs phénomènes surnaturels relativement exagérés et qui font plutôt sourire que frémir, le père de *The Castle of Otranto* assistait à un spectacle mettant en scène le fantôme de Cock Lane⁴, montrant ainsi que même si l'on avait pris le parti de faire table rase des superstitions, le surnaturel à l'époque des Lumières faisait encore objet de débats, intriguait et effrayait toujours.

¹ Voltaire, « Questions sur l'Encyclopédie », in *Œuvres complètes de Voltaire*, Molland, Paris, 1879, vol. 12, p. 547, cité dans Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson, mutations gothiques du XVIII^e au XIX^e siècle*, Paris, Publibook, 2008, p. 23.

² Boucé, *Spectres des Lumières, Op. cit.*, p. 21.

³ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, Op. cit.*, p. 616.

⁴ Pendant plusieurs semaines en janvier et février 1762, la presse anglaise s'est intéressée au cas du fantôme de Cock Lane que l'on supposait hanter une demeure londonienne. Walpole est parmi les nombreux visiteurs à se rendre sur place pour vérifier l'authenticité des faits. Le phénomène fait tant parler de lui qu'on en a créé un spectacle, auquel Walpole, a assisté, et dont il rend compte à George Montagu dans une lettre du 29 janvier 1762. Voir à ce sujet Clery et Miles (dir.), *Op. cit.*, pp. 26-27.

Dans le contexte de la Révolution française, l'ambiguïté relative au surnaturel est exacerbée : du projet de sécularisation, il résulte une période de déchristianisation incluant la perte de pouvoir de l'Église catholique, alors associée aux superstitions, mais aussi, et plus paradoxalement, la perte d'une source d'éducation peu chère¹. Le Concordat témoigne quant à lui d'un retour du spirituel et d'un renouveau religieux, accompagné de formes moins institutionnelles telles que l'ésotérisme, la franc-maçonnerie ou le paganisme, qui font l'objet d'une appropriation politique, dans la mesure où il s'agissait d'enlever à la contre-révolution l'arme de la religion².

Le roman terrifiant, qui met en scène des apparitions surnaturelles en tous genres, aurait connu le succès précisément parce que sa période de vogue est concomitante aux débats contemporains relatifs au surnaturel. C'est en tout cas ce qu'explique Dr Nathan Drake, le 6 avril 1790, dans son essai « On Gothic superstition », où il associe la popularité des premiers romans gothiques en Angleterre à un intérêt pour le surnaturel qui surpasse l'entreprise de rationalisation :

Even in the present polished period of society, there are thousands who are yet alive to all the horrors of witchcraft, to all the solemn and terrible graces of the appalling spectre. The most enlightened mind, the mind free from all taint of superstition involuntarily acknowledges the power of Gothic agency; and the late favourable reception which two or three publications in this style have met with, is a convincing proof of the assertion.³

¹ Hale, « Translation in distress : cultural misappropriation and the construction of the Gothic », in Horner (dir.), *European Gothic*, *Op. cit.*, pp. 17-38, p. 27.

² Didier, *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, *Op. cit.*, p. 31.

³ Nathan Drake, *The Speculator* (6 April 1790) pp. 43-48, en ligne : <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=37105> [consulté le 26/05/18]. Traduction française de Mayo, dans « Étiologie du roman gothique », in *L'Herne, Romantisme noir*, *Op. cit.*, pp. 287-297, pp. 296-297 : « Même à notre époque de raffinement des mœurs, toutes les horreurs de la sorcellerie, tous les attraits formidables du monde des spectres, parlent à l'imagination de millier de gens. L'esprit le plus éclairé, l'esprit le plus dégagé des atteintes de la superstition, reconnaît malgré lui la puissance des forces qui agissent dans ce monde gothique. Et si l'on veut se convaincre de la vérité de mon assertion, il n'est que de noter l'accueil favorable réservé récemment à deux ou trois publications de ce style. »

Robert Mauzi a écrit que « le siècle des Lumières n'a pas supprimé le surnaturel : il l'a rationalisé.¹ » Si le genre du roman gothique en Angleterre a souvent été lu comme une manifestation de la régression contre le processus de sécularisation et de rationalisation², nous allons voir qu'en France, la fiction terrifiante incorpore une tendance contradictoire, à savoir le besoin d'avoir recours aux fantômes pour prouver qu'ils n'existent pas. Ce faisant, elle témoigne des tensions de l'époque au sein de laquelle elle paraît.

L'emploi du surnaturel est en effet l'un des sujets les plus abordés par les critiques du roman terrifiant³. Il se trouve également au sein du paratexte justificatif accompagnant les traductions françaises, à l'instar de la préface de *Albert et Théodore, ou les Brigands* (1800), dans laquelle l'éditeur explique la réception ambiguë des romans anglais qui mettent en scène des éléments surnaturels :

C'est avec raison que *le bon goût* s'est fortement prononcé contre l'usage presque révoltant que *les romanciers anglais* font trop souvent d'un moyen vraiment dramatique, quand il est sagement employé, mais qui devient ridicule ou dégoûtant quand l'ignorance veut s'en emparer : nous voulons parler de l'apparition imaginaire des êtres fantastiques de l'autre monde.⁴

La précision relative à la nationalité anglaise des romanciers est d'autant plus intéressante que l'éditeur oppose le goût français à celui de la nation ennemie de la France. Ce discours témoigne également de manière évidente de l'opposition entre la tradition littéraire classique française des XVII^e et XVIII^e siècles et la tradition « gothique » britannique, dont le surnaturel fait partie intégrante.

¹ Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine Reprints, [1960] 1979, p. 12.

² Voir à ce sujet Boucé, *Spectres des Lumières*, *Op. cit.*, p. 25, Courville Nicol, *Op. cit.*, p. 253, Werner, *Op. cit.*, p. 273.

³ Cf. Appendice 7 : « Critiques contemporaines du roman gothique anglais en traduction française et du roman noir (1789-1822) ». Quarante-vint-unes critiques ont été étudiées.

⁴ André, *Albert et Théodore*, *Op. cit.*, p. 6. [C'est nous qui soulignons.]

Souvenons-nous de la « guerre des épigraphes » au sujet des tributs littéraires payés à Shakespeare ou à Corneille dans les romans gothiques et leurs traductions françaises¹ et de la prise de position ambiguë de Voltaire au sujet du dramaturge britannique, alors qu'il célébrait le classicisme de Racine et Corneille. Une autre raison de la réception mitigée du « barde gothique » en France est relative à son usage du surnaturel, en particulier dans *Hamlet* (1603). Comme le signale Elizabeth Montagu, « the French wits have often mentioned Hamlet's ghost as an instance of the barbarism of our theatre.² » En effet, quoiqu'*Hamlet* ait connu le succès en France, le fantôme de la pièce est l'objet de discours équivoques. Louis de Jaucourt, dans son article sur la tragédie de l'*Encyclopédie*, à la fois applaudit et critique l'emploi d'une apparition surnaturelle :

L'ombre d'Hamlet paraît [*sic*], et porte la terreur sur la scène, tant Shakespear [*sic*] possédait le talent de peindre : c'est par-là qu'il sut toucher le faible superstitieux de l'imagination des hommes de son temps, et réussir en de certains endroits où il n'était soutenu que par la seule force de son propre génie. Il y a quelque chose de si bizarre, et avec cela de si grave dans les discours de ses fantômes, de ses fées, de ses sorciers, et de ses autres personnages chimériques, qu'on ne saurait s'empêcher de les croire naturels, quoique nous n'ayons aucune règle fixe pour en bien juger, et qu'on est contraint d'avouer, que s'il y avait de tels êtres au monde, il est fort probable qu'ils parleraient et agiraient de la manière dont il les a représentés. Quant à ses défauts, on les excusera sans doute, si l'on considère que l'esprit humain ne peut de tous côtés franchir les bornes que le ton du siècle, les mœurs et les préjugés opposent à ses efforts.³

Le fantôme d'*Hamlet* se justifie dans la mesure où, à l'époque pendant laquelle Shakespeare écrivait, les croyances superstitieuses étaient communes. Et pourtant, en dépit de cette contextualisation, plus d'un siècle plus tard, le recours au surnaturel en littérature est

¹ Cf. p. 230 et suivantes.

² Elizabeth Montagu, *An Essay on the Writings and Genius of Shakespear*, 1769, pp. 158-159, cité par Towshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p.71. [« [...] les hommes et les femmes d'esprit français ont souvent mentionné le fantôme d'Hamlet pour illustrer la barbarie de notre théâtre. »]

³ Article de l'*Encyclopédie* consulté en ligne : <http://encyclopédie.eu/index.php/beaux-arts/1703635059-poesie-dramatique/810044894-TRAG%C3%89DIE>

considéré comme une « dépravation du goût »¹. Il n'est d'ailleurs pas laissé intact dans les traductions françaises.

Le premier traducteur de Shakespeare, Pierre-Antoine de La Place tente de replacer les pièces du dramaturge britannique dans les bornes de la vraisemblance en minorant les éléments surnaturels². Quant à Jean-François Ducis, qui, dans ses propres traductions des pièces de Shakespeare, n'hésite pas à rajouter crimes et morts violents³, il affaiblit considérablement l'apparition surnaturelle⁴ dans sa réécriture d'*Hamlet*, fondée sur le texte néoclassique de La Place⁵. Le dramaturge affaiblit le caractère sensationnel de la pièce en remplaçant l'apparition dans *Hamlet* par une urne funéraire, métamorphosant ainsi le fantôme en métaphore de la mission du héros⁶ et s'efforce ainsi de la faire entrer en accord avec les canons de la tragédie classique⁷.

Dale Townshend a noté que la réception française de la pièce de Shakespeare a eu pour effet de mobiliser les Anglais dans une défense du surnaturel.⁸ En France, en revanche, même si les drames sombres connaissent autant de succès qu'en Angleterre⁹, on note un intérêt certain

¹ François-Jean Villemain d'Abancourt, *Maria, fille naturelle de la comtesse D***, ou l'enfant de l'infortune*, Paris, Roux, an VII [1799], vol. 1, p. ix. L'ouvrage paraît aussi sous le titre: *Maria, l'enfant de l'infortune*.

² Cave, « Morellet traducteur de *L'Italien* de Ann Radcliffe », in *Op. cit.*, p. 327.

³ Laurence Marie, « Gestuelles du crime shakespearien sur les scènes française et anglaise de la seconde moitié du XVIII^e siècle », in *Littératures classiques* 2008/3, n° 67, pp. 201-218, p. 204.

⁴ D'après le *Journal de Paris* du 17 avril 1803, « M. Ducis fut obligé d'affaiblir sa pièce pour la rendre plus raisonnable. » Cité dans Michèle Willems, « Cachez cette souris... : la langue de Shakespeare dominée par les Classiques en France et en Angleterre », in Laurence Villard et Nicolas Ballier (dir.), *Langues dominantes, langues dominées*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, pp. 181-194, p. 194.

⁵ Towshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p. 70.

⁶ Michèle Willems, « The Mouse and the Urn: Re-visions of Shakespeare from Voltaire to Ducis », in Peter Holland (dir.), *Shakespeare Survey: an Annual Survey of Shakespeare Studies and Production*, vol. 60, *Theatres for Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 214-222, p. 221.

⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁸ Towshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in *Op. cit.*, p. 71.

⁹ Citons comme preuve du succès du genre la comédie de Michel de Cubières intitulée *La Manie des drames sombres* (1777).

pour l'horreur et la terreur, mais pas tant pour le surnaturel qui n'est pas féérique. S'agirait-il d'une spécificité française ? Dans la tradition du roman noir français qui précède la vogue de la fiction gothique des années 1790, le thème du surnaturel se fait effectivement rare. *Les Mémoires du comte de Comminge* (1735) de Claudine Guérin de Tencin, considéré comme l'un des premiers romans noirs français, n'y a pas recours. De même, lorsqu'un critique de la *Décade* rapproche Lewis de Shakespeare, en expliquant que le premier « [...] semble avoir pour but d'effrayer, comme Shakespeare, par des moyens surnaturels [...] »¹, c'est bien de manière péjorative pour critiquer l'usage immodéré du surnaturel au sein du *Monk* et pour marquer la différence de goût qui se reflète dans les traditions littéraires françaises et britanniques.

D'ailleurs, si *The Monk* figure au tableau des romans gothiques les plus célèbres en France à l'époque révolutionnaire, avec ceux de Radcliffe, de Smith et de Roche, c'est davantage pour sa teneur anticléricale et les scènes d'horreur dont il foisonne, que pour sa mise en scène du surnaturel. Le recours à l'invraisemblance dans un roman qui met en scène le diable en personne est en effet désapprouvé par les critiques². En Angleterre, comme en France, l'ouvrage connaît un succès ambigu, mais pour des raisons différentes. *The Monk* a fait scandale dans la patrie de Lewis, non pas à cause de son anticléricisme ou du surnaturel, qui comme nous l'avons vu, fait partie intégrante de la tradition littéraire britannique, mais pour ses scènes scabreuses et immorales, et surtout parce qu'il était inadmissible qu'un tel ouvrage soit de la plume d'un membre du Parlement.

¹ *Décade philosophique*, 1797, 3^e trimestre, p. 297.

² Article de René-Jean Durdent dans le *Journal de Paris*, 15 janvier 1810, p. 95 : « Il est peu de noms plus célèbres que celui de M. Lewis dans la carrière du roman ; malgré les fréquents écarts d'une imagination la ardente, malgré toutes les invraisemblances, nous oserions presque dire les absurdités résultantes du fond même d'une histoire où le diable joue un rôle principal, le Moine est incontestablement une des productions les plus piquantes, et même les plus intéressantes qui aient paru en ce genre. » Certains critiques ne manquent pas de faire le rapprochement entre *The Monk* et *Le Diable amoureux* (1772) de Cazotte, un roman qui, quoique publié avant la Révolution et dans un contexte tout autre que le roman de Lewis, a été critiqué pour son manque de vraisemblance et son manquement à la bienséance. Sensible, à ces reproches, Cazotte a donc réécrit le dénouement, de manière à donner un caractère plus moral au personnage d'Alvare. (Voir *Mercure de France*, Septembre 1816, vol. 68, pp. 347-350).

Au-delà des différences de goût entre les deux nations de part et d'autre de la Manche et de l'exclusion mutuelle dans le processus de création de l'identité culturelle, nous allons voir à présent en détail que les discours au sujet de l'emploi du surnaturel dans les romans gothiques trouvent pleinement leur place au sein des préoccupations idéologiques de la période révolutionnaire. Les considérations sur le recours aux éléments surnaturels au sein de la fiction terrifiante ont influencé trois tendances parmi les traducteurs de romans gothiques et les auteurs de romans noirs de la période révolutionnaire.

La première est celle de la justification des éléments surnaturels employés au sein de l'intrigue. *Les Chevaliers du cygne* de Félicité de Genlis, en est un célèbre exemple. Le roman a été écrit avant et pendant la Révolution. Son titre complet, *Les Chevaliers du cygne, ou la Cour de Charlemagne, conte historique et moral, pour servir de suite aux Veillées du château, et dont tous les traits qui peuvent faire allusion à la Révolution française, sont tirés de l'Histoire*, mentionne clairement les événements révolutionnaires et Genlis y fait consciemment un parallèle entre l'Europe du IX^e siècle et la France révolutionnaire. L'ouvrage paraît d'ailleurs en 1795, c'est-à-dire l'année suivant la fin de la Terreur, dont Genlis, la préceptrice des enfants du duc Orléans, a souffert. Victime de la Révolution, elle avait en effet dû faire le deuil de certains de ses proches : bien qu'elle-même ait émigré en Angleterre, son époux ainsi que Philippe d'Orléans ont été tous deux guillotins en 1793, tandis que sa fille Pulchérie a été emprisonnée. Le roman de Genlis, dont l'intrigue est située pendant le règne glorieux de Charlemagne a recours au surnaturel *via* la mise en scène du fantôme de Célianire, assassinée par son amant jaloux, le chevalier Olivier.

Déjà en 1795, en écrivant « [c]e spectre sera sans doute critiqué [...] »¹, Genlis se doutait que l'apparition dans son roman allait déplaire. Elle la justifie dans une note de bas de page, en

¹ Genlis, *Les Chevaliers du cygne, ou la Cour de Charlemagne*, à Hambourg, chez Pierre-François Fauche, 1795, vol. 1, p. 64.

soutenant qu'il était « historiquement correct » de mettre en scène un fantôme, puisque l'intrigue du roman est située au Moyen Âge, à une époque où les croyances, notamment celles concernant le surnaturel, différaient de l'époque contemporaine :

Dira-t-on, qu'on veut plus de vraisemblance dans un roman ? cette objection seroit bonne pour un roman qui peindroit les mœurs actuelles. [...] Je place une apparition dans un siècle où la croyance universelle consacrait ce grand moyen de terreur [...].¹

Jean-François Fontallard, le traducteur de *Netley Abbey*, défend de manière similaire le fait d'avoir conservé l'apparition du roman sans l'accompagner d'une explication rationnelle et témoigne au passage de la réception mitigée des romans qui n'offrent pas d'explication rationnelle aux éléments surnaturels :

Quelques personnes à qui j'ai communiqué le manuscrit de la traduction de l'abbaye de Netley, ont été surprises de ne pas trouver, dans cet ouvrage, l'explication d'un spectre qui apparaît à Edouard [...]. Remplies de la lecture des nouveaux romans anglais, ces personnes auraient désiré que l'auteur eût fait de ce spectre un personnage réel, qui aurait pris ce déguisement pour faire connaître à Edouard que cette abbaye renfermait dans ses murs un mystère dont la découverte lui était réservée. [...] On objectera peut-être qu'on est revenu sur le compte des *revenans*, et que, dans un siècle aussi éclairé que celui qui vient de finir, il est impossible de croire à des prestiges, faits tout au plus pour amuser l'ignorance désœuvrée. Ces raisons m'auraient frappé de même si mon auteur racontait, comme étant arrivés de nos jours, des événements qu'il est censé avoir puisés dans les annales du moyen âge, et l'on sait que ces temps étaient ceux de la superstition.²

Cette pratique, qui rappelle celle des romans gothiques conservateurs, qui ne sont traduits et donnés à lire que s'ils sont accompagnés d'un paratexte justificatif ou d'une apologie du nouveau gouvernement sous lequel ils paraissent³, montre clairement que la mise en scène du surnaturel en fiction n'était pas la bienvenue à l'époque révolutionnaire, pendant laquelle l'Église catholique était en perte de pouvoir.

¹ Genlis, *Les Chevaliers du cygne*, *Op. cit.*, p. 64.

² Jean-François Fontallard, *L'Abbaye de Netley, histoire du Moyen Age*, Paris, Ledoux, an 9–1801, pp. v-viii.

³ Cf. p. 138.

Pendant la Révolution, il est difficile de prendre au sérieux le genre du roman terrifiant, avec ses spectres et revenants, son architecture gothique et médiévale qui sert de cadre aux intrigues mettant en scène des héritiers aristocratiques. Pourtant, ce sont ceux-là mêmes qui permettent de distinguer l'orientation politique de l'œuvre en question. D'un côté, les ouvrages qui dépeignent l'Ancien Régime comme une période d'obscurantisme et offrent du catholicisme une image péjorative, celle d'une religion gouvernée par la superstition, sont plutôt d'orientation radicale, libérale et favorable aux idéaux révolutionnaires. L'aspect historico-politique des intrigues de certains romans se double parfois d'une teneur morale. En basant leurs intrigues sur la dénonciation de la corruption des classes dirigeantes de l'Ancien Régime, ces œuvres développent une dimension morale que le lectorat français peut percevoir comme étant mise au service des valeurs de la République. D'un autre côté, les romans qui placent l'intrigue au Moyen Âge, sous l'Ancien Régime, et qui le présentent comme une époque brillante sont conservateurs et antirévolutionnaires.

La mise en scène d'une intrigue située à une époque lointaine comme le Moyen-Âge, comme le fait Genlis, consiste en effet en une reconstruction métaphorique et non fidèle d'un passé qui n'a souvent jamais existé¹, et qu'il s'agit alors d'interpréter. C'en est là tout l'avantage, dans la mesure où elle permet aux auteurs de dissimuler un discours relatif à l'actualité, notamment le bouleversement de l'Ancien Régime, sans craindre la censure. Les auteurs peuvent non seulement faire allusion à un régime et une culture en phase d'éradication par les révolutionnaires et qui revient sous forme de spectre métaphorique², mais aussi de

¹ Bernard-Griffiths (dir.), *La Fabrique du Moyen-âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen-âge dans la culture et la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 541.

² Voir Hoeveler, *Gothic Riffs*, *Op. cit.*, p. 231 : « [...] a concurrent residue of looking backward to the era in which transcendent beliefs were unquestioned, where the "porous self" found itself still inhabiting the world of magic and anima, and where authority structures like the Church were unquestioned in their power. » [« [...] un reliquat concomitant d'un passé où les croyances transcendantales étaient admises, où le "moi poreux" vivait encore dans un monde fait de magie et de spirituel, et où l'autorité des structures de pouvoir telles que l'Eglise étaient incontestées. »]

dépeindre une version fantasmagorique de l'Histoire nationale. De ce fait, et malgré son apparence ou sa réputation « peu sérieuse », le genre du roman gothique et du roman noir « historique » pouvait être considéré comme « dangereux » pendant la Révolution, parce que potentiellement subversif de l'idéologie en vigueur.

Cependant, accompagner le recours aux éléments surnaturels d'un paratexte justificatif n'est pas toujours suffisant. C'est pourquoi la seconde tendance est celle de la suppression des éléments surnaturels, dans les rééditions ou lors de la traduction. Pendant les trois premières rééditions des *Chevaliers du Cygne*, Genlis résiste aux commentaires négatifs des critiques républicaines tels que celle d'Amaury Duval, mentionnée précédemment. Cependant, pour la quatrième réédition, en 1805, elle finit par supprimer le fantôme qui ne devient plus que le produit de l'imagination, une métaphore de la culpabilité d'Olivier, comme c'est le cas dans la traduction de *Hamlet* par Ducis. Elle s'explique dans l'« Avertissement » :

Le spectre qui se trouvait dans les premières éditions de cette œuvre en a produit une foule d'autres dans les romans qui ont paru depuis en France et en Angleterre, mais il a été très critiqué par les littérateurs français. [...] Je plaçais une apparition dans un siècle où la croyance universelle, d'accord avec celle de l'immortalité de l'âme et avec la religion, consacrait ce grand moyen de terreur. Mais enfin le spectre a déplu et je l'ai retranché. Il n'est plus maintenant qu'une illusion produite par l'imagination troublée et les remords du coupable, [...]. Je n'ai eu d'autre but en faisant ce roman que d'opposer les idées modérées à une excessive exagération et d'éclatants exemples de générosité à une extrême férocité. Fugitive alors et réfugiée dans un Etat monarchique, je me souvins toujours, en écrivant, que j'étois française, et que même proscrite injustement, je devois respecter le Gouvernement établi dans mon pays.¹

Si Genlis réécrit les scènes de l'apparition, Jean-Baptiste-Joseph Breton de la Martinière, le traducteur français de *Agathina ; or, the Mysterious Pregnancy* publié en 1797, annonce quant à lui dans la préface de sa traduction, que malgré l'explication rationnelle du surnaturel lors du

¹ Genlis, *Les Chevaliers du cygne*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. xxij-xxiv.

dénouement, il ne pouvait pas prendre le risque de déplaire au lectorat français et a supprimé tous les éléments surnaturels de l'intrigue :

Les personnes qui auront l'Auteur Anglais sous les yeux, verront que nous avons retranché la foule d'événemens bizarres, ou puérides [*sic*] qui se passaient dans le château de Martorano. Il est vrai que ces aventures, qui tenaient du prodige et paraissaient surnaturelles, s'expliquaient à la fin [...]. Nous n'en avons pas moins jugé à propos de supprimer ces sortes de détails [...].¹

Ce discours paratextuel fait écho à un certain nombre d'autres qui servent de *captatio benevolentiae* en assurant non seulement au lecteur que l'intrigue du roman n'est pas éloignée chronologiquement mais aussi que l'œuvre ne contient pas d'éléments surnaturels. Citons comme autre exemple le paratexte justificatif de *Maria, fille naturelle de la comtesse D'**** (1799), dans lequel François-Jean Villemain d'Abancourt explique :

Que ceux qui ne cherchent dans les romans [...] que des aventures extraordinaires et merveilleuses, se gardent bien de jeter les yeux sur celui-ci, car ils n'y trouveront ni revenants, ni diables, ni spectres, ni châteaux tombant en ruines, ni vastes souterrains, etc., etc. [...].²

Souvenons-nous des critiques qui faisaient le parallèle entre les romans gothiques ayant entre autres recours aux éléments surnaturels dans le but de terroriser leurs lecteurs et les terroristes de la Révolution française³. La tendance des auteurs et des éditeurs de promouvoir leurs romans comme dépourvus de surnaturel pourrait suggérer qu'ils essayaient de les faire passer comme non dangereux et peut-être dépourvus d'un potentiel rapprochement avec l'actualité, ou d'une association politique ou religieuse malvenue.

D'ailleurs, si dans son fameux commentaire sur le roman gothique et la Révolution française, le marquis de Sade explique qu'afin d'émouvoir ou de faire trembler leurs lecteurs

¹ Breton de la Martinière, *Agathina*, *Op. cit.*, pp. vj-vij.

² Abancourt, *Maria, fille naturelle de la comtesse D'***, ou l'Enfant de l'infortune*, à Paris, chez Hedde et Roux, [1799] an IX [seconde édition], vol. 1, pp. vij-ix.

³ Cf. p. 83 et suivantes.

éprouvés par les événements révolutionnaires, les romanciers sont obligés d'enchérir sur les horreurs réelles et d' « appeler l'enfer à [leur] secours¹ », celui-ci n'inclut pas nécessairement diables et fantômes. Sade lui-même n'avait d'ailleurs pas recours au surnaturel. Il lui préférait les horreurs naturelles et les monstres faits de chair et d'os, des hommes et des femmes immoraux qui corrompent l'ordre établi et qui trouvent leurs équivalents dans les scélérats gothiques, comme il l'explique dans le feuillet préliminaire à *Justine, ou les Malheurs de la vertu* (1791) :

Nos aïeux pour intéresser faisaient jadis usage de Magiciens, de mauvais génies, de tous personnages fabuleux auxquels ils se croyaient permis, d'après cela, de prêter tous les vices dont ils avaient besoin pour le ressort de leurs romans. Mais puisque, malheureusement pour l'Humanité, il existe une classe d'hommes pour laquelle le dangereux penchant au libertinage détermine des forfaits aussi effrayants que ceux dont les anciens auteurs noircissent fabuleusement leurs Ogres et leurs Géants, pourquoi ne pas préférer la Nature à la Fable ?²

Répondant sans doute à cet appel, Jacques-Antoine Révéroni de Saint-Cyr, publie les pseudos-mémoires intitulés *Pauliska, ou la Perversité moderne* (1799), dans lesquels il met en scène une émigrée polonaise fuyant la guerre. La comtesse Pauliska explique que « [...] tout ce que les romanciers modernes ont imaginé en spectres, en fantômes hideux, en perversité imaginaire, n'approche pas de la réalité funeste des événements dont [elle a] été le jouet [...] ».³

Dans le cas des romans de notre corpus, l'horreur pouvait effectivement être inspirée par des faits réels et engendrée par des références aux événements révolutionnaires en particulier. En effet, la période sombre de la Révolution, parfois plus déstabilisante que l'attirail surnaturel traditionnel de la fiction terrifiante, s'ouvrait à la fictionalisation, il semble qu'il y

¹ Sade, *Les Crimes de l'amour*, *Op. cit.*, p. xxix.

² Sade, feuillet préliminaire du vol. 1 de *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, cité dans Glinoeur, *La Littérature frénétique*, *Op. cit.*, p. 52.

³ Jacques-Antoine Révéroni de Saint-Cyr, *Pauliska, ou la Perversité moderne*, Paris, Payot et Rivages, [1798] 2001, p. 23.

ait eu une demande pour un type de roman gothique et noir plus vraisemblable et fondé sur des faits réels.

A mesure que les intrigues romanesques situées dans une époque lointaine étaient moins fréquentes, puisque l'époque contemporaine regorgeait d'autant de squelettes encore sanglants qui se tenaient directement, du moins en France, sur le pas des portes, l'objet de la peur change aussi, comme l'explique Durant, qui écrit à propos des romans de Radcliffe : « [...] the true gothic terrors were not the black veils and spooky passages for which she is famous, but the winds of change, dissolution, and chaos which they represented.¹ ». Petit à petit, les fantômes de la fiction terrifiante expirent pour laisser place à des monstres bien réels, et le surnaturel s'explique souvent comme la manifestation du délire des passions, telles que la culpabilité, la douleur ou le chagrin.

D'ailleurs, si les auteurs de fiction terrifiante pendant la période révolutionnaire instaurent une atmosphère surnaturelle, c'est souvent pour mieux l'abolir ensuite, soit en supprimant ou en réécrivant les scènes surnaturelles, comme nous l'avons vu, soit en donnant une explication rationnelle aux apparitions surnaturelles, comme nous allons le voir. La plupart des romans noirs et des traductions françaises de romans gothiques publiés pendant la période révolutionnaire et postrévolutionnaire se terminent effectivement sur l'explication rationnelle de l'atmosphère surnaturelle qu'ils avaient mise en place sur plusieurs volumes. Les traducteurs altèrent et adaptent la fiction gothique aux goûts du lectorat français, mais leurs choix de traductions se portent d'emblée sur des œuvres qui trouvent naturellement une place au sein du contexte révolutionnaire et du projet idéologique des Lumières.

¹ Durant, « Ann Radcliffe and the Conservative Gothic », in *Op. cit.*, p. 520. [« [...] les véritables terreurs gothiques ne viennent pas des voiles noirs et des couloirs effrayants qui ont forgé sa renommée, mais bien des vents du changement, de la dissolution et du chaos qu'ils représentaient. »]

La technique du surnaturel expliqué, notre troisième tendance, a connu le succès aux alentours de 1797, avec les romans d'Ann Radcliffe. C'est surtout pour cette technique, plutôt que pour son usage du sublime burkéen – finalement pas évoqué par les critiques françaises –, la qualité de son écriture ou le fait qu'elle ait été traduite en français par des hommes et femmes de lettres respectés, voir admirés¹, que la romancière était célébrée en France. Bien qu'occupant la dernière place, cette technique de l'entre-deux, qui permet, à première vue, de jouer sur les deux tableaux et de plaire aux amateurs d'histoires de fantômes comme aux amateurs de fiction vraisemblable, n'est pas la moindre, bien au contraire. Si en Angleterre, les opinions divergent à son propos², en France, elle fait presque l'unanimité. En effet, la quasi-totalité des critiques apprécient le côté vraisemblable et rationnel des romans de Radcliffe, ainsi que la mise en scène de protagonistes « éclairés », à l'instar du Français Saint-Aubert dans *The Mysteries of Udolpho*, qui éduque sa fille Emily d'après la maxime suivante :

¹ Jean-Baptiste-Bonaventure [de] Roquefort, dans un article sur Ann Radcliffe publié dans le *Mercure de France* de 1813 écrit à propos des traducteurs français de la romancière : « [...] *Les Mystères d'Udolphe*, a été traduit en français par une dame à qui nous sommes redevables de plusieurs bons ouvrages ; et l'un des membres les plus distingués de l'Académie française a également traduit d'une manière supérieure l'Italien, autre roman de Mme Radcliff [*sic*]. C'est un bonheur pour cette dame d'avoir eu un traducteur capable de faire la réputation de l'ouvrage qu'il a traduit. » (*Mercure de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, vol. 54, pp. 593-594.)

² Si, à la sortie des *Mysteries of Udolpho* en 1794, un critique pour le *Monthly Review* approuve la technique, qui permet au lecteur d'expérimenter « [...] the strange luxury of artificial terror without being obliged for a moment to hoodwink his reason, or to yield to the weakness of superstitious credulity ». (Watt, *Contesting the Gothic*, *Op. cit.*, p. 115), Walter Scott, qui lui, préférerait le surnaturel non expliqué, la désapprouve dans *The Quarterly Review* de mai 1810 (*The Quarterly Review*, Mai 1810, p. 344, cité par Townshend et Wright, « Gothic and Romantic engagements: The critical reception of Ann Radcliffe, 1789-1850 », in Dale Townshend et Angela Wright (dir.), *Ann Radcliffe, Romanticism and the Gothic*, *Op. cit.*, pp. 3-32, pp. 29-30.) [« [...] le luxe étrange de la terreur artificielle sans être obligé, un seul instant, de tromper sa raison ou de céder à la faiblesse de la crédulité superstitieuse. »]

Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, London, printed for G. G. and J. Robinson, 1799, vol. 1, p. 15:

« A well-informed mind [...] is the best security against the contagion of folly and of vice. The vacant mind is ever on the watch for relief, and ready to plunge into error, to escape from the languor of idleness. »

Sur le plan stylistique, le surnaturel expliqué avait d'abord le mérite de ménager le suspense, comme en témoignent Barbier et Des Essarts :

[...] on ne voit point de spectre, mais on l'attend toujours ; on n'entend qu'avec incertitude des soupirs, des gémissemens ; c'est peut-être le sifflement du vent, le murmure de l'onde ou les sons plaintifs de la voix d'un être intéressant qui existe et qui souffre. Est-ce un fantôme ? On l'ignore, on n'a que des soupçons ; on veut s'éclaircir, on ne peut quitter le livre ; tout y est voilé, les crimes et le merveilleux et ce plan produit la plus longue et la plus vive émotion.¹

Deux critiques françaises qui commentent la technique radclifienne ont attiré notre attention.

La première date de 1797, elle est de la plume d'un journaliste de la *Décade philosophique*, à propos de *The Italian* de Radcliffe, dont la traduction française venait de paraître :

[E]lle se plaît à raconter des événemens qui semblent tenir du merveilleux ; mais lorsque le moment de l'explication est tarrivé, on voit avec plaisir qu'il n'y avait rien de surnaturel dans ces événemens : les fantômes s'évanouissent. Bien différente de quelques romanciers modernes, pour étonner l'ame du lecteur elle n'insulte pas à sa raison ; [...] elle n'évoque pas les ombres, et ne met pas en scène les dégoûtans spectres d'une femme *aux petits talons*, ou d'une *nonne sanglante*. Elle sait produire des impressions aussi fortes par de plus simples moyens.²

¹ Barbier et Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, Op. cit., vol. 5, 1810, pp. 160-161.

² Article d'Amaury Duval, *Décade philosophique*, an V, III^e trimestre, pp. 541-545.



Figure 31. Portrait d'Amaury Duval extrait d'une carte postale conservée aux Archives municipales de Rennes [s. d.]

La « femme aux petits talons » fait référence au fantôme de Célanire dans le roman *Les Chevaliers du cygne* (1795) de Félicité de Genlis, tandis que la « nonne sanglante » est une allusion à un fameux épisode du *Monk*. Le critique, qui signe de ses initiales, « A. D. », est Charles-Alexandre-Amaury Pineux, dit Amaury Duval (fig. 31), frère d'Alexandre Duval, qui donne la même année une représentation théâtrale des *Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe¹. La revue pour laquelle écrit Amaury Duval est publiée comme étant le produit d'une « société de républicains ». Créée

pendant la Terreur, elle célèbre la philosophie anticléricale, l'esthétique néoclassique et l'idéologie révolutionnaire², « qui voit dans le retour à l'antique une purification du goût et des mœurs, conforme à son idéal politique³ ». Diffusée à l'étranger, la revue compte jusqu'à un millier d'abonnés⁴.

La seconde critique est de Marie-Joseph Chénier (fig. 32), un homme de lettres politiquement engagé pendant la Révolution en tant que membre du Club des Cordeliers et en ayant voté en faveur de la mort de Louis XVI. Voici son appréciation de la technique du surnaturel expliqué dans les romans de Radcliffe :

¹ Alexandre Duval, *Montoni, ou le Château d'Udolpho, drame en 5 actes et en prose, imité du roman Les mystères d'Udolpho*, représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de la Cité, Paris, Bureau dramatique, an VI.

² La *Décade philosophique* a été fondée le 10 floréal an II (29 avril 1794). Voir la présentation de Josiane Boulad-Ayoub pour l'édition de «*La Décade philosophique*» comme système, 1794-1807, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, en ligne : <http://www.edph.auf.org/IMG/pdf/Ayoub-Decadepresentation.pdf>, [consulté le 14/03/17].

³ Didier, *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, *Op. cit.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 55.



Figure 32. Portrait de Marie-Joseph de Chénier, extrait de Léonard Gallois, *Histoire des journaux et des journalistes de la Révolution française*, Paris, Bureau de la Société de l'industrie fraternelle, 1846

Partout le merveilleux domine ; dans les bois, dans les châteaux, dans les cloîtres, on se croit environné de revenants, de spectres, d'esprits célestes ou infernaux ; la terreur croît, les prestiges s'entassent, l'apparence acquiert presque de la certitude, et, quand le dénoûment arrive, tout s'explique par des causes naturelles. Délivrer les esprits crédules du besoin de croire aux prodiges, est un but très-philosophiques [...].¹

Ces deux hommes de lettres semblent célébrer la technique du surnaturel expliqué dans la mesure où celle-ci, en ayant pour but de délivrer les esprits crédules de la superstition, était en accord avec l'idéologie des Lumières et l'idéologie révolutionnaire. Le surnaturel expliqué, combiné à l'anticléricisme au sein des romans, sont deux dimensions qui font de Radcliffe en France une pourvoyeuse de bons

sentiments républicains.

Ce n'est donc pas une coïncidence si la romancière britannique, qui écrivait des romans surnaturels sans surnaturel, était la romancière gothique la plus célèbre en France pendant la période révolutionnaire. Ce n'est pas non plus un hasard, si la majorité des romans gothiques traduits en français à l'époque, et ceux qui ont connu le plus de succès, employaient la technique du surnaturel expliqué, ou bien n'avaient pas du tout recours au surnaturel, parfois au risque d'abuser le lecteur. *La Visite nocturne*² (1801) entre dans cette catégorie. Le titre trompe en effet l'attente du lecteur dans la mesure où ce dernier n'y trouve « que des événements simples et naturels³ » et connaît ainsi le succès sous le Consulat. En expliquant qu'« [...] en finissant la

¹ Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, *Op. cit.*, p. 245.

² Traduction de *The Nocturnal Visit, a Tale* (1800) de Regina Maria Roche.

³ Notice de Barbier et Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, *Op. cit.*, vol. 5, p. 159.

lecture de [l']ouvrage, on voit que les terreurs de Théodore, les frayeurs du bon Lamarne, les bruits étranges, les apparitions dans les souterrains de la forteresse de Coutances ; que tout, en un mot, est simple, naturel, [...] probable [...] »¹, l'éditeur de la traduction française de *Norman Banditti* place également le roman dans la tradition du roman radcliffien.

Le même cas de figure se retrouve dans *Grasville Abbey*, un roman paru en 1797 et traduit en français l'année suivante. L'architecture gothique joue un rôle primordial dans la mise en place du « faux surnaturel » au sein de l'intrigue. Le comte d'Ollifont, illégitime propriétaire de l'abbaye, contraint un ermite à entretenir les bruits superstitieux qui courent au sujet de l'édifice afin d'éloigner les curieux et de lui permettre de jouir du bien usurpé. L'ermite est notamment chargé de se promener la nuit dans les appartements avec un flambeau à la main afin de faire croire que la demeure est hantée. En outre, la voûte de la salle mortuaire de l'abbaye est construite de telle manière que les sons émis à chaque extrémité du souterrain paraissent être des soupirs surnaturels². Dans ce roman, c'est un scélérat, un « terroriste » au sens premier du terme, qui a recours à un prétendu surnaturel pour maintenir les foules dans la crainte et pouvoir perpétrer ses crimes en secret. Le dénouement est consacré à la punition d'Ollifont, à la restitution de l'abbaye à l'héritier légitime et surtout, à l'explication rationnelle des événements surnaturels, comme en témoigne l'extrait suivant :

George Moore, *Grasville Abbey, a Romance*, London, G. G. and J. Robinson, 1797, vol. 3, p. 167 :

« The mist of doubtful horror, which had so long brooded over the apartment of Grasville Abbey, was now totally dispersed, and the gloom of superstitious weakness dispelled by the bright ray of truth and reason. »

Basile-Joseph Ducos, *L'Abbaye de Grasville*, à Paris, chez Maradan, an VI [1798], vol. 3 p. 181 :

« La terreur qu'inspirait depuis si longtemps l'abbaye de Grasville, se dissipa totalement, et tous les fantômes de la superstition s'évanouirent à la clarté du flambeau de la raison. »

¹ André, *Albert et Théodore*, *Op. cit.*, p. 14.

² Voir George Moore, *Grasville Abbey, a Romance*, London, G. G. and J. Robinson, 1797, vol. 3, pp. 168-169 et Ducos, *L'Abbaye de Grasville*, *Op. cit.*, vol. 3 p. 182.

Un tel dénouement, qui met en scène la victoire de la Raison et sur la superstition et le surnaturel, dont on célébrait le culte à la suite de l'entreprise de déchristianisation, ne pouvait pas manquer de s'intégrer parfaitement avec l'idéologie révolutionnaire.

Le jacobin Ducos altère d'ailleurs le texte en substituant le sentiment de terreur à celui d'horreur, associé à un bâtiment gothique jadis lieu de pouvoir religieux et supposément hanté. Cet aspect est renforcé dans la version française lorsque « the gloom of superstitious weakness » est traduit par « les fantômes de la superstition ». L'emploi du terme « fantômes », permet de marquer clairement le lien entre surnaturel et religion, d'ailleurs dépeinte de manière péjorative. Les modifications effectuées font écho à la théorie du Sublime développée par Edmund Burke dans son essai intitulé *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), qui a largement influencé Ann Radcliffe et ses imitateurs. Nous allons à présent tenter d'expliquer le choix du traducteur.

Burke associe le sublime à la terreur, mais aussi au pouvoir. Selon lui, le sublime est une manifestation de ce dernier : « I know of nothing sublime which is not some modification of power.¹ » Par « power » il entend non seulement les forces naturelles comme les tempêtes et les tremblements de terre, mais aussi le pouvoir politique : « [W]e are affected by strenght, which is natural power. The power which arises from institution in kings and commanders, has the same connection with terror.² » Dans les romans terrifiants, les édifices gothiques, en tant que symboles du pouvoir des classes dirigeantes – religieuses ou aristocratiques – sont vecteurs de terreur et auréolés de sublime précisément parce qu'on les considère avec un respect craintif.

¹ Burke, *A Philosophical Enquiry*, *Op. cit.*, p. 93. [« À ma connaissance, le sublime n'est rien d'autre qu'une modification du pouvoir, de la puissance. »]

² *Op. cit.*, p. 98. [« Nous sommes affectés par la force qui émane du pouvoir de la nature. Le pouvoir qui émane de l'institution des rois et des chefs a une relation similaire avec/découle aussi de la terreur. »]

Les objets obscurs sont terrifiants, comme le précise Burke. Et plus nous les comprenons, plus ils perdent leur aura terrifiante. Le philosophe ajoute qu'il est aisé de comprendre la nature terrifiante des apparitions surnaturelles, puisque nous ne sommes pas toujours en mesure de les expliquer de manière rationnelle. Toutefois, dès lors que nous parvenons à cerner clairement une chose obscure et à la comprendre, celle-ci cesse non seulement de terrifier, mais elle perd aussi son auréole sublime et son attrait sur l'esprit. Cet argument, illustré par l'extrait de *Grasville Abbey*, est valable pour la plupart des romans gothiques traduits en France pendant la période révolutionnaire et postrévolutionnaire. Privées de leurs fantômes, les demeures gothiques perdent non seulement leur pouvoir sublime et terrifiant mais aussi la fascination superstitieuse qu'elles exercent sur les esprits.

Les traductions françaises, plus que les textes anglais, s'efforcent de montrer qu'il n'y a rien de sublime et de surnaturel dans les vieilles bâtisses gothiques. Le lecteur, au même titre que le héros, est laissé seul face à l'horreur de la réalité. La dernière phrase de l'extrait de *L'Abbaye de Grasville* pourrait sous-entendre que la dissipation de la terreur causée par l'évanouissement des fantômes laisse place à l'horreur d'Alfred et Matilda lorsqu'ils prennent connaissance des meurtres de deux générations de comtes Maserini, légitimes propriétaires de l'abbaye, commis entre les murs de leur héritage.

En ayant recours à la technique du surnaturel expliqué, le but principal des romans de Radcliffe et de ses imitateurs est d'exorciser, en quelque sorte, les fantômes des oppressions du passé, c'est-à-dire l'Ancien Régime. Les romans semblent démontrer que les demeures aristocratiques supposément hantées qu'ils mettent en scène sont en réalité dénuées de fantômes, et que, puisque les lieux ne sont pas hantés, il est possible de résister à leur oppression et de s'affranchir de leur joug aristocratique et catholique. Les protagonistes des romans terrifiants publiés en France au tournant du XIX^e siècle sont des individus qui bénéficient généralement d'une éducation soignée et qui admettent rarement l'existence du surnaturel, dont

la croyance est généralement associée aux paysans et aux domestiques, dont l'éducation est incomplète ou inexistante. S'il leur arrive de succomber à la peur des puissances surnaturelles ou tyranniques quelles qu'elles soient, ce n'est que pour un instant. Comme l'a écrit Valérie de Courville Nicol : « Le roman radcliffien développe une stratégie de gouvernement individuel qui passe par la peur.¹ » Les personnages des romans de Radcliffe et de ses imitateurs témoignent effectivement de la volonté de se maîtriser et par la même, de mieux se connaître. Ainsi, les héros gothiques se font les parangons de vertu républicaine et révolutionnaire. En effet, pendant la Révolution, la peur est une qualité péjorative, associée à l'irrationalité, à l'oppression et à la lâcheté. Puisqu'elle constitue, selon Valérie de Courville Nicol, une « menace à la raison, à la liberté, à la vérité et à l'autonomie », « il est un devoir moral de la maîtriser avec courage pour enfin l'expulser.² » Cet argument renforce notre thèse d'une lecture du roman terrifiant publié en France au tournant du siècle comme objet de dissémination des idéaux révolutionnaires et républicains.

Dans le cas des romans de Radcliffe et de ses imitateurs, puisque la terreur est surtout provoquée par le recours au surnaturel, il semble qu'en célébrant la technique du surnaturel expliqué, les journalistes se prononcent contre celle de la terreur, qui manque de vraisemblance et qui constitue la cible de la plupart des critiques. La technique du surnaturel expliqué permet aussi de transformer l'atmosphère de terreur imaginaire, établie grâce à l'emploi du surnaturel, en atmosphère d'horreur naturelle, provoquée par le réel. Tel est par exemple le cas dans *Norman Banditti*, traduit en français l'année suivante, lorsque Albert, lancé à la poursuite de ce qu'il croit être un fantôme dans les souterrains de la forteresse en ruines, découvre un geôlier apportant de la nourriture à un prisonnier presque mourant, enfermé dans les oubliettes depuis

¹ Courville Nicol, *Op. cit.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 7

plusieurs années. Le héros, revenu de sa terreur provoquée par la vision du fantôme supposé, réalise alors pleinement l'horreur de la réalité et s'écrie :

Felix, Ellia, *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance, a Tale*, London, printed at the Minerva Press, 1799, vol. 1, p. 131 :
« “Oh !” exclaimed Albert, “these visionary forms are sad realities !” »

Jean-François, André, *Albert et Théodore, ou les Brigands*, à Paris, de l'imprimerie de Vatar-Jouannet, an VIII [1800], vol. 1, p. 107 :
« – Grands dieux ! s'écrie Albert, ces prétendus fantômes sont d'affreuses réalités !... »

Cet extrait illustre parfaitement la technique de l'horreur naturelle mise au service du surnaturel expliqué.

Notre étude des discours contemporains au sujet de l'emploi du surnaturel au sein de la fiction terrifiante publiée en France montre que la thèse du retour subversif de l'irrationnel refoulé par les Lumières, *via* la fiction gothique, n'est pas valide. Au contraire, si, pour parler de spectres, et quand bien même ceux-ci effraient encore, il faut avoir cessé d'y croire, la fiction terrifiante publiée en France au tournant du XIX^e siècle participe pleinement au mouvement de rationalisation, de sécularisation et au projet didactique révolutionnaire et républicain, un héritier direct de celui des Lumières. En mettant en scène des fantômes qui ne sont pas des vrais, c'est un surnaturel beaucoup plus psychologique, imprégné de l'actualité, qui est à l'œuvre dans la production terrifiante entre 1789 et 1804.

II. Le thème de l'architecture

Penchons-nous à présent plus en détail sur le rôle des demeures de la fiction terrifiante. Qui dit « gothique » dit en effet architecture ; comme l'a écrit Maurice Lévy : « Toute “histoire gothique” se doit d'être la mise en fable d'une demeure »¹. Intéressons-nous à présent spécifiquement à ces demeures qui peuplent la fiction terrifiante. Notre étude divisée en trois

¹ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. v.

parties se concentre sur la manière dont sont employés trois séries de thématiques liées au devenir de l'architecture gothique au sein des romans : celle de la fragmentation, puis celle de la confiscation et de la restitution, et enfin celle de la rénovation, désertion ou destruction.

1. *Vandalisme et fragmentation politique : ruines, corps et textes mutilés*

Le thème du vandalisme, qui fait écho à l'attitude destructive de certains révolutionnaires, est l'objet de notre première analyse. Nous étudions ensuite l'extension de ce terme par rapport aux descriptions de corps mutilés pendant les massacres.

La chute de la monarchie, le 10 août 1792, a entraîné une explosion de violences envers les symboles de l'Ancien Régime et du Catholicisme, violences qu'un décret de la Convention a légitimées le 14 août. L'année suivante, en 1793, le Comité de Salut Public a décidé de commémorer la chute de la monarchie avec la destruction des mausolées royaux conservés à la basilique Saint-Denis de Paris (fig. 33).



Figure 33. Hubert Robert, « La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793 » (1793), Paris, Musée Carnavalet.

L'abbé Grégoire, prêtre catholique et figure distinguée de la Révolution française en tant qu'évêque constitutionnel et allié du tiers-état, a été le premier à utiliser le terme « vandalisme¹ », qu'il emploie, écrit-il dans ses mémoires, « pour tuer la chose² ». Dans son « Rapport sur les inscriptions des monuments publics » présenté à la Convention le 11 janvier 1794³, le mot fait référence aux actions destructrices des révolutionnaires envers l'architecture et les œuvres d'art symboliques de la France royale et chrétienne, ce qui lui vaut la qualification de « fanatique aristocrate » et d'être accusé de « vouloir sauver les trophées de la superstition.⁴ »



Figure 34. Illustration extraite d'*Isaure et Dorigni, ou la Religieuse d'Alencçon* (1804), de Dore.

Les actes de vandalisme et la destruction politisée des symboles catholiques ou de l'Ancien Régime, qui traduisent la volonté des révolutionnaires de faire table rase du passé et de célébrer l'avènement des temps nouveaux, trouvent leurs échos fictionnels au sein du roman terrifiant, et ce parfois dès le frontispice (fig. 34). Les scènes littéraires de pillage et de destruction sont sujettes à une double interprétation politique. Les auteurs favorables à la Révolution décrivent de manière méliorative la destruction des symboles de l'Ancien Régime et du Catholicisme. Ces derniers sont en effet considérés comme des systèmes antiques et

¹ Le terme est construit d'après celui de « Vandales », qui désigne un groupement de peuples germaniques connus pour leurs pillages, notamment celui de Rome en 455.

² Henri Grégoire, *Mémoires de Grégoire, ancien évêque de Blois, député à l'Assemblée constituante et à la Convention nationale, sénateur, membre de l'Institut*, Paris, Ambroise Dupont, 1837, vol. 1, p. 346.

³ Christine Tauber, « Entre "vandalisme" et normalisation. L'abbé Grégoire et la politique culturelle jacobine », in *Francia : Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, 37 (2010), pp. 465-481, p. 465.

⁴ Grégoire, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 345 et 347.

corrompus, fondés sur la superstition et le despotisme, tandis que le gothique, en tant que style architectural emblématique de ces symboles, est tout autant déprécié¹. De ce point de vue, les bâtiments aristocratiques et religieux incarnent le pouvoir répressif quand ils sont intacts, mais deviennent les emblèmes d'une oppression à présent détruite une fois en ruines. Dans cette mesure, le tableau d'Hubert Robert représentant la crypte à moitié démolie de la basilique Saint-Denis peut paraître comme la promesse d'un monde nouveau, bâti sur les ruines de l'Ancien Régime. Précisons toutefois celui que « Robert des ruines », qui a produit plusieurs tableaux de ruines nées du vandalisme révolutionnaire, a été emprisonné comme suspect pendant la Terreur et que son tableau de la démolition de Saint-Denis peut être soumis à une double interprétation, à laquelle nous reviendrons.

Comme l'explique Huguette Krief : « On est porté à croire sous la Révolution que les chroniques de prêtres débauchés et d'aristocrates rongés par le mal vénérien constituent les bases les plus sûres pour soulever les indignations populaires. Dans cette littérature polémique, la Révolution apparaît comme la messagère d'une libération, qui invite chaque citoyen à se dégager de l'emprise des prêtres et des préjugés religieux, gardiens de l'ignorance [...].² »

La tâche du romancier patriote est donc de mettre en scène la dépravation du clergé et de l'aristocratie dans le but de justifier les mesures prises à l'encontre de l'Église et des représentants de l'Ancien Régime. Certains romans gothiques s'inscrivent dans cette tendance littéraire jusqu'assez tard en mettant en scène des libertins comme figures de l'aristocratie ou du clergé corrompu et en décrivant une architecture à l'image de son propriétaire : gothique,

¹ Odile Boucher-Rivalain l'a expliqué, « The most glorious period of French architecture was then identified as being the Middle Ages, climaxing in the thirteenth-century religious architecture, much disregarded in the eighteenth century as a time of barbarous feudality and despotism. » (Odile Boucher-Rivalain, « Attitudes to Gothic in French Architectural Writings of the 1840s » in *Architectural History*, vol. 41 (1998), pp. 145-152, p. 145.) [« La période la plus glorieuse de l'architecture française fut le Moyen-Âge, qui connut son apogée grâce à l'architecture religieuse du XIII^e siècle, qui fut considérée au cours du XVIII^e siècle comme une période de despotisme et de féodalité barbare. »]

² Krief, *Entre terreur et vertu*, *Op. cit.*, p. 382.

effrayante, généralement en ruines et lieu de crimes¹. L'intrigue de ces ouvrages repose précisément sur l'alliance de deux puissances despotiques et corrompues, le clergé et la noblesse. Ils relatent l'enfermement de jeunes héritiers au sein d'un château ou d'une maison religieuse, à la merci d'abbesses et de moines scélérats et sur ordre d'un proche despotique, souvent pour une question d'héritage.² Ainsi, comme l'a noté Justin D. Edwards, la tyrannie du scélérat peut servir de métaphore pour la tyrannie du roi, et son anéantissement laisse place à un nouvel ordre³. Ces romans mettent en effet en scène une nouvelle génération de jeunes gens qui, en explorant les décombres de leur héritage gothique, découvrent les horreurs passées, vécues par leurs parents ou leurs ancêtres, victimes du système corrompu et superstitieux de type « Ancien Régime ». A travers la lumière faite sur les crimes gardés secrets au fond des souterrains des châteaux gothiques ou dans les *in-pace* des couvents, c'est l'avènement d'une nouvelle société que ces romans célèbrent.

The Monk, traduit en français en 1797, met en scène une telle intrigue. Le roman, qui décrit une succession d'actes libérateurs, est perçu par la critique moderne comme une « fable

¹ Mentionnons par exemple, le personnage du père Quévaldo, jacobin lubrique, dans *Delphina ou le Spectre amoureux, histoire véritable, tirée de l'Espagnol* (1798) de A.-P.-F. Ménégaud, ou bien la maison paternelle dans *Théobald Leymour, ou la Maison murée* (1799) de Charlotte de Bournon, comtesse de Malarme. Évoquons également les appartements du baron d'Olnitz dans *Pauliska, ou la Perversité moderne* (1797-98) de Jacques Antoine de Révéroni Saint-Cyr, les trois protagonistes de *Trois Moines* (1799) d'Elisabeth Brossin de Méré, le château de Gange dans *La Marquise de Gange* (1813) de Sade, ou encore le château d'Ortix dans *L'Abbaye de la Trappe, ou les Révélations nocturnes* (1821) de Jean-Edme Paccard. La critique de l'Ancien Régime dans ce dernier moment est d'autant plus intéressante que l'ouvrage paraît sous la Restauration.

² Citons par exemple *Isaure et Dorigni, ou la Religieuse d'Alençon, histoire véritable* (1804) de Mme L. Vildé : l'intrigue située pendant la Révolution, puis la Terreur, consiste en l'histoire d'une héroïne contrainte de prononcer ses vœux aux Ursulines parce que son existence est devenue gênante. Évoquons également *Rosario, ou les Trois Espagnoles, mémoires historiques* (1821) de J.-J. Regnault-Warin, dont l'intrigue se passe pendant la Révolution et met en scène une jeune femme sacrifiée à la vie religieuse par sa mère qui lui préférerait son autre enfant.

³ Edwards, « British Gothic Nationhood, 1760-1830 », in *Op. cit.*, p. 54: « The tyranny of the king is thus mirrored in the patriarchal tyranny of the Gothic villain: Manfred assumes absolute power and disregards the law of the land. But absolute power leads to corruption and decay and the castle collapses into a heap of stone and mortar. Out of the rubble, the nation is stabilized. » [« La tyrannie du roi se reflète alors dans la tyrannie patriarcale du scélérat gothique : Manfred exerce un pouvoir absolu et fait fi des lois du pays. C'est ce pouvoir absolu qui conduit à la corruption et à la décadence et fait s'effondrer le château laissant place à un tas de pierres et de mortier. Hors des décombres, la nation est restaurée/stabilisée. »]

of the Revolution¹ », notamment pour une scène dans laquelle le couvent de St Clare est pris d'assaut par une foule en délire et mis en pièces :

They [the rioters] tore her [the abbess] one from another, and each new tormentor was more savage than the former. They stifled, with howls and execrations, her shrill cries for mercy, and dragged her through the streets, spurning her, trampling her, and treating with every species of cruelty which hate or vindictive fury could invent. At length a flint, aimed by some well-directed hand, struck her full upon the temple. She sank upon the ground bathed in blood, and in a few minutes terminated her miserable existence. Yet though she no longer felt their insults, the rioters still exercised their impotent rage upon her lifeless body. They beat it, trod upon it, and ill-used it, till it became no more than a mass of flesh, unsightly, shapeless, and disgusting. [...] [T]he populace besieged the building with persevering rage: they battered the walls, threw lighted torches in at the windows, and swore that by break of day not a nun of St. Clare's order should be left alive. [...] They broke the furniture into pieces, tore down the pictures, destroyed the relics, and in the hatred of her servants forgot all respect to the saint. [...] [T]he consequences of their actions were more sudden than themselves had expected or wished. The flames rising from the burning piles caught part of the building, which being old and dry, the conflagration spread with rapidity from room to room. The walls were soon shaken by the devouring element. The columns gave way, the roof came tumbling down upon the rioters, and crushed many of them beneath their weight. Nothing was to be heard but shrieks and groans. The convent was wrapped in flames, and the whole presented a scene of desolation and horror.²

Ce fameux passage n'est pas sans évoquer la prise d'un couvent pendant la Révolution, ou de celle de la Bastille, le 14 juillet 1789. L'abbesse de St Clair ne connaît pas un sort

¹ Paulson, « Gothic Fiction and the French Revolution », in *Op. cit.*, pp. 536-537.

² Matthew Gregory Lewis, *The Monk, a Romance, printed verbatim from the first London edition* (1796), Paris, Baudry's foreign library, 1832, pp. 323-324. [« Ils [les émeutiers] se l'arrachaient [l'abbesse] de l'un à l'autre, chaque bourreau plus féroce que le précédent. Ils étouffaient, avec force hurlements et jurons, ses cris perçants qui imploraient leur clémence, et la traînaient dans les rues, en la poussant, la rouant de coups de pied, la soumettant à toutes les formes de cruauté que la haine ou la fureur vindicative aurait pu inventer. Alors, une pierre, lancée par une main bien guidée, l'atteignit à la tempe. Elle s'effondra au sol, baignée de sang, et fut arrachée en quelques minutes à sa misérable existence. Bien qu'elle ne pût plus sentir leurs coups, les émeutiers continuèrent d'exprimer leur rage impuissante sur son corps sans vie. Ils le frappèrent, le foulèrent, le malmenèrent jusqu'à ce qu'il ne fût plus qu'un tas de chair disgracieux, informe et répugnant. [...] [L]a populace assiégea l'édifice dans une frénésie indomptable : ils cognaient les murs, lançaient des torches enflammées sur les fenêtres et juraient qu'à l'aube plus aucune nonne de l'ordre de Sainte Claire ne serait encore en vie. [...] Ils mirent en pièces le mobilier, déchirèrent les portraits, détruisirent les reliques et, par haine pour ses fidèles, oublièrent tout le respect dû à la sainte. [...] [L]es conséquences de leurs actes furent plus brutales qu'ils ne l'avaient eux-mêmes prévu ou souhaité. Les flammes jaillissant des bûchers ardents dévorèrent l'édifice dont les murs anciens et secs eurent tôt fait de propager le feu à toutes les pièces. Les murs se tordaient sous les flammes dévorantes. Les colonnes cédèrent, le toit s'écrouta sur les émeutiers, écrasant bon nombre d'entre eux. Seuls des hurlements et des gémissements se faisaient entendre. Le couvent était cerné de flammes, le tout offrant une scène de désolation et d'horreur. »]

meilleur : comme son établissement, elle est sacrifiée à la fureur des vandales, une scène qui peut être lue comme une réminiscence des massacres de septembre 1792. En Angleterre, le parallèle entre le roman de Lewis et les événements outre-Manche a certainement été remarqué par la critique, qui condamne *The Monk* comme une œuvre anti-cléricale et favorable à l'idéologie révolutionnaire :

Though we readily acknowledge the genius and talents manifested in various parts of this unequal production, yet what good purpose is to be answered by an oblique attack upon venerable establishments, we are at a loss to conjecture. We know that the presses of the Continent teemed with compositions of this character while the Revolution was preparing in France; yet what have the infidels who produced it substituted in the place of the religion they have banished? The question agitated by the philosophic Bayle on the comparative mischiefs of superstition and atheism must now rest for ever; for surely there is no page in the history of bigotry to parallel the enormities that have been perpetrated in the present day by democratic enthusiasts and atheistical devotees.¹

Pourtant, comme nous l'avons vu², au moins deux des traducteurs ayant collaboré à la traduction française de *The Monk* sont profondément antirévolutionnaires. Il s'agit de Pierre-Vincent Benoist, agent contre-révolutionnaire chargé de développer la corruption au sein des institutions républicaines, et de l'anti-jacobin Jean-Baptiste Desprès. Comme nous l'avons vu, la thématique *a priori* pro-révolutionnaire du roman entre en conflit avec l'idéologie politique des deux traducteurs. Il faut cependant reconnaître que le roman de Lewis peut être soumis à une lecture tantôt libérale, tantôt conservatrice, puisque du second point de vue, la

¹ *European Magazine*, 31, février 1797, cité dans Robert W. Uphaud (dir.), *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century*, East Lancaing, Michigan, Colleagues Press, 1988, pp. 109-124, p. 111. [« Bien que nous reconnaissons volontiers le génie et les talents exprimés à de nombreuses reprises tout au long de cette œuvre inégale, il est impossible de présumer de l'intention louable qui se cache derrière cette attaque indirecte portée à des institutions vénérables. Nous savons que les imprimeries du Continent grouillaient de compositions de cette nature au moment où la Révolution se préparait en France ; mais par quoi les infidèles qui en sont les auteurs ont-ils remplacé la religion qu'ils ont proscrite ? La question agitée par le Bayle philosophe sur les artifices comparables de la superstition et de l'athéisme doit désormais reposer à jamais car aucune page de l'histoire de la bigoterie ne rivalise avec les énormités qui sont perpétrées en ce moment même par les prosélytes de la démocratie et les dévots de l'esthétique. »]

² Cf. p. 128.

scène de la destruction du couvent de St Clare et du massacre de l'abbesse paraît plutôt comme l'œuvre de barbares assoiffés de sang qui n'hésitent pas à commettre des atrocités au nom de la liberté. En effet, la foule en délire semble tout aussi dangereuse que l'abbesse qu'elle châtie.

Si la figure de l'aristocratie dépravée et antisociale, récurrente dans la fiction terrifiante, fait office de symbole de la noblesse décadente et corrompue, les romans du genre mettent aussi en scène l'ascension au pouvoir de scélérats roturiers, qui s'emparent par la force de la demeure aristocrate et/ou de l'héritière – deux métaphores possibles de la France pendant la Révolution. Ces deux types de personnages cristallisent des angoisses d'une époque paradoxale.

Dans la littérature conservatrice, les sans-culottes qui vandalisent les bâtiments symboles de l'Ancien Régime sont en effet voués à l'ignorance et à la grossièreté. La représentation du chaos créé par la violence des révolutionnaires et le vandalisme – par exemple, le démantèlement du château comme métaphore de la désintégration d'une ancienne société stable – permet de mettre en évidence le contraste entre la nouvelle ère moderne qui s'autoproclame « éclairée » et la violence révolutionnaire. Comme l'a écrit Huguette Krief : « Le début des violences et des dénonciations justifie précisément d'y voir la vraie nature de la Révolution : les défenseurs de l'Ancien Régime ne se privent pas d'un tel argument, car ils dénoncent le renversement anarchique des valeurs qui se fait au nom d'une liberté qui leur paraît piétiner paradoxalement leurs droits.¹ »

C'est en ayant pour but une dénonciation similaire, que certains romanciers gothiques conservateurs emploient le thème du vandalisme à l'encontre des bâtiments de style gothique pour critiquer les événements révolutionnaires. Citons pour exemple *Les Prisonniers du Temple* (1800) de Jean-Baptiste-Joseph-Innocent-Philadelphie Regnault-Warin, un roman royaliste dans lequel le narrateur exprime fortement son dégoût pour le vandalisme révolutionnaire et pour

¹ Krief, *Entre terreur et vertu*, *Op. cit.*, p. 400.

l'architecture du nouveau régime : « Partout le marteau des Vandales brisait vos nobles productions [celles des “arts consolateurs”] ; partout le démon révolutionnaire vomissait les siennes.¹ »

Un exemple emblématique du style dans lequel étaient conçus les monuments publics de la République est le Temple de la Félicité publique, supporté par des colonnes gravées des vertus défendues par la République, un projet des architectes Jacques-Nicolas-Louis Durand et Jean-Thomas Thibault datant de 1794 (fig. 35).

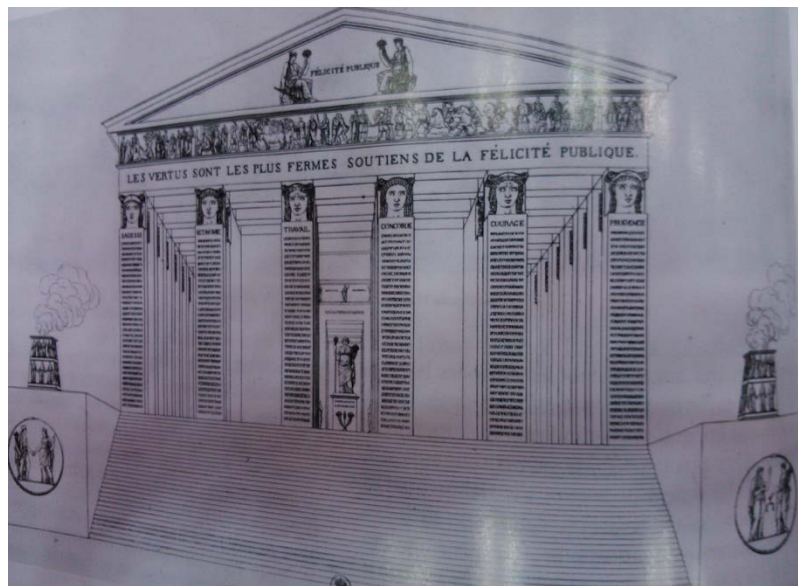


Figure 35. « Temple de la Félicité publique, projet pour les concours de l'an II », par J.-N.-L. Durand et J.-Th. Thibault, in *Histoire de l'architecture française, de la Révolution à nos jours*, par François Loyer, Paris, éditions Mengès, 1999, p. 22.

Comme le note Simon Schama, « the French Revolution was obsessed with the model of the Roman Republic »². Associée à l'illustration du Temple de la Félicité publique, cette remarque permet de mieux comprendre l'opposition de la citation du roman de Regnault-Warin : d'une part, l'architecture de l'Ancien Régime, considérée comme « noble » par le narrateur royaliste,

¹ Jean-Baptiste-Joseph-Innocent-Philadelphe Regnault-Warin, *Les Prisonniers du Temple*, Paris, Locard fils, 1800, vol. 2, p. 104.

² Simon Schama, *Citizens: a Chronicle of the French Revolution*, New York, A. A. Knopf, 1989, p. 169, cité dans Wein, *Op. cit.*, p. 112.

mais synonyme de tout ce que les révolutionnaires abhorraient, et d'autre part, celle de la République flambant neuve, de style néo-classique, assimilée à une vomissure. C'est donc à l'architecture gothique, en tant que symbole de l'Ancien Régime, que la fiction terrifiante de la période révolutionnaire et postrévolutionnaire s'intéresse – qu'il s'agisse de traductions françaises de romans britanniques ou bien de romans noirs. En effet, ces romans dépeignent les mauvais traitements endurés par ces bâtiments et s'intéressent à leur devenir.

Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance (1799), de Felix Ellia, traduit en français par le journaliste conservateur à tendance modérée Jean-François André comporte une longue description des ravages causés par une troupe de bandits dans la chapelle attenante à un château en ruines. Cet extrait insiste sur le caractère sacrilège de la scène de vandalisme et sur la réaction choquée du témoin, le domestique La Marne, comme en témoigne le champ lexical de la profanation :

Felix Ellia, *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance, a Tale*, London, Minerva Press, 1799, vol. 1, pp. 44-45 :

« The long unused appendages of Papal superstition, which former visiters approached with awe, and regarded with pious veneration, were soon consigned to uses most unholy. To dispel the damp, and dissipate the gloom, their torches were first applied to the altar, which offered as the best-adapted spot to light a fire.

The life-like images of a dying Saviour distended on the cross, sunk in the unsacred [*sic*] flame; and next a beautiful Madona [*sic*], which had long engaged the science of a Raphael, with its once splendid frame, served only for fresh fuel.

La Marne's soul sickened with horror at the sight; the earth seemed to yawn, and legions of devils burst from their sulphureous [*sic*] caves to claim, and persecute, the blasphemous Banditti.

They, with quaint jest, and impious revelry, found food for mirth in all their sacrilege; spread anew their viands, and with obscene toast, and athletic sentiment, rose in

tumultuous mirth as they grew greater in impiety. »

Jean-François André, *Albert et Théodore, ou les Brigands*, à Paris, de l'imprimerie de Vatar-Jouannet, an VIII [1800], vol. 1, pp. 35-36 :

« Les vieilles décorations d'un culte superstitieux, tous ces saints meubles dont jusqu'alors on ne s'était approché qu'avec crainte et respect, furent aussi-tôt consacrés aux usages les plus infâmes. – Pour s'éclairer et se sécher, ils mirent avec des torches le feu à l'autel, cet endroit leur paraissant le plus confortable pour établir leur foyer.

Un très-beau Christ devint la proie des flammes ; une Madone peinte par Raphaël, servit à activer le feu.

En voyant ces profanations, le bon Lamarne frémit d'horreur ; la terre lui sembla s'entr'ouvrir et vomir des légions de diables pour emporter au fond des enfers ce troupeau d'impies.

Les brigands égayèrent leurs sacrilèges par les plaisanteries les plus abominables. On dressa la table pour une nouvelle orgie. Alors, dans leur joie bruyante, portant les

toast les plus obscènes, s'exprimant en véritables athées, ils poussèrent l'impiété jusqu'au délire. »

Ce passage anticlérical peut rappeler aux lecteurs contemporains de la parution du roman certaines scènes de vandalisme, et les bandits blasphématoires peuvent être associés aux révolutionnaires. Le bandit ou le brigand, type de personnage récurrent dans la fiction gothique¹ est ici clairement employé avec des connotations antirévolutionnaires.

Il faut dire que les actes de brigandage datant de la période révolutionnaire et pouvant servir de source aux romanciers ne manquent pas. Lise Andries parle par exemple de « porosité entre textes de fiction et réalités judiciaires² ». Dans la fiction, le brigand se fait le symbole d'une liberté radicale et préfigure en cela le héros romantique, torturé et solitaire³. Reginald W. Hartland et Jean-Clément Martin ont identifié l'origine du thème du brigandage dans les prémices de la littérature romantique. Pendant la Terreur et le sous le Directoire, des brigands profitaient du trouble général pour terroriser les habitants de l'est, du nord et du centre de la France⁴. Martin donne l'exemple de la célèbre bande d'Orgère, identifiée en 1791 et composée de quelques centaines de membres, qui sévit jusqu'en 1800. C'est à cette même époque que la fiction gothique connaît son apogée, confirmant non seulement l'hypothèse d'un genre qui

¹ Du côté britannique, citons par exemple *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe, *The Orphan of the Rhine, a Romance* (1798) d'Eleanor Sleath, *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance, a Tale* (1799) de Felix Ellia, *The Discarded Son ; or, Haunt of the Banditti, a Tale* (1807) de Regina Maria Roche, *Pyrenean Banditti* (1811) d'Eleanor Sleath, *The Caledonian Bandit ; or, the Heir of Duncaethal* (1811) de Catherine Smith, *The Forest of Valancourt ; or, the Haunt of the Banditti* (1813) de Peter Middleton Darling, et *Barozzi ; or, the Venetian Sorceress, a Romance of the Sixteenth Century* (1815) de Charlotte Smith. Du côté français, citons *Victor, ou l'Enfant de la forêt* (1797) de François-Guillaume Ducray-Duminil, *Miralba, chef de brigands* (1800) de Charlotte de Bournon, comtesse de Malarme, *Olimpia, ou les Brigands des Pyrénées* (1802) de Catherine-Françoise-Adélaïde Ménage, dame de Saint-Venant, *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade* (1818), *Les brigands des Pyramides, ou le Mystérieux Dom Tenebros* (1819) et *Les Brigands punis, ou le Valet fidèle* (1819) de la comtesse Ruault de la Haye, *Les Brigands anglais, ou la Bataille de Hastings* (1821) de Marie-Adélaïde Barthélémy-Hadot et *Les Deux chefs de brigands, ou le Duc de Ferrara* (1821) de la comtesse de Malarme.

² Andries (dir.), *Op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Reginald W. Hartland, *Walter Scott et le roman frénétique, contribution à l'étude de leur fortune en France*, Genève, Slatkine Reprints, [1928] 1975, p. 73 et Martin, *Violence et Révolution, Op. cit.*, pp. 272-274.

puise son inspiration dans les événements contemporains et qui constitue un témoin plus ou moins direct d'une période non pas d'accalmie mais de tensions, où, comme nous l'avons vu, la Contre-révolution est bel et bien active et la répression politique bat son plein¹. En somme, la figure du brigand romanesque et la fiction terrifiante, entre Révolution et Romantisme, puisent à la même source, comme l'a noté Catriona Seth : « Toutes deux se nourrissent des craintes d'individus traumatisés par un monde en Révolution où les fortunes sont renversées et les identités compromises.² »

Publié bien après les événements révolutionnaires, sous la Restauration, *L'Abbaye de la Trappe, ou les Révélations nocturnes* (1821) de Jean-Edme Paccard fait également le lien entre bandits, vandales et révolutionnaires. Paccard s'était destiné à la vie religieuse, mais la Révolution l'empêche de s'y engager davantage, à son grand regret³. Son roman pro catholique, qui a pour toile de fond la Révolution française, met en scène le personnage de Clémence, une abbesse jetée hors de son couvent et qui qualifie les révolutionnaires de « bandis dévastateurs »⁴.

Le roman de Paccard fait l'apologie du catholicisme et de la vie monastique comme un asile pour aristocrates endeuillés qui ont soit perdu un proche ou leur héritage architectural et qui, dégoûtés de la société ne peuvent plus vivre dans le monde séculier et optent pour la retraite religieuse, un équivalent de la mort sociale. L'un des multiples narrateurs, Enneval, découvre avec horreur le couvent de Clémence vandalisé :

¹ Cf. p. 56.

² Seth, « Des amours de brigands. Figures romanesques du bandit au tournant des Lumières », in Andries (dir.), *Op. cit.*, pp. 316-337, p. 333.

³ Jean-Edme Paccard a été d'abord éduqué par les frères de l'école chrétienne de la paroisse de Saint-Roch pendant quatre ans, puis a été placé en qualité de sacristain chez les Feuillants de la rue Saint-Honoré avant que la Révolution n'éclate. (Cf. Arnault, Jay, Jouy, Norvins, *et al.*, *Op. cit.*, vol. 15, p. 294). Dans *L'Abbaye de la Trappe*, l'auteur écrit : « Né parmi le peuple, c'est à des religieux que je dois le peu que je sais, et je regrette chaque jour qu'il ne m'ait pas été permis de demeurer plus longtemps près de ces hommes graves, éclairés, et surtout pieux : ils m'affectionnaient ; peut-être même me trouvaient-ils digne des soins que le zèle bienveillant commençait à me donner, lorsqu'un concours fortuit d'événements nous sépara, me livra à moi-même, et pour mon malheur sans doute. » (*L'Abbaye de la Trappe, Op. cit.*, vol. 1, pp. ix-x).

⁴ Paccard, *L'Abbaye de la Trappe, Op. cit.*, vol. 2, p. 42.

Mais, ô trouble, ô douleur ! et que devins-je, lorsque je m'assurai que ces lieux, naguères le séjour de l'innocence et de la piété, avaient été livrés, à la dévastation et au pillage. J'entrai dans la première enceinte, et n'y trouvai personne ; le logement du concierge était désert. J'arrivai au milieu du préau ; et, portant mes regards autour de moi, je vis toutes les cellules ouvertes et abandonnées ; les meubles avaient été enlevés. Je poussai un cri, et sans plus tarder, je volai à la chapelle : il n'y restait plus que les murs ; l'autel était dégarni de tous ses ornemens ; le tabernacle se trouvait ouvert et vide ; enfin on n'avait rien épargné ni rien respecté. [...] J'entrai dans la salle du chapitre, et je lus ces mots tracés sur la muraille : Liberté, égalité, fraternité, ou la mort.

Ces mots me révélèrent tout-à-coup ce qui avait eu lieu. Je m'assurai que des révolutionnaires, hardis profanateurs et dévastateurs des couvents et des églises, instruits qu'un monastère avait été fondé au milieu de cette vaste forêt, étaient venus pour le détruire, et forcer les personnes qui s'y trouvaient à s'en éloigner au plus tôt, et à rentrer dans le monde.¹

Notons le contraste entre la description méliorative du couvent en tant que « séjour de l'innocence et de la piété » et celle, péjorative, des révolutionnaires, assimilés à une horde de barbares « profanateurs et dévastateurs » et par extension, aux Goths. Remarquons également la thématique des vœux forcés, ici employée dans le sens inverse et dans une défense du catholicisme : en les forçant à « rentrer dans le monde », les révolutionnaires, qui agissent pourtant au nom de la Liberté, privent les religieuses de leur choix qu'est la prise de voile. Enfin, la devise révolutionnaire « Liberté, égalité, fraternité, ou la mort » à laquelle fait référence Jean-Edme Paccard, pouvait être aperçue pendant la Terreur sous forme de graffiti sur les murs, sur des affiches et diverses publications, mais aussi gravée sur des monuments publics dédiés à la République, tels que la mairie de Troyes (fig. 36, 37 et 38).

¹ Paccard, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 172-174.



Figure 36. « Unité indivisible de la République, liberté, égalité, fraternité ou la mort », calendrier pour l'an II de la République française, Paris, Basset, 1793.



Figure 37. Inscription murale à Lagny-sur-Marne, c. 1793-1794



Figure 38. Détail de la mairie de Troyes.

Le couvent vandalisé de *L'Abbaye de la Trappe* se voit dépouillé de son mobilier et de ses ornements, un sort réservé aux biens du clergé, le 2 novembre 1789, puis à ceux de la Couronne et à ceux des émigrés, nationalisés par l'Assemblée nationale et la Convention. Certains d'entre eux ont été ensuite vendus aux enchères afin de réguler la crise financière occasionnée par la Révolution française et les guerres à l'étranger. Ainsi dépouillés, ces bâtiments étaient transformés en Temples de la Raison, comme Notre-Dame de Paris, où l'on célébrait l'Être Suprême et le culte de la Raison, une forme d'athéisme démocratique. Ces édifices portaient également un autre type de graffiti, informant qu'ils avaient été dépouillés de leur fonction catholique, tel que « Temple de la Raison et de la Philosophie » ou encore « Le peuple français reconnaît l'être suprême et l'immortalité de l'âme » (fig. 39, 40, et 41).



Figure 39. Inscription sur la façade de la cathédrale de Clermont-Ferrand.



Figure 40. Inscription sur la façade de l'église de Saint Thomas à Crépy-en-Valois.



Figure 41. Inscription sur la façade de l'église de Saint-Martin à Ivry-la-Bataille.

Terminons cette partie sur le vandalisme révolutionnaire au sein de la fiction gothique avec un dernier exemple : celui du cimetière de la Madeleine. Le cimetière désaffecté de la Madeleine après la Terreur, sujet poétisé de deux romans du même titre, l'un de Villemain d'Abancourt, l'autre de Regnault-Warin et tous deux publiés en 1801, devient le site de pèlerinages royalistes et le théâtre d'apparitions surnaturelles.

La personne de Jean-Baptiste Regnault-Warin (1773/75-1844) mérite que nous nous arrêtions un instant sur elle. Ce Lorrain de naissance apparaît comme très ambigu sur le plan

politique et certaines sources se contredisent à ce sujet. Ses contemporains comme les historiens plus tardifs ne savaient s'il était intrigant ou opportuniste habile.¹ Pendant la Révolution, il a participé à la rédaction du journal révolutionnaire *La Bouche de fer*, qui reproduisait les délibérations du Cercle social, ou Les Amis de la Vérité (1790-1800), une organisation révolutionnaire.² Sous la Terreur, il change son nom en Julius-Junius suivant la mode des prénoms latins – un autre exemple de l'admiration des révolutionnaires pour la Rome antique – et se fait le porte-parole des révolutionnaires dans la ville de Bar-le-Duc.³ On le dit ensuite proscrit et fugitif⁴. Il aurait également été emprisonné à cause de ses convictions jacobines, juste après la Terreur.⁵ Mais à partir de 1800, il publie une littérature qu'il signe en employant parfois la particule nobiliaire.⁶ Ses romans historiques, tels que *Les Prisonniers du Temple* (1800), *Le Cimetière de la Madeleine* (1800-1801), *L'Ange des prisons* (1817), dénoncent la violence révolutionnaire et mettent en scène les malheurs de la famille royale. A sa sortie, *Le*

¹ François-René-Auguste Mallarmé témoigne : « [...] je ne puis dire au juste si Regnault est un intrigant, un contre-révolutionnaire, qui s'est masqué du patriotisme pour tromper mon collègue Massieu et obtenir de lui qu'il préside le Comité révolutionnaire, afin d'incarcérer les patriotes et de jeter le trouble dans une ville » (cité dans *Recueil des actes du Comité de salut public : avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil exécutif provisoire*, Paris, Impression nationale, 1897, vol. 10, p. 181). Fernand Braudel considère quant à lui le jeune Regnault-Warin comme un « opportuniste habile » et « avant tout intrigant » (*Les débuts de la Révolution à Bar-le-Duc*, Bar-le-Duc, Dossiers documentaires meusiens, 1989, p. 102).

² Quérard, *La France littéraire*, *Op. cit.*, vol. 7, p. 501 et Noëlle Destremau, *Madame Royale et son mystère*, Le Vaumain, Nouvelles Éditions Latines, 1991, pp. 114-115.

³ *Les Feuilles lorraines de la Révolution* (1794) annoncent lors de l'arrestation de Regnault-Warin : « (q)uatre mois après le 9 Thermidor, Bar-le-Duc a vu disparaître celui qui, dans ses murs, symbolisait la Terreur parisienne, Jean-Joseph Regnault, devenu Julius-Junius dans la mode des prénoms latins. » (Michel Caffier (dir.), *Les Feuilles lorraines de la Révolution* [année 1794], Metz, Serpenoise, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, p. 87).

⁴ Dans son avertissement, l'éditeur de *L'Ange des prisons* fait passer l'auteur pour un royaliste persécuté : « M. Regnault de Warin, proscrit en 1793, fugitif en 1795, rentré en France l'année suivante, s'y occupa, dans une solitude inconnue, à réunir les matériaux de l'histoire secrète de la révolution. » (*L'Ange des prisons*, Paris, L'Huillier, Delauney, Pillier, 1817, p. v).

⁵ *Les Feuilles lorraines de la Révolution* informent que « "J.J.R.", qui était parvenu à s'infiltrer dans l'état-major de l'Armée des Ardennes, a été incarcéré, sur plainte contre ses activités jacobines, à la Maison d'arrêt de Mézières. » (Caffier (dir.), *Les Feuilles lorraines de la Révolution*, *Op. cit.*, p. 87 ; et « Avertissement de l'éditeur », *L'Ange des prisons*, *Op. cit.*, pp. v-vj).

⁶ C'est ainsi que Regnault-Warin signe par exemple *L'Ange des prisons* (1817), son *Rapport sur l'état de la France, fait au Roi dans son Conseil, par le Vicomte de Chateaubriand, ministre plénipotentiaire de sa majesté très-chrétienne près la cour de Suède, réfutation par M. Regnault de Warin, citoyen français* (Juin 1815), et *Cinq mois de l'histoire de France, ou fin de la vie politique de Napoléon, par M. Regnault de Warin* (1815).

Cimetière de la Madeleine, réquisitoire violent contre les régicides, a été saisi sur ordre de



Figure 42. « Voici la poussière de quelques uns des maîtres du monde », illustration extraite du *Cimetière de la Madeleine* (1801), de Regnault-Warin, vol. 1.

Joseph Fouché, tandis que l'éditeur Lepetit est poursuivi, et Regnault-Warin est arrêté.¹ D'après l'historienne Noëlle Destremau, il ne put sortir de prison que sur l'intervention de Joséphine.² De même, on lui défendit de continuer la publication des autres volumes des *Prisonniers du Temple*, après la parution du premier.³

Le Cimetière de la Madeleine de Regnault-Warin, constitué de nuits, est composé selon le modèle de *Night Thoughts* (1742-1745) d'Edward Young. Il s'ouvre sur la rencontre du narrateur avec l'abbé Edgeworth de Firmont, dernier confesseur de Louis XVI, lors d'une promenade nocturne dans le cimetière vandalisé où sont enterrées les victimes de la Révolution⁴ (fig. 42). L'église de la

Madeleine, devenue propriété nationale et sujette au vandalisme, et le cimetière renfermant la dépouille du dernier monarque, forment un ensemble propice au sublime, inspirent les pensées mélancoliques du narrateur et deviennent le sujet d'une description élégiaque :

Autour des colonnes sans chapiteau, d'un péristyle sans entablement, une clarté douteuse se fondait mollement avec l'ombre, et produisait des effets les plus pittoresques. Le nom de Vernet s'invoque à l'aspect de ces beaux accidents de lumière que ses pinceaux ont si bien exprimés ; mes lèvres le murmuraient, lorsque l'idée funeste que ce monument était consacré à la dépopulation et au vandalisme, vint traverser mon imagination. Cette double

¹ Regnault-Warin, *L'Ange des prisons*, *Op. cit.*, « Avertissement de l'éditeur », p. v.

² Destremau, *Op. cit.*, pp. 114-115.

³ Regnault-Warin, *L'Ange des prisons*, *Op. cit.*, « Avertissement de l'éditeur », p. vj.

⁴ Cette promenade nocturne et mélancolique présage de la vogue de la promenade funéraire dans les années 1820. A ce sujet, voir Emmanuel Fureix, *La France des larmes, deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 84.

enceinte de murailles crevassées et de colonnes à demi-détruites, environne, me disais-je, le gouffre où la mort révolutionnaire entassait ses victimes. Là, dorment d'un sommeil éternel les ossements de la vertu, de la puissance, des crimes et des talens ! Là s'embrassent dans la poussière du cercueil, les victimes et les bourreaux. Vergniaud, muet, semble avoir pardonné [*sic*] Robespierre ; et un petit ver fait sa pâture du cœur d'un roi de France !¹

Une fois passée la première impression de sublime, le sentiment de mélancolie du narrateur se mue en épouvante, et le lieu, comme il est d'usage dans les romans gothiques, devient propice à la croyance au surnaturel :

Je ne sais quelle horreur secrète me faisait frissonner. Prestigieux effets d'une imagination épouvantée ! Des crevasses béantes du monument, je crus voir s'élancer une foule de spectres hideux et ensanglantés. Ils voltigeaient autour de la colonnade, se cherchaient avec avidité, se rencontraient avec fureur, se quittaient avec indignation. Tout-à-coup ils poussèrent un cri terrible, après je ne vis, ni n'entendis plus rien.²

Comme dans tant de romans gothiques, en particulier ceux de Radcliffe, la vue de l'architecture gothique en ruines agit comme déclencheur de l'imagination ardente du spectateur. Toutefois, dans le cas présent et dans celui de la majorité des romans terrifiants publiés en France au tournant du XIX^e siècle, comme nous le verrons plus en détail ultérieurement, le sublime laisse place à l'horreur visuelle et auditive lorsqu'elle est ne serait-ce qu'indirectement associée aux massacres révolutionnaires. Les ruines et les atrocités commises sont sans doute trop récentes pour pouvoir faire l'objet de réflexions inspirées du Sublime burkéen.

A l'image de l'extrait du *Monk*, les œuvres de notre corpus combinent souvent l'hostilité envers les bâtiments de style gothique aux morts violentes ou à la brutalité perpétrée envers les cadavres lors des massacres, afin de susciter l'effroi du lecteur. Les romans royalistes emploient ce procédé afin de mettre en lumière les horreurs de la Révolution en détaillant de manière grand-guignolesque la profanation des dépouilles par les révolutionnaires, dans des scènes

¹ Regnault-Warin, *Le Cimetière de la Madeleine*, Paris, Roux, 1801, vol. 1, p. 6.

² *Ibid.*, pp. 6-7.

ayant pour arrière-plan des bâtiments vandalisés. Citons un exemple tiré des *Prisonniers du Temple* : « A la lueur des édifices embrâsés, des milliers d'hommes se déchirent ; ils couvrent la terre de leurs membres dispersés ; ils teignent de leur sang l'onde des fontaines jusqu'alors si tranquilles.¹ » Le même roman comporte également une scène décrivant l'horreur ressentie par les soldats de l'armée antirévolutionnaire lorsqu'ils pénètrent dans une église vandalisée, dont le sol est jonché de corps :

Les portes en avaient été brisées ; les colonnes du porche fendues et mutilées, prouvaient trop que l'artillerie n'avait pas ménagé ce lieu saint. Il était jonché de cadavres, de tout âge, des deux sexes, la plupart nus, sanglants, mutilés, quelques-uns vêtus de divers costumes, tous placés dans des positions différentes. Plusieurs avaient le flanc percé de baïonnettes qui y étaient demeurées ; d'autres, la main armée d'un tronçon de sabre, avaient expiré en frappant ou en menaçant. A côté du soldat égorgé au milieu de sa luxure sanglante, reposait une vierge, son innocente victime. Des époux, les bras enlacés, étaient morts en pressant mutuellement leurs lèvres défaillantes. De malheureux vieillards, de timides enfants, fuyant les coups des assassins farouches, s'étaient traînés jusqu'aux marches du sanctuaire, et autour de l'autel qu'ils tenaient embrassé, ils avaient cherché un rempart. Vaine espérance ! Ils étaient tombés, les uns en implorant du ciel une vengeance mesurée aux crimes de leurs meurtriers ; les autres en le priant pour eux.²

L'église vandalisée est personnifiée, dans la mesure où l'adjectif « mutilé », employé en référence au corps d'un être vivant, décrit ici à la fois les colonnes du bâtiment et les morts qui en jonchent le sol.

La description des scènes de massacre et de vandalisme s'accompagne en outre de la représentation péjorative des coupables. Les auteurs font alors appel à l'imagerie gothique, en particulier à la figure du monstre, du vampire et du cannibale, pour compléter leurs tableaux horribles et pour décrire les figures des insurgés violents, des jacobins, des terroristes et des sans-culottes³. La figure de l'anthropophage et du cannibale n'est pas nouvelle dans le discours

¹ Regnault-Warin, *Les Prisonniers du Temple*, *Op. cit.*, vol. 1, p. 93.

² *Ibid.*, pp. 47-48.

³ « Cannibale » et « anthropophage » sont utilisés comme des termes d'injure pendant la période révolutionnaire. Voir le *Trésor de la langue française*, en ligne, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=852343620>; [consulté le 15/10/18]. Il est en revanche

romanesque du siècle des Lumières : elle incarne l'Autre dans toute sa différence et dans toute son horreur. Le cannibalisme, notamment évoqué dans les récits de voyage, est considéré comme un trait qui sépare le sauvage du civilisé¹. Comme l'explique Huguette Krief, après le 9 thermidor, l'Autre par excellence, dans le discours fictionnel et romanesque, c'est le jacobin et le sans-culotte², tandis que dans le roman gothique, la figure de l'Autre est incarnée par le scélérat. Il s'agit de l'étranger, ou de l'inconnu, celui dont on ne connaît rien ou presque, à l'instar de Schedoni dans *The Italian* de Radcliffe ou de Lord Ruthven dans *The Vampyre* de Polidori.

Dans son roman royaliste, *Les Augustes victimes du Temple* (1818), Elisabeth Brossin de Méré, insiste sur la fureur des révolutionnaires qui sont qualifiés de cannibales. Le passage en question décrit le massacre des soldats suisses de la garde royale au milieu des ruines du couvent des Feuillants, où la famille royale avait trouvé refuge après avoir fui le palais des Tuileries :

Ces furieux avaient mis le feu à des bâtimens contigus au Château, et ce n'est qu'en les abattant qu'on avait empêché l'incendie de se communiquer au Palais des Tuileries. Ce fut dans les débris enflammés de ces bâtimens qu'ils jetèrent les restes inanimés de leurs victimes ; c'était autour de ce bûcher d'horrible mémoire, que, tous couverts de sang et de fumée, ces cannibales dansaient en poussant des hurlemens [...].³

L'analogie avec les cannibales pour faire référence aux révolutionnaires est également présente dans *Le Cimetière de la Madeleine* (1801) de Regnault-Warin, dans une scène décrivant la

intéressant de signaler que ces mêmes termes ne sont pas référencés dans le « Supplément contenant les mots nouveay en usage depuis la Révolution » de la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1798) (Cf. *Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, à Paris, chez J. J. Smits, l'an VI de la République (1798), vol. 2, pp. 765-776).

¹ Voir à ce sujet Roger Marchal, « La peur de l'Autre dans le roman des Lumières », in Bertaud (dir.), *Op. cit.*, pp. 161-171.

² Voir à ce sujet Krief, « Peurs et Terreur : les lendemains romanesques de l'an II », Bertaud (dir.), *Op. cit.*, pp. 421-434, p. 425.

³ Méré, *Les Augustes victimes du Temple*, Paris, Guillaume, 1818, p. 63.

profanation du corps de Louis XVI. Un jeune homme secoue la tête guillotinée du défunt pour en faire jaillir le sang sur la foule.¹ Plus tard, le rapprochement est de nouveau effectué pour dénoncer les violences perpétrées par les révolutionnaires sur le cadavre de la princesse de Lamballe². Pour finir, un autre roman du même titre et publié un an après *Le Cimetière de la Madeleine* de Regnault-Warin, mais signé par François-Jean Villemain d'Abancourt, fait à plusieurs reprises l'analogie avec les vampires pour décrire les révolutionnaires. Celle-ci est faite tantôt directement, comme l'illustre l'extrait suivant : « Les biens de mon Père furent séquestrés, et son mobilier, qui était précieux, devint la proie des Vampires, qui ne l'avaient trouvé coupable que pour le partager entre eux³ », tantôt de manière indirecte :

Cependant la face de la France change en un instant : le 9 thermidor arrive ; la hache révolutionnaire reste suspendue, et les Monstres qui s'étaient jusqu'alors gorgés du sang des Français, tombent à leur tour sous le fer des Bourreaux, qu'ils avaient tant de fois aiguisé [...].⁴

Les auteurs royalistes ou contre-révolutionnaires, en particulier, n'hésitent pas à exagérer les faits et à insister sur les horreurs commises par ces « terroristes » pour servir leur cause. Ceci dit, cette même imagerie se retrouve dans la littérature et la propagande pro on contre-révolutionnaire, où elle est employée pour désigner tour à tour les ecclésiastiques, les royalistes, les contre-révolutionnaires ou les jacobins et les sans-culottes (fig. 43, 44, 45, 46 et

¹ Regnault-Warin, *Le Cimetière de la Madeleine, Op. cit.*, vol. 3, p. 86 : « O spectacle d'horreur et de pitié !... Un jeune homme... le cannibale !... à peine âgé de vingt ans !... avait saisi par les cheveux la tête livide du malheureux Louis... il la montrait au peuple, sur lequel il la secouait pour en faire jaillir du sang... J'en fus couvert de ce sang précieux, et à l'instant même, mes yeux s'étant levés sur ce lamentable objet, je crus le voir brillant de l'auréole des martyrs, tandis que l'ange du seigneur l'ombrageaient des palmes de l'immortalité. »

² Regnault-Warin, *Le Cimetière de la Madeleine, Op. cit.*, vol. 1, pp. 98-99 : « [...] ils viennent d'assassiner l'intéressant Lamballe ! ... J'ai vu sa belle tête séparée de son corps outragé, et promenée sur une pique sanglante ! j'ai vu un anthropophage arracher son cœur fumant, en exprimer le sang dans une coupe, et s'abreuver, avec délices, de cette exécrable boisson ! »

³ Abancourt, *Le Cimetière de la Madeleine, Op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

47)¹. Elle traverse également la Manche et figure dans l'une des caricatures de James Gillray (fig. 48).

Les textes étudiés précédemment présentent un contraste saisissant avec des romans tels que *The Monk*, par exemple, à travers leur description des massacres révolutionnaires au sein de bâtiments vandalisés. Publiés en majorité sous le Consulat, où il était de bon ton de déplorer



les horreurs de la Révolution, ils témoignent d'une nouvelle représentation de l'actualité. En effet, comme l'a écrit M. O. Grenby : « By the time we reach the next generation of novels describing the early Revolution [...] the process is complete. The Revolution is only blood and death, blood and savagery, something absolutely requiring execration, but never explanation.² » Ces portraits ont contribué à forger une image noire de la Révolution qui perdure encore aujourd'hui (fig. 49).

Figure 43. Anonyme, « Mme de Balbi. 1^{re} Aristocrate courant par Monts et par vous [sic] pour rassembler les Vampires de sa race », 1791, eau-forte, Paris, BNF

¹ Voir notamment H.-G. Dulac, *Le Glaive vengeur de la République française une et indivisible, ou Galerie révolutionnaire*, à Paris, chez G.-F. Galletti, an II [1793], p.68, Anonyme, *Justice du peuple ou Grand détail de ce qui s'est passé hier concernant les traîtres de la nation*, [Paris], Tremblay, [s.d.], citée dans Antoine de Baecque, *Op. cit.*, p. 87, Citoyen Guirault, *Oraison funèbre de la section du Contrat social*, publiée dans les *Archives parlementaires*, séance du 28 floréal an II, cité dans Antoine de Baecque, *La Gloire et l'effroi, Sept morts sous la Terreur*, Paris, Bernard Grasset, 1997, pp. 128-129 et Anonyme, *Le Charlatanisme politique, ou ce qu'en langue révolutionnaire on appelle sauver la patrie*, à Hambourg, 1799, p. 57.

² M. O. Grenby, *Anti-Jacobin novel, British conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 43. [« Quand paraît la génération suivante de romans décrivant les débuts de la Révolution [...] tout est fini. La Révolution n'est que sang et mort, sang et barbarie, quelque chose qui ne mérite que l'exécration, mais aucune explication. »]



Figure 44. Anonyme, « Jugement en dernier ressort de l'Aristocratie aux enfers où l'on y remarque les principaux monstres », 1791, eau-forte, Paris, Musée Carnavalet

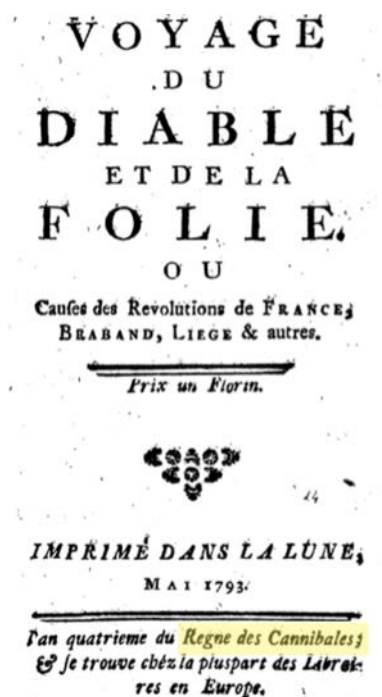


Figure 45. Page de titre de *Voyage du diable et de la folie* (1793) de « V. V. E. G. F. »



Figure 46. Anonyme, « Le Vrai terroriste, le véritable buveur de sang », 1797, eau-forte, extrait de Lebrun, *L'Anti-prêtre, ou Coup-d'oeil sur les rapports de la religion avec la politique et la morale* (1797), de Jean-Antoine Lebrun-Tossa, Paris, BNF



Figure 47. Anonyme, « Fête de l'être suprême », 1794-1800, dessin au crayon, au lavis et à la gouache, Paris, BNF

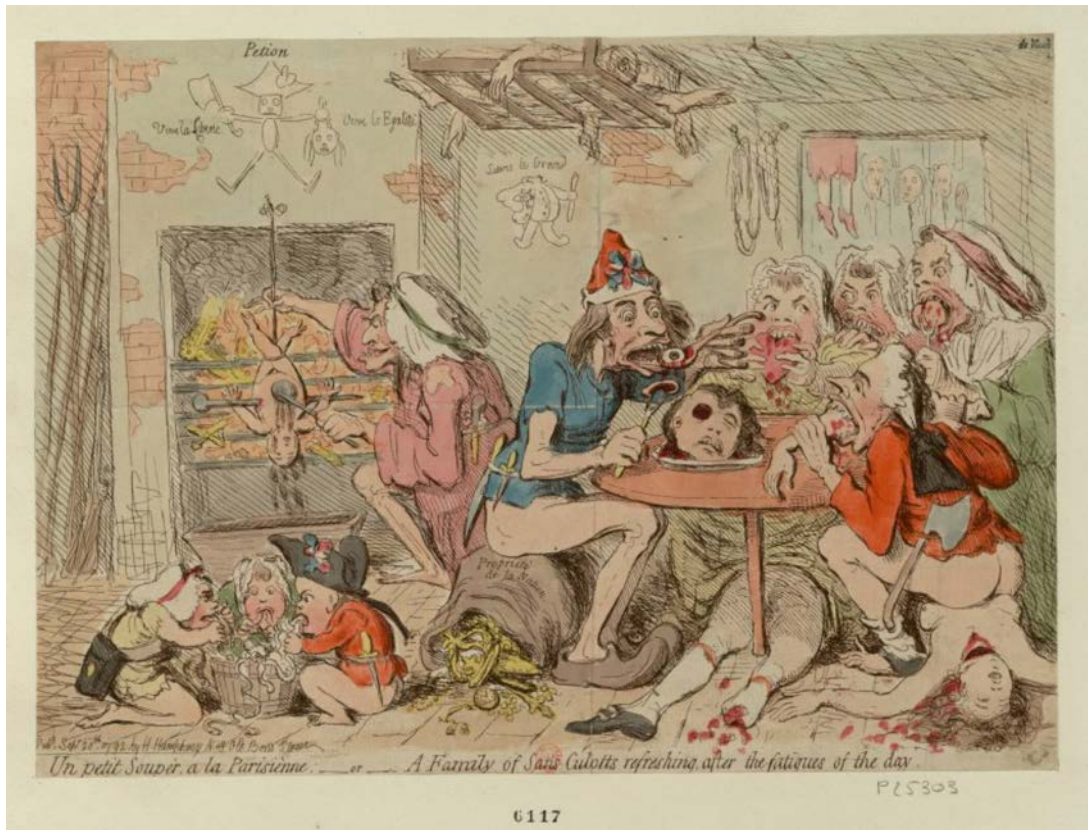


Figure 48. « Un petit souper, a la Parisienne ; or, a family of sans-culotts refreshing, after the fatigues of the day », James Gillray, 1792, National Portrait Gallery, Londres.



Figure 49. Page de titre de *Bite Me* (2000-2004), de Dylan Meconis

Les textes et les images mentionnés précédemment permettent de prendre pleinement conscience de la manière dont les rumeurs et les histoires terrifiantes associées à la Terreur ont nourri la littérature de l'époque qui à son tour a alimenté la mémoire collective et a servi d'inspiration aux générations suivantes. Aujourd'hui encore, alors que sévissent d'autres formes de terrorisme, il est possible de constater la persistance de la fascination pour les terroristes de la fin du XVIII^e siècle.

La légende noire de la Révolution fait surface dans une variété de médias, en témoigne le jeu vidéo *Assassin's Creed Unity* (2014), créé par la société Ubisoft, et la polémique qu'il a causé lors de sa sortie en France au sein de la gauche politique, justement parce qu'il présente une version plutôt sombre et fantasmagorique des événements révolutionnaires¹ – il reprend notamment l'histoire de la tannerie de peaux humaines en Vendée pendant la Terreur². Le jeu est accompagné d'un court-métrage d'animation réalisé par deux maîtres de la scène gothique-horifique actuelle, Rob Zombie, musicien et directeur de films d'horreur, et Tony Moore, le dessinateur de la bande dessinée *The Walking Dead* (2003-). Ce court-métrage réunit tous les poncifs associés à la Révolution que nous avons évoqués dans ce chapitre, galerie de têtes décapitées, rues inondées de sang, aristocrates présentés métaphoriquement comme des vampires et sans-culottes à l'allure de monstres enragés (fig. 50, 51, 52 et 53). Dans une interview, Rob Zombie affirme que c'est cette image violente de la Révolution qui l'a attiré³,

¹ Voir notamment l'article de Gil Mihaely, « Mélenchon contre la légende noire de la Révolution », en ligne, <http://www.causeur.fr/melenchon-contre-la-legende-noire-de-la-revolution-30301.html> [consulté le 15/09/2016].

² Voir à ce sujet l'article d'Anne Rolland-Boulestreau, « Résonance d'une "perversion" : tanner la peau humaine en Vendée militaire (1793-1794) », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, en ligne, <<http://abpo.revues.org/2575>>, [consulté le 08/01/2017.]

³ « [W]hen *Assassin's Creed* theme came up [the French Revolution], I thought that was incredibly attractive because that is such a dark, weird time, yet so visually stunning. » Interview avec Rob Zombie, « *Assassin's Creed Unity*, Behind the scenes of Rob Zombie's French Revolution », en ligne, <[http://assassinscreed.wikia.com/wiki/French_Revolution_\(Rob_Zombie\)?file=Assassin %E2 %80 %99s_Creed _Unity_Behind-the-Scenes_of_Rob_Zombie %E2 %80 %99s_French_Revolution](http://assassinscreed.wikia.com/wiki/French_Revolution_(Rob_Zombie)?file=Assassin%20%99s_Creed_Unity_Behind-the-Scenes_of_Rob_Zombie%20%80%99s_French_Revolution)> [consulté le 20/10/2016]. [« [Q]uand nous avons trouvé le thème d'Assassin's Creed [la Révolution française], je l'ai trouvé incroyablement séduisant parce que cette époque est vraiment sombre, étrange, et, en même temps, impressionnante visuellement.]

témoignant ainsi du fait que cette légende noire perdure encore à l'heure actuelle, notamment dans les pays anglophones.



Figure 50. « Assassin's Creed Unity, a story reimagined by Rob Zombie, illustrated by Tony Moore », arrêt sur image n°1 : les aristocrates



Figure 51. « Assassin's Creed Unity, a story reimagined by Rob Zombie, illustrated by Tony Moore », arrêt sur image n°2 : les sans-culottes



Figure 52. « Assassin's Creed Unity, a story reimagined by Rob Zombie, illustrated by Tony Moore », arrêt sur image n°3 : la prise de la Bastille



Figure 53. « Assassin's Creed Unity, a story reimagined by Rob Zombie, illustrated by Tony Moore », arrêt sur image n°4 : scène de décapitation

2. Confiscation et restitution

Intéressons-nous à présent aux thèmes de la confiscation et de la restitution. Pendant la Révolution française et la Terreur, les biens du clergé, de la Couronne¹ et des émigrés deviennent des propriétés nationales. Certains, comme nous l'avons évoqué, sont vendus

¹ Les biens du clergé sont officiellement nationalisés le 2 novembre 1789, et ceux de la Couronne le 8 mai 1792.

dès 1790 pour combler le déficit des finances publiques, l'une des conséquences de la crise de 1789. De manière générale, comme l'a écrit Annie Héritier, « l'objet artistique mobilier ou immobilier, est menacé à partir de 1789¹. »

L'abbé Morellet, forcé de vivre de sa plume à la suite de la perte de ses bénéfices, est l'un des traducteurs du roman gothique à publier plusieurs traductions de romans à succès qui mettent en scène des personnages auxquels titres, fortune et biens sont restitués. Le thème de l'héritage usurpé puis restitué n'est pas rare dans la fiction terrifiante de la fin du XVIII^e siècle. Cela s'explique par le fait que le roman gothique est aux origines un genre fondamentalement conservateur, comme l'a montré Diane Long Hoeveler². En effet, les auteurs des premiers romans du genre, tels que *The Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole et *The Old English Baron* (1778) de Clara Reeve, employaient les thématiques de la primogéniture et de l'héritage, notamment en mettant en scène des tyrans, en décrivant l'emprisonnement d'héritiers légitimes, des propriétés convoitées, ainsi que le triomphe final du bénéficiaire légitime et la punition des opposants. Comme l'a écrit Ronald Paulson, *The Castle of Otranto* « [...] was about a man's attempt to hold together his crumbling estate and cheat others of their rightful inheritance. [...] [It] is a fable [...] of the *ancien régime*.³ »

Après la Terreur, de nombreux auteurs français de romans noirs *a priori* conservateurs s'approprient cette tendance. Comme le précise Huguette Krief, « [f]ace à l'amnésie collective, voulue par le pouvoir en place, la littérature romanesque s'ouvre à la répétition obstinée et

¹ Annie Héritier, « Le respect du patrimoine culturel des états membres dans le droit de l'union européenne », in Jean-Christophe Barbato et Jean-Denis Mouton (dir.), *Vers la reconnaissance de droits fondamentaux aux états membres de l'union européenne? Réflexions à partir des notions d'identité et de solidarité*, Bruxelles, Bruylant, 2010, pp. 73-84, p. 79.

² Hoeveler, *Gothic Riffs*, *Op. cit.*, pp. 80-81.

³ Paulson, « Gothic Fiction and the French Revolution », in *ELH*, vol. 48, n° 3, Automne, 1981, pp. 532-554, pp. 536-537. [« [...] racontait l'histoire d'un homme qui tente de préserver son patrimoine croulant et de priver les autres de leur héritage légitime. [...] [C']est une fable [...] de l'*ancien régime*. »]

obsessionnelle des crimes jacobins.¹ » Dans ces romans, si la famille royale n'est pas directement mise en scène, elle est représentée par un héros ou une héroïne gothique vertueux(se) à qui l'on tente de porter atteinte, notamment en s'emparant de l'héritage gothique, symbole de l'Ancien Régime. De manière générale, toute intrigue mettant en scène l'opposition à la loi de la primogéniture et de l'héritage pouvait être lue de cette manière, d'un point de vue conservateur. Ces œuvres peuvent être regroupées sous le même style romanesque que l'on pourrait nommer « gothique loyaliste français ».

Les intrigues centrées autour de la figure du fils ou du frère qui tue ou emprisonne son parent dans son propre château afin de régner à sa place en tyran encore plus despotique, comme c'est par exemple le cas dans *Dusseldorf ; or, the Fratricide, a Romance* (1796), traduit en français en 1799, auraient pu être lues comme des réminiscences de l'évincement du roi et de la prise du pouvoir par les révolutionnaires² et particulièrement de l'emprisonnement de Louis XVI dans la tour du Temple. Ainsi, comme l'a écrit Paulson, la figure du scélérat à l'origine du complot pourrait rappeler celle de Philippe-Égalité, duc d'Orléans : « The historical villain [...] is the Duc d'Orléans type (Philippe Egalité), the cadet who wants power himself and therefore topples the rightful older brother or cousin by masterminding a plot that moves the crowd [...] and is himself swept away by the tempest he has unleashed. The force then becomes the Jacobin Club or a Robespierre, who eventually loses his own head, and ultimately a Napoleon.³ »

De même, les intrigues ayant pour moteur l'usurpation d'un château par un scélérat afin d'empêcher l'héritier légitime d'y accéder auraient pu être lues comme le remaniement fictif

¹ Krief, *Entre terreur et vertu*, *Op. cit.*, p. 422.

² Voir Vijay Mishra, *The Gothic Sublime*, Albany, State University of New York Press, 1994, p. 14.

³ Paulson, « Gothic Fiction and the French Revolution », in *Op. cit.*, p. 541. [« Le scélérat historique [...] est le Duc d'Orléans (Philippe Egalité), le cadet qui veut s'accaparer le pouvoir et, en conséquence, renverse le frère aîné ou le cousin légitime en fomentant un complot qui galvanise les foules [...] et qui est lui-même emporté par la tempête qu'il a semée. Le pouvoir passe alors entre les mains du club des Jacobins ou d'un Robespierre, qui finit par y laisser sa tête, puis d'un Napoléon. »]

de l'occupation du palais de Versailles lors des journées du 5 et 6 octobre 1789 ou bien de la prise du palais des Tuileries le 10 août 1792, qui devint le siège de la Convention le 10 mai 1793. Par exemple, dans *La Tour infernale, ou les Aventures de Gregorio Monténégro* (1819), Elisabeth Guénard Brossin, baronne de Méré, relate l'emprisonnement d'un héritier aristocrate, Lorenzo Monténégro, dans une tour gothique. En précisant, « [...] c'est là qu'un barbare retient l'unique héritier de la maison de Monténégro¹ », le passage du roman peut être lu comme une réminiscence de l'emprisonnement du prince royal, Louis-Charles de France, fils de Louis XVI et futur Louis XVII, dans la tour du Temple, où il meurt en 1795 à l'âge de dix ans.

Citons à présent un autre cas de figure. Dans *Les Prisonniers du Temple* (1800), Regnault-Warin met l'accent sur le contraste entre le faste des demeures usurpées et la présence monstrueuse et anormale des révolutionnaires qui les occupent : « Les palais des puissances renversées ne jouissaient pas d'un meilleur destin. Sous leurs lambris magnifiques, parmi les portiques de marbre, emblèmes majestueux de l'autorité souveraine, on voyait errer ses nouveaux dépositaires, ou plutôt ses ravisseurs.² » Signalons le jeu des oppositions, notamment avec la figure de l'oxymore et la présence de l'imagerie gothique, *via* le champ lexical de la ruine et de la destruction, ainsi que l'analogie subtile des révolutionnaires avec les spectres errants. Plus tard, et dans la même optique, un autre passage du roman est focalisé sur la figure de Robespierre, qui occupe le ci-devant hôtel de Brionne, dont les locaux servent de siège au Comité de sûreté générale :

Tout ce que le *luxe* inventa pour embellir *nos demeures*, se réunissait dans cet endroit. Dessiné en rotonde, et en apparence soutenu par un rang circulaire de pilastres corinthiens, c'était d'une coupole hémisphérique, qu'à travers les ondes soyeuses d'un transparent gris de lin, il recevait le jour [...]. Deux magnifiques bureaux, autant de consoles, et une table ronde placée au milieu, offraient la réunion de ce que l'art de l'ébéniste, secondé par celui du ciseleur, peut imaginer de plus somptueux. De larges panneaux de glace,

¹ Méré, *La Tour infernale, ou les Aventures de Gregorio de Monténégro*, Paris, Locard et Davi, 1819, p. 62.

² Regnault-Warin, *Les Prisonniers du Temple*, *Op. cit.*, p. vol. 2, pp. 102-103.

alternativement séparés par de grands portraits en médaillon, et par des girandoles de cristal, achevaient de décorer ce cabinet, où *l'usurpateur* foulait insolemment les tapis des *grands spoliés*. Nous insistons sur ces détails, parce que *la pompe* qu'ils décrivent forme avec les maximes de ceux qui en jouissaient le *contraste le plus scandaleux et le plus accusateur*. Vis-à-vis d'un des secrétaires, en face d'un trumeau qui reproduisaient son image, était nonchalamment étendu un personnage que le conducteur du duc lui dit être Robespierre. Ferdinand, à son aspect, ne peut réprimer un *mouvement d'horreur et d'effroi* ; il se voyait à la merci d'un *monstre*, tout *couvert du sang de sa maison* [...].¹

Notons à nouveau le contraste entre la description méliorative de la demeure et l'horreur produite par la présence de Robespierre au sein d'un luxe qui ne lui appartient pas.

Un grand nombre d'intrigues gothiques telles que celle de *Norman Banditti* ; or, *the Fortress of Coutance* (1799), traduit en français l'année suivante par le journaliste conservateur Jean-François André, reposent sur l'emprisonnement d'un héritier légitime dans les oubliettes, lieu par excellence où étaient consignés les prisonniers dont on ne voulait plus entendre parler. Ce type d'intrigue pouvait être lu par le lectorat français contemporain comme une métaphore du « complot » contre les aristocrates² et l'emprisonnement d'un grand nombre d'entre eux à la Conciergerie. Ce bâtiment, auparavant siège de l'autorité royale et cœur du pouvoir judiciaire, a été transformé en siège du Tribunal révolutionnaire en 1793 et était considéré comme l'antichambre de la mort pendant la Terreur, puisque peu de prisonniers en sortaient vivants.

Les romans noirs ouvertement conservateurs publiés pendant la période postrévolutionnaire n'hésitent pas à placer leurs intrigues directement au sein des bâtiments historiques. Ce faisant, ils mettent en scène les symboles architecturaux de la monarchie et, à l'aide de l'imagerie gothique, les transforment en *loci horribiles* fantasmagoriques et sublimés.

¹ J.-J. Regnault-Warin, *Les Prisonniers du Temple*, *Op. cit.*, vol. 2, pp. 141-142. [C'est nous qui soulignons.]

² Précisons que dans la plupart des romans de ce type, les personnages représentatifs des nouvelles classes sociales, acteurs de ce complot, jouent le rôle de scélérats et finissent toujours punis pour leurs crimes lorsque les aristocrates rentrent dans leurs droits.

Dans son *Cimetière de la Madeleine*, Regnault-Warin emploie l'imagerie gothique pour faire référence à la Conciergerie et dénonce la Terreur. Il a notamment recours au champ lexical de la mort et de l'horreur :

[...] le vaste cercueil nommé *Conciergerie*, où végètent, soupirent et meurent mille fois avant de recevoir la mort, un peuple de cadavres ambulans ! On descend dans cet enfer par deux étroits guichets de fer, au seuil desquels siègent de hideux gardiens, aux vêtements sales, à la moustache épaisse et rembrunie, aux sourcils noirs et joints, à l'organe rauque et insolent. [...] A la clarté de deux lampes qui semblent ne brûler, dans ce lugubre séjour, que pour en montrer l'horreur et l'obscurité, nos pas se dirigèrent le long d'un corridor étroit et voûté, au bout duquel nous entrâmes dans une salle [...].¹ »

Tout comme la Conciergerie, la tour du Temple, dans laquelle étaient emprisonnée la famille royale pendant la Terreur, a été jadis symbole de l'autorité royale, en tant que forteresse parisienne construite au XIII^e siècle par les Templiers pendant le règne de Saint-Louis. Cette tour, dans *Les Prisonniers du Temple* (fig. 54), joue le rôle du château usurpé par des forces illégitimes et révolutionnaires :

Ce château, jadis le siège [*sic*] de sa dignité et le chef-lieu de sa juridiction, métamorphosé en prison d'état, au lieu de la pompe chevaleresque d'un ordre créé pour la défense de la religion et la dignité du sceptre, ne lui offrait qu'une troupe de geôliers farouches, ennemis de Dieu, des rois et de l'humanité. Ce fut au pied de ces tours gothiques, sous les arceaux de cette nef retentissante, à l'ombre mystérieuse de ces autels, qu'à la force du ciel et en présence des monarques, furent sanctifiées les solemnités qui unirent un jeune prince à la phalange protectrice de la Croix contre les insultes du Croissant. Et c'est sous ces mêmes voûtes, non loin du même sanctuaire, que gémissent deux enfants infortunés, criminels de leur naissance et fautifs des vertus de leur famille !²

¹ Regnault-Warin, *Le Cimetière de la Madeleine*, *Op. cit.*, vol. 3, pp. 102-103.

² Regnault-Warin, *Les Prisonniers du Temple*, *Op. cit.*, vol. 3, pp. 7-8.

La dimension politique de l'ouvrage s'observe notamment par l'intermédiaire de la description méliorative de l'architecture gothique, en tant que symbole de l'Ancien Régime. Dans *Le Cimetière de la Madeleine* de Regnault-Warin, la tour usurpée devient le *locus horribilis* où sont persécutées l'innocence et la vertu. La famille royale, comme toute autre héroïne gothique, est détenue et soumise à la merci de despotes aux traits de bêtes sauvages, de vampires ou de cannibales assoiffés de sang. C'est en tout cas la vision que Toulan, chef de la conspiration royaliste dans le roman, a de la reine enfermée dans la tour :



Figure 54. Illustration extraite des *Prisonniers du Temple* (1800), de Jean-Baptiste Regnault-Warin, vol. 2.

L'amour, bien plus que le fanatisme de la royauté, en embrasant son cœur, avait exalté sa tête. Il ne voyait, dans l'objet de sa passion, qu'une femme charmante, retenue sous le talisman d'un génie pervers, dont lui, Toulan, devait anéantir l'influence. Son imagination vive et frappée, le transportait dans ces siècles chevaleresques, où la beauté gémissante au fond d'une tour ténébreuse, implorait l'assistance de quelque preux et courtois chevalier.¹

Regnault-Warin, met également en scène l'arrestation de l'abbé Edgeworth de Firmont, parce qu'il a chanté une romance réconfortante sous les fenêtres de la tour où est enfermée la famille royale². Cet épisode fait écho à celui de l'arrestation de Ferdinand dans *Les Prisonniers du Temple*. Ferdinand, duc d'Angoulême, est arrêté pour avoir passé trop de temps à contempler

¹ Regnault-Warin, *Le Cimetière de la Madeleine*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 188-189.

² *Ibid.*, pp. 71-75.

la prison du Temple. Il en est de même pour Henri de Semanville, protagoniste du *Cimetière de la Madeleine* de Villemain d'Abancourt, qui justifie sa conduite par son attirance pour l'architecture gothique de la tour, vectrice de sublime : « C'est ma promenade favorite ; convenez que ces tours, ces enceintes crénelées ont quelque chose d'attrayant, de sublime !¹ » Au XIX^e siècle, la tour du Temple est effectivement devenue lieu de pèlerinage royaliste, et c'est pour cette raison que Napoléon Bonaparte ordonne sa destruction en 1808.

Au même titre que la tour du Temple, le cimetière de la Madeleine devient un lieu de pèlerinage dans le roman éponyme de Villemain d'Abancourt. Cette œuvre conservatrice a pour cadre principal le cimetière où sont enterrées les guillotines de la Révolution, dont Louis XVI et Marie-Antoinette. En 1793, le lieu est fermé² et il devient risqué pour Henri de Semanville, le protagoniste du roman de Villemain d'Abancourt, de se rendre sur la tombe de Rose de Gernance, son amante. Il finit par être surpris. Suspecté de royalisme, il est alors arrêté. Au bout de deux mois d'emprisonnement à la prison du Luxembourg, Henri est appelé à monter sur l'échafaud. Son dernier souhait est que ses cendres soient réunies à celles de Rose mais cela lui est refusé. Avant son exécution, il remet le manuscrit de ses mésaventures à Alaincourt, son compagnon de cellule aristocrate et royaliste. Suite au 9 Thermidor, Alaincourt est libéré de prison. Il transcrit le manuscrit Semanville et le donne à publier, avant de se rendre à la Madeleine : de la tombe de Rose, il n'existe plus rien, elle a été détruite³.

¹ Abancourt, *Le Cimetière de la Madeleine*, *Op. cit.*, vol. 3, pp. 81-82.

² Le narrateur indique que la fermeture du cimetière de la Madeleine est la conséquence de l'événement du 21 janvier 1793, à savoir l'exécution de Louis XVI et son inhumation dans le cimetière. Il est désormais impossible de s'y rendre sans craindre une arrestation. Le cimetière est désaffecté en mars 1794 (*Revue de Pau et du Béarn*, Pau, Société des sciences, lettres et arts de Pau, 2001, vol. 28, p. 186). Deux ans plus tard il est vendu à un menuisier. Il le cède à ses créanciers, qui le revendent à Pierre-Louis-Olivier Descloseaux, ancien avocat. (*Liste des personnes qui ont péri par jugement du Tribunal Révolutionnaire, depuis le 26 août 1792, jusqu'au 13 juin 1794 (25 prairial an 2.) Et dont les corps ont été inhumés dans le terrain de l'ancien cimetière de la Madelaine, situé rue d'Anjou, faubourg Saint-Honoré, appartenant à présent à M. Descloseaux, comme on le verra par son certificat ci-joint*, De l'Imprimerie de J.-R. Lottin de S.-Germain, Paris, 1814, p. 54). Sous la Restauration, en 1815, les corps de Louis XVI et Marie-Antoinette sont transférés à la basilique Saint-Denis et en 1816, Louis XVIII fait ériger une chapelle expiatoire à l'emplacement où avaient été inhumées les dépouilles royales.

³ Abancourt, *Le Cimetière de la Madeleine*, *Op. cit.*, vol. 3, pp. 158-159.

Les trois romans cités précédemment dépeignent la transformation des symboles de la monarchie usurpés par les révolutionnaires en lieux de pèlerinage royalistes, cause de l'arrestation des protagonistes ci-devants. Il est surprenant que de tels romans, publiés sous le Consulat, aient pour la plupart échappé à la censure, qui se durcit pourtant progressivement. Ceci s'explique par le fait que ces ouvrages, en étant profondément anti-Terreur et en faisant l'apologie d'un souverain unique, correspondent aux idéaux politiques de Bonaparte lui-même. Les romans étudiés précédemment s'inscrivent pleinement dans le contexte de la période du Consulat, considérée comme un déguisement démocratique et qui a pour projet de réconcilier les Français afin d'achever la Révolution.

3. *Rénovation, désertion ou destruction*

Penchons-nous pour finir sur le sort réservé aux bâtiments usurpés de la fiction gothique, et en particulier sur les thématiques de la rénovation, désertion ou destruction. Conformément à l'idéal révolutionnaire de la lutte contre le joug aristocratique et religieux, nombreux sont les romans gothiques à mettre en scène des demeures qui ne sont pas laissées intactes et qui finissent abandonnées, démolies ou bien modernisées aux goûts du jour.

Les excès du vandalisme révolutionnaire mobilisent l'attention sur un héritage commun potentiellement à préserver. Comme l'a écrit Catriona Seth : « Les ruines trop présentes sur les horizons dévastés témoignent qu'on ne peut, quoi qu'en disent les révolutionnaires, se défaire complètement du passé : les bastilles de l'esprit résistent à tous les démantèlements.¹ » Le gouvernement est donc forcé de prendre des mesures afin de protéger des œuvres d'art, des mesures qui reflètent l'impossibilité de tirer un trait sur le passé dans la mémoire collective.

¹ Seth, « La revanche de l'imagination », in *Op. cit.*, p. 32.

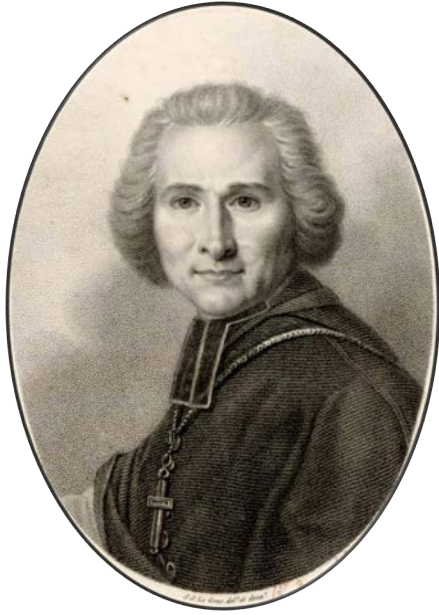


Figure 55. « Portrait de Henri Grégoire, en buste, de face dans un ovale » (1801), Le Comte (graveur), S. J. Le Gros (dessinateur), François (peintre), Paris, Bibliothèque Nationale de France

La réflexion de la société révolutionnaire sur l'utilité politique de l'art est à l'origine de la notion de « patrimoine national », inventée par François Puthod de Maisonrouge, membre de la commission chargée de 1790 à 1793 de la conservation des monuments historiques, lors d'un discours devant l'Assemblée constituante le 4 octobre 1790.¹ La prise de conscience d'un patrimoine national à protéger s'accroît les années suivantes. L'abbé Grégoire (fig. 55), évoqué

précédemment en tant que premier utilisateur du terme « vandalisme », est chargé de recueillir les faits et de préparer un autre rapport, le premier d'une série, intitulé

Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme,

et sur les moyens de le réprimer (1794). En outre, il déclare qu'il est nécessaire de protéger le patrimoine artistique de l'Ancien Régime afin d'en faire profiter le peuple² et propose de faire inscrire « sur tous les monuments et dans les cœurs : les barbares et les esclaves détestent les sciences et détruisent les monuments des arts, les hommes libres les aiment et les conservent.³ »

La notion de patrimoine est ainsi mise au service des institutions républicaines, comme l'a écrit Annie Héritier : « [...] le patrimoine dans son acceptation juridique apparaît dans un contexte

¹ Héritier, « Le respect du patrimoine culturel des états membres dans le droit de l'union européenne », in *Op. cit.*, pp. 79-80.

² Louis Réau, *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français*, vol. 1, *Du haut Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1959, « Préface », p. 13.

³ Dominique Poulot, « Le "vandalisme" révolutionnaire et la place de la violence symbolique dans la société moderne », in Pierre Glaudes (dir.), *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996, pp. 63-82, p. 65.

d'édification du modèle démocratique c'est-à-dire d'un régime symbolique qui est politique et non plus religieux ou théologico-politique.¹ »

Cette réflexion sur le vandalisme et le concept nouveau de patrimoine, inséparable de celui de conservation, est à l'origine de la création des musées français. En effet, c'est dans ce contexte qu'est né le premier d'entre eux, celui des monuments français. Créé par Alexandre Lenoir et établi dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, il ouvre ses portes au public en 1795. En 1791, Lenoir avait été nommé par l'Assemblée constituante à la tête du dépôt d'une partie des statues et tombeaux confisqués pendant la Révolution. Ce dépôt, conservé dans le couvent des Petits-Augustins, est complété au fil des années par des pièces sauvées du vandalisme, auquel Lenoir s'opposait farouchement. Cette prise de parti fait d'ailleurs l'objet d'un lavis représentant la démolition des mausolées royaux dans la basilique Saint-Denis, comme le tableau d'Hubert Robert précédemment évoqué (fig. 33 et 56).

Comme le montre son attachement aux mausolées de Saint-Denis, Lenoir vouait un véritable culte au style gothique, et les galeries obscures de son musée (fig. 57) à l'atmosphère nostalgique et romantique ont été parcourues par une foule de visiteurs pendant les quelques années de l'existence du musée, entre 1795 et 1815.

¹ Héritier, « Le respect du patrimoine culturel des états membres dans le droit de l'union européenne », in *Op. cit.*, p. 80.



Figure 56. « Alexandre Lenoir défendant les monuments contre la fureur des Terroristes », Paris, Musée du Louvre, [s. d.].



Figure 57. Hubert Robert, « Vue de la salle d'introduction avant les aménagements de 1801 », [s. d.], Département des Peintures, Musée du Louvre, Paris.

Dans la fiction gothique, la restauration d'une propriété religieuse ou aristocratique, une fois restituée, peut être lue comme le devoir de mémoire des survivants envers le symbole d'un passé à préserver, surtout si elle est d'architecture gothique. L'acte de restauration, de modernisation peut en lui-même symboliser la prise de conscience des héritiers par rapport à l'avènement d'une nouvelle ère. Tel est le cas dans *Grasville Abbey* (1797). Une fois leur héritage rendu, les protagonistes Alfred et Matilda Maserini érigent un monument funéraire en l'honneur de leurs parents¹ et accommodent l'abbaye aux goûts modernes, deux actes cathartiques effectués par la nouvelle génération ayant pour visée d'intégrer le passé au sein de leur vie.

C'est toutefois, le motif de l'abandon ou de la destruction de la propriété aristocratique, une fois restituée à l'héritier, qui est majoritairement présent dans la fiction terrifiante publiée en France, qu'il s'agisse de traductions ou de romans gothiques. Un tel dénouement, qui peut être interprété de deux manières, pourrait faire écho à la remarque d'André Morellet sur la valeur diminuée des biens confisqués :

[...] cette valeur des biens des condamnés, devenus nationaux, ne pouvant être que celle qu'ils ont actuellement, se trouve nécessairement réduite par les dégradations de tout genre qu'ils ont souffertes, de l'absence des maîtres, du séquestre, de l'administration des départements, des usurpations des communes, de la détérioration des terres, des bois et des bâtimens d'exploitation, du divertissement des effets mobiliers, meubles, instrumens aratoires, réserves en toutes les sortes de productions servant d'avances etc., causes très-actives qui doivent avoir réduit la valeur de ces biens beaucoup au-dessous du degré auquel j'ai bien voulu l'arbitrer.²

¹ Dans *The Gothic Ideology* (*Op. cit.*, p. 239), Diane Long Hoeveler explique que ce passage pouvait être soumis à une interprétation protestante par le lectorat britannique contemporain : « That tomb, I would suggest, contains more than the bodies of their family members. It represents for the Protestant imaginary the act of putting to rest antique religious tradition and its use of crippling superstitious beliefs so that a new way of life could begin, free from the dead hand of the past and all its corrupt and corrupting notions. » [« Cette tombe, selon moi, contient bien plus que les corps des membres de leur famille. Elle représente dans l'imaginaire protestant l'acte d'enterrer une tradition religieuse ancienne et ses croyances superstitieuses étouffantes afin qu'émerge un nouveau mode de vie, libéré de l'emprise mortelle du passé et de tous ses concepts destructeurs et déliquescents. »]

² *Le Cri des familles, ou Discussion d'une motion faite à la Convention Nationale, par le Représentant du peuple LECOINTRE, le 22 frimaire de l'an troisième de la République, relativement à la révision des jugemens des tribunaux révolutionnaires*, à Paris, [s. n.], l'An III de la République [1794], pp. 19-20.

Le lecteur pourrait en conclure que la demeure en question est empreinte de mauvais souvenirs, qu'elle devient le symbole d'une période traumatisante. Sa « pureté », son « intégrité » sont entachées et la rendent, aux yeux de son héritier, inhabitable ; il n'y a pas donc pas d'autre issue que de la détruire ou de l'abandonner. C'est le cas pour le château de Mazzini dans *A Sicilian Romance* (1790) traduit en français en 1798, et pour la forteresse de Coutance dans *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance* (1799) de Felix Ellia. On expédie depuis Paris l'ordre de raser la forteresse, de peur que les bandits reviennent s'y installer :

Felix Ellia, *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance, a Tale*, London, Minerva Press, 1799, vol. 2, pp. 164-165:

« [A]n order had been expedited from Paris, for the demolition of the fortress of Coutance, that its caverns might afford shelter to no future assassins, and the fears of the inhabitants residing in its neighbourhood, might be appeased by the impossibility of it again becoming the haunt of Banditti or conspirators.

The work proceeded fast under the vigorous exertions of the peasantry, who derived particular pleasure from the completion of those ravages time had so long ago commenced.

The fearful fabric precipitated from its towering height, was presently levelled with the plain, and the vegetation of a few summers concealed for ever the traces of its site. »

Jean-François André, *Albert et Théodore, ou les Brigands*, à Paris, de l'imprimerie de Vatar-Jouannet, an VIII [1800], vol. 2, pp. 137-138 :

« [O]n avait expédié de Paris l'ordre de raser la forteresse de Coutances, de peur que ses souterrains ne servissent encore de retraite aux assassins, et pour que les habitans du voisinage fussent délivrés de l'inquiétude de revoir un jour les voleurs s'y établir.

Les paysans eurent bientôt démoli cet odieux bâtiment. Le plaisir de prévenir pour l'avenir des déprédations dont ils avaient été si long-temps victimes, redouble leur courage et leur activité. L'effrayant édifice, ses murs épais, ses tours menaçantes disparurent en peu d'instans ; déjà même l'herbe déroboit aux yeux du voyageur l'endroit où reposent leurs vastes débris. »

Notons ici à nouveau l'analogie entre bandits ou voleurs, assassins, révolutionnaires vandales et scélérats usurpateurs des romans gothiques, qui suggère que la raison première de la destruction de la demeure usurpée est qu'elle servait de repaire aux bandits. Cependant, la seconde partie de cet extrait pourrait tout aussi bien être soumise à une interprétation contraire : la démolition de la forteresse pourrait représenter la manifestation de la volonté de faire table rase du passé et de se débarrasser de cette architecture obsolète, symbole despotique d'une époque révolue. La précision du fait que la destruction est dirigée par les gens du peuple,

qui y prennent du plaisir, évoque l'avènement de l'ordre démocratique et la chute de l'Ancien Régime. La métaphore est renforcée par la juxtaposition de l'adjectif « *fearful* » / « effrayant », au bâtiment, suggérant l'emprise de ces bâtisses architecturales, symboles de pouvoir et de répression, sur les esprits, qui sont à présent à même de s'en libérer littéralement. La parution de la traduction française sous le Directoire explique l'interprétation ambiguë, à la fois conservatrice et révolutionnaire, de la destruction du château, à une époque où il était de bon ton de déplorer les horreurs de la Révolution tout en diffusant les idéaux républicains. Selon Michel Delon, le motif de l'explosion des demeures aristocratiques romanesques, parallèle à celui de la destruction, peut être également soumis à une interprétation ambiguë : « The explosion serves at once to lay bare hidden secrets and to muddy the waters ; it both reveals and conceals.¹ »

Citons un dernier exemple, celui de *The Mystic Castle ; or, Orphan Heir* (1796) de M. Singer. Les convictions anti-révolutionnaires du traducteur français, Pierre-François Henry, étaient connues², et pourtant, le roman qu'Henry a choisi de traduire porte le nom d'un château tant entaché de crimes qu'il finit abandonné par l'héritier :

Mr. Singer, *The Mystic Castle ; or, Orphan Heir*, a Romance, London, Minerva Press, 1796, vol. 2, p. 252 :
« The transactions that had been performed at Mowbray Castle, rendered it too dreadful a residence to be thought of [...]. »

Pierre-François Henry, *Le Château mystérieux, ou l'Héritier orphelin*, Paris, Denné jeune, 1798, vol. 2, p. 209 :
« Tout ce qui s'étoit passé au château de Mowbray en faisoit un séjour trop affreux pour l'habiter. »

Toutefois, comme si l'abandon ne suffisait pas, le château est ensuite rasé :

¹ Michel Delon, « Violence in the novels of Charlotte [de] Bournon-Malarme », in Thomas Wynn (dir.), *Representing violence in France, 1760-1820, SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, pp. 251-262, p. 257.

² Cf. p. 125.

Singer, *Op. cit.*, vol. 2, p. 255-256 :
« The old residence of Mowbray was not permitted to stand; as it was not inhabited, it might have become the receptacle for banditti, and accordingly, by the advice of Sir Bertram, it was levelled with the ground [...]. »

Henry, *Op. cit.*, vol. 2, p. 212 :
« L'ancien château de Mowbray ne subsista pas plus long-tems. Etant inhabité, il ne pouvoit que servir de réceptacle à des bandits ; en conséquence, il fut rasé, d'après l'avis de sire Bertrand. »

Du côté des productions françaises, citons d'abord le cas de l'explosion du château de Saint-Angelo, perpétrée par le scélérat lui-même dans *Pauliska, ou la Perversité moderne* (1797) de Jacques-Antoine Révéroni, baron de Saint-Cyr. Cinq ans avant de publier son roman mettant en scène la destruction d'un bâtiment de l'Ancien Régime, cet officier du génie avait tenté de protéger le palais des Tuileries de l'assaut des révolutionnaires en concevant un plan de défense qui n'a pu être mis à exécution¹.

Mentionnons ensuite le château de Monte Rosso dans le roman noir *Romalino, ou les Mystères du château de Monte-Rosso* (1821) de Joseph Dourille², qui subit un traitement similaire à celui de Mowbray, quoique Monte Rosso fasse l'objet d'une interprétation plutôt conservatrice, ce qui n'est pas surprenant, dans la mesure où le roman paraît sous la Restauration. En effet, les victimes sont enterrées et l'héritier ordonne que tout ce qui pourrait lui rappeler le souvenir de Romalino, l'usurpateur du château, disparaisse et soit effacé.³

Enfin, l'un des narrateurs de *L'Abbaye de la Trappe*, frère Eustase, raconte comment il est venu à embrasser la vie religieuse, à la suite de la perte de son épouse Minna, morte empoisonnée par un scélérat. Après avoir déposé le corps de son épouse dans le caveau du

¹ Rabbe, Vieilh de Boisjolin et Sainte-Beuve (dir.), *Op. cit.*, vol. 4, p. 1208.

² Dans *La France littéraire* (Paris, Quérard, 1854-1857, vol. 11, p. 13), Joseph-Marie Quérard explique que le véritable auteur de ce roman est en réalité Joseph-Victor Augier (1792-1858), gendre de Pigault-Lebrun. Il aurait fait don de ses manuscrits de romans à Joseph Dourille, et ce dernier aurait décidé de publier les romans sous son nom.

³ Joseph Dourille, *Romalino, ou les Mystères du château de Monte-Rosso*, Paris, Pigoreau, p. 1821, vol. 2, pp. 80-81 : « [...] le seigneur de Monte-Rosso se concerta avec M. de Franckman, pour faire disparaître du château tout ce qui pouvait y rappeler le souvenir de Romalino ; puis on se retira à la maison de campagne du baron, en attendant que les travaux que nécessitaient les changemens qu'on était convenu de faire à Monte-Rosso, fussent entièrement achevés. »

domaine familial qui tombe déjà en ruines, il fait murer le premier, abandonne le second et se retire à l'abbaye de la Trappe. Dans le même temps, le château d'Ortix, où Minna avait été retenue prisonnière, est détruit : « Tout fut connu, le château d'Ortix fut vendu et démoli.¹ »

Des ruines du château et de la mort de son propriétaire criminel naissent des légendes :

Mais maintenant, au milieu des nuits on voit, dit-on, s'élever au fond des eaux du lac tranquille, une ombre qui, d'une voix plaintive et lamentable, prononce le nom de Minna, et rentre aussitôt dans ces mêmes ondes, au sein desquelles elle semble habiter. La forêt en est devenue plus solitaire encore, et ce n'est pas sans effroi que les bûcherons et les villageois contemplent ce lac d'Ortix, qui semble avoir englouti le donjon dont il paru si long-temps s'enorgueillir.²

Cet extrait suggère que si l'engloutissement de la demeure aristocratique par les eaux symbolise la fin d'une époque corrompue, les crimes commis sous l'Ancien Régime reviennent hanter les vivants sous forme de fantôme ou de légende, et qu'il est impossible de faire table rase du passé, dans la mesure où celui-ci ne se laisse pas facilement ignorer.

Les œuvres de notre corpus s'intéressent à la problématique du futur de l'architecture gothique dans la France postrévolutionnaire, soit en évoquant directement la Révolution, soit indirectement, en localisant leur intrigue dans un pays et une époque lointains de la France révolutionnaire, mais dont les éléments peuvent faire allusion à l'actualité. Elles décrivent des bâtiments vandalisés, démolis, abandonnés, ou plus rarement rénovés et modernisés. Dans tous les cas, les bâtiments doivent passer par des changements nécessaires, à l'image de la nouvelle société en construction.

Les romans en question mettent en scène des protagonistes survivants de la Terreur qui doivent apprendre à composer avec leur propre héritage gothique. Tous reconnaissent la grandeur sublime de leur héritage architectural, mais ils ne peuvent s'empêcher de déplorer précisément le fait qu'il soit bâti dans le style gothique, et ce quelle que soit la période de

¹ Paccard, *Op. cit.*, vol. 3, p. 267.

², *Op. cit.*, vol. 3, pp. 267-268.

publication de l'œuvre. Ainsi, *Le Cimetière de Mousseaux* (1801) de François-Jean Villemain d'Abancourt, publié sous le Consulat, se termine avec la description d'un « [...] Château qui ne laissait pas, quoique bâti dans le genre gothique, que d'être agréable [...] ».¹ De même, l'épilogue de *Melina de Cressanges, ou les Souterrains du château d'Orfeuil* (1820) d'Hippolyte, publié sous la Restauration, précise : « [...] Jenny et son mari partirent pour venir habiter ce superbe, mais gothique château.² » Comme le montrent ces exemples, après la Révolution, l'architecture de style gothique au sein de la fiction terrifiante semble en effet teintée d'ambiguïté dans l'esprit des auteurs et des protagonistes qu'ils mettent en scène.

D'autres romanciers mettent l'accent sur la teneur « passéiste » des châteaux gothiques. *Minuit, ou les Aventures de Paul de Mirebon* (1798), un court roman de la comtesse de Lagrave, dépeint une société planifiant la visite des ruines d'un ancien château : « On avait fait la partie d'aller le lendemain voir un vieux château ruiné, qui offroit encore les vestiges de l'ancienne opulence de nos ancêtres. On devait partir de bonne heure, emporter des provisions, et faire un repas champêtre dans un parc abandonné.³ » Cette remarque de Paul de Mirebon au sujet du château comme ancien témoin de la richesse de l'Ancien Régime laisse penser que la société dans laquelle vit le narrateur à présent a bien changé, et avec elle la noblesse.

Les ruines des châteaux, en tant que vestiges des temps passés, servent de cadre de prédilection aux promenades de la nouvelle société, de la même façon que l'on se promènerait dans un cimetière. D'ailleurs, Honoré de Balzac, qui a débuté sa carrière de romancier en publiant plusieurs romans noirs, fait clairement l'analogie avec le cimetière dans *Clotilde de*

¹ Abancourt, *Le Cimetière de Mousseaux*, Paris, Roux, an IX [1801], vol. 2, pp. 157.

² Hippolyte, *Melina de Cressanges, ou les Souterrains du château d'Orfeuil*, Paris, G.-C. Hubert, 1820, p. 150.

³ Comtesse de Lagrave, *Minuit, ou les aventures de Paul de Mirebon*, Paris, le Prieur, an VII, p. 9.

Lusignan (1822). Le narrateur avoue en effet qu'il aimerait posséder « un de ces tombeaux de l'ancienne France¹ » en faisant référence à un château gothique et s'explique ainsi :

Je me trouverais dans ce vaste monument, mille fois plus à l'aise que dans nos petites maisons de campagne étriquées : je crois même que je deviendrais plus qu'*ultrà* dans le manoir d'un ancien baron chrétien ! et qui sait, si je ne finirai pas par redevenir noble ?²

Les romans étudiés ne constituent pas tous une propagande pro ou contre-révolutionnaire ou bien un commentaire direct de l'actualité. Si certains exploitent directement les possibilités dramatiques et fictionnelles de la Révolution française, et constituent par là même un témoin de l'Histoire récente, d'autre permettent simplement aux lecteurs de faire des parallèles plus discrets. Dans tous les cas, l'historicité de ces romans, ainsi que l'objectivité intrinsèque, à laquelle elle est généralement associée, ne résiste pas au prisme de la fiction : les événements révolutionnaires sont cristallisés, parfois sublimés, en fonction de l'orientation politique des auteurs.

Enfin, les romans noirs comme les traductions françaises de romans gothiques, sont le lieu où sont révélées les tensions entre conservation et destruction, qui conduisent à la création de la notion de patrimoine et à la vogue du style néo-gothique vers le milieu du XIX^e siècle. A travers l'emploi des divers motifs liés au thème de l'architecture gothique, les auteurs et traducteurs des œuvres étudiées laissent entrevoir leur idéologie politique et leurs opinions quant aux événements révolutionnaires tout en exprimant l'inquiétude collective fixée sur l'architecture et en interrogeant l'avenir d'une tradition gothique au sein des structures sociales, politiques et économiques de la France post-révolutionnaire. Leurs romans formulent ainsi le désir de quête d'une nouvelle identité nationale, de l'ordre et de la stabilité.

¹ Balzac, *Clotilde de Lusignan*, *Op. cit.*, p. 3.

² Balzac, *Clotilde de Lusignan*, *Op. cit.*, pp. 3-4.

III. Micro-lecture des variations lexicographiques entre le texte anglais et sa traduction française

Intéressons-nous à présent aux modifications lexicales relatives aux thèmes de l'architecture et du surnaturel opérées lors du passage à la traduction française au sein des romans publiés pendant la Première République. Les prises de liberté des traducteurs par rapport au texte étranger pourraient s'apparenter à une forme de purge, de vandalisme, particulièrement dans le cas où celles-ci sont d'ordre idéologiques. En effet, à l'image des « révolutionnaires-vandales » dont le but était de purger la France républicaine des symboles de l'Ancien Régime, celui des « traducteurs-censeurs » officiant sous la Première République est de purger, de débarrasser le texte en provenance d'une nation ennemie des éléments qui entrent potentiellement en conflit avec l'idéologie du nouveau régime.

1. Analogies avec le contexte révolutionnaire

Comme nous l'avons vu, les romans d'Ann Radcliffe sont des bestsellers pendant la Première République, parce qu'ils s'accordent avec l'idéologie révolutionnaire. Prenons l'exemple d'un épisode particulier de *The Italian*, qui peut être lu comme une métaphore des scènes de la Révolution et qui est consacré à la description des ruines de la demeure du baron di Cambrusca qui s'est écroulée sur son propriétaire, un tyran aristocrate connu pour avoir commis des crimes atroces. Il peut être interprété comme une métaphore de la fin de l'Ancien



Figure 58. Illustration extraite d'*Éléonore de Rosalba*, ou le Confessionnal des pénitents noirs (1797), de Mary Gay, vol. 5.

Régime, en tant qu'époque datée qui n'a plus lieu d'être du point de vue révolutionnaire. En effet les fondations de la demeure, rongées par la dépravation et devenues le tombeau de leur propriétaire, sont destinées à la contemplation des voyageurs curieux, comme témoin d'un système corrompu. C'est une telle scène qui a été choisie comme frontispice du cinquième volume de la traduction française par Gay Allart (fig. 58).

Dans leurs traductions respectives, Mary Gay et André Morellet modifient le texte de manière à renforcer l'analogie avec les événements révolutionnaires en remplaçant tous deux le terme de « villa » par celui de « château » :

The Italian (1797), Ann Radcliffe, vol. 3, p. 4 :
« [...] they discovered the extensive remains of what seemed to have been a villa [...]. »

L'Italien (1797), André Morellet, vol. 3, p. 4 :
« [...] ils reconnurent des ruines considérables qui leur parurent être celles d'un ancien château [...]. »

Éléonore de Rosalba (1797), Mary Gay, vol. 5, p. 106 :
« Alors ils distinguèrent une étendue immense de ruines qui semblaient être les restes d'un château. »

Cette altération du décor architectural renforce la métaphore « révolutionnaire » dans la mesure où l'image du château en ruines évoque celle des bâtiments vandalisés et/ou détruits pendant les premières années de la Révolution. En outre, la juxtaposition, dans la traduction de Morellet, du terme « château » avec l'adjectif « ancien », dont « gothique » était synonyme, suggère que celui-ci est d'architecture gothique et renforce ainsi l'analogie avec l'architecture de style gothique et de type « Ancien Régime ».

2. Lieux terrifiants

Penchons-nous à présent sur les romans qui mettent en scène une demeure supposément hantée et voyons de quelle manière ils sont traduits et adaptés au lectorat français. Nous nous concentrons sur dix traductions françaises dont la liste est donnée ci-après. Publiées pour la plupart pendant le Directoire, les œuvres comportent des altérations d'ordre culturel et idéologiques relatives aux thèmes de l'architecture, du surnaturel ainsi qu'aux émotions qui leurs sont associées.

Ann Fuller, *The Convent ; or, the History of Sophia Nelson*, London, printed for T. Wilkins, 1786.

Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance*, by the authoress of *The Castles of Athlin and Dunbayne*, London, [s. n.], MDCCLXC [1790].

Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho, a Romance, Interspersed With Some Pieces of Poetry*, by Ann Radcliffe, author of *The Romance of the Forest*, London, printed for G. G. and J. Robinson, 1794.

John Palmer junior, *The Mystery of the Black Tower, a Romance*, London, printed at the Minerva Press, 1796.

Ann Radcliffe, *The Italian ; or, the Confessional of the Black Penitents, a Romance*, London, printed for T. Cadell Jun. and W. Davies in the Strand, 1797.

George Moore, *Grasville Abbey, a Romance*, London, printed for G. G. and J. Robinson, 1797.

Anna Maria Mackenzie, *Dusseldorf ; or, the Fratricide, a Romance*, Dublin, printed for the proprietors, 1798.

Jean-Baptiste Varney, *Histoire de Miss Nelson*, Neuwied, chez la Société typographique ; Paris, chez Garnery, 1792.

Moylin-Fleury, *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*, par Anne Radcliffe, auteur de *l'Abbaye de Saint-Clair*, des *Mystères d'Udolphe*, du *Confessionnal des pénitents noirs*, Paris, A. Cl. Forget, an 6 [1797].

Louise-Marie-Victorine de Chastenay, *Les Mystères d'Udolphe*, Paris, chez Maradan, an V-1797.

C.^{en} M*****, *Les Mystères de la tour noire*, Paris, Tavernir, an septième [1799].

Mary Gay Allard, *Eléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitents noirs*, Paris, Lepetit ; Genève, J.J. Paschoud, 1797.

André Morellet, *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitents noirs*, Paris, Denné jeune ; Maradan, 1797.

Basile-Joseph Ducos, *L'Abbaye de Grasville*, à Paris, chez Maradan, an VI [1798].

François-Thomas Delbare, *Le Fratricide, ou les Mystères du château de Dusseldorf*, Paris, chez Ancelle, an 7 [1798].

Charles Lucas, *The Castle of Saint Donats ; or, the History of Jack Smith*, London printed at the Minerva Press, 1798.

L. Billaut, *Le Château de Saint-Donats, ou Histoire du fils d'un émigré échappé aux massacres en France*, Tours, Brillault jeune ; Paris, Onfroy, Fuchs, Debray, an XI [1802].

Henrietta Rouvière Mosse, *Lussington Abbey, a Novel*, London, printed at the Minerva Press, 1804.

P. de C****, *L'Abbaye de Lussington*, par Henrietta Rouvière, Paris, Dentu, M. D. CCCVII [1807].

Notre étude comparée débute par les descriptions de lieux terrifiants, notamment dans un extrait de *The Convent ; or, the History of Sophia Nelson* (1786) et de l'une de ses traductions françaises, parue en 1792.

Ann Fuller, *The Convent ; or, the History of Sophia Nelson*, London, printed for T. Wilkins, 1786, p. 27 :

« The *hall* (which makes me tremble with apprehension of its falling on my head, every time I pass through it) is large, dark and *uncomfortable*, in the *true Gothic stile*: two statues, placed just at the entrance, bigger than the life, clad in armour and brandishing long lances, give it a *terrific as well as gloomy appearance*. »

Jean-Baptiste Varney, *Histoire de Miss Nelson*, Neuwied, chez la Société typographique ; Paris, chez Garnery, 1792, pp. 33-34 :

« Le *donjon* menace à chaque instant de nous écraser : il est vaste, sombre, *inhabité*, et dans le goût le plus gothique. A l'entrée, deux statues plus grandes que Nature, armées de pied en cap, tenant de longues lances, ajoutent encore à l'*horreur des lieux*. » [C'est nous qui soulignons.]

Jean-Baptiste Varney, le traducteur, un bénédictin défroqué à la suite de la Révolution¹, choisit de placer la scène dans un donjon de style gothique, alors qu'il s'agit d'un manoir dans la version anglaise, renforçant ainsi l'association entre l'architecture gothique et l'Ancien Régime. En outre, de simplement « *uncomfortable* », la demeure dont il est question devient radicalement « inhabitable » lors du passage en français, tandis que les statues placées à l'entrée, qui contribuent à la terreur du lieu dans la version originale, sont vectrices d'horreur dans la version française.

Outre la modification du lieu, la traduction française de *The Convent* met l'accent sur l'horreur produite par le bâtiment en ruines, un changement récurrent dans d'autres traductions,

¹ Cf. p. 143.

telles que celle du roman anticatholique *Grasville Abbey*, au sein de laquelle Ducos procède à une altération similaire concernant l'abbaye. Alors que le texte d'origine décrit une abbaye abandonnée, source de sublime et d'admiration, la traduction française met davantage l'accent sur le sentiment de terreur pure, en aucun cas lié au sublime et qui tient davantage de l'horreur, provoqué par l'architecture gothique du bâtiment.

Thomas Moore, *Grasville Abbey*, London, G. G. & J. Robinson, 1797, vol. 2, p. 44 :
« The building was in every respect calculated to inspire *awe and solemnity*, both in the external and internal appearance. »

Basile-Joseph Ducos, *L'Abbaye de Grasville*, Paris, Maradan, 1798, vol. 2, p. 42 :
« Au-dedans et au-dehors l'abbaye de Grasville avait l'aspect le plus imposant. Il se mêlait au sentiment qu'on éprouvait, quand on la voyait pour la première fois, une sorte de *terreur* : les orages fréquents qui se formaient sur les montagnes voisines en rendaient le séjour encore plus *affreux*. »
[C'est nous qui soulignons.]

Le contexte dans lequel le traducteur français travaille permet d'expliquer cette altération du texte d'origine. L'accent mis sur l'abbaye en tant que vecteur d'émotions négatives telles que l'horreur et la terreur va dans le sens de la perception des châteaux et abbayes gothiques en tant que bâtiments terrifiants, asiles du crime et du mystère, une association fréquente à l'époque où les bâtiments d'architecture gothique étaient perçus comme nous l'avons vu, en tant que symboles d'une oppression qu'il fallait anéantir.

La traduction française de *A Sicilian Romance* (1790) d'Ann Radcliffe accentue la teneur anticléricale *via* la description architecturale. En effet, le monastère dans lequel le duc de Luovo et la bande de brigands trouvent refuge, décrit simplement comme « *gloomy* » dans le texte source, est doté d'une apparence luxuriante dans la traduction, présageant ainsi la richesse, les excès et la corruption des religieux qui l'habitent et qui font plus tard l'objet d'une critique :

Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance* (1790), vol. 1, p. 205 :

« After much wandering and difficulty they arrived, overcome with weariness, at the gates of a *large and gloomy fabric*. The bell ceased, and all was still. By the moon light, which through broken clouds now streamed upon the buildings, they became convinced it was the monastery they had sought, and the duke himself struck loudly upon the gate. »

Moylin-Fleury, *Julia, ou les souterrains du château de Mazzini* (1798), vol. 1, p. 187 :

« Mais au bout de quelques minutes, à l'instant même où ils désespéraient de découvrir ce salubre asyle, les mêmes sons, mais beaucoup plus voisins, vinrent de nouveau raviver leurs espérances. En même tems, le disque de la lune, dégagé de nuages, réfléchit ses rayons sur l'ardoise polie des toits, et sur le dôme recouvert en *plomb doré* dont l'église était surmontée. En tournant à droite, ils entrèrent dans l'avenue du couvent terminée par un grand portail, orné de *colonnes* et de statues dans le *style gothique*. » [C'est nous qui soulignons.]

Notons à nouveau, quoique cette fois de manière directe, la précision sur le style architectural gothique, symbole d'un Ancien Régime corrompu et ici soumis à la critique.

Citons à présent un extrait tiré d'un autre roman de Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*.

Dans la traduction française, Victorine de Chastenay altère le texte source *via* l'ajout de l'adjectif « terrible » pour qualifier le château gothique, de manière à accentuer l'atmosphère menaçante et la terreur produite par le lieu de claustration au sein duquel Emily est retenue prisonnière :

Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, in *Limbird's edition of the British novelists, vol.1, The Mysteries of Udolpho and A Sicilian Romance*, London, printed and published by J. Limbird, 1826, p. 117 :

« When she [Emily] was alone, her thoughts recurred to the strange history of Signora Laurentini, and then to her own strange situation, in the wild and solitary mountains of a foreign country, in the castle and in the power of a man, to whom, only a few preceding months, she was an entire stranger [...]. »

Victorine de Chastenay, *Les Mystères d'Udolpho*, Paris, Folio classique, 2001, p. 223 :

« Quand elle [Emilie] fut seule, ses pensées se reportèrent sur l'étrange histoire de la signora Laurentini, et ensuite sur la situation où elle se trouvait elle-même dans ce *terrible* château, au milieu des déserts et des montagnes, en pays étranger, sous la domination d'un homme que, peu de mois auparavant, elle ne connaissait pas [...]. » [C'est nous qui soulignons.]

Enfin, la traduction française de *Dusseldorf ; or, the Fratricide* emploie invariablement l'adjectif « terrible », renforçant ainsi l'aspect effrayant du bâtiment, ce qui n'est pas toujours

le cas dans le texte source, au sein duquel le vocabulaire utilisé pour décrire l'édifice est varié, comme le montrent les deux extraits suivants :

Anna Maria Mackenzie, *Dusseldorf; or, the Fratricide, a Romance*, Dublin, printed for the proprietors, 1798, vol. 1, p. 26 : « the dreary fabric ».
Ibid., p. 57 : « tremendous edifice ».

François-Thomas Delbare, *Le Fratricide, ou les Mystères du château de Dusseldorf*, Paris, chez Ancelle, an 7 [1798], vol. 1, p. 32 : « terrible édifice. »
Ibid., p. 69 : « terrible demeure ».

Jusqu'à présent, les ouvrages étudiés comportent des modifications qui font écho à l'idéologie révolutionnaire. Terminons par deux exemples opposés. Si *The Castle of St Donats ; or, the History of Jack Smith* (1798) de Charles Lucas fait clairement le lien avec l'actualité, en relatant les aventures d'un jeune aristocrate dont les parents meurent massacrés pendant la Terreur et qui échappe lui-même de justesse à la guillotine, le traducteur Billaut, dont nous ne connaissons pas les opinions politiques, annonce toutefois dans sa préface avoir pleinement conscience de présenter la traduction d'une œuvre écrite par un opposant du régime républicain¹. En outre, il renforce la teneur antiterroriste de la traduction en accentuant l'horreur de la scène et le pathos de la réaction du narrateur lorsqu'il apprend le meurtre de ses parents, duc et duchesse, assassinés par leurs vassaux :

Charles Lucas, *The Castle of St Donats ; or, the History of Jack Smith* (1798), vol. 3, pp. 121-122 :
« [...] before I arrived at Paris, I received the dreadful tidings that the Duke and Dutchess of Meritè had been *murdered* by their own peasants – by the very people to whom they had always acted in the most kind and affectionate manner. »

L. Billaut, *Le Château de Saint-Donats, ou Histoire du Fils Emigré échappé aux massacres en France* (1802), vol. 3, p. 103 :
« [...] avant d'arriver à Paris, je reçus l'effroyable nouvelle de la mort de mes père et mère, le duc et la duchesse de ... Ils avaient été *massacrés dans un de leurs châteaux*, par leurs propres paysans, par les mêmes hommes à qui ils avaient toujours prodigué des soins et des secours. » [C'est nous qui soulignons.]

Précisons que le narrateur en question joue lui-même, dans l'intrigue principale, le rôle d'un aristocrate supposément assassiné et qui revient hanter les lieux du crime.

¹ Cf. p. 82.

Dans le premier extrait, le participe passé « *murdered* » est traduit par « massacré », un terme beaucoup plus fort qui renforce l'horreur de la scène. C'est dans une optique similaire que la traduction française du second extrait comporte une précision de lieu détaillant le massacre en question. Le second extrait témoigne quant à lui de la tendance des traductions françaises à modifier considérablement le contenu de l'œuvre originale, notamment en insistant sur l'horreur de la scène :

Lucas, *Op. cit.*, vol. 3, p. 122 :
« I was going to my father's favourite castle at Paixlà ; instantly I urged forward to the spot [...] »

Billaut, *Op. cit.*, vol. 3, p. 104 :
« J'allais au château de P..., celui que mon père habitait le plus volontiers, et où il venait d'être mis en pièces aux yeux de ma malheureuse mère, déchirée ensuite comme lui. Aussi-tôt je pressai ma marche [...]. »
[C'est nous qui soulignons.]

En somme, *Le Château de Saint-Donats* fait partie des romans gothiques initialement conservateurs dont la traduction française emploie les événements révolutionnaires pas tant dans une démarche de propagande antirévolutionnaire que dans une optique sensationnaliste, mais aussi pour dénoncer la Terreur.

Les exemples étudiés précédemment témoignent de deux tendances : ils suggèrent d'une part que l'esthétique du sublime typiquement britannique et relative aux descriptions architecturales subit une altération voire une suppression lors du passage à la langue française, et d'autre part que les traductions françaises mettent l'accent sur les sentiments négatifs de l'horreur et de la terreur produits par ces édifices gothiques, deux aspects sur lesquels nous allons à présent nous pencher en détail.

Pour les partisans d'une lecture de la fiction gothique à l'aune de la Révolution de 1688, le lectorat anglophone avait peut-être, à l'époque de la Révolution française, acquis le recul nécessaire afin de contempler ses propres bâtiments gothiques en ruines avec un regard nouveau, associé au sublime burkéen et à la mélancolie, ou du moins la distance de sécurité nécessaire pour contempler sans crainte les événements outre-Manche. C'est en effet une telle

association que l'auteur de *Grasville Abbey* semble inviter le lecteur à faire. En revanche, pour le lectorat français, la mise à sac des édifices gothiques était récente. Les bâtiments en question pouvaient encore apparaître menaçants, voire terrifiants ou horrifiants.

3. *Horreur vs terreur : que devient l'esthétique du sublime dans le roman terrifiant en langue française ?*

L'esthétique de la peur à l'œuvre dans les romans gothiques de notre période d'étude peut être classée dans deux catégories, celle de l'« *horror Gothic* » et celle du « *terror Gothic* ». La distinction entre les deux catégories, qui sont devenues des sous-genres du roman gothique, vient de l'opposition entre les concepts de l'horreur et celle de la terreur, vectrice de sublime et théorisée par Edmund Burke dans son essai intitulé *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

The Monk de Lewis ou encore *Melmoth the Wanderer* de Maturin appartiennent à la première catégorie, qui regroupe les œuvres dans lesquelles le protagoniste principal – et avec lui le lecteur –, est confronté à la violence – enlèvements, séquestrations, tortures, viols et meurtres – et se retrouve face à l'abject. Dans *The Monk*, Don Raymond face au spectre de la Nonne sanglante est en proie à une horreur qui le pétrifie :

With trembling apprehension I examined this midnight visitor. God Almighty! it was the bleeding nun! It was my lost companion! Her face was still veiled, but she no longer held her lamp and dagger. She lifted up her veil slowly. What a sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated corpse. Her countenance was long and haggard; her cheeks and lips were bloodless; the paleness of death was spread over her features; and her eyeballs fixed steadfastly upon me, were lustreless and hollow.

I gazed upon the spectre with horror too great to be described. My blood was frozen in my veins. I would have called for aid, but the sound expired ere it could pass my lips. My nerves were bound up in impotence, and I remained in the same attitude inanimate as a statue.¹

¹ Lewis, *The Monk*, Dublin, printed by Brett Smith for P. Wogan, P. Byrne, W. Jones, and G. Folingsby, 1796, vol. 1, pp. 186-187. [« Tremblant d'appréhension, j'examinai ce visiteur nocturne. Dieu tout-puissant ! La nonne

Les œuvres de Radcliffe sont représentatives de la seconde catégorie. Rictor Norton parle même de « “terror” of the Radcliffe school » et d’« “horror” of the Lewis school¹ ». Dans les romans du type « *terror Gothic* », dont le nombre l’emporte sur celui de l’« *horror Gothic* »², la terreur est produite par le suspense, qui repose sur la menace d’un danger réel ou imaginaire et d’une violence rarement mise à exécution. Prenons l’exemple des *Mysteries of Udolpho*. La terreur intervient notamment lorsqu’Émilie, prisonnière de Montoni dans le château sicilien, songe à sa situation désespérée :

When she was alone, her thoughts recurred to the strange history of Signora Laurentini, and then to her own strange situation, in the wild and solitary mountains of a foreign country, in the castle and in the power of a man, to whom, only a few preceding months, she was an entire stranger ; who had already exercised an usurped authority over her, and whose character she now regarded with a degree of terror, apparently justified by the fears of others. [...] To these circumstances, which conspired to give her just cause for alarm, were now added those thousand nameless terrors, which exist only in active imaginations, and which set reason and examination equally at defiance.³

maudite ! Ma compagne damnée ! Son visage était encore dissimulé derrière un voile, mais elle ne tenait plus sa lampe ni sa dague. Elle souleva son voile lentement. Quel spectacle s’offrit à mes yeux épouvantés ! Je contemplais face à moi un cadavre vivant. Son visage était long et fatigué ; ses joues et ses lèvres étaient blêmes ; la pâleur de la mort se dégageait de ses traits ; et ses globes oculaires, caves et éteints, étaient fixés fermement sur moi. Je regardais le spectre avec une horreur indescriptible. Mon sang s’était figé. J’aurais voulu appeler à l’aide que le son expiré n’aurait pu s’échapper de mes lèvres. Mon courage était paralysé par mon impuissance, et je restai dans la même posture, aussi inanimé qu’une statue. »]

¹ Norton, *Mistress of Udolpho*, *Op. cit.*, p. 199. [« “terreur” radcliffienne » et « “horreur lewisienne” »]

² Angela Koch, « Gothic Bluebooks in The Princely Library of Corvey and Beyond », in *Cardiff Corvey Reading the Romantic Text*, n° 9, décembre 2002, pp. 5-25, p. 8: « [i]f the entire Gothic spectrum is examined in its entirety – as is possible for the first decades of the early nineteenth century, [...] – it becomes clear that the innovative “horror” Gothic found in writers such as M. G. Lewis’s *The Monk* (1796) or C. R. Maturin’s *Melmoth the Wanderer* (1820) represents only a tiny minority compared to the overwhelming “terror” mode praised by the imitators of Ann Radcliffe. » [« [s]i l’on examine tous les romans gothiques – comme il est possible de le faire pour les premières décennies du dix-neuvième siècle, [...] – il apparaît évident que le Gothique d’« horreur » novateur ayant cours dans des romans tels que *The Monk* (1796) de M. G. Lewis ou *Melmoth the Wanderer* (1820) de C. R. Maturin reste largement minoritaire par rapport au mode de « terreur » omniprésent, encensé par les imitateurs d’Ann Radcliffe. »]

³ Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *Op. cit.*, vol. 2, p. 206. « Quand elle fut seule, ses pensées se reportèrent sur l’étrange histoire de la signora Laurentini, et ensuite sur la situation où elle se trouvait elle-même dans ce terrible château, au milieu des déserts et des montagnes, en pays étranger, sous la domination d’un homme que, peu de mois auparavant, elle ne connaissait pas, dont elle avait déjà ressenti un cruel abus d’autorité et dont elle considérait le caractère avec un degré d’horreur que justifiait la crainte générale qu’il inspirait. [...] A tant de circonstances, que lui causaient de si justes alarmes, se joignaient maintenant mille *terreurs* sans nom, qu’une ardente imagination peut seule faire naître, et qui défient la raison et la réflexion. » [C’est nous qui soulignons.] (Chasténay, *Les Mystères d’Udolpho*, Paris, Folio classique, [1797] 2001, p. 223).

Si *Udolpho* comporte au moins un passage au potentiel horrifique, la fameuse scène du voile, le lecteur n'est jamais directement confronté à l'horreur. En effet, au moment où Émilie soulève un rideau noir pour révéler ce qu'elle pense être un tableau caché, la description de l'horreur est évitée : l'héroïne s'évanouit immédiatement après sa découverte, qui reste mystérieuse jusqu'au dénouement, où le lecteur apprend que le voile dissimulait une figure cadavérique en proie aux vers et faite de cire.

Depuis la déclaration de Walpole, qui écrit dans la préface de la première édition d'*Otranto* : « Terror, the author's principle engine¹ », l'intention de la majorité des auteurs de romans gothiques est donc de susciter la terreur en mettant en scène des procédés esthétiques typiquement britanniques et notamment dérivés de la théorie du sublime de Burke. Nous pouvons alors nous demander ce qu'il advient de cette spécificité britannique dans les traductions françaises du roman gothique et les romans noirs à une époque où les deux nations étaient en guerre.

En dépit de son influence considérable sur la production littéraire en Angleterre et dans certains pays européens tels que l'Allemagne², il semble que l'*Enquiry* de Burke aurait été négligé en France dans le domaine des lettres. Selon Baldine Saint-Girons, l'essai serait « tombé dans un total oubli éditorial³ ». Traduit une première fois en 1765 à Londres par l'abbé Des François sous le titre *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime*, l'essai de Burke fait l'objet d'une seconde traduction en 1803 seulement, par E. Lagentie de Lavaisse. En France, la notoriété de l'*Enquiry* aurait-elle été éclipsée par un autre ouvrage de Burke, ses

¹ Walpole, *The Castle of Otranto*, *Op. cit.*, « Preface to the first edition », p. vii. [« La terreur, moteur principal de l'auteur. »]

² Courville Nicol, *Op. cit.*, p. 119.

³ Baldine Saint-Girons (dir.), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique, 1998, p. 49.

Reflections on the Revolution in France (1790), traduit en français la même année¹, et situé au cœur des polémiques de l'époque révolutionnaire² ?

Arrêtons-nous un instant sur ce que Burke considère comme le Sublime, qu'il définit ainsi :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *Sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.³

Outre-Manche, la définition du sublime donnée dans l'article sur le « style » de l'*Encyclopédie* est la suivante :

Il y a trois sortes de styles, le simple, le moyen et le sublime, ou plutôt le style élevé. [...] Le style sublime est celui qui fait régner la noblesse, la dignité, la majesté dans un ouvrage. Toutes les pensées y sont nobles et élevées : toutes les expressions graves, sonores, harmonieuses, etc. Le style sublime et ce qu'on appelle le sublime ; ne sont pas la même chose. Celui-ci est tout ce qui enlève notre âme, qui la saisit, qui la trouble tout-à-coup : c'est un éclat d'un moment. Le style sublime peut se soutenir longtemps : c'est un ton élevé, une marche noble et majestueuse.⁴

La définition donnée par la cinquième édition du *Dictionnaire* de l'Académie française (1798) est complémentaire de celle donnée par l'*Encyclopédie* :

Sublime. Haut, relevé. Il n'est d'usage que dans les choses morales, ou qui regardent l'esprit. Il se met aussi substantivement ; & alors il se dit De ce qu'il

¹ *Réflexions sur la Révolution de France, et sur les procédés de certaines sociétés à Londres, relatifs à cet événement*, par le right honourable Edmond Burke, traduit de l'anglais sur la troisième édition, se trouve à Paris, chez Laurent fils, et à Londres, chez Edward, 1790.

² Le catalogue de la Bibliothèque nationale de France indique au moins trois éditions françaises des *Réflexions sur la Révolution en France* pour l'année 1790.

³ Burke, *A Philosophical Enquiry*, *Op. cit.*, p. 47. [« Tout ce qui peut éveiller un sentiment de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est terrible ou maîtrise les sujets terribles ou opère de manière analogue à la terreur, est source de Sublime ; c'est-à-dire qu'il produit l'émotion la plus forte que l'esprit peut ressentir. »]

⁴ Diderot et D'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie*, *Op. cit.*, en ligne <<http://encyclopédie.eu/index.php/logique/1039539035-rhetorique/10509593-STYLE>> [consulté le 30/09/2015].

y a de grand & d'excellent dans les sentimens, dans les actions vertueuses, dans le style.¹

Le point commun entre les deux définitions du *Dictionnaire* de l'Académie française et de l'*Encyclopédie* tiennent moins du traité de Burke que du pseudo-Longin traduit par Nicolas Boileau en 1674 sous le titre *Traité du sublime* et qui théorise ainsi le sublime :

Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le Stile Sublime : mais cet extraordinaire & ce merveilleux qui frappe dans le Discours, & qui fait qu'un Ouvrage *enlève, ravit, transporte*. Le Stile Sublime veut toujours de grands mots : mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le Stile Sublime & n'estre pourtant pas Sublime ; c'est à dire, n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant. [...] Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, *l'Extraordinaire, le Surprenant* & comme je l'ay traduit, le Merveilleux dans le Discours.²

Toutefois, l'*Enquiry* et le *Traité du sublime* ne sont pas opposés en tout. En effet, comme l'a écrit Terrence Des Pres, à propos du dernier : « [...] its chief effect on the reader was spiritual transport – a sense of being uplifted, of being carried beyond oneself [...] »³. Cette caractéristique de ravir, de transporter, il la partage avec le sublime burkéen. Un autre point commun est le fait que le sublime provoque la surprise, l'étonnement, l'« *astonishment* », comme l'écrit Burke :

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798, p. 604, en ligne <<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=sublime&dicoid=ACAD1798&headword=&dicoid=ACAD1798>> [consulté le 30/09/2015].

² Nicolas Boileau, « Préface », in *Œuvres diverses du sieur D*** avec le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin*, à Paris, chez Denis Thierry, 1674. [C'est nous qui soulignons.]

³ [« [...] il avait pour principal effet de produire chez le lecteur un transport spirituel – le sentiment d'être exalté, d'être porté au-delà de soi-même. »] Terrence Des Pres, « Terror and the Sublime », in *Human Rights Quarterly*, vol. 5, n° 2, Mai 1983, pp. 135-146, p. 136 : « The naive sublime may be lofty, noble or grand ; but nowhere it is said to touch upon terror. Longinus even remarks that some passions – pity, grief and fear in particular – cannot be sublime. » [« Le sublime naïf peut être élevé, noble ou grandiose ; mais nulle part on ne dit qu'il évoque la terreur. Longinus remarque même que certaines passions – la pitié, le chagrin et la peur, notamment – ne peuvent relever du sublime. »]

any other, nor by consequence reason on that object which employs it. [...] Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree ; the inferior effects are admiration, reverence, and respect.¹

L'une des différences principales entre les deux traités est que l'*Enquiry* inclut la terreur comme une source possible du sublime :

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on anything as trifling, or contemptible, that may be dangerous. [...] Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime.²

En effet, d'après Terrence Des Pres, le pseudo-Longin signale que certaines émotions, comme la pitié, le chagrin et la peur en particulier, ne peuvent être sublimes³.

L'esthétique britannique à l'œuvre dans les romans gothiques, largement dérivée du sublime burkéen, dont les codes esthétiques se heurtent à ceux du néoclassicisme français, est donc filtrée dans les traductions⁴. En effet, nous avons vu que ces dernières substituent le vocabulaire et les structures de phrases plutôt abstraits et liés à l'esthétique sublime, par des énoncés plus simples⁵, en particulier lorsqu'ils ont rapport au surnaturel, comme le souligne

¹ Burke, *A Philosophical Enquiry*, *Op. cit.*, pp. 79-80. [« La passion suscitée par le grand et le sublime dans la nature, quand ces forces opèrent au faite de leur puissance, correspond à de la surprise. La surprise est cet état de l'âme dans lequel toute activité s'interrompt, exprimant un certain degré d'horreur. Dans cet état, l'esprit est tellement pris par l'objet de son attention qu'il ne peut penser à rien d'autre, ni par conséquent réfléchir à cet objet qui l'anime [...] La surprise, comme je le disais, est l'effet du sublime à son paroxysme ; les effets subalternes sont l'admiration, la vénération et le respect. »]

² Burke, *A Philosophical Enquiry*, *Op. cit.*, pp. 80-81. [« Aucune passion ne ravit l'esprit de toutes ses facultés d'action et de réflexion aussi efficacement que la peur. Appréhension de la douleur ou de la mort, la peur opère de façon identique à la véritable douleur. Ainsi, tout ce qui est terrible, visuellement, est par là même sublime, que la cause de cette terreur soit douée d'une dimension grandiose ou non ; car il est impossible de regarder quelque chose qui est insignifiant, ou méprisable, et en même temps dangereux. [...] En effet, la terreur est dans tous les cas, de façon assumée ou latente, le principe directeur du sublime. »]

³ Des Pres, *Op. cit.*, p. 136.

⁴ Cave, *Op. cit.*, p. 322.

⁵ Cf. p. 179 et suivantes.

Hale lorsqu'il évoque « [...] the tendency of the translator to move from the rather abstract language of the original, especially when dealing with the supernatural, to less complex structures and ideas¹ ».

La suppression par les traducteurs français des particularités britanniques dans les romans gothiques pour ne retenir que les éléments les plus spectaculaires, c'est-à-dire les plus susceptibles de produire de l'effet sur le lecteur, et privilégier ce qui est clairement visible par rapport aux autres sens pour enfin donner à lire une narration accélérée et condensée, fait du gothique en traduction française un genre sensationnel, et dépourvu de ses caractéristiques esthétiques nationales. Un tel parti pris pourrait contribuer à la mauvaise réception de ces ouvrages considérés de mauvaise qualité par les critiques et à l'assimilation du genre dans son intégralité à une littérature de second degré. Cependant, si pour Hale, de telles altérations constituent un indice d'un degré moindre de sophistication culturelle du lectorat français par rapport aux Britanniques², nous y voyons le signe d'une différence culturelle, ainsi qu'une marque de la stratégie des traducteurs afin de faire écho à l'idéologie en vigueur au moment de la parution des ouvrages.

Comme nous l'avons vu, les romans gothiques comme les romans noirs français ont pour motif principal d'effrayer les lecteurs. Cependant, puisque que la théorie du sublime de Burke n'a eu que peu d'influence sur la littérature romanesque en France et que la théorie du pseudo-Longin n'évoque pas les sentiments de peur et de terreur, il semble qu'il faille chercher ailleurs que dans la théorie du sublime l'origine de l'esthétique du frisson à l'œuvre dans les

¹ Terry Hale, « Translation in distress : cultural misappropriation and the construction of the Gothic », in Avril Horner (dir.), *European Gothic : a Spirited Exchange 1760-1960*, Manchester and New York, Manchester University Press, pp. 17-38, p. 25. [« [...] la tendance du traducteur à passer du langage abstrait de l'original, notamment lorsqu'il traite du surnaturel, à des structures et des idées moins complexes. »]

² Hale, « Translation in distress », in *Op. cit.*, p. 25 : « Such practices were common at the time, and perhaps indicate that the French readership was not as culturally sophisticated as the initial English readership. » [« De telles pratiques étaient monnaie courante à l'époque, et sont peut-être révélatrices d'un lectorat français moins cultivé que le lectorat anglais de départ. »]

traductions de romans gothiques et dans les romans noirs publiés en France pendant les périodes révolutionnaire et post-révolutionnaire.

Pour ce faire, il est nécessaire de se pencher plus en détail sur les concepts d'horreur et de terreur, et de se rappeler qu'en France, de tous les auteurs britanniques de fiction gothique, c'est Ann Radcliffe la plus célèbre pendant la période révolutionnaire et post-révolutionnaire. Se plaçant dans la lignée des grands auteurs britanniques ayant recours à la terreur, tels que Shakespeare et Milton, la romancière distingue clairement les concepts d'horreur et de terreur. Elle exprime sa préférence pour la dernière dans un essai inachevé intitulé « On the Supernatural in Poetry », rédigé sous la forme d'un dialogue et publié à titre posthume en 1826 dans *The New Monthly Magazine and Literary Journal*¹ :

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehended, that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?²

L'opposition radcliffienne de l'horreur et de la terreur, modelée sur le sublime burkéen, doit aussi beaucoup à l'essai d'Anna Laetitia Barbauld – née Aikin – intitulé « On the Pleasure Derived from Objects of Terror » (1773). Bien que publié avant la plupart des romans gothiques, cet essai est considéré comme l'une des premières critiques des prémices du genre. Le recueil dans lequel il est publié inclut un fragment illustrant sa théorie, intitulé « Sir Bertrand : a Fragment » et écrit par John Aikin, le frère d'Anna Barbauld. Cette dernière

¹ Radcliffe, « On the Supernatural in Poetry, by the late Mrs. Radcliffe », in *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 1826, vol. 16, n°1, pp. 145-152.

² Ann Radcliffe, « On the Supernatural in Poetry », in Norton (dir.), *Gothic Readings, Op. cit.*, p. 315. [« Tout oppose la terreur et l'horreur ; la première grandit l'âme et éveille les sens à un haut degré de vie ; la seconde les contracte, les anesthésie et les dévore presque. Je comprenais que, ni Shakespeare et Milton à travers leurs fictions, ni M. Burke à travers ses réflexions, ne considérât l'horreur positive comme une source de sublime, alors qu'ils s'accordaient tous à dire que la terreur est une source de sublime très élevée. Mais alors que différencie l'horreur de la terreur, si ce n'est l'incertitude et l'obscurité qui accompagnent la première, face au mal redouté ? »]

distingue deux types d'horreur : l'« horreur naturelle », en usage dans certaines œuvres de fiction, et l'« horreur pure » ressentie à la lecture ou à l'écoute d'un récit fondé sur des faits réels ou proche de la réalité et qui, loin d'être vecteur de sublime, conduit seulement à la douleur :

Hence, the more wild, and extraordinary are the circumstances of a scene of horror, the more pleasure we receive from it; and where they are too near common nature, though violently borne by curiosity through the adventure, we cannot repeat it or reflect on it, without an over-balance of pain.¹

En d'autres termes, selon Barbauld, il ne faut pas que les événements relatés soient trop proches de la réalité si l'on veut en tirer du plaisir. Il faut au contraire qu'ils soient invraisemblables –, d'où le recours au surnaturel dans les romans gothiques et les notions de lecture-loisir et du plaisir du frisson, auxquels elles sont associées. Dans le cas opposé, les lecteurs ou les auditeurs, pétrifiés d'horreur, ne peuvent plus réfléchir et se trouvent enchaînés par une curiosité morbide. Barbauld illustre cette définition de l'horreur, dont est issue celle de Radcliffe, avec les exemples de l'exécution de Robert-François Damiens ou la cérémonie de pénitence de l'autodafé.² La curiosité des spectateurs ou des lecteurs, qui s'apparente ici à du voyeurisme ou à une fascination morbide, l'emporte malgré eux et les enchaîne³, mais ils n'éprouvent pas de plaisir à proprement parler, du moins pas autant que s'ils lisaient de la fiction. Cet argument porte directement l'influence de la théorie de Burke : « When danger or

¹ Anna Laetitia Aikin, « On the Pleasure Derived from Objects of Terror », in Rictor Norton (dir.), *Gothic Readings: the First Wave, 1764-1840*, London, New York, Leicester University Press, 2000, p. 283. [« Ainsi, plus les événements d'une scène d'horreur sont extraordinaires et terribles, plus nous en tirons du plaisir. Lorsqu'ils se rapprochent trop de la réalité, nous ne pouvons plus, malgré la curiosité qui nous dévore au fil de l'aventure, retrouver ce plaisir ou y réfléchir sans ressentir une douleur disproportionnée. »]

² *Ibid.*, p. 283.

³ Anna Laetitia Aikin, « On the Pleasure Derived from Objects of Terror », in *Op. cit.*, pp. 282-283.

pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful [...].¹ »

En France, Germaine de Staël fait écho à la distinction de Burke et de Barbauld dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1799) :

Ce que l'homme cherche dans les chefs d'œuvre de l'imagination, ce sont des impressions agréables. Or le goût n'est que l'art de connoître et de prévoir ce qui peut causer ces impressions. Quand vous rappelez des objets dégoûtans, vous excitez une impression fâcheuse, qu'on fuirait avec soin dans la réalité ; quand vous changez la terreur morale en effroi physique, par la représentation de scènes horribles en elle-mêmes, vous perdez tout le charme de l'imitation, vous ne donnez qu'une commotion nerveuse, et vous pouvez manquer ce pénible effet, si vous avez voulu le pousser trop loin [...].²

Staël démontre ici clairement la limite entre les deux notions de terreur et d'horreur, ainsi que le moment où la première se change en l'autre, tout se positionnant clairement en faveur de la première, ce qui n'est pas le cas de la majorité des traducteurs du gothique et des auteurs de romans noirs, comme nous allons le voir.

En abordant ensuite le sujet de la fiction, Barbauld distingue deux catégories d'œuvres, l'une reposant sur le concept de « terreur artificielle » et l'autre sur celui d'« horreur naturelle ». Elle définit la première comme étant « [...] formed by a sublime and vigorous imagination.³ » Par l'imagination sublime, qui tient évidemment de l'*Enquiry* de Burke, Barbauld fait référence aux évocations du surnaturel et plus précisément aux personnages extraordinaires de tragédies,

¹ Burke, *A Philosophical Enquiry*, *Op. cit.*, p. 48. [« Quand le danger ou la douleur deviennent oppressants, il est impossible de ressentir du plaisir car la terreur est prédominante. En revanche, si une certaine distance est respectée, et si certaines modifications sont apportées, du plaisir peut en être tiré. »]

C'est sans doute cette définition de l'horreur reposant sur la confrontation directe, visuelle, à la violence, qui conduit au concept d'abjection tel que le définit Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* (1980), alors qu'elle considère le cadavre comme « le comble de l'abjection », dans la mesure où celui-ci « perturbe une identité, un système, un ordre. » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, éditions du Seuil, 1980, pp. 11-12). Selon Kristeva, le cadavre est à la fois un « corps sans âme » et un « non corps », c'est une « matière trouble », située dans l'entre-deux, en transition. (Kristeva, *Op. cit.*, p. 127.)

² Germaine de Staël, « De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales », in *Œuvres complètes de la Mme la baronne de Staël, publiées par son fils*, à Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, vol. 4, p. 272.

³ Aikin, « On the Pleasure Derived from Objects of Terror », in *Op. cit.*, p. 283. [« [...] formée par une imagination sublime et fouguese. »]

tels que le fantôme d'Hamlet et autres « fabulous inhabitants of the infernal regions¹ ». Elle explique ainsi les effets de ces derniers sur l'imagination² :

[W]here the agency of invisible beings is introduced, [...] our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the *expansion of its powers*. Passion and fancy co-operating *elevate the soul to its highest pitch* ; and the pain of terror is lost in amazement.³

Cet extrait témoigne de manière évidente du fait que Radcliffe avait à l'esprit la théorie de Barbauld, lorsqu'elle écrivait que la terreur « expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life⁴ ».

À la catégorie de « terreur artificielle », Barbauld oppose celle d'« horreur naturelle », qu'elle illustre d'un passage, le meilleur selon elle, tiré de *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753) de Tobias Smollett – roman qui comporte les éléments d'horreur et de terreur chers à la fiction gothique. Cet épisode met en scène le héros au sein d'une demeure isolée dans la forêt : il découvre un cadavre dans la pièce où il est censé passer la nuit et se rend compte, en cherchant à quitter les lieux, que la porte de la pièce en question est verrouillée de l'extérieur. Une scène semblable se retrouve dans un épisode de la traduction française de *The Mystery of the Black Tower*

¹ Aikin, « On the Pleasure Derived from Objects of Terror », in *Op. cit.*, p. 282. [« résidents fabuleux des régions infernales. »]

² Barbauld explique également le succès de la fiction terrifiante et par extension, celui des romans gothiques, créés sur un même modèle et qui emploient du surnaturel. Il repose sur le plaisir de répétition pour le lecteur, qui sait exactement à quoi s'attendre en entamant la lecture du nouveau roman : « [T]hough we know beforehand what to expect [from “the well-wrought scenes of artificial terror”], we enter into them with eagerness, in quest of a pleasure already experienced. » (Aikin, « On the Pleasure Derived from Objects of Terror », in *Op. cit.*, p. 283). [« [B]ien que nous sachions à l'avance à quoi nous attendre [concernant « les scènes de terreur artificielles élégamment manufacturées »], nous nous y engageons avec empressement, à la recherche d'un plaisir connu de nos sens. »] Rappelons par ailleurs que cette répétition d'un roman à l'autre, son côté « fabriqué en série », est l'une des raisons pour lesquelles le roman gothique a été tant critiqué par les contemporains.

³ Aikin, « On the Pleasure Derived from Objects of Terror », in *Op. cit.*, p. 283. [C'est nous qui soulignons.] [« [L]orsque des êtres invisibles interviennent, [...] notre imagination explore en toute hâte et avec ravissement le monde nouveau qui s'offre à elle, et se délecte de *l'expansion de ses sens*. La passion et l'envie concourent à *l'élévation de l'âme à son paroxysme* ; et la douleur de la terreur fait place à l'étonnement. »]

⁴ Ann Radcliffe, « On the Supernatural in Poetry », in Norton (dir.), *Gothic Readings, Op. cit.*, p. 315.

(1796). En explorant le château, le protagoniste Léonard, découvre un pourpoint taché de sang. Dans la traduction française, ce pourpoint est substitué par un cadavre, une scène d'horreur qui a été choisie pour illustrer le premier volume (fig. 59).

John Palmer junior, *The Mystery of the Black Tower, a Romance*, London, printed at the Minerva Press, 1796, vol. 1, p. 78 :

« [H]e perceived a part of the tapestry shake in a violent manner : he approached, and lifting up the hanging, *to his surprise*, discovered a small door, which he endeavoured to open, but was *much mortified* on finding it was fast locked. For a long time he vainly strove to force it : at length he succeeded, but was almost petrified, when he discovered, in a small apartment, a *doublet all besmeared with blood*, and sword dyed in the same purple stream. “Gracious powers,” he involuntarily exclaimed, “What can this mean?”, While he, fascinated, gazed upon the bloody spectacle before him, a rustling in the apartment he had just quitted, aroused him from the stupefaction wherein horror had plunged him, and turning his head, he beheld a figure, completely armed, on which he rushed into the room, but could discover no one. »

C.^{en} M*****, *Les Mystères de la tour noire*, Paris, Tavernir, an septième [1799], vol. 1, pp. 68-69 :

« [L]'agitation subite et violente d'une partie de la tapisserie attira son attention de ce côté ; il y court, la soulève, et aperçoit une petite porte qu'il veut ouvrir ; mais il n'y réussit qu'après les plus grands efforts. Le premier objet qui frappe sa vue est un *cadavre* étendu par terre, et près de là, une épée encore dégoûtante [*sic*] de sang. A ce spectacle, il *recule d'horreur*. Au même instant il entend marcher à grands pas derrière lui ; il se retourne, et voit la figure d'un homme armé de toutes pièces qui disparoît aussitôt [...]. » [C'est nous qui soulignons.]



Figure 59. Illustration des *Mystères de la tour noire*, Paris, Tavernier, an septième [1799], vol. 1

La traduction française supprime en outre le soliloque de Léonard ainsi que l'ambiguïté de ses sentiments face à la scène : en transformant la fascination mêlée d'horreur ressentie par le protagoniste en sentiment d'horreur pure, le traducteur français favorise un type de narration moins ambigu, plus direct, plus simple et qui met l'accent sur la violence de la scène. L'extrait de l'œuvre originale, dans laquelle le héros découvre un pourpoint taché de sang en entrant dans une pièce secrète, est vectrice de terreur comme l'a définie Radcliffe : le lecteur ne peut qu'imaginer que le possesseur du pourpoint est mort, puisqu'il ne voit de cadavre nulle part. Cependant, en remplaçant l'objet sanglant par un cadavre, le traducteur français transforme les sentiments de terreur du narrateur en horreur. Contrairement aux discours théoriques, notamment celui de Staël, qui sont en faveur d'un « *terror Gothic* », cet épisode est un exemple qui illustre l'accent mis sur l'horreur plutôt que sur la terreur au sein des productions françaises.

La même année que Staël, Sade affirme quant à lui préférer *The Monk*, chef de file de l'« *horror Gothic* », comme nous l'avons vu, aux romans terrifiants de Radcliffe :

Peut-être devrions-nous analyser ici ces romans nouveaux, dont le sortilège et la fantasmagorie composent à-peu-près tout le mérite, en plaçant à leur tête *le Moine*, supérieur sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de *Radgliffe* [sic] [...].¹

Par extension, et en faisant référence à la vogue des mélodrames noirs concomitante à celle du roman gothique, Nicolas Brazier fait quant à lui référence au « genre horrible » et non pas au genre « terrible », confirmant la tendance française de l'esthétique horrifique :

On se plaint aujourd'hui de ce que le *genre horrible* envahit la scène, on va voir qu'en 1799 on s'en plaignait déjà. On joua sur celle des Troubadours un vaudeville appelé : *à bas les diables, à bas les bêtes, à bas le poison, à bas les prisons, à bas les poignards !...* Cette pièce passait en revue toutes les horreurs à la mode. Or, à cette époque, les romans anglais avaient tous les honneurs de la scène française, et notamment *le Moine, les Mystères d'Udolphe, le Confessionnal des Pénitents noirs*, etc. On lisait constamment sur les affiches des théâtres des boulevards : *mélodrame en trois actes, imité de l'anglais*. Ce n'est donc pas aujourd'hui que *l'horreur* est en possession du théâtre en France.²

En ayant à l'esprit les réflexions de Burke et de Radcliffe sur l'horreur, la terreur et le sublime, nous allons à présent nous pencher sur les traductions de notre corpus. Constater que ces dernières ont effectivement davantage recours à l'horreur qu'à la terreur, et que sans terreur, il n'y a pas de sublime, permettrait de confirmer notre hypothèse concernant non seulement le peu d'influence de l'esthétique sublime burkienne au sein de la fiction gothique française, mais aussi la préférence du lectorat français de l'époque révolutionnaire pour l'horreur plutôt que pour la terreur.

La traduction française de *Netley Abbey, a Gothic Story*, un roman gothique qui se revendique de la tradition esthétique et littéraire britannique reposant sur la terreur et le

¹ Sade, *Les Crimes de l'amour*, *Op. cit.*, vol. 1, p. xxviiij.

² Nicolas Brazier, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, Paris, Allardin, vol. 1, [1832] 1838, p. 55. [C'est nous qui soulignons.]

Sublime, notamment en plaçant une épigraphe de Shakespeare au début de chaque volume, illustre la manière dont les sentiments issus du sublime burkéen sont substitués par un sentiment d'horreur lors du passage en français. Le premier extrait décrit la réaction du jeune héros Edward de Villars lorsqu'il aperçoit le fantôme d'un chevalier en armure lors d'une promenade nocturne dans les ruines de l'abbaye de Netley :

Richard Warner, *Netley Abbey, a Gothic Story*, London, printed at The Minerva Press, MDCCXCV [1795], vol. 1, p. 138 : Astonishment now took possession of « Edward's mind [...] »

Jean-François de Fontallard, *L'Abbaye de Netley, histoire du Moyen Age*, Paris, Ledoux, an IX [1801], vol. 1, p. 128 : « Edouard, pénétré d'un sentiment d'effroi [...] »

Le second extrait relate les derniers moments du scélérat, le chevalier Hildebrand Warren. Le texte d'origine insiste sur le fait que le chevalier est mourant, sans doute dans l'optique de provoquer la pitié du lecteur, tandis que la traduction met l'accent sur la criminalité du scélérat, rendant impossible tout éventuel sentiment de compassion envers ce dernier :

Richard Warner, *Netley Abbey, a Gothic Story*, London, printed at The Minerva Press, MDCCXCV [1795], vol. 2, p. 283 : « [...] his agonised soul took her flight, in a groan of despair that filled the by-standers with astonishment and awe. »

Jean-François de Fontallard, *L'Abbaye de Netley, histoire du Moyen Age*, Paris, Ledoux, an IX [1801], vol. 2, p. 221 : « [...] son âme criminelle s'échappa avec un gémissement de désespoir qui glaça d'effroi tous les assistans. »

« *Astonishment* » et « *awe* », deux sentiments vecteurs du sublime burkéen, comme nous l'avons vu, sont remplacés par celui d'effroi dans les deux extraits de la traduction française.

L'*Encyclopédie* définit « effroi » comme presque synonyme de « terreur ». À la définition de « terreur », elle indique : « Grand effroi causé par la présence ou par le récit de quelque grande catastrophe.¹ » À l'article « peur », elle explique : « L'appréhension vive de quelque danger cause la peur ; si cette appréhension est plus frappante, elle produit la frayeur ; si elle abat notre esprit, c'est la terreur. [...] La terreur est une passion *accablante* de l'âme

¹ Diderot et D'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie, Op. cit.*, en ligne <<http://encyclopédie.eu/index.php/logique/929124137-grammaire/701516490-TERREUR>> [consulté le 30/09/2015].

[...].¹ » En tant que peurs paralysantes, la terreur et l'effroi définis par l'*Encyclopédie* se rapprochent donc davantage de l'horreur définie par Radcliffe, c'est-à-dire des émotions qui pétrifient, « contracts, freezes, and nearly annihilates [the faculties]² », que de la terreur vectrice de sublime qui « expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life.³ »

C'est sur la définition d'une terreur paralysante et synonyme d'horreur qu'est fondé le concept de la terreur politique, mis en place par le gouvernement pendant la Révolution, où le mot désigne « les moyens de coercition politique visant à maintenir des opposants dans un état de crainte »⁴. Ainsi, dans le contexte des événements révolutionnaires, le terme « terreur », qui décrivait initialement un état psychologique, évolue pour désigner une stratégie politique visant à maintenir les foules dans un état de peur collective et dont les effets reposent sur des mesures despotiques et des mouvements de violence tels que la chasse aux suspects et la course à la guillotine. En cela, il semble davantage reposer sur l'horreur, que sur la conception radcliffienne de la terreur, dans la mesure où la menace du danger et de sa mise à exécution, ainsi que la confrontation à la violence, est bien réelle et non pas imaginaire. Bronislaw Baczko a écrit que « [d]ès le début de la Révolution, se manifeste une sensibilité collective croissante aux phénomènes de la peur.⁵ » Il n'est donc pas étonnant que le roman terrifiant, qui a pour but d'effrayer le lecteur, trouve le succès pendant la période révolutionnaire.

Alors que dans le contexte britannique, les deux concepts d'horreur et de terreur sont clairement différenciés, il semble qu'en France, les termes sont employés de manière interchangeable. Si, comme nous venons de le voir, l'*Encyclopédie* attribue à la terreur des

¹ Diderot et D'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie*, *Op. cit.*, en ligne <<http://encyclopedie.eu/index.php/logique/823092813-synonyme/8617266-PEUR>> [consulté le 30/09/2015].

² Ann Radcliffe, « On the Supernatural in Poetry », in Norton (dir.), *Gothic Readings*, *Op. cit.*, p. 315.

³ *Ibid.*, p. 315.

⁴ Bronislaw Baczko, « Les peurs de la Terreur », in Jacques Berchtold et Michel Porret (dir.), *La Peur au XVIII^e siècle : discours, représentations*, Genève, Droz, 1994, pp. 69-86, p. 69.

⁵ Baczko, « Les peurs de la Terreur », in *Op. cit.*, p. 71.

caractéristiques semblables à l'horreur radcliffienne, le *Dictionnaire* de l'Académie française, lorsqu'il définit l'horreur comme un « [m]ouvement de l'âme accompagné de frémissement, et causé par quelque chose d'affreux, de révoltant ou de terrible¹ », indique quant à lui que l'horreur est provoquée par la terreur.

L'usage interchangeable des termes se retrouve au sein du paratexte relatif à la fiction terrifiante française. Tout d'abord, certains critiques considèrent les romans d'Ann Radcliffe, la « reine de la terreur », comme vecteurs d'horreur. C'est peu dire qu'Ann Radcliffe n'aurait pas apprécié savoir ses œuvres qualifiées de romans horrifiques. En effet, Anne-Henri Cabet Dampmartin explique qu'Ann Radcliffe, a « le dessein de nous pénétrer d'horreur »², tandis qu'un certain « A. J. D. B. » écrit dans son article pour le *Magasin encyclopédique* de 1797 à propos de *The Italian* :

Son imagination est si familiarisée avec les idées tristes, sombres, terribles même que les descriptions des objets que la nature lui offre, et qu'elle multiplie souvent aux dépens de l'intérêt, n'en adoucissent pas l'horreur. [...] La traduction de cet ouvrage nous a paru assez soignée ; on auroit dû éviter la répétition des mots mélancoliques, solennel qu'on rencontre à chaque page : qu'est-ce qu'un étonnement solennel, un site mélancolique ? Si les expressions, souvent placées à contre-sens, étoient trop familières à l'auteur, le traducteur auroit bien dû ne pas leur accorder la même prédilection.³

L'extrait contient deux éléments intéressants : d'une part, le parallèle entre les « horreurs » de l'intrigue et celles de la Terreur jacobine, et d'autre part, les remarques au sujet de la traduction dans le dernier paragraphe, qui montrent bien que les théories esthétiques telles que le sublime ou le pittoresque à l'œuvre dans les romans anglais ne plaisaient guère au lectorat français.

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798, p. 604, en ligne <<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=horreur&dicoid=ACAD1798&headword=&dicoid=ACAD1798>> [consulté le 30/09/2015].

² Dampmartin, *Des Romans*, *Op. cit.*, p. 49.

³ Article de A. J. D. B. dans le *Magasin encyclopédique*, 3^e année, Paris, Fuchs, 1797, vol. 3, pp. 105-113.

Citons comme dernier exemple un critique pour le *Spectateur du Nord* d'avril 1798, indiquant que *The Monk* est propre à inspirer la terreur, alors que les exemples cités sont des scènes d'horreur :

Quoi de plus propre à inspirer la *terreur* et la pitié que la description du long et terrible supplice auquel Agnès est livrée ; ce caveau noir, humide et infect ; cette chaîne qui l'attache, cette paille à demi pourrie qui lui sert de couche, ces reptiles qui l'y assiègent ! et son accouchement dans ce tombeau ! et l'abandon où elle est laissée avec son enfant, au milieu des horreurs de cet épouvantable sépulcre !..... Pour faire pendant à ce tableau, l'Auteur ne pouvoit imaginer rien de plus affreux qu'Antonia se réveillant de sa léthargie au milieu des cadavres pour passer dans les bras du scélérat qui l'a enterrée vivante, et qui assouvit sur elle ses infames désirs, entouré d'ossemens et de squelettes.¹

Ensuite, l'usage alternatif des concepts d'horreur et de terreur se trouve également au sein des œuvres mêmes, qu'il s'agisse de traductions françaises ou de romans noirs. En effet, du côté des œuvres françaises, le recueil *Les Ombres sanglantes* (1820) de J.-P.-R. Cuisin fait à plusieurs reprises mention d'éléments horrifiants vecteurs non pas d'horreur, mais de terreur. Dans les « Quatrièmes ombres, le boudoir de la volupté assassine », la comtesse Elvire « succombe à sa terreur » en découvrant « une horrible cage de fer qu'une lampe funèbre, placée sur le front d'une tête sanglante, éclaire de sa lumière tremblante² », tandis que dans *L'Héritière de Birague* (1822) d'Honoré de Balzac, les termes « horreur » et « terreur » sont littéralement employés de manière interchangeable pour décrire les sentiments de la comtesse Mathilde qui fait une découverte horrifique dans les souterrains du château de Birague :

Elle prend sa torche, ouvre sa lanterne et l'allume ; la torche pétille d'un feu noirâtre, et la comtesse est saisie de l'horreur la plus profonde en apercevant, sur une pierre couverte de sang, le squelette accusateur de la victime. Les os

¹ *Spectateur du Nord*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 330-334.

² J.-P.-R. Cuisin, *Les Ombres sanglantes, galerie funèbre de prodiges, événemens merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques ; cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons du crime ; puisés dans des sources réelles, recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur*, Paris, Vve Lepetit, 1820, p. 111.

blanchis se tiennent encore... A l'instant, en surmontant sa *terreur*, elle approche, la tête se détache, et retentit en roulant à ses pieds...¹

Quant aux traductions françaises de romans gothiques, celle de *The Monk* par Deschamps, Desprès, Benoist et Lamare traduit le sentiment d'horreur qui glace les sens par celui d'effroi, synonyme de « terreur », comme nous venons de le voir. Ambrosio, attendant dans la crypte du couvent que Matilda termine son invocation du diable, entend des appels au secours et réalise soudainement qu'il s'agit de sœur Agnes, qu'il a fait condamner :

Matthew Gregory Lewis, *The Monk, a Romance*, Dublin, printed by Brett Smith, for P. Wogan, P. Byrne, W. Jones, and G. Folingsby, 1796, vol. 2, p. 65 :
« At that moment an idea which flashed into his mind, almost petrified him with horror. »

Jacques-Marie Deschamps, Jean-Baptiste-Denis Desprès, Pierre-Vincent, comte Benoist, Pierre-Bernard Lamare, *Le Moine*, Paris, Maradan, an V [1797], vol. 3, p. 83 : « En ce moment une idée, frappant son esprit avec la rapidité de l'éclair, glaça d'effroi tous ses sens. »

Mentionnons au passage que le même usage alternatif des deux concepts se retrouve dans l'*Histoire de Miss Nelson* (1792), traduction du roman à teneur anticatholique *The Convent* (1786), par Ann Fuller², ainsi que dans la traduction française de l'extrait des *Mysteries of Udolpho* déjà cité³. L'altération du concept de terreur dans la traduction française, quand bien même elle ne concerne qu'un seul mot, est d'autant plus intéressante que la traduction française est par ailleurs assez fidèle et reconnue comme une bonne traduction⁴, et davantage encore dans la mesure où il était possible de rester proche du texte source en traduisant l'expression « a degree of terror » par « un degré de terreur ».

¹ Honoré de Balzac, *L'Héritière de Birague*, Paris, Michel Lévy frères, [1822] 1867, pp. 144-145.

² Voir Ann Fuller, *The Convent ; or, the History of Sophia Nelson*, London, printed for T. Wilkins, 1786, vol. 1, p. 27 et Jean-Baptiste Varney, *Histoire de Miss Nelson*, Neuwied, chez la Société typographique ; Paris, chez Garnery, 1792, vol. 1, pp. 33-34.

³ Cf. p. 347.

⁴ Voir à ce sujet l'article d'Élizabeth Durot-Boucé, « Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », in *Op. cit.*

Cependant, c'est peut-être la traduction française de *Netley Abbey* qui témoigne le mieux de l'emploi interchangeable des concepts d'horreur et de terreur. Dans l'extrait suivant, Agnes Warren, persécutée par le chevalier Hildebrand qui s'est emparé de l'abbaye de Netley, parvient à s'échapper du cachot dans lequel elle était enfermée. Au détour d'un souterrain, elle tombe sur la cellule où son père, Raimond Warren, légitime propriétaire de l'abbaye, est retenu prisonnier :

Richard Warner, *Netley Abbey, a Gothic Story*, London, printed at the Minerva Press, MDCCXCV [1795], vol. 2, p. 107 :

« [W]hat language can describe the accumulated *horrors* that seized my soul, when I beheld by the reflection of the taper, my much loved parent, stretched on the damp pavement of a noisome dungeon, pale, emaciated, and expiring ! – The shriek of distraction which I uttered on beholding this *terrible vision*, rekindled him for a moment the dying embers of departing existence, and called back his fleeting senses. »

L'Abbaye de Netley, histoire du Moyen Age, Paris, Ledoux, an IX [1801]., vol. 2, p. 41 :

« [Q]uels termes pourraient rendre la *terreur* qui me saisit, en voyant à la clarté de ma bougie, mon malheureux père étendu sur la terre dans un cachot humide, pâle, défigurer et prêt à rendre le dernier soupir ! Je poussais un grand cri à cet aspect plein d'*horreur*, et ce cri ranima en lui pour un moment une étincelle de ses esprits vitaux, et rappela son âme fugitive. » [C'est nous qui soulignons.]

Dans le cas présent, la terreur s'apparente davantage au concept d'horreur défini par Radcliffe qu'à celui de terreur vectrice de sublime. En effet, le lecteur imagine aisément Agnes pétrifiée par la découverte de son père mourant plutôt que « transportée » par celle-ci. En cela, l'emploi du terme « terreur » est fidèle à la définition donnée par le *Dictionnaire* de l'Académie française, comme un sentiment provoqué par « quelque chose d'affreux, de révoltant [...]»¹

Alors qu'en Angleterre, sous l'influence de l'esthétique du sublime burkéen et de la popularité des œuvres d'Ann Radcliffe, les romans gothiques peuvent être majoritairement classés dans la catégorie du « *Gothic terror* », les romans gothiques traduits en France se

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798, p. 604, en ligne <<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=horreur&dicoid=ACAD1798&headword=&dicoid=ACAD1798>> [consulté le 30/09/2015].

révèlent pour la plupart appartenir à la catégorie du « *Gothic horror* ». Dans ces ouvrages, la terreur mise en place s'avère trompeuse : les fantômes, qui n'en sont pas vraiment, laissent place à des monstres bien réels et bien plus inquiétants. En outre, la défense du vraisemblable par les critiques français et leur désapprobation du recours au surnaturel dans la fiction romanesque, ainsi que la vogue du roman historique, ou fondé sur des faits réels, à l'instar des témoignages de la Terreur, des récits de prisonniers et d'émigrés pendant la période révolutionnaire, donne à croire qu'en France, contrairement à ce qu'explique Barbauld dans sa théorie, le lectorat était plus friand d'horreur pure que de « terreur artificielle ».

Dans son analyse de la traduction française de *A Sicilian Romance* d'Ann Radcliffe, Terry Hale explique : « Naturally, the philosophical and intellectual system underlying Radcliffe's novels, a system largely deriving from rational empiricism and theories such as Burke's work on aesthetics, begins to crumble in the translation owing to the transformations taking place in French society.¹ » Notre étude des traductions françaises du roman gothique permet de montrer qu'en effet, les traducteurs français publient des textes plus directs, c'est-à-dire avec moins de suspense et de mystère et transforment l'atmosphère de terreur sublime des textes originaux, qui repose sur l'implicite et le suggéré, et a pour effet de stimuler l'imagination, en horreur pure, davantage viscérale et visuelle qu'atmosphérique.

Cependant, l'empirisme rationnel sous-jacent dans les textes originaux, loin de s'effondrer lors du passage à la langue française, comme l'affirme Hale, se trouve particulièrement mis en valeur, et cela justement grâce aux transformations qui prenaient place dans la France révolutionnaire et postrévolutionnaire. Il est vrai que les traductions françaises ont tendance à souligner les éléments surnaturels, mais lorsqu'elles le font, c'est pour mieux

¹ Hale, « Translation in distress: cultural misappropriation and the construction of the Gothic », in *Op. cit.*, p. 28. [« Naturellement, le système philosophique et intellectuel sur lequel reposent les romans de Radcliffe, un système essentiellement issu de l'empirisme rationnel et de théories proches des travaux de Burke sur l'esthétique, s'effrite au moment de la traduction en raison des transformations qui s'opèrent dans la société française. »]

les anéantir par la suite. Rappelons qu'à l'époque, la plupart des textes gothiques qui passent de l'autre côté de la Manche sont du type « gothique rationnel ». Afin d'anéantir la « terreur artificielle », liée à la superstition et aux bâtiments d'architecture gothique en tant que symboles de la noblesse et du clergé, les auteurs emploient la technique du surnaturel expliqué. Cette dernière trouve parfaitement sa place au sein de l'idéologie révolutionnaire et républicaine, et est particulièrement célébrée par les critiques français. Ils mettent également en scène des personnages éclairés qui font appel à la Raison lorsqu'ils sont confrontés au surnaturel et qui se maîtrisent face à la peur. En donnant à lire que « tous les fantômes de la superstition s'évanouirent à la clarté du flambeau de la raison¹ », la traduction française de *Grasville Abbey*, par Ducos, qui, rappelons-le, était jacobin², illustre la participation des fictions gothiques traduites en français au projet révolutionnaire et républicain.

Il est particulièrement intéressant que la plupart des fictions étudiées soient publiées pendant le Directoire et le Consulat : en anéantissant la terreur par le biais du surnaturel expliqué et en se plaçant en faveur de l'horreur réelle, les auteurs et traducteurs de la fiction terrifiante du tournant du XIX^e siècle exprimaient peut-être le désir de « guérir » de la Terreur jacobine, laquelle avait été elle aussi, abolie quelques années avant la publication de la plupart des romans cités précédemment.

4. *Le champ lexical du surnaturel*

Nous avons vu que les traductions françaises de la période révolutionnaire et post-révolutionnaire insistent sur l'aspect horrifiant des édifices gothiques. En nous penchant à présent sur le vocabulaire spécifiquement employé en référence au surnaturel, nous allons voir

¹ Ducos, *L'Abbaye de Grasville*, *Op. cit.*, vol. 3, p. 181.

² Cf. p. 142.

en détail et au niveau des lexèmes mêmes que certaines d'entre elles mettent l'accent sur ce dernier, que le vocabulaire est moins varié que l'anglais, plus abstrait, et que les traducteurs français ont tendance à communiquer des idées plus directes. Ils donnent donc à lire des textes plus effrayants, mais moins complexes sur le plan esthétique¹. Nous pouvons alors nous demander si ces altérations témoignent uniquement de l'accent mis sur l'intrigue, et ce dans une optique sensationnaliste, au détriment du style, comme l'a signalé Élisabeth Durot-Boucé², ou si les traducteurs officient de la sorte pour des raisons d'ordre culturel et/ou idéologique.

Débutons notre étude avec l'exemple de *Lussington Abbey* (1804), qui fait l'objet de deux traductions françaises, en 1806 et en 1807. Le roman comporte une scène située dans un château en ruines qui devient le théâtre d'une apparition surnaturelle supposée :

Henrietta Rouvière Mosse, *Lussington Abbey, a Novel*, London, printed at the Minerva Press, 1804, vol. 2, p. 80 :

« [A] tall figure, whose shining drapery caught the moon's reflection as it quickly glided, and disappeared at the instant. My eyes fixed a while immoveable on the spot ; and during that period every phantom superstition could awaken, curdled my creeping veins. »

P. de C****, *L'Abbaye de Lussington*, par Henrietta Rouvière, Paris, Dentu, M. D. CCCVII [1807], vol. 2, p. 211 :

« [U]ne grande figure dont le vêtement, frappé par les rayons de la lune, brilla à mes yeux, et le fantôme disparu au même instant. J'étais pétrifiée ; mon imagination me représentait les objets les plus effrayans. »

En employant l'expression plus subtile de « *phantom superstition* » pour faire référence à l'apparition, Rouvière Mosse laisse planer le doute : s'agit-il d'un fantôme, ou d'un produit de

¹ En outre, comme l'a signalé Élisabeth Durot-Boucé (« Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », in *Op. cit.*) : « [I]es traducteurs sont souvent obligés de travailler dans l'urgence, ce qui sous-entend une lecture hâtive, peu soucieuse du style, où seule l'intrigue compte. »

² Durot-Boucé, « Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », in *Op. cit.* : « [I]es traducteurs sont souvent obligés de travailler dans l'urgence, ce qui sous-entend une lecture hâtive, peu soucieuse du style, où seule l'intrigue compte. »

l'imagination ? En revanche, en choisissant le terme « fantôme » pour qualifier l'élément surnaturel, le texte français ne suggère d'autre possibilité que celle d'une intervention surnaturelle. Il va sans dire que l'esprit en question n'en est pas un. Il s'avère être Eliza Travers, une innocente retenue prisonnière au sein du château pendant quatorze ans. De par son choix de vocabulaire, le traducteur français semble donc avoir fermement établi une atmosphère surnaturelle pour mieux l'abolir ensuite. Cette technique fait écho aux traductions ou aux romans noirs faisant mention du surnaturel dès le titre alors qu'ils l'abolissent complètement en offrant une explication rationnelle aux mystères lors du dénouement .

Penchons-nous à présent sur *The Mystery of the Black Tower* (1796), dont la traduction française a été étudiée précédemment parce qu'elle donne une narration plus directe et mettant l'accent sur l'horreur. Le texte source comporte une scène dans laquelle l'auteur fait allusion aux événements surnaturels de manière vague, en employant le terme « *some* » à deux reprises, tandis que le traducteur français préfère l'emploi du terme « revenants » :

John Palmer junior, *The Mystery of the Black Tower, a Romance*, London, printed at the Minerva Press, 1796, vol. 1, pp. 6-7 :
« [T]he northern tower of the castle [...] was reported to be the abode of *some disembodied spirit*, and was known by the appellation of the Black Tower. There was, indeed, a mystery entailed on the mansion, which he [Léonard] could never penetrate: often had he questioned Christopher on the subject, but to no purpose, he was always silenced, and still remained perplexed in the mazes of conjecture. In the chamber before-mentioned, (which was entirely shut

up and useless) lights had been frequently seen by the inhabitants of the vale, which caused them to be considered as the work of *some supernatural agency*. »

C.^{en} M*****, *Les Mystères de la tour noire*, Paris, Tavernir, an septième [1799], vol. 1, p. 8 :

« Depuis longtemps elle [la tour septentrionale du château] faisait l'effroi des habitans du canton, qui l'appeloient la Tour noire. Ils savoient qu'elle étoit

absolument inhabitée, toute communication étant refusée entr'elle et le reste du château. Cependant ils y voyaient souvent de la lumière, et de-là ils concluoient qu'elle étoit fréquentée par des *revenans*. Dans le fait, ce phénomène renfermoit quelque mystère que Léonard cherchoit en vain à pénétrer. Toutes les fois qu'il adressoit à Christophe

quelques questions à ce sujet, celui-ci lui imposoit silence et réprimandoit sévèrement sa curiosité. A ce ton brusque, Léonard ne pouvoit pas douter que son père ne fût dans le secret. Pour le deviner, il se livroit à toutes sortes de conjectures dont aucune ne pouvoit le satisfaire [...]. » [C'est nous qui soulignons.]

Un autre passage du texte d'origine est rendu de manière plus spectaculaire, plus dramatique, en un mot, plus théâtrale par la traduction. Il semble ainsi témoigner d'une tendance française de mettre l'accent sur le surnaturel, et ce de manière plus visuelle, pour mieux l'abolir ensuite. Dans cet extrait, Owen, le valet de Léonard raconte à son maître qu'il a aperçu une créature surnaturelle dans la chapelle :

John Palmer junior, *The Mystery of the Black Tower, a Romance*, London, printed at the Minerva Press, 1796, vol. 1, pp. 156-158 :

« Owen attended his master to his chamber, and instantly entered into *conversation*. “I hope, sir,” cried the Squire, “you will not be offended at what I am about to say, but I can be silent no longer ; and a man may as well be killed as frightened to death. In short, I am firmly bent on making my escape from this place, the very first opportunity that offers.” [...]

“What ails thee ?” replied his master [...]

“I am certain the castle is *haunted* ; for coming through the gallery to night [*sic*] in

the dark, I espied a light through a key-hole : Ho ! ho !” says I to myself, “this leads to some apartment ; but instead of that, it opened into the chapel, where the first thing I saw, was *an undescrivable kind of being, at the altar, more like a devil than a man, dressed in black, with large eyes, fire at his nostrils, and a huge pair of whiskers, as large as a Turk's.*” »

C.^{en} M*****, *Les Mystères de la tour noire*, Paris, Tavernir, an septième [1799], vol. 1, pp. 130-131 :

« *Tout à coup sa porte s'ouvre avec fracas ;* il [Léonard] se retourne, et voit Owen, qui *tout tremblant et d'un air effaré*, lui dit : Ah, monsieur ! nous sommes perdus ; si vous m'en croyez, vous ne vous coucherez pas ; je veillerai auprès de vous, et dès qu'il sera jour, si nous sommes encore en vie, nous délogerons de ce maudit château. Que voulez-vous dire ? interrompit Léonard. – Ah, monsieur ! il y a des *revenans* ici, ou plutôt c'est *le diable en personne* qui est là dans la chapelle à tramer contre nous. Expliquez-vous, reprit Léonard impatienté ? Ce sont sans doute les fumées

du vin qui vous ont dérangé le cerveau. – Ah, monsieur ! plutôt à dieu que ce ne fût que cela ! mais malheureusement ce que je vous dis n'est que trop vrai ; je l'ai vu moi-même de mes deux yeux : en passant par ce long corridor pour aller me coucher, ma chandelle s'est éteinte ; c'est lui sûrement qui m'a joué ce tour ; en même temps j'ai aperçu de la lumière à travers les fentes d'une porte voisine. Ayant regardé par le trou de la serrure, j'ai reconnu, à la faveur de la sombre clarté d'une lampe, que c'était une chapelle. Au pied de l'autel, j'ai vu *un monstre effroyable ; il avoit deux grandes cornes sur la tête, son visage étoit tout noir, ses yeux ressembloient à deux assiettes d'étain vues de loin sur un vaisselier ;* le feu sortoit de ses narines *et de sa bouche, une barbe rousse et enfumée couvroit sa large poitrine.* Dieu ! quelle hideuse figure ! j'en frissonne encore. » [C'est nous qui soulignons.]

Dans la version française, la scène apparaît plus comique, voire grotesque, dans la mesure où le monstre décrit par l'écuyer prête à rire. En effet, dans la version originale, la créature, plus diabolique qu'humaine, avec son énorme paire de moustaches aussi larges que celles d'un Turc, devient dans la version française un diable cornu aux yeux semblables à deux assiettes sur un vaisselier et à la barbe rousse. Cette description exagérée, très visuelle, permet à nouveau d'accentuer le surnaturel pour mieux l'abolir ensuite, lors des explications rationnelles du dénouement. En effet, l'apparition des *Mystères de la tour noire* s'avère être une femme enveloppée dans un châle noir en train de prier.

Terminons par un roman de la reine du surnaturel expliqué, Ann Radcliffe. Dans un extrait de *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*, traduction de *A Sicilian Romance*, le surnaturel est rendu de manière plus directe, voire plus grossière, comme dans *Les Mystères de la tour noire*, pour être ensuite mieux anéanti lors du dénouement :

Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance*, London, Hookham and Carpenter, [1790] 1792, vol. 1, pp. 21-22:

« They all returned to the hall, without having witnessed any extraordinary appearances; but though their fears were not

confirmed, they were by no means dissipated. The appearance of light in a part of the castle which had for several years been shut up, and to which time and circumstance had given an air of singular desolation, might reasonably be supposed to excite a strong degree of surprise and terror. In the minds of the vulgar, any species of the wonderful is received with avidity; and the servants did not hesitate in believing the southern division of the castle to be inhabited by a supernatural power. »

Moylin-Fleury, *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*, Paris, Maradan, [1797] 1798, vol. 1, pp. 15-16.

« Ils reviennent après une longue perquisition, sans avoir rien rencontré, ni vu d'extraordinaire.

Mais les personnes crédules ne se rassurent pas facilement. Une impression de frayeur était restée dans tous les esprits. Que pouvait être cette lumière [*sic*] apparue dans un lieu inhabité ? Quel était l'homme sorti de la tour ? Par quel charme s'était-il dérobé à tous les regards ? De toutes ces observations répétées, grossies et commentées par les habitans subalternes du château, il en résulta l'opinion générale que les bâtimens du midi, et particulièrement la tour, étaient habités par des puissances surnaturelles, telles que des fées, des esprits, des magiciens ou des revenans. »

Le traducteur modifie considérablement l'original, notamment en donnant une liste des esprits surnaturels selon la croyance populaire des « habitans subalternes », c'est-à-dire des domestiques, tandis que le texte source reste vague au sujet de l'apparition mystérieuse dans la tour.

Le renforcement de l'aspect théâtral et visuel, relatif aux apparitions surnaturelles dans traductions françaises du roman gothique, se fait au détriment de l'atmosphère, un élément important dans les œuvres anglaises. Les éditeurs eux-mêmes – britanniques comme français – choisissent parfois de faire ressortir de manière visuelle les éléments d'horreur et de terreur, notamment lorsqu'ils ont trait au surnaturel *via* la mise en page ou la typographie. C'est par exemple le cas de *The Mystery of the Black Tower* et de sa traduction française, avec le frontispice (fig. 59) et l'usage des italiques, et de *Dusseldorf ; or, the Fratricide* et de sa traduction, comme le montrent les extraits ci-contre :

John Palmer junior, *The Mystery of the Black Tower, a Romance*, London, printed at the Minerva Press, 1796, vol. 2, p. 18 :

C.^{en} M*****, *Les Mystères de la tour noire*, Paris, Tavernir, an septième [1799], vol. 2, p. 20 :

“ In the *Black Tower*,” said Alice, “ and I am sure the ghost has taken her away.”

“ Peace !” cried Gregory the steward, in a peremptory tone, or you shall rest there to night, and then, perhaps, the *ghost* will carry you away ; let me advise you to restrain your speech, or, by the blessed crucifix ! there will I confine you.”

Anna Maria, Mackenzie, *Dusseldorf ; or, the Fratricide, a Romance*, Dublin, printed for the proprietors, 1798, vol. 2, p. 106 : François-Thomas, Delbare, *Le Fratricide, ou les Mystères du château de Dusseldorf*, Paris, chez Ancelle, an 7 [1798], vol. 2, p. 105 :

The Chevalier smiled, and hoped her courage would be proof against scenes more gloomy than that ; for, according to ancient legends, and even some more modern, the interior apartments had been stained

With many a foul and midnight murder.

« Dans la *Tour-Noire*, répondit Alice, et je suis sûre que le Revenant l'aura enlevée. »

« Paix ! s'écria Grégory, l'intendant, d'un ton péremptoire ; ou bien l'on vous y fera coucher une nuit ; et alors peut-être le *Revenant* vous enlevera-t-il aussi ; je vous conseille de vous taire, ou, par la sainte croix, je jure que je vous y renfermerai. »

Le chevalier sourit et espéra que son courage seroit à l'épreuve de scènes plus sombres que celles-là ; car, suivant d'anciennes légendes et même de plus modernes, l'intérieur des appartemens avoit été souillé par des meurtres affreux et nocturnes.

Il est intéressant de noter que dans le cas de *Dusseldorf*, la disposition du texte correspond au fait qu'il s'agit d'une citation de *The Bard* (1757) de Thomas Gray, que la plupart des lecteurs de l'époque pouvaient sans doute reconnaître, tandis que dans la la traduction française, la citation n'est signalée comme telle et les italiques semblent plutôt mettre en valeur les éléments horribles.

A travers la typographie, qui permet l'accentuation des éléments architecturaux horribles, surnaturels ou mystérieux, les traductions étudiées semblent indiquer une certaine préférence du lectorat français pour l'aspect graphique, l'horreur directe, de type visuelle, plutôt que celle de type atmosphérique mise en œuvre dans les textes originaux. De plus, les volumes des traductions comme ceux des romans noirs étaient souvent illustrés par des frontispices représentant les scènes les plus intenses ou les plus choquantes destinés à attirer les lecteurs potentiels (fig. 59, 60, 61, 62 et 63).



Figure 60. Illustration de *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitens noir*, 1797, vol. 3



Figure 61. Illustration du *Moine*, 1797, vol. 2



Figure 62. Illustration de *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, an VII [1798], vol. 4



Figure 63. Illustration d'*Amanda ou les apparitions nocturnes*, an IX [1801-1802]

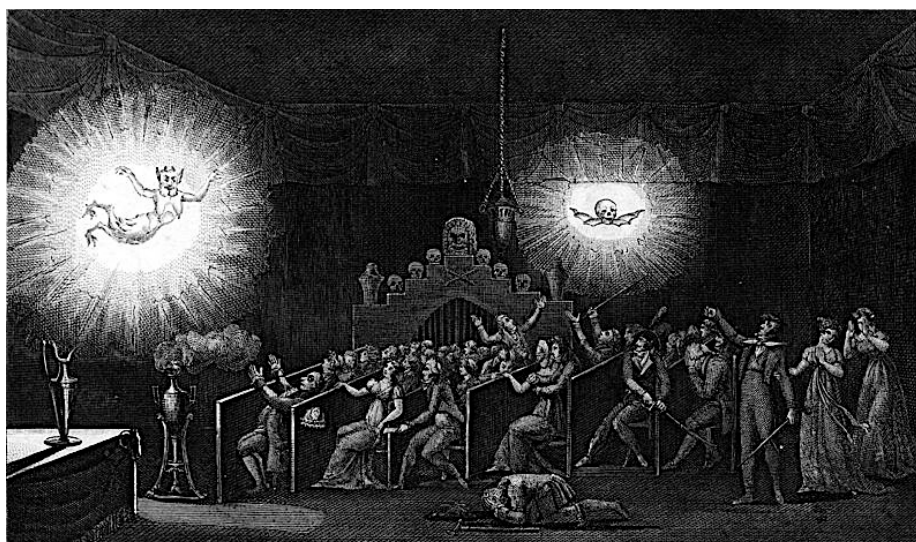
Les illustrations, en tant que vitrine du texte, participent, comme les informations de la page de titre, à servir l'horizon d'attente du lecteur et à lui confirmer le genre de l'ouvrage qu'il tient entre les mains, comme le remarque un critique pour le *Journal de l'Empire* du mercredi 14 octobre 1812, à propos du *Tombeau* (1799) de Chaussier et Bizet :

Ce titre lugubre, des gravures sinistres où je voyais des lampes funéraires, un cadavre attaché à un poteau par une grosse chaîne, un mort effroyable, et quelques vivans prêts à se tuer [...], annonçoient assez un sujet digne des noirs pinceaux de la plus sombre romancière des trois royaumes unis.

La priorisation du visuel et du théâtral sur l'atmosphère au sein de la fiction terrifiante publiée en France au tournant du XIX^e siècle fait écho à deux formes de divertissement populaires et contemporains des romans en question : le mélodrame noir et les spectacles de fantasmagorie. Le premier est sans doute la forme la plus élaborée et la plus perfectionnée des

spectacles qui naissent avec le nouveau régime. Il est caractérisé par la mise en scène d'émotions fortes, d'extrêmes psychologiques, par l'adoption des décors et des intrigues typiques du roman gothique ou noir et par une fin morale où la vertu triomphe du vice. La visée ouvertement moralisante du mélodrame, en accord avec l'intention du comité d'Instruction publique de faire profiter le plus grand nombre possible de citoyens des vertus didactiques du théâtre, est un autre aspect du mélodrame qui le différencie de la tragédie classique, à laquelle il fait d'ailleurs de l'ombre¹. Au même titre que le roman terrifiant, il est utilisé par les autorités comme outil de diffusion des valeurs révolutionnaires et républicaines.

La fantasmagorie est quant à elle une forme de spectacle perfectionné en France, qui emploie une lanterne magique modifiée pour projeter *via* une source de lumière – chandelle ou lampe à huile –, des images terrifiantes peintes sur des plaques de verre et représentant entre autres, fantômes, squelettes et démons (fig. 64 et 65). La projection était souvent accompagnée d'effets sonores, comme le tonnerre afin de créer une atmosphère effrayante. Certains de ces spectacles prenaient la forme de séances où l'on invoquait l'esprit d'un individu récemment décédé.



¹ Voir, entre autres, Duval, « Introduction » à *Montoni, ou le Château d'Udolphe*, *Op. cit.*, Geoffroy, « Notice » de *La Femme à deux maris*, publiée dans *Théâtre choisi de Pixérécourt*, Paris, Tresse, Nancy, chez l'auteur, 1841, p. 243, et la *Satire des romans du jour* de Charles-Hubert Millevoye, *Op. cit.*, pp. 3-4.

Figure 64. « Fantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucins en 1797 », *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*, par Etienne-Gaspard Robertson, à Paris, chez l'auteur et la librairie de Wurtz, 1831, vol. 1

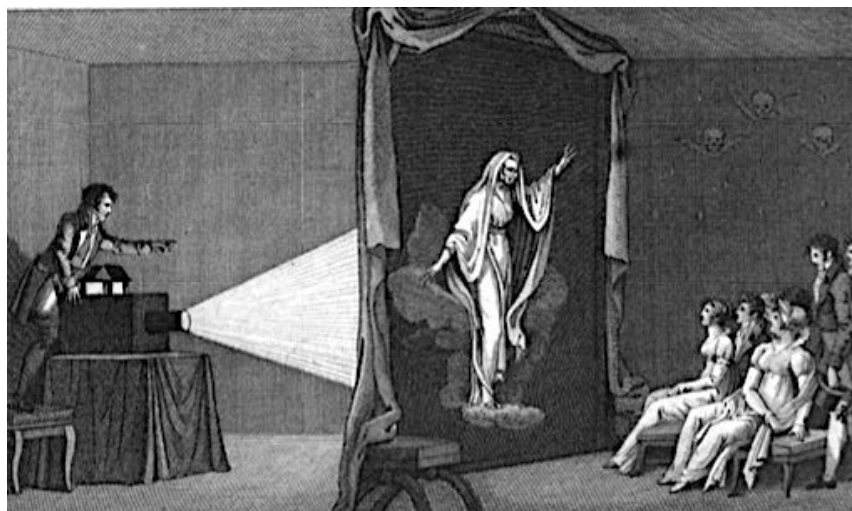


Figure 65. « Salle de Fantasmagorie », *Savants de quinze ans, ou entretiens d'une jeune famille*, par Breton de Lamartinière, Paris, chez La Ve Lepetit et P. Blanchard, 1811, vol. 2

Au tournant du siècle, la fantasmagorie, se pare en effet de teintes sombres et combine imagerie gothique et révolutionnaire. Étienne-Gaspard Robertson mentionne dans ses *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* (1831) l'un de ses spectacles dont l'attraction principale consistait en l'apparition d'un Robespierre spectral¹, tandis que dans un article publié dans l'*Ami des Lois* du 28 mars 1798, le représentant Poultier témoigne des talents de « nécromancien » de Robertson lors d'un spectacle auquel il assiste le 24 mars 1798 :

[...] Robertson verse, sur un réchaud enflammé, deux verres de sang, une bouteille de vitriol, douze gouttes d'eau-forte, et deux exemplaires du journal des *Hommes-Libres* ; aussitôt s'élève, peu à peu, un petit fantôme livide, hideux, armé d'un poignard, et couvert d'un bonnet rouge : l'homme aux cheveux hérissés le reconnaît pour Marat ; il veut l'embrasser ; le fantôme fait une grimace effroyable et disparaît.²

Le cortège d'apparitions qui constitue le bouquet final de cette séance est composé des victimes de la Révolution et de leurs bourreaux :

¹ Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, à Paris, chez l'auteur, 1831, vol. 1, pp. 282-283.

² *Ibid.*, pp. 216-217.

Aussitôt le fantasmagorien [...] prononce, avec emphase, les mots magiques : *Conspirateurs, humanité, terroriste, justice, jacobin, salut public, exagéré, alarmiste, accapareur, girondin, modéré, orléaniste*.... A l'instant on voit s'élever des groupes d'ombres couvertes de voiles ensanglantés [...].¹

À la vue de ce « spectacle terrible »², deux spectateurs, Bertrand Barère, rapporteur du Comité de Salut public, et Nicolas Chambon, membre de la société des Jacobins et maire de Paris de 1792 à 1793, se lèvent précipitamment et quittent la salle « en poussant des hurlements affreux »³.

Robertson fait enfin mention d'un cas de censure, lié à l'apparition supposée du fantôme de Louis XVI, réclamée par un chouan amnistié, l'agent d'un homme de police désireux de se venger d'une faveur refusée par le « fantasmagorien » :

La fantasmagorie s'en trouva très mal ; les ombres faillirent à disparaître tout-à-fait, et les spectres à rentrer pour toujours dans la nuit du tombeau. On les empêcha provisoirement de se montrer : les scellés furent apposés sur mes boîtes et sur mes papiers. On fouilla partout où il pouvait y avoir trace de revenant, et je faisais alors cette réflexion, confirmée bien des fois depuis et auparavant, que courir après des ombres et saisir des fantômes, pour les transformer en réalités souvent bien funestes, c'était là un des grands moyens d'existence, et l'une des plus affreuses nécessités de la police secrète.⁴

Louis-Sébastien Mercier et Charles Nodier sont d'autres spectateurs à témoigner de la dimension cathartique des fantasmagories. Le premier décrit la capacité des spectacles à rejouer les fameuses scènes de la Terreur :

[...] le peuple se plaît [*sic*], dans la *fantasmagorie*, à voir l'ombre de Robespierre : elle s'avance, un cri d'horreur s'élève ; tout à coup sa tête est détachée de son corps, un terrible coup de tonnerre écrase le monstre et des acclamations de joie accompagnent la détonnante fulmination.⁵

¹ Robertson, *Mémoires récréatifs*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 219-220.

² *Ibid.*, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 220.

⁴ *Ibid.*, pp. 220-221.

⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, à Paris, chez Fuchs, Ch. Pougens, et Ch. Fr. Cramer, 1797, vol. 5, p. 48.

Le second raconte l'un de ces spectacles dans une lettre à sa sœur Élise datant de janvier 1801 et ne manque pas de le rapprocher des romans terrifiants à la mode. Sa correspondance indique que les apparitions invoquées lors de ces « théâtres de fantômes » aux allures de séances de spiritisme ayant lieu au sein d'une ancienne maison religieuse et dans une atmosphère digne d'un roman terrifiant sont ceux de la période révolutionnaire :

La salle de la Fantasmagorie, ou du théâtre des fantômes, fait partie d'une ancienne maison religieuse, de l'aspect le plus mélancolique. On monte par un escalier lugubre et un gros chien enchaîné dans le bas semble être le Cerbère de cet enfer terrestre. [...] On pénètre dans une salle tendue de noir, décorée d'images sinistres, et tristement éclairée par une lampe suspendue au plafond. Tout à coup, la lumière s'éteint. L'obscurité devient profonde. Le vent siffle. Le tonnerre gronde. Les éclairs remplissent la salle, les nuages s'ammoncellent, la pluie tombe à grand bruit, et les évocations commencent au son de la cloche d'une heure. Les *Mystères d'Udolphe*, l'*Abbaye de Saint-Clair*, et les *Souterrains de Mazzini* ne sont plus des romans. [...] Chaque spectateur peut lui-même appeler une ombre. J'ai osé évoquer celle de Mirabeau. Je n'avais pas achevé son nom, qu'elle s'est levée à mes pieds avec une terrible majesté, et qu'elle est venue partager mon siège... J'ai détourné les yeux ; ce n'était plus qu'un nuage qui s'est dissipé peu à peu. Martin, qui a souvent vu Mirabeau, a trouvé cette ressemblance si effrayante qu'il a manqué d'en perdre connaissance [...].¹

Ces différents témoignages, qui soulignent tous le succès des spectacles de fantasmagorie à l'aspect horrifique et associant gothique et événements révolutionnaires, mentionnent au passage leur pouvoir sur l'imagination des spectateurs, mettent surtout l'accent sur leur caractère libérateur et rappellent la fonction de conjuration du sort qu'ont les romans terrifiants, à savoir, jouer à se faire peur pour se rassurer. Ce faisant, ils confirment la part jouée par le gothique et le noir au sein du processus de sécularisation : les esprits de l'Ancien Régime doivent être invoqués et reconnus afin d'être exorcisés et conjurés.

Alors que Mercier, Nodier et d'autres notent l'aspect à la fois horrifique et cathartique du pouvoir des fantasmagories et des romans gothiques sur l'imagination, en Angleterre,

¹ Nodier, *Correspondance de jeunesse*, édition de Jacques-Rémi Dahan, Genève, Droz, 1995, vol. 1, pp. 143-144.

d'autres écrivains romantiques semblent prendre le parti inverse et résister à cette culture visuelle invasive. C'est par exemple le cas de William Wordsworth et de Samuel Taylor Coleridge. Ce dernier, dans la préface de 1800 du recueil *Lyrical Ballads* (1798) – publié avec Wordsworth en pleine vogue du roman gothique et marquant le début du mouvement romantique en Angleterre –, proteste contre l'incapacité de l'esprit humain à s'émouvoir sans « the application of gross and violent stimulants¹ » et contre le « craving for extraordinary incident² », notamment présent dans la fiction gothique. Dans une note de bas de page de sa *Biographia Literaria* (1817), Coleridge rapproche ensuite l'acte de lire des romans « sensationnels », non pas du procédé de la fantasmagorie mais de celui de la « camera obscura » :

[...] as to the devotees of the circulating libraries, I dare not compliment their pass-time, or rather kill-time, with the name of reading. Call it rather a sort of beggarly daydreaming, during which the mind of the dreamer furnishes for itself nothing but laziness, and a little mawkish sensibility ; while the whole *materiel* and imagery of the doze is supplied *ab extra* by a sort of mental *camera obscura* manufactured at the printing office, which *pro tempore* fixes, reflects, and transmits the moving phantasms of one man's delirium, so as to people the barrenness of a hundred other brains afflicted with the same trance or suspension of all common sense and all definite purpose.³

La mention des bibliothèques ambulantes fait le lien avec l'aspect « manufacturable » du roman terrifiant, produit, diffusé et « consommé » en masse. En tant que produit sous-littéraire des bibliothèques ambulantes, le genre est ici relégué au rang de divertissement de masse populaire similaire aux fantasmagories, qui transforment le spectateur en consommateur

¹ Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads, With a Few Other Poems*, London, printed for T. N. Longman and O. Rees, 1800, vol. 1, p. xviii. [« [...] le recours à des stimulants/stimulateurs violents et répugnants. »]

² *Ibid.*, p. xix. [« [...] désir insatiable de se heurter à des incidents extraordinaires. »]

³ Coleridge, *Biographia Literaria ; or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, London, William Pickering, [1817] 1847, vol. 1, p. 48. [« [...] pour ce qui est des fidèles des bibliothèques ambulantes, je n'ose attribuer à leur passe-temps, ou plutôt tue-le-temps, le nom de lecture. Considérez-le plutôt comme une piètre rêvasserie, durant laquelle l'esprit du rêveur se nourrit uniquement de paresse et de sensibilité quelque peu mièvre ; alors que le *materiel* et les images de cette léthargie sont dispensés *ab extra* par une sorte de *camera obscura* mental manufacturé à l'imprimerie qui, *pro tempore*, applique, reproduit et transfère les spectres en mouvement issus du délire d'un seul homme, dans le but d'ensemencer une centaine d'autres cerveaux stériles frappés par la même transe ou la même privation de bon sens et d'ambition. »]

passif de produits de mauvais goût et qui excitent les passions. Par extension, Coleridge s'inquiète de l'effet de ce type de lecture et de divertissement populaire sur les lecteurs et spectateurs et met en garde contre une surexposition et une addiction potentielle.

Notre deuxième constat relatif au champ lexical du surnaturel concerne un lexème spécifique employé de manière récurrente par les traducteurs français pour décrire les apparitions surnaturelles. En effet, il semble que là où le texte anglais utilise un vocabulaire varié pour faire référence au surnaturel, les traductions françaises emploient fréquemment le terme de « revenant », et ce quelle que soit la nature de l'apparition en question. Cela se remarque notamment dans l'extrait de *Julia* cité précédemment et de manière presque systématique dans la traduction française de *The Mystery of the Black Tower*. En effet, des mots tels que « *haunted* », « *apparition* » ou « *ghost* » sont tous traduits par « revenant » :

John, Palmer junior, *The Mystery of the Black Tower, a Romance*, London, printed at the Minerva Press, 1796, vol. 1, p. 157 :
« I am certain the castle is haunted [...] »

Ibid., vol. 2, p. 18 :

« “In the *Black Tower*, ” said Alice, “and I am sure the *ghost* has taken her away. »

Une recherche des termes du champ lexical du surnaturel au sein des quatrième (1762)

et cinquième (1798) éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* et de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert indique que les termes « fantôme » et « apparition » ou « vision » étaient bel et bien en usage à l'époque, et que le *Dictionnaire* comme l'*Encyclopédie* y font allusion comme des produits de l'imagination. Le *Dictionnaire*, tout d'abord, définit un « fantôme » comme un « spectre, [une] vaine image qu'on voit, ou qu'on croit voir ». Il signifie aussi « Chimère qu'on se forme dans l'esprit » et des « fantômes » au pluriel, comme « les espèces qui se forment dans l'imagination, ou qui restent des choses qu'on a vues.¹ » Le chevalier de Jaucourt offre une définition d'« apparition » dans son article sur la superstition de l'*Encyclopédie*. Il qualifie quant à lui une apparition comme « action de l'imagination » avant d'ajouter que « [l]es cerveaux échauffés et vides de nourriture, croient souvent avoir des visions », tandis que « [l]es esprits timides et crédules prennent quelquefois pour des apparitions ce qui n'est rien, ou ce qui n'est qu'un jeu.² » Il en est de même pour sa définition de « revenant » :

Les noms de lutin, de fantôme, de spectre, de revenant et autres semblables, abondent dans les pays à proportion de leur stupidité et de leur barbarie. [...] Ce qui prouve que nous vivons dans des temps plus éclairés, c'est que tous

C.^{en} M*****, *Les Mystères de la tour noire*, Paris, Tavernier, an septième [1799], vol. 1, p. 129 :

« — Ah, monsieur ! il y a des revenans ici [...] »

Ibid., vol. 2, pp. 20-21 :

« Dans la *Tour-Noire*, répondit Alice, et je suis sûre que le *Revenant* l'aura enlevée. »

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e et 5^e éditions, en ligne <<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=fant %F4me&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>> [consulté le 30/09/2015].

² Diderot et D'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie*, *Op. cit.*, en ligne <<http://encyclopédie.eu/index.php/logique/823092813-synonyme/662755409-VISION>> [consulté le 30/09/2015].

ces noms ont disparu : rendons-en grâce à la Philosophie, aux études et aux gens de lettres.¹

Ces définitions reflètent le projet idéologique des Lumières et celui, plus tardif, de la Révolution et de la première République, à savoir, délivrer les esprits crédules des croyances superstitieuses – catholiques – par le biais de l'éducation et le culte de la Raison.

Dans la mesure où le traducteur de *The Mystery of the Black Tower* pourrait faire un autre choix sémantique de manière à rester plus proche du texte source, il est d'autant plus intéressant que le terme « revenant » soit si récurrent lorsqu'il s'agit de faire référence aux fantômes qui peuplent les pages des romans terrifiants, alors que la croyance superstitieuse à laquelle ils sont associés est elle-même censée avoir « disparu » d'un pays éclairé comme la France, comme l'a précisé Jaucourt. Il s'agit donc d'un choix conscient qui ne s'explique pas complètement de manière satisfaisante avec l'hypothèse du peu de soin accordé au style d'une traduction effectuée dans l'urgence. Cette prépondérance amène la question suivante : sans mauvais jeu de mots, que signifie ce retour des revenants ?

Selon le *Dictionnaire*, le terme « revenant » désigne un « Esprit que le peuple croit qui revient de l'autre monde » mais aussi, au sens figuré, « ceux qui peuvent revenir, et dont on ne souhaite pas le retour² ». Dans la croyance populaire, les revenants sont généralement des personnes décédées de mort violente et non naturelle³. L'exemple le plus courant est sans doute celui d'un individu assassiné qui « revient » pour réclamer justice ou vengeance⁴.

¹ Diderot et D'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie*, *Op. cit.*, en ligne <http://encyclopédie.eu/index.php/religion/1208174485-superstition/6805472-LUTIN>> [consulté le 30/09/2015].

² *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, en ligne <<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=revenant&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>> [consulté le 30/09/2015].

³ Delumeau, *Op. cit.*, p. 86.

⁴ Voici ce qu'écrivait l'éditeur de l'anonyme *Legends of Terror! And Tales of the Wonderful and the Wild* (Sherwood, Gilbert, and Piper, 1826) : « A few centuries back, superstition gave rise to a general belief that the spirits of murdered persons wandered about the earth, until the perpetrator was either, by revenge or justice, punished for the foul deed he had committed; and that they would appear to their relatives and others, to point out the means by which their violent deaths might be avenged. Such superstitious feelings, though now seldom called into action, are probably not so completely extinguished, even in this enlightened era, as is generally imagined, but are yet

Dans les romans terrifiants du tournant du XIX^e siècle, les revenants s'avèrent souvent être des aristocrates de chair et d'os, forcés de se cacher, retenus contre leur gré ou séquestrés. En effet, la fiction terrifiante de la période révolutionnaire et postrévolutionnaire met en scène des aristocrates « déchus », auxquels on a attenté de quelque manière – identité, héritage, ou encore vertu – et qui reviennent se venger des coupables et réclamer justice en leur nom ou en celui de leurs ancêtres, parfois littéralement sous forme de « revenant », comme c'est le cas d'Isoline dans *Coelina, ou l'Enfant du mystère* (1798), de Mathilde et d'Éléonore dans *Le Couvent de Sainte Catherine* (1810), ou encore de l'ermite Étienne dans *L'Ermite de la tombe mystérieuse, ou le Fantôme du vieux château* (1816).

Selon Huguette Krief, les aristocrates-revenants de la fiction romanesque sont « des personnages chargés de remédier aux angoisses des aristocrates face à l'anéantissement de leur propre monde¹ ». En effet, au moment de la vogue du roman terrifiant, l'Ancien Régime et les privilèges de l'aristocratie et du clergé se situent au centre des discours et des actions. Cette même époque a été d'abord témoin du massacre de tant d'aristocrates et de religieux, de la fuite de tant d'autres ou de leur retraite à la campagne, puis du retour en masse des prêtres réfractaires et des émigrés, qui comme des revenants, sortent de leurs refuges isolés dans les fermes ou dans les bois, et enfin de l'accroissement du crime, lors du printemps 1797, c'est-à-dire l'année précédant l'apogée du roman gothique en France. Hantée, pour ainsi dire, par le spectre de l'Ancien Régime et de l'Église, elle a vu certains de ces « fantômes » revenir à partir de la fin de la Terreur. Toutefois, si les romans terrifiants « légitimistes » mettent en scène des

cherished by a large portion of mankind. » (cité dans Hoeveler, *Gothic Riffs, Op. cit.*, p. 221). [« Il y a quelques siècles, la superstition a répandu une croyance selon laquelle les esprits des personnes assassinées erraient sur Terre jusqu'à ce que leur auteur soit puni, par soif de vengeance ou de justice, pour l'acte infâme qu'il avait commis, et qu'ils visitaient leurs proches et d'autres, pour désigner les moyens grâce auxquels leur mort violente pourrait être vengée. Ces superstitions, bien qu'elles ne soient aujourd'hui presque jamais exprimées, n'ont peut-être pas complètement disparues, même en ces temps éclairés, comme on le croit généralement, mais sont encore partagées par une grande partie de l'humanité. »]

¹ Krief, *Entre terreur et vertu, Op. cit.*, p. 463.

aristocrates-revenants en attente d'être vengés, notamment par le retour des Bourbons sur le trône, la majorité d'entre eux ne véhicule pas une idéologie royaliste, bien au contraire. En cela, il est sans doute plus juste d'affirmer que les romans gothiques et noirs du tournant du siècle témoignent plutôt d'une période mouvementée, où la culpabilité des crimes perpétrés et l'attente anxieuse du rétablissement d'un certain ordre se manifeste à travers la littérature.

Rappelons qu'un certain nombre d'auteurs et de traducteurs de fiction terrifiante, des personnes d'un certain rang social ou d'une certaine importance politique tombés en disgrâce, sont eux-mêmes victimes des troubles révolutionnaires. Ils ont donc occupé cette position de « revenants », à la suite de la politique d'exclusion, notamment *via* la loi du 3 brumaire an IV (22 octobre 1795), qui remet en vigueur les lois anticléricales de 1792-1793 et qui excluait les proches parents d'émigrés des fonctions publiques et les élections du printemps 1797, suite auxquelles les législateurs permirent aux prêtres réfractaires et aux parents d'émigrés revenus d'exil de rejoindre le corps politique. Le même printemps témoigne à la fois du retour en masse d'une partie des prêtres réfractaires et des émigrés, qui sortent de leurs refuges isolés dans les fermes ou dans les bois, et de l'accroissement du crime¹. La période révolutionnaire témoigne d'une seconde et d'une troisième vague de retour d'émigrés lors des amnisties de 1800 et du 26 avril 1802. Ces trois périodes capitales sur le plan historique et politique coïncident avec la période de vogue du roman terrifiant en France et cette concomitance permet d'avancer l'hypothèse que le genre reflète les anxiétés non pas d'une classe moyenne en augmentation, mais plutôt celles d'une classe en voie de disparition pendant la Révolution, les ci-devants.

Émile Souvestre débute *Les Drames parisiens* (1859) par une réflexion qui nous paraît s'appliquer particulièrement à ce qu'ont pu ressentir les aristocrates survivants de la Révolution et incapables de s'adapter aux nouveaux régimes sociaux et politiques.:

¹ Brown, « Mythes et massacres : reconsidérer la “terreur directoriale” », in *Op. cit.*

[o]n a parlé bien souvent du pêle-mêle de notre siècle et de ses révolutions rapides ; mais, pour en avoir une pleine conscience, il faut y avoir assisté comme l'ont fait ceux de mon âge, il faut avoir vu, comme nous, Louis XVI, Robespierre, Napoléon, et survivre à cette poussière de toutes choses, encore spectateurs du présent, mais ne sentant déjà plus que dans le passé.¹

Devenus les symboles fantomatiques d'une époque passée, les ci-devants semblent hanter cette nouvelle société qu'est la France de l'après-Révolution et ne sont pas sans évoquer les pseudo-spectres du « bal des victimes », un divertissement à l'esthétique toute gothique, né dans un mouvement général de réjouissance à la fin de la Terreur.

Le 9 thermidor an II (27 juillet 1794), Maximilien de Robespierre est arrêté ; la lame de la guillotine qui tombe sur son cou symbolise la fin de la Terreur et le début des célébrations. Des récits plus ou moins tardifs et employant le vocabulaire et l'imaginaire gothiques ou macabres témoignent de la floraison de diverses manifestations de réjouissance dans la société parisienne, alors que les prisons ouvraient leurs portes, libérant les prisonniers dans l'attente de leur sentence. L'un d'entre eux, *l'Histoire de la société française pendant le Directoire* (1855), d'Edmond et de Jules de Goncourt, met en scène une France personnifiée fraîchement rescapée de la guillotine, virevoltant aux sons des instruments de musique, et dont les vêtements en lambeaux sont tachés de sang :

La France danse. Elle danse depuis thermidor ; elle danse comme elle chantait autrefois : elle danse pour se venger, elle danse pour oublier ! Entre son passé sanglant, son avenir sombre, elle danse ! A peine sauvée de la guillotine, elle danse pour ne plus y croire [...]. La France, encore sanglante et toute ruinée, tourne, et pirouette, et se trémousse en une farandole immense et folle.²

Ces manifestations de réjouissance presque sacrilèges semblent fasciner autant qu'elles repoussent certains auteurs de la deuxième ou de la troisième génération – c'est-à-dire ceux qui n'ont pas vécu la Révolution –, à l'instar d'Octave Uzanne (1851-1931) :

¹ Emile Souvestre, *Les Drames parisiens*, Paris, Michel-Lévy frères, 1859, p. 1.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Librairie académique, Didier et Cie, [1855] 1864, pp. 137-138.

A peine les échafauds étaient-ils renversés, – le puisard de la barrière du Trône exhalait encore l’odeur fétide du sang qu’on y avait versé, – que déjà les bals s’organisaient par tous les points de la capitale ; les sons joyeux de la clarinette, du violon, du tambourin, du galoubet, convoquaient aux plaisirs de la danse les survivants de la Terreur qui s’y pressèrent en foule.¹

Des endroits symboliquement chargés, tels que des couvents abandonnés, des églises en ruines et d’anciens cimetières, sont transformés en « boîtes de nuit gothiques » d’avant l’heure et accueillent une société diverse, comme en témoigne Louis-Sébastien Mercier dans *Le Nouveau Paris* (1797) :

On danse aux Carmes où l’on égorgéoit ; on danse au Noviciat des Jésuites ; on danse au Couvent des Carmélites du Marais ; on danse au Séminaire Saint-Sulpice ; on danse aux Filles de Sainte-Marie ; on danse dans trois églises ruinées de ma section, et sur le pavé de toutes les tombes que l’on n’a point encore enlevées [...].²

Les récits font référence à deux bals en particulier. Le premier est le « bal des Zéphirs », qui avait lieu dans l’ancien cimetière de l’église Saint-Sulpice, au cœur de Paris, et au sujet duquel Octave Uzanne précise : « Les pierres tumulaires n’étaient point même enlevées à l’intérieur de ce lieu de plaisir, mais la jeunesse dansante s’inquiétait peu de profaner la cendre des morts et la folie brillait de tout son éclat dans cette nécropole³ ». Le « bal des Tilleuls », ensuite, était quant à lui établi quelques rues plus loin, dans le jardin du prieuré des Carmes, sous les tilleuls au pied desquels, comme l’explique Amédée Gabourd, « les assassins du 2 septembre avaient mis à mort l’archevêque d’Arles et une centaine de prêtres !⁴ »

Né dans ce mouvement général de réjouissance à la fin de la Terreur, et notamment après les premières phases de restitution des biens fonciers et mobiliers confisqués par les tribunaux révolutionnaires, le « bal des victimes » était organisé dans l’hôtel Richelieu, rue

¹ Octave Uzanne, *La Française du siècle : modes, mœurs, usages*, Paris, A. Quantin, 1886, p. 9.

² Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, *Op. cit.*, vol. 3, p. 131.

³ Uzanne, *Op. cit.*, p. 11.

⁴ Amédée Gabourd, *Histoire de la Révolution et de l’Empire*, Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1847, vol. 2, p. 482.

Louis-le-Grand, par la jeunesse héritière des condamnés à mort. D'abord nommé d'après son emplacement, le « bal Richelieu » acquiert rapidement sa renommée d'après ses participants et reçoit l'appellation de « bal des victimes ».

Caroline Wuiet, baronne Auffdiener (1766-1835), ancienne protégée de Marie-Antoinette¹ et auteur de la pseudo-translation *Le Couvent de Sainte Catherine, ou les Mœurs du XIII^e siècle, roman historique d'Ann Radcliffe* (1810), aurait été des participants de ce bal² en tant que victime de la Révolution. Lors des troubles révolutionnaires, sa carrière de compositrice, librettiste et pianiste connaît un coup d'arrêt brutal. Soupçonnée de trahison à cause de ses sympathies pour la famille royale, elle est emprisonnée puis exilée. Son retour se fait de manière flamboyante sous le Directoire, en 1797, au moment de la vogue du roman gothique³, où elle reçoit l'appellation de « lionne du Directoire » et s'illustre par sa participation aux réjouissances macabres du bal des victimes. En témoigne Souvestre :

Caroline Wuiet ne fut point la dernière à profiter d'un tel retour à la joie : elle accourut à Paris pour ce *bal des victimes* où ne pouvaient danser que ceux qui avaient vu périr sur l'échafaud un parent ou un ami, et rencontra quelques-unes de ses connaissances d'autrefois. Plus qu'aucune autre elle avait souffert de la solitude imposée par le règne de la terreur ; aussi s'élança-t-elle avec une sorte de délire dans le tourbillon de plaisir qui venait de s'élever. Je fus près de trois années sans la revoir autrement que dans les jardins publics ou

¹ Fille d'un organiste à Rambouillet, Caroline Wuiet est considérée comme une musicienne prodige et est présentée à l'âge de cinq ans à Marie-Antoinette, par la princesse de Lamballe. Charmée, la future reine lui offre une pension pour son éducation. (Heather Belnap Jensen, « Appendix 6 : Caroline Wuiet, la Baronne Auffdiener (1766-1835) », in Wendelin Guentner (dir.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Acts*, Plymouth, University of Delaware Press, 2013, pp. 327-334, p. 327. Voir aussi Souvestre, *Op. cit.*, p. 6-7.)

² Souvestre, *Op. cit.*, p. 22.

³ En 1807, Wuiet devient baronne et femme de colonel en épousant le baron Joseph Aglacé Auffdiener, colonel du génie au service du Portugal. Pendant les guerres napoléoniennes, elle accompagne son époux à Lisbonne, où elle est connue sous le pseudonyme de Dona Elidora, et où elle écrit sa pseudo-translation d'Ann Radcliffe. Quand la guerre entre la France et le Portugal éclate, Caroline Wuiet s'enfuit à Paris, où elle attend en vain le retour de son époux, qui a été fait prisonnier et meurt en mer à bord d'un navire anglais. Afin de subvenir à ses besoins, elle poursuit sa carrière de compositrice et de femme de lettres. Comme l'expliquent Jacqueline Letzer et Robert Adelson, il semble que Caroline Wuiet ne soit jamais parvenue à s'adapter au nouveau climat politique et social de la Restauration : « She seems to have suffered from mental derangements [...]. Wuiet died mad and destitute, lamenting the lost splendors of the Old Regime. » (Letzer et Adelson, *Op. cit.*, pp. 29-30). [« Il semblerait qu'elle fut atteinte de démence [...]. Wuiet mourut dans la folie et la pauvreté, en pleurant le faste disparu de l'Ancien Régime. »]

aux spectacles, où sa beauté, son élégance et sa célébrité fixaient sur elle tous les yeux. J'appris seulement qu'elle était reçue dans l'intimité de Mme Tallien et associée à toutes les fêtes de cette *impératrice de beauté*.¹

Pour pouvoir prendre part à cette célébration toute gothique où l'on célébrait la vie par la commémoration des morts, il fallait prouver, par un certificat, avoir perdu un proche sous la lame de la guillotine. Dans ce lieu de décadence, comme en témoigne la duchesse d'Abrantès², on saluait « à la victime », une pratique qu'explique Uzanne : « En entrant dans ce bal, on *saluait à la victime*, d'un mouvement sec de tête, qui imitait celui du condamné au moment où le bourreau, le basculant sur la planche, passait sa tête dans la fatale lunette.³ » Uzanne précise que celui qui excellait dans l'exécution de ce salut s'attirait les faveurs de la gent féminine : « On affectait une grâce énorme dans ce salut que chacun étudiait de son mieux ; quelques jeunes héros de contredanse y mettaient une élégance telle qu'ils étaient accueillis par l'aréopage féminin avec une faveur marquée.⁴ » Ce divertissement au caractère à la fois ludique et morbide permettait aux participants d'incarner, le temps d'une nuit, le rôle de revenant.

Certains universitaires⁵ témoignent du scepticisme à propos de la véracité historique d'une telle pratique. En dépit des doutes relatifs à son authenticité, le « bal des victimes » nous a paru digne d'étude ne serait-ce que pour sa valeur symbolique et l'influence des témoignages relatifs à ce dernier sur les générations suivantes. En effet, la fascination exercée par le concept du bal des victimes, notamment pour sa dimension « gothique », à la fois terrifiant et ludique,

¹ Souvestre, *Op. cit.*, pp. 21-22.

² La duchesse d'Abrantès témoigne de la décadence de ce bal auquel elle affirme avoir participé : « [i]l y avait du froid, et pourtant on devait craindre la licence dans un lieu où nul frein n'était apporté pour réprimer un excès. » (*Histoire des salons de Paris*, *Op. cit.*, vol. 3, pp. 99-100).

³ Uzanne, *Op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Ronald Schechter, « Gothic Thermidor: the Bals des victimes, the Fantastic, and the Production of Historical Knowledge in Post-Terror France », in *Representations*, n° 61, Special Issue: *Practices of Enlightenment*, Winter, 1998, pp. 78-94. Le *Spectateur du Nord* du 29 mars 1797 et le *Censeur dramatique* (1797, vol. 1) d'Alexandre-Balthazar-Laurent Grimod de La Reynière sont à notre connaissance les deux sources les plus anciennes faisant mention du bal.

perdure à travers les siècles. Pierre-Alexis-Joseph-Ferdinand, vicomte de Ponson du Terrail, connu pour son personnage de Rocambole dans le roman-feuilleton *Les Drames de Paris* (1857), a notamment publié *Le Bal des victimes* (1865), un roman dont l'intrigue est centrée sur les tourments endurés par Paul Barras, littéralement hanté par les victimes qu'il a condamnées à la guillotine. Plus récemment, la romancière Elizabeth Cole a inclus dans sa série *Secrets of the Zodiac* un roman intitulé *A Reckless Soul* (2014) ayant pour héroïne une espionne française qui se rend à l'un de ces bals en arborant un ruban rouge porté autour du cou, en imitation de la section de la lame de la guillotine (fig. 66). Sur le plan cinématographique, le film *Napoléon* (1927) d'Abel Gance comporte une représentation visuelle plutôt comique du bal des victimes. Quant à la scène musicale, *The Victim's Ball* (2009-) est le projet solo du musicien Robert Massaglia qui explore, entre autres, la partie sombre de la Révolution française à travers « a mix of early classical music, dark cabaret and “Phantom of the Opera” epic scores »¹. Les titres des albums et l'ordre dans lequel ils s'enchaînent est révélateur : *The Victim's Ball* (2009) (fig. 67) – par ailleurs illustré d'un portrait décapité représentant Marie-Antoinette – est suivi d'un album intitulé *Romanzo Gotico* (2010). Pour finir, du 30 juin au 4 juillet 2015, au Platform Theatre de Londres, il était possible d'assister à une pièce de théâtre de Mark Ravenhill intitulée *When the terror has ended the victims will dance* (fig. 68).

¹ La description du projet musical se trouve en ligne sur le site <<http://www.thevictimsball.com/>> [consulté le 11/09/15]. [« [...] un mélange de musique préclassique, de cabaret noir et de l'air épique du *Fantôme de l'Opéra*. »]

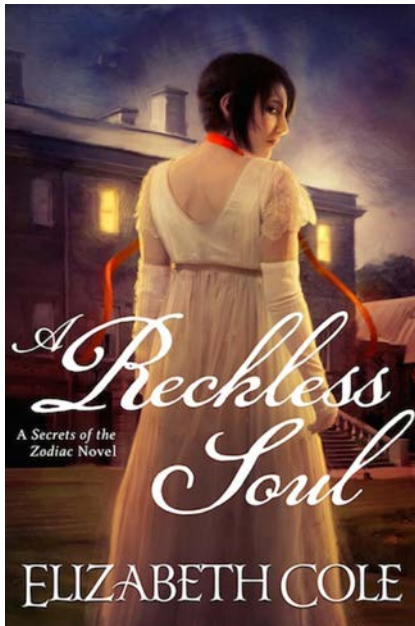


Figure 66. Première de couverture de *A Reckless Soul* (2014), d'Elizabeth Cole

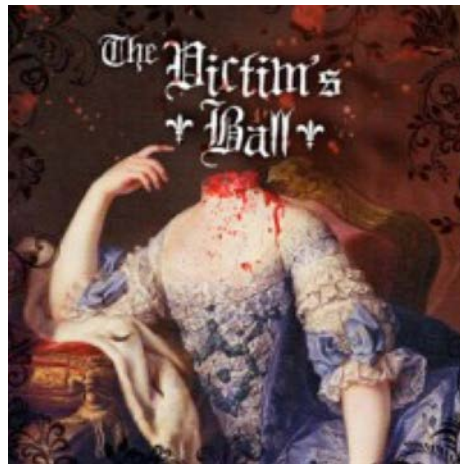


Figure 67. Couverture de *The Victim's Ball* (2009), album du groupe éponyme

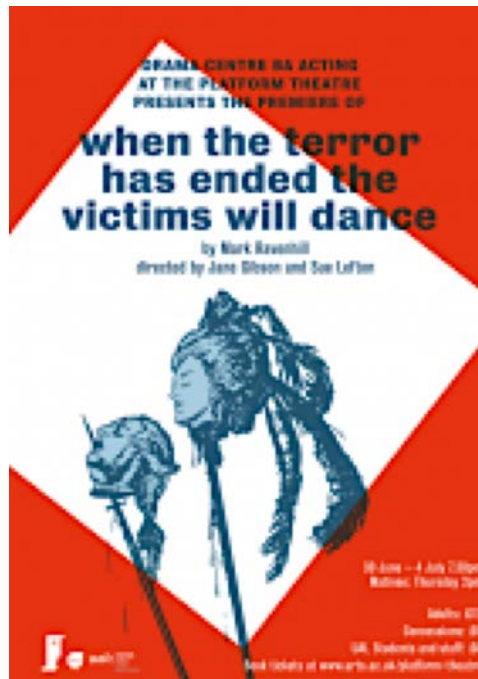


Figure 68. Affiche promotionnelle de la pièce *When the Terror has ended the victims will dance* (2015), de Mark Ravenhill

Nous pourrions voir dans les ouvrages de notre corpus produit par les victimes de la Révolution comme dans ces bals un effet cathartique salutaire pour ces aristocrates victimes de la Révolution française. En « revenant », pour ainsi dire, à la vie, les aristocrates émigrés de la Révolution française comme les pseudo-fantômes de la fiction terrifiante, du

mélodrame noir et des spectacles de fantasmagorie, incarnent littéralement la définition donnée par le *Dictionnaire*, et qui désigne quelque chose, ou quelqu'un qui « revient de l'autre monde », c'est-à-dire, dans notre contexte, de l'Ancien Régime, et dont le retour n'est pas nécessairement désiré. Les romans gothiques et noirs de la période peuvent donc être lus par un lecteur moderne à la lumière de la notion freudienne du « retour du refoulé », qui comme nous l'avons vu, a beaucoup servi depuis à commenter le genre¹.

¹ Cf. p. 31.

Troisième partie : l'influence du roman gothique sur la production romanesque française

Notre étude relative à la manière de traduire les romans gothiques en français et à la dimension idéologique et aux choix esthétiques au sein des traductions a montré le rôle joué par la fiction gothique dans la construction et la diffusion de l'identité nationale française au tournant du XIX^e siècle. Nous allons à présent déterminer l'influence de cette fiction sur une partie de la production romanesque française de la fin des années 1790 jusqu'en 1830, ou du moins la manifestation de cette influence *via* les phénomènes de l'imitation, de la supercherie littéraires et de la parodie. Pour ce faire, nous avons sélectionné deux corpus : le premier, composé d'imitations, de pseudo-traductions et de fausses attributions, tire directement profit de la vague du roman gothique des années 1790, tandis que le second, plus tardif, témoigne d'un peu plus de recul et comprend des œuvres parodiques du genre.

En France, la scène théâtrale reflète le succès le succès du roman gothique : la période la plus féconde en traductions du roman gothique est aussi celle la plus riche en adaptations théâtrales de romans du genre. Ainsi, au même titre que les parodies du roman gothique, les mélodrames noirs peuvent servir de baromètre de la popularité du genre et trouveraient pleinement leur place au sein d'une étude sur l'influence du roman gothique sur la production littéraire française. Une telle étude figurait initialement à l'affiche de notre troisième partie. Cependant, les critères de longueur de la thèse de nous ont pas permis de la conserver. Nous avons alors fait le choix de nous limiter aux œuvres romanesques. Toutefois, nous ne nous intéressons pas à l'influence du roman gothique sur le roman noir, d'une part parce que cette

analyse serait forcément d'une ampleur trop importante pour être incluse dans cette partie, d'autre part parce qu'elle mériterait de faire l'objet d'une étude à part entière.

Chapitre I : Pseudo-traductions, imitations et fausses attributions : le cas d'Ann Radcliffe

Le Walter-Scott a détrôné l'Anne Radcliffe, et le temps où nos cuisinières même mêlaient dans leur panier de provision quelques volumes des *Mystères d'Udolphe* est déjà loin de nous. Voici pourtant venir *le Panache rouge, ou le Spectre de fer* : c'est encore une imitation britannique. Des visions, des frayeurs, des découvertes de cadavres, des combats, des meurtres, des tourelles, des cachots, des visites nocturnes, et surtout un grand nombre de revenans ; c'est à toutes ces jolies choses que l'on reconnaît facilement la muse d'outre-mer : c'est du Radcliffe tout pur.¹

Étant donné la popularité du genre du roman gothique en traduction française pendant la période de la Révolution française, il n'est pas surprenant de voir un certain nombre de romanciers français se lancer dans des imitations du genre, d'œuvres ou d'un auteur en particulier, comme l'indique Marie-Joseph de Chénier au sujet d'Ann Radcliffe : « Le genre de Madame Radcliffe exige des facultés moins rares ; aussi n'a-t-elle pas manqué d'imitateurs. Sa trace est facile à reconnaître dans le roman médiocre et compliqué qui a pour titre *Adeline, ou la Confession*, et dans l'*Abbaye de Grasville* [...].² »

La vogue de la traduction, conduisant à celle de la pseudo-traduction, certains auteurs profitent de la renommée des auteurs les plus populaires pour faire paraître sous leur nom des romans inédits dont ils prétendent être les traducteurs. En voici l'état des lieux.

En 1800, F. Beauharnay³ publie un roman intitulé *Roséide et Valmor, ou les Victimes de l'Orgueil*, supposément « traduit de sir Horace Walpole ». Sept ans plus tard, un anonyme

¹ *La Pandore, journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, n° 348, dimanche 27 juin 1824, p. 3.

² Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, *Op. cit.*, p. 246.

³ *La Bibliographie du genre romanesque français* (*Op. cit.*, p. 445) indique qu'il s'agit d'une allusion fantaisiste à Fanny de Beauharnais.

attribue à Charlotte Turner Smith sa traduction¹ de *Barozzi ; or, the Venetian Sorceress, a Romance of the Sixteenth Century* (1815), une romancière plus connue que l'auteur du roman anglais, Catherine Smith. Il pourrait s'agir d'une simple erreur d'attribution, puisque les deux romancières portent le même patronyme. Cependant, si l'on tient compte de la renommée de la première romancière, qui avait déjà publié plusieurs œuvres traduites en français, il est probable qu'il s'agit plutôt d'une fausse attribution volontaire de la part du traducteur ou de l'éditeur afin d'augmenter le nombre de ventes.

Ambrosio, ou l'Espagnol (1807) de R. Foucques, suggère de par son titre qu'il s'agit de l'une des multiples traductions du *Monk*. Cependant, mis à part l'intrigue située en Espagne et le protagoniste principal portant le nom d'Ambrosio, le roman de Foucques ne ressemble en rien à celui de Lewis et se contente de profiter de la popularité du roman sulfureux. En 1819, l'année qui suit la mort de l'auteur britannique, Maradan réédite une traduction du *Monk*, tandis qu'Étienne-Léon de Lamoignon publie une pseudo-traduction intitulée *Les Mystères de la Tour Saint-Jean, ou les Chevaliers du Temple*, « par Lewis ». Enfin, John William Polidori voit non seulement paraître en 1820 une nouvelle traduction française de sa nouvelle *The Vampyre* (1819), mais aussi une imitation intitulée *Lord Ruthwen, ou les Vampires* par Cyprien Bérard et dont Charles Nodier rédige les « Observations préliminaires ».

C'est cependant, Ann Radcliffe, en tant que figure de proue du roman gothique et l'une des romancières les plus populaires, qui est la plus sujette au « piratage littéraire ». Si en France, au tournant du XIX^e siècle, le genre du roman gothique a probablement autant de détracteurs que d'amateurs, presque tout le monde s'accorde pour faire des romans d'Ann Radcliffe une

¹ Anonyme, *Barozzi, ou les Sorciers vénitiens, chronique du quinzième siècle*, par mistress Charlotte Smith, Paris, Plancher, 1817.

exception unique. Ainsi que l'explique Joëlle Prungnaud, « [u]n nom faisait taire les rancœurs les plus tenaces, comme par magie : celui de Mrs Radcliffe. »¹ Presque immédiatement traduits par des hommes et des femmes de lettres renommés, réédités plusieurs fois à la fin du XVIII^e et tout au long du XIX^e siècle, imités et adaptés sur scène², ses romans sont la preuve des incessants échanges culturels entre la France et l'Angleterre malgré les relations politiques délicates entre les deux nations.

En 1798, à l'occasion de la publication de *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, roman noir de François-Guillaume Ducray-Duminil, considéré comme l'un des pères du roman populaire³, voici ce qu'écrit un critique du *Mercure de France* : « [...] dans ce genre, les *Mystères d'Udolphe* sont, jusqu'à présent, le premier ouvrage, et je n'ai pas vu qu'aucun Français ait encore fait une copie passable du modèle anglais⁴ ». La réputation inégalée de Radcliffe perdure jusqu'en 1821, date à laquelle le libraire-éditeur Nicolas-Alexandre Pigoreau affirme qu'« [...] en son genre, personne n'a pu encore égaler mad. Radcliffe⁵ », tout en citant cette figure de proue du gothique anglais aux côtés de Fielding, Richardson et Prévost ; une liste d'auteurs qui renseigne par ailleurs sur les goûts du lectorat de l'époque, ainsi que sur les auteurs figurant au panthéon littéraire.

Radcliffe est en effet qualifiée à plusieurs reprises de « créatrice du genre de la terreur », une appellation qui lui est attribuée par Étienne-Léon de Lamoignon dans la préface de

¹ Prungnaud, « La traduction du roman gothique en France au tournant du XVIII^e siècle », in *Op. cit.*, p. 18.

² La liste des adaptations théâtrales des romans d'Ann Radcliffe figure dans Appendice 3 : « Bibliographie des adaptations théâtrales, supercherries littéraires, fausses attributions et imitations (1789-1830) ».

³ Killen, *Op. cit.*, p. 105.

⁴ *Mercure de France*, 20 pluviôse, 1798, p.105, cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 105.

⁵ Pigoreau, *Petite bibliographie biographico-romancière*, *Op. cit.*, p. 292.

sa pseudo-translation *L'Ermitte de la tombe mystérieuse, ou le Fantôme du vieux château* (1816)¹ et qui est reprise en 1820 par Louis Jullian dans la notice consacrée à la romancière au sein de la *Galerie historique des contemporains*, où il insiste sur sa renommée internationale : « Radcliffe (Ann), romancière anglaise, s'est acquis une grande célébrité, non-seulement dans sa patrie, mais dans toute l'Europe, comme créatrice du genre sombre et terrible.² »

Nous avons répertorié neuf œuvres – imitations et fausses attributions confondues –, publiées entre 1799 et 1830, qui usurpent le nom de la romancière britannique. La seconde borne chronologique de notre étude est 1830, date de publication de *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines*. Nous choisissons d'élargir les limites de cette étude de l'influence d'une littérature sur l'autre, pour laquelle le passage du temps et ses effets sont nécessaires à prendre en compte, notamment après le déclin du genre, suivant les deux vagues du tournant du XIX^e siècle et de 1820. Classées par catégories et par ordre chronologique, ces œuvres, dont le détail est donné ci-dessous, comprennent quatre pseudo-traductions, trois traductions de l'anglais attribuées à la romancière britannique et deux imitations.

Pseudo-traductions :

- Hector Chaussier et Bizet, *Le Tombeau, ouvrage posthume d'Anne Radcliffe, auteur de l'Abbaye de Sainte-Claire, des Mystères d'Udolphe, de l'Italien, etc., traduit sur le manuscrit par Hector Chaussier et Bizet*, Paris, Barba et André, an VII [1799].
- Caroline Wuïet, *Le Couvent de Sainte Catherine, ou les Mœurs du XIII^e siècle, roman*

¹ Lamothe-Langon, *L'Ermitte de la tombe mystérieuse*, *Op. cit.*, « Préface », p. xj.

² Jullian, *Galerie historique des contemporains*, *Op. cit.*, vol. 8, p. 10.

*historique d'Ann Radcliffe, traduit par Mme la baronne Caroline A*****, née W**** de M*****, agrégée à plusieurs Académies étrangères, auteur du Phénix, d'Esopé au bal de l'Opéra, des Mémoires de Babiole, du Sterne de Mondego, etc., etc., etc., Paris, Renard, 1810.*

- Étienne-Léon de Lamoignon, *L'Ermite de la Tombe mystérieuse, ou le Fantôme du Vieux Château, anecdote extraite des Annales du XIII^e siècle par M^{me} Anne Radcliffe ; et traduite sur le manuscrit anglais, par M. E. L. D. L. baron de Langon*, Paris, Ménard et Desenne, 1816.
- Anonyme, *Le Comte Vappa ou le Crime et le fatalisme, manuscrit trouvé dans un portefeuille d'Anne Radcliffe ; par M. le Chevalier de ****, Paris, G. C. Hubert, 1820.

Traductions de romans anglais attribués à Ann Radcliffe :

- Germain Garnier et M^{lle} Zimmermann, *Les Visions du Château des Pyrénées, par Anne Radcliffe, traduit sur l'édition imprimée à Londres*, Paris, Renard, 1809.

Il s'agit en réalité de la traduction de *The Romance of the Pyrenees* (1803) de Catherine Cuthbertson, que les traducteurs ont attribué à Ann Radcliffe sans doute en raison de son succès en France.

- Mme P*** [Julie Périn], *La Forêt de Montalbano, ou le Fils Généreux, traduit de l'anglais de l'auteur des « Visions du Château des Pyrénées » par Mme P****, Paris, J.-G. Dentu, 1813.

Il s'agit à nouveau d'une traduction d'un roman de Catherine Cuthbertson intitulé *The Forest of Montalbano, a Novel* (1810).

- Henri Duval, *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le portefeuille de feu Anne Radcliffe, et traduit de l'anglais par Henri Duval*, Paris, Pigoreau, 1830.

Cette traduction d'un roman attribué à Ann Radcliffe est le produit d'une « traduction boomerang ». Le roman qui en est la source s'intitule *Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim* (1813) de Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine Brayer de Saint-Léon. En 1821, il a été traduit en anglais sous le titre *The Midnight Wanderer ; or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf. A Romance*, par Margaret Campbell qui se l'approprie. *The Midnight Wanderer* revient à la patrie française en 1830 sous la forme d'une traduction intitulée *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines* et que son traducteur, Henri Duval, attribue à Ann Radcliffe.

Imitations :

- Comtesse Ruault de la Haye (qui publie ses romans gothiques sous le pseudonyme Comtesse du Nardouet), *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade. Imité de l'anglais d'Anne Radcliffe, par M^{me} la Comtesse du Nardouet*, Paris, Pigoreau, 1818.
- Comtesse Ruault de la Haye, *Le Panache Rouge, ou le Spectre de Feu, imité de l'anglais, d'Anne Radcliff [sic], par Madame la Comtesse du Nardouet*, Paris, J. Brianchon, 1824.

Deborah D. Rogers signale également, quoique sans ajouter d'information complémentaire, *L'Abbaye de Grasville* (Paris, Maradan, 1798), une traduction de *Grasville Abbey* (1797) de George Moore qui aurait été faussement attribuée à Ann Radcliffe. La

consultation de l'édition en question ne permet pas de corroborer cette information : la page de titre porte seulement l'information « traduit de l'anglais par B. Ducos » et à notre connaissance, aucune critique de l'époque n'attribue le roman de Moore à la romancière anglaise. Rogers mentionne aussi une œuvre de Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine Brayer de Saint-Léon, *L'Ombre de la Marquise de Créquy aux lecteurs des souvenirs* (1835), à nouveau faussement attribuée à Ann Radcliffe, pour laquelle ni l'accès à la copie physique de l'ouvrage, ni aucune autre source ne permettent de confirmer cette indication¹.

À l'instar des romans d'Ann Radcliffe, ces imitations et fausses attributions ont connu un certain succès auprès du lectorat français. En témoignent leurs republications et rééditions. *Le Tombeau*, par exemple, initialement publié en 1799, a connu cinq autres éditions au cours du XIX^e siècle². Plus tard, une seconde figure auctoriale supposée se greffe sur l'ouvrage : à partir de 1850, alors qu'il est toujours attribué à Radcliffe, le roman est vendu comme traduit de l'anglais par André Morellet, dont la traduction de *The Italian* avait été acclamée par la critique en 1797.

Ce chapitre consacré aux imitations et pseudo-traductions d'Ann Radcliffe questionne la manière avec laquelle et les raisons pour lesquelles le nom de la romancière britannique est usurpé par les auteurs français. Les œuvres en question sont publiées dans un contexte différent de celui au sein duquel paraissent les traductions des romans de Radcliffe et ne portent pas la même dimension idéologique et politique que celles qu'elles sont supposées imiter. Notre étude débute par des considérations relatives à la période de publication et à la réception des œuvres.

¹ Deborah D. Rogers, *Ann Radcliffe, a Bio-Bibliography*, Wesport ; London, Greenwood Press, 1996, pp. 191; 194.

² *Le Tombeau* paraît à Paris, chez Lecointe et Durey en 1821, chez A. Pougin en 1835, à Avignon chez Peyri en 1850, de nouveau à Paris chez les Libraires associés en 1852, et enfin à Avignon chez Offray en 1863.

Elle aborde ensuite les spécificités des romans susmentionnés qui, bien qu'imités d'un style « anglais », sont destinées à un lectorat français. Il est question, dans un troisième temps, du rôle joué par le paratexte et d'une tentative de classification des œuvres suivant la théorie de Gérard Genette¹, et pour finir, des raisons du piratage du nom d'Ann Radcliffe.

I. Période de publication des imitations e supercheres littéraires

Dans le cas d'Ann Radcliffe, la parution des imitations et des fausses attributions coïncide non seulement avec une période de renouveau du roman gothique en traduction française², mais aussi avec la période du silence littéraire et celle des rumeurs concernant la prétendue mort de la romancière britannique. Radcliffe cesse de publier après la parution de *The Italian* en 1797. *Gaston de Blondville*, son dernier roman, est une œuvre publiée à titre posthume en 1826. En se basant sur des similarités thématiques et stylistiques entre les romans d'Ann Radcliffe et deux romans anonymes, *Lusignan ; or, the Abbaye of La Trappe* (1801) et *The Orphans of Llangloed* (1802), Jacqueline Howard suggère que la romancière britannique n'a pas totalement disparu de la scène littéraire après 1797 et qu'elle a continué de publier mais de manière anonyme³. Il est toutefois plus probable, comme l'ont suggéré Dale Townshend et Angela Wright, que « [...] the authors of these two texts were among the many hack writers of the early

¹ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*

² Les romans de Radcliffe connaissent sont réédités plusieurs fois : *Udolphe* reparaît notamment en 1808, 1819 et 1827, *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne* en 1819, *Julia, ou les Souterrains de Mazzini* en 1819, *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair* en 1830.

³ Jacqueline Howard, « Merely an Imitator? The Preponderance of “Radcliffe” in *Lusignan, or the Abbaye of La Trappe* and *The Orphans of Llangloed* », *Romantic Textualities: Literature and Print Culture, 1780–1840*, 20 (Winter 2011), en ligne: <http://www.romtext.org.uk/reports/rt20_n03/> [consulté le 20/09/14].

nineteenth century who self-consciously attempted to copy and emulate the Radcliffean mode in the face of what seemed to be the writer's permanent disappearance.¹ »

Dans la mesure où les œuvres françaises qui usurpent son nom apparaissent régulièrement entre la parution de la traduction française de *The Italian* en 1797 et celle de *Gaston de Blondville* en 1826, il semble non seulement que leur publication vise à pallier l'absence littéraire de Radcliffe afin de satisfaire le lectorat impatient, mais aussi que les auteurs et/ou les éditeurs emploient son nom comme argument commercial afin de mieux vendre les ouvrages.

Kazlitt Arvine mentionne le « piratage littéraire » qui environne le succès de Radcliffe et relate une anecdote fantasque que nous résumons ici. Alors que l'on présumait le décès de la célèbre romancière puisque celle-ci ne publiait plus et que l'on n'entendait plus parler d'elle², un certain Robert Will, de mèche avec l'éditeur londonien Davies, prévoit de publier *The Grave*, un roman qu'ils lui attribuent. Mise au courant de ce projet audacieux, Radcliffe, alors bel et bien vivante, décide de jouer un tour à l'insolent Robert Will. Elle lui apparaît une nuit, sous ce qu'il croit être la forme d'un fantôme et lui cause une telle frayeur qu'il finit par jeter son manuscrit au feu. La fin de l'anecdote mérite d'être citée. À son retour chez elle, son époux William Radcliffe lui demande : « Where have you been, Anne?³ », ce à quoi elle répond : « Making an *auto da fe*⁴ ». Kazlitt Arvine conclut justement son récit en ajoutant :

¹ Townshend et Wright, « Gothic and Romantic engagements: The critical reception of Ann Radcliffe, 1789-1850 », in *Op. cit.*, p. 14. [« [...] les auteurs de ces deux textes appartenaient au cercle des écrivains du début du dix-neuvième siècle qui tentèrent timidement de copier et d'émuler la mode radcliffienne face à ce qui semblait être la disparition définitive de l'écrivaine. »]

² *The Edinburgh Review* publie à la mort de la romancière en 1823 : « The fair authoress kept herself almost as much incognito as the Author of *Waverley*; nothing was known of her but her name in the title page. She never appeared in public, nor mingled in private society, but kept herself apart, like the sweet bird that sings its solitary notes, shrouded and unseen. » Cité par Clara Frances dans *Ann Radcliffe in Relation to her Time*, New Haven, Yale University Press; London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1920, p. 6.

³ [« Que faisais-tu, Anne ? »]

⁴ [« Un *auto da fe*. »]

However Ann Radcliffe did not succeed in hindering all her posthumous romances; and let us say without a pun, she was not able to avoid the Grave. A romance bearing that title, and falsely attributed to her, appeared afterwards at Paris: it was supposed to have been the work of Messrs. Hector, Chaussier, and Bezet [*sic*].¹

En effet, en 1799, alors qu'Ann Radcliffe est toujours en vie, paraît un roman intitulé *Le Tombeau*, sous-titré « ouvrage posthume d'Ann Radcliffe ». Il s'agit de la première supercherie littéraire française attribuée à la romancière. Ce roman n'est toutefois pas issu de trois plumes différentes, il s'agit d'une collaboration entre Hector Chaussier et un M. Bizet, dont nous ignorons le prénom.

Au début du XIX^e siècle, alors que les rumeurs au sujet d'Ann Radcliffe persistent, la parution de fausses attributions continue. En 1807, à la demande de l'éditeur Hughes², le romancier gothique Thomas Isaac Horsley Curties publie *The Monk of Udolpho*, un roman tirant profit du succès du *Monk* de Lewis et des *Mysteries of Udolpho* de Radcliffe. En 1808, les *Mystères d'Udolphe* sont réédités. L'année suivante, Germain Garnier et M^{lle} Zimmermann, font passer leur traduction des *Visions du Château des Pyrénées* pour une œuvre d'Anne Radcliffe.

Ensuite, grâce à Sir Thomas Noon Talfourd, le premier biographe de Radcliffe, nous savons qu'en 1810, une « Ode to Terror » est publiée par un membre du clergé affirmant que la romancière britannique est décédée des suites d'une crise de démence³. Selon Pierre Arnaud,

¹ Kazlitt Arvine, *The Cyclopedia of Anecdotes of Literature and the Fine Arts*, Boston, Gould and Lincoln, 1852, p. 270. [« Bien qu'Ann Radcliffe n'ait pas réussi à nuire à tous ses romans posthumes ; disons-le sans mauvais jeu de mot, elle ne pouvait pas éviter le Tombeau. Un roman intitulé de la sorte, qui lui a été faussement attribué, parut quelques années plus tard à Paris : il était censé être le travail de messieurs Hector, Chaussier et Bezet [*sic*]. »]

² Townshend et Wright, « Gothic and Romantic engagements: The critical reception of Ann Radcliffe, 1789-1850 », in *Op. cit.*, p. 14.

³ Talfourd, « Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe », in *Op. cit.*, pp. 94-95.

cette publication pourrait être le résultat d'une confusion entre Ann Radcliffe et Mary Ann Radcliffe, elle-même auteur d'un roman gothique intitulé *Manfrone ; or, The One-Handed Monk* (1809) et décédée cette même année¹. Il semble que la rumeur ait traversé la Manche, puisqu'en France, la notice consacrée à la romancière britannique dans la *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût* de Barbier et Des Essarts, indique que « Madame Anne Radcliffe est morte en 1809, à Broughton près de Stamford, âgée de 71 ans.² » Toujours en 1810, l'éditeur Béchét publie un roman noir intitulé *Le Fantôme blanc, ou le Protecteur mystérieux*, dans lequel l'auteur, Désirée de Castéra, pleure la mort d'Ann Radcliffe et se donne pour mission de la remplacer auprès du lectorat français :

Anne Radcliffe n'est plus ! O Muse qui préside aux fantômes sanglans, aux terreurs nocturnes, aux sombres apparitions, pleure sur sa tombe, et, après avoir donné de justes regrets à celle qui chantait avec tant d'art et de magie ton pouvoir suprême sur les esprits, viens monter ma lyre. [...] Le chantre des mystères et des tombeaux n'est plus : animé d'une noble ardeur, j'aspire à lui succéder. Puissè-je transmettre à ma Patrie les conceptions tragiques et sombres qui charmaient la sienne !³

La même année, Caroline Wuïet publie son roman intitulé *Le Couvent de Sainte Catherine, ou les Mœurs du XIII^e siècle*, qu'elle attribue à Radcliffe en feignant d'en être la traductrice.

¹ Pierre Arnaud, *Ann Radcliffe et le fantastique fantastique : essai de psychobiographie*, Paris, Aubier Montaigne, 1976, p. 305. Le cas de l'attribution auctoriale de *Manfrone ; or, the One-Handed Monk*, parmi d'autres romans de Mary Ann Radcliffe, est plus compliquée qu'il n'y paraît. Dans la notice de la romancière pour l'*Oxford Dictionary of National Biography*, Isobel Grundy explique que *Manfrone*, initialement attribué à Mary Ann Radcliffe, a connu plusieurs rééditions publiées sous le nom d'Ann Radcliffe, tandis qu'une certaine Louisa Theresa Bellenden Ker en réclamait la paternité littéraire dans une lettre au Royal Literary Fund. Les recherches de Peter Garside sur la question semblent suggérer la possibilité que Louisa Ker ait fait carrière en usurpant les romans des autres. (Peter Garside, Jacqueline Belanger, Sharon Ragaz, Anthony Mandal, « The English Novel, 1800–1829: Update 4 (June 2003–August 2004) », *Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text 2* (Summer 2004), en ligne, <http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/engnov4.pdf> [consulté le 18/01/17].

² Barbier et Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, *Op. cit.*, vol. 5, 1810, p. 160.

³ Désirée de Castéra, *Le Fantôme blanc, ou le Protecteur mystérieux*, Paris, Béchét, 1810, « Préface », pp. v-vj.

Les contemporains de Radcliffe étaient tellement persuadés de son décès qu'ils refusaient d'en croire leurs yeux, lorsqu'ils la rencontraient en ville. En juin 1811, le Dr Mitford écrit à Mary Russel Mitford qu'il a croisé la romancière britannique chez son éditeur et demande s'il ne s'est pas trompé. Sa correspondante lui répond le 12 juillet que la romancière est morte plusieurs années auparavant d'une crise de démence et qu'il a dû confondre avec un homonyme.¹

Cinq ans plus tard, en 1816, les rumeurs concernant la mort d'Ann Radcliffe continuent en Angleterre. Rictor Norton explique que cette année-là, le nom de la romancière n'apparaît pas dans *A Biographical Dictionary of Living Authors*, en précisant : « If the publisher, Henry Colburn, had any reasons for believing that the great enchantress were still alive, she certainly would not have been omitted from this work.² » Le point de départ de cette rumeur semble avoir été la parution, en 1815, de *The Poems of Mrs Ann Radcliffe*, une publication que l'éditeur anonyme avait l'intention de faire passer pour posthume dans la mesure où il emploie le passé dès qu'il mentionne la romancière dans la préface qui accompagne le texte³. À nouveau, ces rumeurs traversent la Manche, puisque la même année, dans *L'Ermite de la tombe mystérieuse, ou le Fantôme du vieux château*, un lecteur imaginaire s'exclame « Que Dieu fasse la paix à madame Radcliffe dans sa tombe ! »⁴ Comme celui de Caroline Wuiet, le roman est attribué à Ann Radcliffe, et le véritable auteur, le baron de Lamothe-Langon, assure en être simplement le traducteur.

¹ Arnaud, *Op. cit.*, p. 306.

² Norton, *Mistress of Udolpho*, *Op. cit.*, p. 232. [« [s]i l'éditeur, Henry Colburn, avait des raisons de croire que la grande enchantresse était encore en vie, elle n'aurait certainement pas été évincée de cette œuvre. »]

³ *Ibid.*, p. 232.

⁴ Lamothe-Langon, *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, *Op. cit.*, « Préface », p. xj.

Arrêtons-nous sur une autre anecdote. Elle figure dans une notice consacrée à Ann Radcliffe au sein de la *Galerie historique des contemporains* (1819) de Louis Jullian et constitue une critique originale du genre gothique tout en relatant le décès de la romancière suites à une frayeur causée par son propre roman :

Mistriss Radcliffe est morte en 1800, dans un âge avancé. On attribue toutefois cette mort à une cause remarquable : on a prétendu qu'une des scènes les plus terribles de son roman intitulé : *Les Visions du château des Pyrénées*, se reproduisit à elle une nuit en songe d'une manière si effrayante, que son imagination vivement frappée recula devant son propre ouvrage, et qu'il en résulta une fièvre à laquelle elle succomba au bout de quelques jours.¹

Rappelons que l'ouvrage supposé responsable de la mort d'Ann Radcliffe, *The Romance of the Pyrenees* (1803), n'est pas de sa plume mais de celle de Catherine Cuthbertson. Il a été attribué à la plus célèbre romancière lors de sa traduction en français sous le titre *Les Visions du château des Pyrénées* (1809) par Germain, marquis Garnier et M^{lle} Zimmermann. Enfin, *Le Panache Rouge, ou le Spectre de Feu*, roman « imité de l'anglais, d'Ann Radcliffe » par la comtesse Ruault de la Haye, paraît en 1824, un an après la mort d'Ann Radcliffe. *Le comte Vappa, ou le Crime et le fatalisme*, manuscrit trouvé dans un portefeuille d'Anne Radcliffe est publié l'année suivant les rééditions de trois romans de Radcliffe, *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, *Julia, ou les Souterrains de Mazzini* et *Les Mystères d'Udolphe*. Quant à *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines*, « manuscrit trouvé dans le portefeuille de feu Anne Radcliffe », et traduit par Henri Duval, il paraît en 1830, en même temps que la réédition de *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair*.

Pour ses contemporains, Radcliffe devait nécessairement être victime des images inquiétantes qu'elle évoquait dans ses romans. Sa réclusion en était le signe et la romancière

¹ Jullian, *Op. cit.*, vol. 8, p. 10.

devenait l'incarnation d'un mystère digne de figurer dans une de ses œuvres, d'une folie toute gothique et inéluctable, conduisant un auteur de romans gothiques à sa mort. Dans les anecdotes que les critiques et les romanciers font circuler au sujet de sa prétendue folie ou sa mort prématurée, elle prend les couleurs des héroïnes de ses romans gothiques.

II. « Ce n'est pas la faute d'Anne Radcliffe¹ » : réception des imitations et supercheres littéraires

Les imitations, pseudo-traductions et fausses attributions à la célèbre romancière britannique sont de pâles copies de la prose « radcliffienne », comme l'affirme Louis Jullian dans la *Galerie historique des contemporains* :

[...] les ouvrages de mistriss Radcliffe [...] avaient produit tant de sensation, et jouissaient d'une réputation telle que, depuis sa mort, plusieurs écrivains ont fait paraître leurs productions sous son nom pour leur donner plus de vogue ; mais le défaut absolu d'art et de talent qui règne dans la plupart de ces *pastiches*, a bientôt trahi le stratagème.²

S'il est difficile de connaître exactement quand chacune de ces impostures ont été découvertes, des critiques permettent cependant de noter que celles du *Tombeau* et du *Couvent de Sainte Catherine* ont été démasquées d'emblée. En témoigne un critique incrédule pour le *Spectateur du Nord* à l'occasion de la sortie du *Tombeau* en 1799 :

[L'ouvrage] que nous annonçons nous semble une spéculation faite sur le nom de l'auteur qui ne l'eut [*sic*] peut-être jamais publié lui-même, au moins tel qu'il est, tant il nous paroît au-dessous de ses autres productions.³

¹ *Mercur de France*, 29 janvier 1799, pp. 16-17

² Jullian, *Op. cit.*, vol. 8, p. 10.

³ *Spectateur du Nord*, 29 janvier 1799, pp. 13-14.

Ce commentaire est sans doute suivi de plusieurs d'un ton similaire puisque la même année, toujours à propos du *Tombeau*, un critique du *Mercur de France* déplore qu'on « [...] s'obstine à rejeter sur les Anglais la faute de nos plus minces littérateurs. Ne calomnions pas nos maîtres pour nous justifier. » Il ajoute, « [I]es romans de cette Anne Radcliffe ne sont-ils pas conduits avec un art qui soutient la plus vive curiosité jusqu'à la dernière page ? », avant de conclure : « Soyons justes, estimons ce qui est bon et ne sachons même pas si un modèle intéressant a produit de mauvaises copies. Ce n'est pas la faute d'Anne Radcliffe.¹ » Cette remarque, qui défend l'auteur britannique ainsi que les romans ciblés et tenus pour responsables de la prolifération d'imitations ou de fausses attributions de la réception accordée à ces textes.

Le même journal publie, cette fois en 1810, une critique sceptique à propos de la paternité auctoriale du *Couvent de Sainte Catherine*. Le rédacteur feint de prendre pour argent comptant l'identité de l'auteurs du roman et confirme les propos tenus par le critique du *Mercur de France* :

Des malveillans s'étaient plu à répandre le bruit de la mort de M^{me} de Radcliffe [*sic*] ; et nous avons craint long-tems de ne plus voir de nouveaux fruits de sa sombre imagination. Mais il paraît qu'elle vit encore, ou que du moins on a recueilli de son héritage une collection assez considérable de romans posthumes, puisque, de tems en tems, d'officieux traducteurs en enrichissent la littérature française. Quoi qu'il en soit, lecteurs, voici un nouveau roman que l'on impute à Mme Radcliffe ; et c'est à Mme la baronne Caroline A*** née W*** de M***, que vous en devez la traduction, comme vous lui deviez aussi, peut-être sans le savoir, *le Phénix*, *Esopé au bal de l'Opéra* ; etc., etc. [...] [L]e traducteur avoue n'avoir fait que corriger par des nuances de style la monotonie de l'original. Nous dirons donc, sans craindre d'offenser une de nos aimables compatriotes, que *le Couvent de Sainte-Catherine* est inférieur à tous les autres ouvrages du même auteur, à ceux même qu'on a composés sous son nom.²

¹ *Mercur de France*, 29 janvier 1799, pp. 16-17, cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 90.

² *Mercur de France*, Paris, Arthus-Bertrand, 1810, vol. 43, pp. 102-104.

Comme l'ont noté Dale Townshend et Angela Wright, « [i]f Radcliffe was the ingenious inventor of a literary movement or school, she was also, by the same token, to be held responsible for the monstrous proliferation of Gothic romances that transpired in her fiction's wake.¹ » Le ton du commentaire publié dans le *Mercur de France* semble effectivement prouver que, même en France, ces imitations et ces fausses attributions ont contribué à la dégradation du roman gothique, et que les critiques tiennent Radcliffe pour responsable de la prolifération de ces mauvaises productions qui inondent le marché littéraire et « corrompent », pour ainsi dire, la littérature française.

Joseph-Marie Quérard, qui donne en 1821 la liste des romans faussement attribués à Radcliffe², explique, tout en glissant une remarque péjorative sur le genre du roman gothique, que la romancière anglaise s'est vue obligée de se défendre de la paternité littéraire de ces mauvaises imitations qui lui ont été attribuées :

[]le public anglais, aussi bien que le public français, s'engoua de ces compositions de terreurs, et il surgit des imitateurs, tant en Angleterre qu'en France. Comme le genre de Mme Radcliffe n'exige que des facultés médiocres, bientôt les châteaux ruinés, les spectres, les souterrains, les tombeaux, envahirent les pages de la plupart des nouveaux romans, et le dégoût de ces plates imitations s'étendit jusqu'aux ouvrages qui avaient fondé une si mauvaise école. Ces imitations ayant été attribuées à Mme Radcliffe, cette dame se vit forcée de réclamer, dans les journaux anglais, contre cette attribution, et de déclarer qu'elle n'était pas l'auteur des ouvrages dont nous allons indiquer les traductions.³

¹ Townshend et Wright, « Gothic and Romantic engagements: The critical reception of Ann Radcliffe, 1789-1850 », in *Op. cit.*, p. 14. [« [s]i Radcliffe était l'inventrice ingénieuse d'un mouvement ou d'une école littéraire, elle devait être aussi, pour les mêmes raisons, tenue pour responsable de la prolifération monstrueuse des romans gothiques qui émergèrent dans le sillage de sa fiction. »]

² Quérard, *Petite bibliographie biographico-romancière*, *Op. cit.*, pp. 292-293.

³ Quérard, *Les Supercheries Littéraires dévoilées*, *Op. cit.*, vol. 4, p. 21.

Nous ne sommes pas parvenue à trouver d'extrait de presse britannique dans lequel Radcliffe nie avoir écrit les romans qui lui ont été faussement attribués. Cependant, la notice consacrée à la romancière dans la *Biographie universelle, ancienne et moderne* de Louis-Gabriel Michaud stipule que ces mauvaises imitations, combinées aux critiques véhémentes l'ont dégoûtée et ont achevé de la convaincre de cesser de publier :

[l]'influence de ces livres remplis d'horreurs romanesques engagea quelques écrivains à s'élever avec force contre un genre qui dégénérait de plus en plus entre les mains d'imitateurs sans génie. Ces critiques ne blessèrent pas moins l'amour-propre d'Anne Radcliffe que les faibles copies que de plats écrivains osèrent lui attribuer. On poussa la témérité jusqu'à la supposer morte et publier comme un ouvrage posthume d'elle un roman intitulé *Le Tombeau* [...]. Ces contrariétés, jointes à une santé délicate, la dégoûtèrent de la carrière d'auteur [...].¹

D'ailleurs, comme l'explique Sir Thomas Talfourd, le premier biographe de Radcliffe, la romancière n'a jamais écrit son dernier roman avec l'intention de le publier². L'ouvrage est en effet publié à titre posthume en 1826.

Une autre explication au silence littéraire d'Ann Radcliffe est qu'il résulterait d'une certaine aisance financière lui permettant de pouvoir se passer d'écrire et de publier pour gagner sa vie. Cette aisance proviendrait des sommes reçues grâce à la vente de ses manuscrits³ ou d'un héritage touché suite au décès de sa tante, Elizabeth Oates⁴. Quelles qu'elles soient, les raisons

¹ Michaud, *Biographie universelle*, à Paris, Chez L. G. Michaud, 1823, t. 36, p. 526. Dale Townshend et Angela Wright se penchent quant à eux sur les critiques britanniques et les cas de fausses attributions qui auraient contribué à la décision de Radcliffe de se retirer du marché littéraire. Voir Townshend et Wright, « Gothic and Romantic engagements: The critical reception of Ann Radcliffe, 1789-1850 », in *Op. cit.*, pp. 12-13 en particulier.

² Talfourd, « Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe », in *Op. cit.*, p. 57: « [...] *Gaston de Blondville* was not intended for the press, and, having amused herself and her husband, was laid aside, so disinclined had she become to publication. » [« [...] *Gaston de Blondville* ne devait pas être publié et, après s'être amusée à l'écrire pour elle et son mari, fut mis de côté, dans la mesure où elle était de moins en moins favorable à la publication. »]

³ Talfourd, « Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe », in *Op. cit.*, p. 57.

⁴ Arnaud, *Op. cit.*, p. 256.

exactes du silence littéraire d'Ann Radcliffe resteront un mystère qui offre matière à l'imagination et mérite sans doute de figurer dans un roman gothique.

III. Spécificités françaises et adaptation au lectorat français

Si les textes de notre corpus ont été si mal reçus de la critique, ils sont tout de même intéressants pour leur contexte de création et leur paratexte. Nous n'allons donc pas entrer dans le détail de l'intrigue de ces romans et nous indiquerons seulement qu'ils comportent certains des éléments principaux constitutifs du style d'Ann Radcliffe – à l'exception du *Comte de Vappa*, qui n'a rien d'un roman gothique et dont l'auteur n'emprunte à la romancière que son nom, sans doute comme argument publicitaire.

Parmi les éléments repris, mentionnons d'abord la pratique épigraphique en notant toutefois que seuls *Le Panache rouge* et *Le Couvent de Sainte Catherine* en font usage. Le dernier comporte des épigraphes anglaises, chose assez rare, comme nous l'avons vu, et qui marque sans doute une volonté d'authenticité et de souligner le caractère britannique du roman. Évoquons ensuite l'anthroponymie qui guide l'identification¹, la multiplicité de narrateurs, la technique du manuscrit trouvé et la mise en abyme des narrations, l'insertion de poèmes au sein de la narration, l'accent mis sur l'opposition entre esprits éclairés et esprits superstitieux, la technique du surnaturel expliqué, une fin à tendance moralisante, qui met en scène le triomphe de la vertu sur le vice avec la récompense des adjuvants et la punition des opposants. Ces éléments sont articulés autour d'une intrigue centrée sur les thèmes de l'héritage, de l'identité

¹ Les scélérats portent un nom auguratif aux consonances exotiques ou révélateur de leur rôle de scélérat, comme Demoniski et Barbarinski, dans *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade*. Les héroïnes, quant à elles, sont dotées d'un prénom biblique, ou à consonance douce, qui préfigure leur innocence et leur vertu. Il est souvent complété par un suffixe diminutif qui symbolise leur fragilité, comme Maria et Henriette dans *Le Couvent de Sainte Catherine*.

et des relations familiales, « radcliffienne » par excellence. Et pourtant, ils sont également adaptés aux goûts du lectorat français.

Voyons à présent les éléments distinctifs du style « radcliffien » qui ne sont pas repris par les auteurs des pseudo-traductions et des imitations. Nous avons vu que les traducteurs français, comme les auteurs de romans noirs, ne reprennent pas la distinction si chère à Radcliffe des concepts d'horreur, qui pétrifie, et de terreur, liée au sublime « burkéen », qu'elle préférerait et qui, contrairement au premier, éveille les facultés et qu'ils emploient au contraire les deux notions de manière interchangeable. A l'image des traductions françaises du roman gothique, notre corpus d'imitations et de supercherries littéraires permet de renforcer l'idée que le manque de distinction de ces deux concepts est une tendance bel et bien française. En témoigne Annette, l'héroïne du *Panache rouge*, saisie d'une « horrible terreur¹ » en apercevant des cercueils et des squelettes dans un souterrain au sein duquel elle est conduite à minuit. Selon la théorie « radcliffienne », la proximité visuelle de la mort et d'éléments macabres sont vecteurs d'horreur et non de terreur.

L'Ermite de la tombe mystérieuse est plus ambigu au sujet de la théorie « radcliffienne ». Donnons deux exemples. Le premier respecte la distinction entre les deux notions d'horreur et de terreur. Un soir de tempête, une voix désincarnée criant vengeance est accompagnée par la foudre qui éclate dans la salle du château de Saint-Félix et brise l'écusson et l'armure d'Arembert. Cette scène porte la terreur dans l'âme des spectateurs, et l'horreur dans celle du protagoniste qui reste pétrifié :

[l]a terreur, portée à son comble, devient générale. Chacun, par un mouvement spontané, pose un genou à terre, et l'Eternel est l'objet de leur prière. Arembert n'a point partagé la dévotion générale : il est debout ; son

¹ Comtesse Ruault de la Haye, *Le Panache rouge, ou le Spectre de feu*, Paris, J. Brianchon, 1824, vol. 1, p. 262.

œil ne roule point sous ses paupières ; sa bouche est entr'ouverte, et tout son corps reste dans une effrayante immobilité.¹

Le second exemple illustre un usage presque interchangeable des deux concepts. Arembert se rend la nuit dans la demeure familiale. Hanté par des souvenirs pénibles et tourmenté par son imagination, il est saisi de terreur – le terme est d'ailleurs employé – et cependant, la situation est qualifiée comme relevant de l'horreur :

[u]ne secrète terreur le saisit quand les rayons de la lune, se réfléchissant sur les tourelles élevées, lui permirent de les apercevoir : il se rappela tout ce qu'il avait souffert dans ce château, et déjà son imagination lui fit voir une foule de fantômes qui volaient à sa rencontre revêtus de blanches draperies et traînant de lourdes chaînes, ou portant des flambeaux dont la pâle lumière ajoutait un nouveau degré à l'horreur qui les environnait.²

Seule la pseudo-translation de Caroline Wuiet se conforme dans son intégralité à la théorie « radclifienne ». En outre, et à l'image des romans de Radcliffe, *Le Couvent de Sainte Catherine* donne clairement la préférence à la terreur, dans la mesure où celle-ci est vectrice de sublime. Citons pour exemple un extrait dans lequel Henriette, qui observe le couvent dans lequel elle est emprisonnée, est saisie d'une mélancolie mêlée de terreur qui tend vers le sublime « burkéen » :

[Henriette] regardait la triste prison dans laquelle on devait l'enterrer vivante ; ses fenêtres obscures, ses ornemens gothiques, ses cloîtres humides dont chaque pierre couverte de mousse rappelait l'antiquité, ses quatre tourelles dégradées qu'un lierre jaunâtre entortillait jusqu'à l'esplanade, cet escalier de marbre noir qui conduisait au caveau des sépultures, cette statue de Sainte-Catherine à genoux qui paraissait attendre le martyr, enfin cette obscurité de crépuscule que ne pouvait éclairer le soleil en frappant sur les vitraux, inspiraient à la triste Henriette autant de mélancolie que de terreur.³

¹ Lamothe-Langon, *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 9-10.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Wuiet, *Le Couvent de Sainte Catherine*, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 82-83.

La fidélité continue avec laquelle *Le Couvent de Sainte Catherine* se conforme à la distinction des concepts de l'horreur et de la terreur et à d'autres éléments du style « radcliffien » montre qu'il s'agit de l'imitation la plus travaillée de tous les textes de notre corpus.

Comme nous l'avons vu avec les critiques contemporains de la publications des romans de Radcliffe, les longues descriptions conviennent peu au goût du lectorat français et les traducteurs ont pour mission d'élaguer les passages jugés trop longs. Ainsi, les tableaux détaillés de la nature, typiques du style « radcliffien » et modelés sur les conventions du pittoresque définies par Gilpin, ne sont pas repris dans les textes français où les paysages font l'objet d'une description succincte, comme en témoigne un critique pour le *Mercur de France* à l'occasion de la publication du *Couvent de Sainte Catherine* : « C'est le premier roman de M^{me} Radcliffe où l'on ne remarque pas, au milieu de ses défauts, le talent particulier qu'elle a pour les descriptions [...].¹ »

La majorité des auteurs de notre corpus sélectionnent méticuleusement les thèmes, les techniques narratives et les éléments du style « radcliffien » à inclure ou non dans leurs textes. L'un des thèmes non repris est celui de l'anticléricalisme, pour lequel les romans de Radcliffe étaient appréciés outre-Manche pendant la Révolution. *Le Tombeau* constitue la seule exception : Chaussier et Bizet situent l'intrigue au XVI^e siècle afin d'employer l'histoire de Don Carlos² pour critiquer l'Inquisition, qualifiée de « tribunal despotique, ennemi déclaré des

¹ Article de H. D. dans le *Mercur de France, journal littéraire et politique*, Paris, Arthus-Bertrand, 1810, vol. 43, pp. 102-104.

² Frederick W. C. Lieder explique ainsi le thème de Don Carlos : « Don Carlos, son of Philip II of Spain and his first wife, Mary of Portugal, was born in 1545. During the prince's youth, the advisability of a match with Elizabeth of Valois, daughter of Henry of France, was discussed, but no formal engagement was ever announced. After the death of Philip's second wife, Mary of England in 1558, the king himself married Elizabeth of Valois. In St. Real's account of Don Carlos, the prince is represented as a love-sick youth who broods over the loss of a bride – now his own step-mother. Carlos's love for the queen, the king's jealousy and suspicions, the arrest, imprisonment, and death of the prince at the age of twenty-three, have offered a rich field for literary, and particularly dramatic, treatment. » (Frederick W. C. Lieder, « The Don Carlos Theme in Literature », in *The Journal of English and*

lumières et de la vérité [...]»¹. Les deux collaborateurs mettent également en scène un esclave de Guinée nommé Mioko dénonçant sa condition et prônant les valeurs républicaines de Liberté et d'Égalité dans un discours² qui n'est pas sans évoquer l'abolition de l'esclavage en France, votée par la Convention cinq ans avant la parution du roman.

Le Tombeau constitue un cas à part en ce qu'il est le seul roman de notre corpus à paraître pendant les événements révolutionnaires, sous la Première République. On comprend donc pourquoi il est porteur de la dimension politique et de l'idéologie de l'époque. Les autres romans du corpus paraissent pendant la Restauration, une période radicalement différente sur le plan politique, idéologique et esthétique de celle sous laquelle le roman gothique en traduction française connaît initialement le succès. Il n'est donc pas surprenant de constater que la plupart des romans de notre corpus ne reprennent pas la majorité des éléments « radcliffiens » qui plaisent au lectorat français de la période révolutionnaire pour raisons politiques, idéologiques et/ou esthétiques, puisque celles-ci reposent sur des valeurs « périmées » au moment de la publication des œuvres. Le nom de Radcliffe n'est donc pas emprunté ni pour son style, ni pour la dimension politique, idéologique et esthétique véhiculée par ses romans pendant la Première République. Les textes de notre corpus, parus en plein renouveau du roman

Germanic Philology, vol. 9, n° 4, Oct., 1910, pp. 483-498, p. 483). [« Don Carlos, fils de Philippe II d'Espagne et de sa femme, Marie de Portugal, était né en 1545. Durant la jeunesse du prince, la pertinence d'un mariage avec Elisabeth de Valois, fille de Henri de France, fut discutée, mais leurs fiançailles officielles ne furent jamais annoncées. Après la mort en 1558 de la seconde femme de Philippe, Marie d'Angleterre, le roi lui-même épousa Elisabeth de Valois. Dans le récit que compose Saint-Réal sur Don Carlos, le prince est représenté comme un jeune éperdument amoureux qui ressasse la perte de sa fiancée devenue sa propre belle-mère. L'amour de Carlos pour la reine, la jalousie et les suspicions du roi, l'arrestation, l'emprisonnement et la mort du prince à l'âge de vingt-trois ans, ont offert un terreau fertile à un traitement littéraire, particulièrement dramatique. »]

¹ Chaussier et Bizet, *Le Tombeau, ouvrage posthume d'Anne Radcliffe, auteur de l'Abbaye de Ste-Claire, des Mystères d'Udolphe, de l'Italien, etc.*, traduit sur le manuscrit par Hector-Chaussier et Bizet, 2 t. en 1 vol. in-12, fig., Paris, Barba et André, an VII [1799], vol. 2, p. 133.

² *Ibid.*, p. 67.

gothique au début du XIX^e siècle et concomitamment aux rééditions des œuvres de Radcliffe, constituent une sous-catégorie à part entière, dénuée d'implications politiques et reposant uniquement sur l'aspect commercial.

Comme nous l'avons vu, le premier biographe de la romancière affirme que la dimension apolitique de ses romans est le premier facteur de leur succès, une assertion qui entre en contradiction avec les témoignages de certains contemporains, notamment Hazlitt¹. Si l'adaptation des romans de Radcliffe à l'idéologie et à l'esthétique de la société révolutionnaire constitue la raison principale de leur succès sous la Première République, il semble au contraire que c'est précisément la dimension apolitique des œuvres de la romancière britannique prônée par Talfourd que s'approprient les auteurs des romans de notre corpus, publiés pour la plupart bien après les événements révolutionnaires et sous la Restauration. Ainsi, ils font un usage des romans et du nom de Radcliffe presque radicalement différent de la manière avec laquelle ils étaient lus et reçus pendant la période révolutionnaire.

IV. Paratexte : volonté d'authenticité et de contextualisation

Intéressons-nous à présent aux paratextes éditoriaux et auctoriaux et au périphrase des romans de notre corpus. Commençons par les discours préfaciels, qui jouent, dans le cas des pseudo-traductions, un rôle bien précis, celui de démontrer l'authenticité de la traduction en question. Tout en s'inscrivant dans le contexte de la vogue des traductions et des imitations « de

¹ Cf. p. 149.

l'anglais » – mais pas seulement¹ – lié entre autres à l'anglomanie ambiante² le thème du manuscrit trouvé et la stratégie pseudo-éditoriale font partie intégrante de l'essence du roman gothique, comme nous l'avons vu avec *The Castle of Otranto*. Suivant cette tradition inhérente au genre, les pseudo-traductions de notre corpus, présentées comme des traductions françaises de manuscrits trouvés, comportent cette dimension supplémentaire de forgerie.

Les préfaces fictionnelles de type « autoriales dénégatives » ou « pseudo-éditoriales » telles que définies par Gérard Genette³ ont pour visée d'exposer les circonstances dans lesquelles le pseudo-éditeur ou le pseudo-traducteur est entré en possession du roman, d'indiquer les éventuelles corrections ou modifications apportées au texte d'origine et surtout de convaincre le lecteur de l'authenticité de l'œuvre qu'il est en train de lire. Donnons l'exemple de Lamothe-Langon, qui présente *L'Ermite de la tombe mystérieuse* comme la traduction d'un manuscrit d'Ann Radcliffe qui lui est offert par un soldat écossais blessé à Toulouse en 1814 lors des guerres napoléoniennes, en remerciement de l'avoir accueilli chez lui le temps de sa guérison. Dans la préface de sa pseudo-traduction, Lamothe-Langon anticipe la méfiance de ses lecteurs et joue la carte de la naïveté :

[e]n voyant au frontispice de ce roman le nom de madame Anne Radcliffe, je suis convaincu que le lecteur défiant va s'écrier : « Voilà encore un ouvrage qu'on attribue à cette femme célèbre dans son genre. N'était-ce point assez des Visions du château des Pyrénées, de la Forêt de Montalbano, du Couvent de Sainte-Catherine, etc., sans qu'un Ermite de la Tombe mystérieuse vînt

¹ Un phénomène similaire s'observe par exemple avec *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, dont le titre est utilisé comme argument commercial. Ainsi, suivant le succès du roman, apparaissent des œuvres telles que *Zélamire, ou les Liaisons bizarres* (1791) d'Amédée Doppet, ou signées « par l'auteur des *Liaisons dangereuses* ».

² Comme l'explique Pierre Reboul, « [...] English texts in particular, enjoyed special prestige in France. Around 1815, the "myth of England" became fashionable once again [...]. » (*Le Mythe anglais dans la littérature française sous la Restauration*, Bibliothèque Universitaire de Lille, 1962, p. 213). [« [...] les textes anglais, notamment, ont joui d'un prestige particulier en France. Vers 1815, le « mythe anglais » connut un nouvel engouement [...]. »]

³ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 312.

mettre encore notre crédulité à une nouvelle épreuve, et lasser notre patience ? [...] »

Lecteur ou lectrice, veuillez nous entendre avant de nous condamner ; peut-être sommes-nous dans la bonne foi, peut-être avons-nous cru traduire une production de la créatrice du genre de la terreur.¹

Lamothe-Langon met en outre l'accent sur sa posture de traducteur en intitulant sa préface « Préface du traducteur » ainsi qu'en signant « E. L. D. L. Baron de Langon, traducteur » sa dédicace à Élise de Lamothe-Langon.

Dans la préface du *Couvent de Sainte Catherine*, Caroline Wuiet raconte qu'à cause de la Révolution française, elle émigre en Angleterre, où elle dit avoir rencontré Ann Radcliffe, qu'elle n'a pas appréciée : « Je l'avoue en toute humilité, je n'aimais ni madame Radcliffe ni ses productions. La première, que j'avais connue en Angleterre, m'avait paru fort au-dessous de ses ouvrages, et ses ouvrages encore plus au-dessous de leur célébrité. »² Elle poursuit en précisant qu'elle a toutefois été influencée par la vogue du roman gothique et qu'elle a décidé, pour s'occuper, de préparer la traduction d'un roman inédit de Radcliffe qu'Archibald Hutton, le traducteur anglais de son propre ouvrage *Ésope au bal de l'Opéra* (1802), un prétendu parent et ami de la romancière britannique, lui a remis à Lisbonne. Cet aveu permet à Wuiet de jouer sur les deux tableaux : admettre ne pas apprécier les romans de l'Anglaise l'autorise à ne pas s'associer directement au genre de la fiction gothique et lui donne l'occasion de se mettre à couvert des critiques et de protéger sa réputation littéraire, tout en bénéficiant des éventuels succès de sa pseudo-traduction auprès des adeptes des romans de Radcliffe et du genre en général.

¹ Lamothe-Langon, *L'Ermitte de la tombe mystérieuse*, *Op. cit.*, vol. 1 pp. x-xj.

² Wuiet, *Le Couvent de Sainte Catherine*, *Op. cit.*, « Préface », p. x.

Nous avons cherché en vain des journaux ou des correspondances qui confirmeraient la prétendue rencontre de Wuiet et de Radcliffe. Il semble que l'auteur du *Couvent de Sainte Catherine* l'ait inventée de toutes pièces et que nous soyons tombée dans le piège. En effet, dans la mesure où l'exil de Wuiet à l'étranger a été partagé entre l'Angleterre et la Hollande pendant les premières années de la Révolution¹, au moment où elle aurait pu rencontrer la romancière anglaise, celle-ci n'avait pas encore publié les romans qui ont fait sa renommée. Le silence déterminé de Radcliffe rend possible, voire même aisé, l'invention de ce genre d'anecdotes, ce qui n'aurait pas été le cas avec une autre figure littéraire se faisant remarquer par son activité littéraire et sa présence au sein des sphères sociales.

Certains auteurs poussent encore plus loin la volonté de donner une teneur authentique à leur pseudo-translation *via* la production de « notes du traducteur » qui témoignent en outre de la qualité humoristique intrinsèque des textes du genre. Tout d'abord, *Le Tombeau* comporte un système de notes de bas de page destinées à apporter au lecteur un complément d'information dont voici deux exemples :

On ne doit pas s'étonner de ce phénomène [la conservation naturelle des cadavres], connu depuis long-tems par plusieurs exemples. En France, il existe à Toulouse un caveau où l'on voit une grande quantité de cadavres conservés depuis plusieurs siècles²

Il n'est pas surprenant que Kiston ait pu écrire son histoire sur un drap, il existe à la bibliothèque nationale plusieurs manuscrits sur toile et sur soie.³

Dans les « notes du traducteur », Lamothe-Langon va quant à lui jusqu'à signaler non seulement les fautes de l'auteur, comme le montre l'extrait suivant : « L'auteur se trompe en disant [...]».

¹ Cf. Jensen, « Appendix 6 : Caroline Wuiet, la Baronne Auffdiener (1766-1835) », in *Op. cit.*, p. 328.

² Chaussier et Bizet, *Le Tombeau, Op. cit.*, vol. 1, note pp. 159-160. Le caveau de Toulouse jouissait d'une certaine popularité et figure dans les écrits de voyageurs tels que le médecin anglais Sir Thomas Browne.

³ Chaussier et Bizet, *Le Tombeau, Op. cit.*, vol. 1, note p. 161.

Nous avons seulement cru devoir relever cette erreur, pour prouver que l'auteur n'a pas suivi exactement l'histoire »¹, mais aussi les inexactitudes : « L'Auteur du roman n'a jamais été à Foix : il saurait autrement que le château des comtes était situé sur un roc élevé, et qu'il y avait peu de place pour établir les immense jardins dont il parle.² » Enfin, Caroline Wuiet, qui apporte également des « notes du traducteur » à sa traduction supposée, adresse un clin d'œil à la condition de femme de lettres en précisant dans l'une d'elles : « Comme j'ai cru que Mathilde Percival ne devait pas avoir le ridicule d'être une femme de lettres, j'ai placé à part cette tirade qui devait être insérée dans le XIII^e chapitre.³ » Les exemples cités précédemment témoignent de l'humour intrinsèque au genre de la pseudo-traduction.

Gérard Genette qualifie les notes du traducteur de notes « allographes authentiques⁴ ». Dans le cas de nos pseudo-traductions, il s'agit donc davantage de notes allographes « fictives » puisqu'elles sont le produit d'un traducteur qui n'en est lui-même pas un. Ces annotations entrent également dans la catégorie « auctoriale dénégative », leur but étant de prolonger « la fiction dénégative de la préface⁵ » qui accompagne le roman. Dans le cas de nos pseudo-traductions, le traducteur supposé se présente comme « responsable dans le détail de l'établissement et de la régie du texte qu'il prétend avoir pris ou reçu en charge⁶ », bien qu'il soit l'auteur réel. Ses notes peuvent donc être également qualifiées de notes pseudo-éditoriales,

¹ Chaussier et Bizet, *Le Tombeau*, *Op. cit.*, note p. 229.

² *Ibid.*, note p. 240.

³ Wuiet, *Le Couvent de Sainte Catherine*, *Op. cit.*, vol. 2, p. 265.

⁴ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 296.

⁵ *Ibid.*, p. 296

⁶ *Ibid.*, p. 312.

comme c'est par exemple le cas pour *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau.

Enfin, selon Genette, l'annotation auctoriale d'un texte de fiction « marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif » et « s'applique [...] le plus souvent à des textes dont la fictionalité est très "impure", très marquée de référence historique, ou parfois de réflexion philosophique ». Elle accompagne des « romans ou poèmes dont les notes portent précisément, pour l'essentiel, sur l'aspect non fictionnel du récit.¹ » Dans le cas de nos pseudo-traductions, l'annotation serait un moyen pour les pseudo-traducteurs de se donner de l'importance, de mettre en valeur le caractère supposément savant, didactique ou scientifique de l'ouvrage qu'ils ont pris en charge. Il pourrait également s'agir d'une manière de distancier leur ouvrage du caractère fictif ou romanesque décrié par les critiques.

V. Tentative de classification selon la théorie littéraire

Les œuvres imitées d'Ann Radcliffe ou attribuées à la romancière britannique défient la catégorisation établie par Gérard Genette. Malgré l'indication titulaire de certaines d'entre elles, il ne s'agit pas d'imitations, dans la mesure où le genre de l'imitation se focalise sur la rhétorique, selon Genette². Si les romans qui s'avouent « imités d'Ann Radcliffe » ont un rapport avec l'imitation, c'est au sens large du terme, en ce qu'ils reprennent les poncifs du roman gothique et doivent plus au genre en général qu'au style « radcliffien » en particulier.

¹ Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 305.

² « L'imitation est donc aux figures (à la rhétorique) ce que le pastiche est aux genres (à la poétique) », Genette, *Palimpestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 86.

Dans ce cas, le recours au nom de Radcliffe sur la page de titre n'est qu'un prétexte dont nous reparlerons.

Les romans de notre corpus pourraient alors être qualifiés de pastiches, genre considéré par Genette comme un « régime ambigu » dans la mesure où il oscille entre « moquerie et [...] référence admirative »¹. Ceci est le cas de nos pseudo-traductions : dans sa volonté de paraître le plus authentique possible, le paratexte pseudo-éditorial qui les accompagne dépasse les bornes de la crédibilité et prête à sourire. Toutefois, le pastiche « genétien » imite un style particulier et nous avons vu que le style « radcliffien », notamment constitué de longues descriptions, de la distinction entre les concepts esthétiques d'horreur et de terreur et de l'insertion de vers au sein de la narration, n'est pas toujours respecté. Cependant, comme l'a écrit Genette, « [s]atirique ou non, l'imitation d'un style suppose la conscience de ce style [...] »². En ce sens, le choix volontaire de ne pas reprendre certains des éléments constitutifs du style de la romancière britannique, ou de s'en démarquer, témoigne du fait que les auteurs de nos textes en ont une conscience aiguë.

Les œuvres étudiées ne peuvent pas non plus être qualifiées de « forgeries », que Genette définit comme un « état d'imitation transparente et insoupçonnable » qui se rapporte à un texte « aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation.³ » Le concept de forgerie, qui ne

¹ Genette, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 97.

³ Genette, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 94.

s'applique évidemment pas aux œuvres s'avouant « imitées d'Ann Radcliffe », ne fonctionne pas non plus pour les pseudo-traductions. En effet, malgré leur recours à divers moyens afin de « prouver » leur authenticité, ces derniers sont souvent exagérés. Rappelons en outre que les auteurs effectuent une sélection des thèmes et du style « radcliffien » et que les textes sont adaptés aux goûts du lectorat français. Ces éléments combinés ont pour conséquence, comme nous l'avons vu, la découverte assez rapide de la supercherie par les critiques. Les textes de notre corpus sont donc en majorité des pastiches du genre du roman gothique, plutôt que du style « radcliffien » dont ils empruntent pourtant le nom, pour des raisons que nous allons à présent aborder.

VI. Raisons du piratage du nom d'Ann Radcliffe

Les raisons du piratage du nom d'Ann Radcliffe semblent multiples. Le stratagème assure d'abord un certain succès aux œuvres. La plupart des textes de notre corpus sont publiés aux alentours de 1815, c'est-à-dire pendant la Restauration. Jean Delisle et Judith Woodsworth¹ expliquent qu'à cette époque, on constate un renouveau de l'anglomanie en France. Le lectorat français est donc friand des textes d'origine anglaise, tels que les romans gothiques, ou à teneur anglaise, comme les imitations de l'anglais.

La vogue de l'anglomanie, et l'espoir d'en profiter financièrement, est donc l'une des raisons ayant motivé les auteurs français à produire des pseudo-traductions et des imitations « de l'anglais » dans lesquelles ils signalent clairement dès la page de titre le nom d'Ann Radcliffe, figure de proue du roman gothique. Comme l'a noté Joëlle Prungnaud, il faut

¹ Delisle et Woodsworth (dir.), *Op. cit.*, p. 208.

également y voir le signalement d'une appartenance à une certaine école littéraire : « Il est significatif que d'authentiques auteurs se soient ainsi retranchés derrière la célébrité d'un nom consacré pour être lus. Cette façon délibérée d'entretenir la confusion avec les maîtres anglais trahit, certes, un sens aigu de la réussite commerciale, mais révèle aussi le désir de s'inscrire dans une filiation littéraire.¹ » Ceci se vérifie notamment avec *Le Couvent de Sainte Catherine*, qui comporte des épigraphes de Shakespeare, de Young et de la romancière gothique Charlotte Smith² et qui témoignent de la volonté de s'inscrire dans la tradition littéraire « gothique » britannique, sans doute pour faire « plus anglais ».

Dans tous les cas, ces auteurs savaient qu'en employant ainsi le nom d'Ann Radcliffe, ils pouvaient bénéficier de plusieurs formes de publicité. Cela pouvait d'abord être un moyen prudent et aisé pour un novice de publier tout en s'abritant derrière l'identité d'un auteur de renom. Ce nom célèbre, avec la teneur anglaise qui y est attachée, constituait une publicité suffisante pour attirer l'attention du lectorat et assurer un certain succès à l'œuvre.

L'attribution à un auteur célèbre, telle que l'était Ann Radcliffe en France à l'époque, attise également la curiosité des critiques. Ces derniers finissent par démasquer l'identité de l'auteur de la supercherie littéraire et contribuent ainsi à lui assurer une forme de publicité en faisant parler de lui. En effet, les extraits de presse étudiés précédemment montrent que si la supercherie était rapidement démasquée, la controverse littéraire associée au jeu de devinette relatif à l'identité du véritable auteur de l'ouvrage assure à ce dernier une certaine forme de succès.

¹ Prungnaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 123.

² Wuiet, *Op. cit.*, vol. 1, p. 40.

Il semble que ces auteurs de fausses attributions et d'imitations font usage du nom – et de la réputation – d'Ann Radcliffe comme d'un tremplin littéraire, dans le but de (re)donner du souffle à leur carrière littéraire. La publication de *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade* paraît avoir lancé la carrière de la comtesse de Ruault de la Haye dans le genre, puisqu'elle est suivie de trois autres romans gothiques dont elle fait la publicité sur la page de titre du *Panache rouge*¹. *L'Ermite de la tombe mystérieuse, ou le Fantôme du vieux château* aurait joué un rôle similaire dans la carrière littéraire d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon : s'il avait certes déjà plusieurs publications à son actif, *L'Ermite*, son premier roman gothique, prélude à une longue série de romans du même genre².

Nous avons vu que l'usurpation du nom d'Ann Radcliffe est plus importante que celle des autres auteurs de romans gothiques. Pourquoi une personnalité telle que Lewis, par exemple, n'est-elle pas autant exploitée ? Outre le succès des romans de Radcliffe en France et le fait que ceux-ci s'intègrent parfaitement dans l'idéologie révolutionnaire – ce qui est également le cas de *The Monk* –, l'ampleur de l'emprunt de l'identité de la romancière britannique s'explique notamment par le fait que, contrairement à Lewis, Radcliffe n'est pas une figure publique. Son silence littéraire mystérieux, cumulé à une vie plutôt discrète, qui contraste avec la popularité de ses œuvres, attire les biographes qui se heurtent au manque d'information. Radcliffe devient une page blanche sur laquelle viennent se greffer des rumeurs et des anecdotes plus fantasques les unes que les autres, inventées par les critiques et les auteurs

¹ La comtesse de Ruault de la Haye publie ensuite *Les Brigands des Pyramides, ou le Mystérieux Dom Ténébros* (1819), *Le Chevalier aux armes noires, ou le Château des précipices* (1820) et *Le Panache rouge, ou le Spectre de feu* (1824).

² Après *L'Ermite de la Tombe mystérieuse*, Lamothe-Langon publie *Tête de Mort, ou la Croix du Cimetière de Saint Adrien* (1817), *Les Mystères de la tour de Saint-Jean, ou les Chevaliers du Temple* (1819), *Le Spectre de la galerie du château d'Estalens, ou le Sauveur mystérieux* (1820), *Les Apparitions du château de Tarabel, ou le Protecteur invisible* (1822) et *L'Étendard de la mort, ou le Monastère des frères noirs* (1824).

de nos pseudo-traductions et que personne ne dément. Il devient aisé, en quelque sorte, de s'approprier son nom, de lui inventer une vie qu'elle n'a pas vécue et de la modeler en un personnage gothique à part entière.

Le fait que le nom d'Ann Radcliffe ait été ainsi utilisé et usurpé est en soi une forme de reconnaissance littéraire qui prouve l'enthousiasme qu'elle et ses romans font naître en France dans les dernières années du XVIII^e siècle et dans les premières décennies du XIX^e siècle. La fascination dont elle est l'objet continue encore longtemps après sa mort, et son nom résonne dans l'imagination du lectorat français à travers des textes qui portent son nom mais qui ne sont pas de sa plume. En 1841, Arsène Houssaye fait paraître un « conte inédit d'Anne Radcliffe » intitulé *La Trépassée, ou le Château de Nebelstein*¹. Il n'est pas le seul : en 1860, un anonyme publie une suite des *Visions du château des Pyrénées*, intitulée *Le Chevalier noir, 2e série des Visions du château des Pyrénées, par Anne Radcliffe*. Enfin, aussi tard qu'en 1875, Paul Féval met en scène la romancière dans un court roman intitulée *La Ville Vampire*, à nouveau une supercherie littéraire dans laquelle il relate comment il est entré en possession des aventures gothiques d'Ann Radcliffe en tant que chasseuse de vampires.

Chapitre II : « Exorciser le diable² » : la parodie du roman terrifiant

Dans les imitations comme dans les pseudo-traductions et les fausses attributions, le principe de la « forgerie » et de la supercherie, se pare d'un aspect ludique, voire comique et

¹ Arsène Houssaye, *La Trépassée, ou le Château de Nebelstein, conte inédit d'Anne Radcliffe*, in *L'Artiste*, vol. 23, 2^e série, vol. 8, 23^e et 24^e livraison, novembre 1841.

² Article de M. dans la *Décade*, an VII de la République Française, 3^e trimestre, 30 Germinal an VII, p. 548 : « Aujourd'hui, lorsqu'on devait le moins s'y attendre, c'est emparé des nôtres [de nos romans]. Il s'agit de l'exorciser. »

participe à rendre le genre du roman gothique et du roman noir particulièrement propice à la parodie. Cette dernière fait l'objet du second et dernier chapitre de notre exploration de l'empreinte laissée par le roman gothique sur la production littéraire française au tournant du XIX^e siècle.

Nous explorons les raisons pour lesquelles le genre se prête aisément à la parodie et pour ce faire, notre étude s'appuie dans un premier temps sur le point de vue des critiques littéraires, puis sur les parodies publiées au sein de la presse, avant de faire un état de lieux des œuvres romanesques françaises visant spécifiquement le genre et de terminer par une étude de cas, *La Nuit anglaise* (1799) de Bellin de la Liborlière, pour sa dimension intertextuelle parodique.

I. État des lieux

1. Lassitude des critiques : Ann Radcliffe comme bouc émissaire

En 1800, un critique pour *Le Courrier des spectacles* déplore non sans une pointe d'humour : « Il semble que la plume d'Anne Radcliff [*sic*] ait passé dans les mains de tous les romanciers de fraîche date : vols, assassinats, ruines de châteaux, souterrains, spectres et phantômes, et avec cela un poltron, (Oh ! sans le poltron point d'agrément dans l'ouvrage.) »¹ En tant que figure de proue du genre, Ann Radcliffe est le dénominateur commun des critiques du roman gothique. Nous l'avons vu, elle est tenue pour responsable de cette prolifération de

¹ Article de F. J. B. P. G***, à propos de la sortie de la traduction française de *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance, a Tale* (1799) dans *Le Courrier des spectacles*, 9 Fructidor, an VIII [1800], pp. 3-4.

romans considérés comme de mauvaises imitations de son style, et non conformes aux canons du « bon goût » classique français.

Le *summum* des critiques se trouve peut-être dans l'essai *Des Romans* (1803), dans lequel Dampmartin parle du talent d'Ann Radcliffe en ces termes : « Nous ne nous arrêterons que sur un talent que l'on ne peut pas disputer à l'Angleterre, et qui, faisant secte, compte peut-être autant d'enthousiastes que de détracteurs.¹ » Le rapprochement entre l'école du roman gothique et le système de la secte persiste après la mort de la romancière. En effet, dans *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1829) de Jules Janin, elle est qualifiée de « véritable chef de secte »².

2. Appel à la parodie

En 1798, dans une critique du *Monk*, un journaliste du *Spectateur du Nord* reconnaît le pouvoir des auteurs de romans noirs qui font appel aux sens des lecteurs dans le but de les terrifier mais conclut que ces écrivains feraient mieux d'employer leur imagination à écrire des romans gais :

[S]i vous faisiez votre lecture, par une longue soirée d'hiver, dans la vaste salle d'un château antique, à la lueur vacillante d'une seule lampe, au milieu d'un concert formé par le sifflemens des vents, le bruissement des vagues, les cris des chats-huans et l'aigre bruit des girouettes ; [...] [s]ans doute votre imagination, quelque exaltée qu'elle pût être, seroit aisément vaincue par votre raison ; mais s'il en coûtoit à celle-ci un seul effort, un seul instant de travail, ce seroit assez pour justifier jusqu'à un certain point les moyens employés par ces écrivains, qui, avec leurs fantômes et leurs revenans, n'en

¹ Dampmartin, *Op. cit.*, p. 49.

² Jules Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Paris, Flammarion, [1819] 1973, p. 33, cité dans Prunghaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 101.

veulent qu'à votre imagination. Si la leur [d'imagination] au moins, en se livrant à ses caprices et à ses désordres, savoit s'égayer au lieu de se noircir, et nous faire rire au lieu de nous effrayer ; loin d'encourir nos reproches, ils acquerroient des droits à notre reconnaissance, et peut-être, comme l'Arioste, à notre admiration.¹

Cette recommandation est également formulée par Marie-Joseph Chénier. Ne s'avouant pas convaincu par la technique du surnaturel expliqué, signature du style « radcliffien », qui a pourtant contribué à la popularité de la romancière en France, il suggère que le genre du roman gothique serait plus efficace s'il avait pour but de faire rire des éléments qui ont suscité la terreur :

Partout le merveilleux domine ; dans les bois, dans les châteaux, dans les cloîtres, on se croit environné de revenants, de spectres, d'esprits célestes ou infernaux ; la terreur croît, les prestiges s'entassent, l'apparence acquiert presque de la certitude, et, quand le dénoûment arrive, tout s'explique par des causes naturelles. Délivrer les esprits crédules du besoin de croire aux prodiges, est un but très-philosophique ; mais les plans n'ont pas l'étendue et la portée dont ils étaient susceptibles. L'exécution en serait tout à la fois plus originale et plus utile, si le lecteur était forcé de rire des choses mêmes qui lui ont fait peur.²

À force d'être repris dans ce que les critiques considèrent comme de mauvaises imitations de Radcliffe, les éléments du roman gothique finissent par devenir des poncifs, la cible particulière des critiques français qui, dès 1798, semblent appeler à la parodie. Le critique du *Spectateur du Nord*, qui commençait son article en écrivant que le but du *Monk* était de « faire oublier la terreur par la terreur³ », semble également suggérer qu'il serait mieux de faire oublier

¹ *Spectateur du Nord*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 330-334.

² Chénier, *Op. cit.*, vol. 3, pp. 239-240.

³ *Spectateur du Nord*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., p. 245.

la terreur – avec ou sans « t » majuscule – par le rire. C’est ce qu’explique Maurice Lévy dans la préface d’une parodie parue en 1799 et à laquelle nous reviendrons : « [...] le propos de Bellin de La Liborlière, dans *La Nuit anglaise* – moins peut-être pour se faire pardonner *Célestine* [son roman noir] que pour oublier lui-même la Terreur – est primordialement de faire rire et de dédramatiser le côté nocturne des choses de la vie.¹ »

3. Recettes pour écrire un roman gothique

Au plus fort de la vogue, paraissent des « inventaires » des éléments effrayants du roman gothique et du roman noir, qui hors contexte, finissent par perdre leur aspect terrifiant et font sourire. Le plus connu est peut-être celui de l’anonyme « Terrorist Novel Writing »² (1797), traduit et publié la même année dans le *Magasin Encyclopédique* et dans le *Spectateur du Nord* de 1798 :

[...] on peut juger du genre de ces romans par la manière dont les a appréciés un journaliste anglois, en publiant, il y a quelques mois, la *recette des ingrédients* qui entrent, selon lui, dans leur composition ; la voici traduite :

Un vieux château, dont la moitié est en ruines ;

Un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées ;

Trois cadavres, encore tous sanglans ;

Trois squelettes bien emballés ;

¹ Lévy, « Préface », *La Nuit anglaise*, Toulouse, Anacharsis, [1799] 2006, p. 25.

² Anonyme, « Terrorist Novel Writing » (1797), in *Spirit of the Public Journals for 1797*, vol.1, London, 1798, pp. 223-225, cité dans Clery and Miles (dir.), *Op. cit.*, p. 184.

Une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge ;

Des voleurs et bandits à volonté ;

Une dose suffisante de chuchotemens, de gémissemens étouffés, et d'un horrible fracas ;

Tous ces ingrédients bien mêlés, et partagés en trois portions ou volumes, donnent une excellente mixtion, que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans chaque bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet. *Probatum est.*¹

Comme les critiques, les « recettes » visent les procédés mécaniques du genre, particulièrement l'accumulation d'horreurs et le recours aux mêmes poncifs. Elles font toutes référence à un décor, des personnages et une atmosphère types qui se retrouvent d'un roman à l'autre. En soulignant l'aspect répétitif des codes d'écriture des romans terrifiants de la période, les « inventaires » contribuent à la définition d'un genre et à en fixer les conventions.

Entre 1804 et 1817, la mode décroît pour le roman gothique comme pour le roman noir. Pourtant, d'autres recettes paraissent, à l'instar d'un article anonyme publié en 1807 dans le *Journal des débats*, et dans lequel l'auteur s'adresse aux jeunes auteurs français désireux de concurrencer les romanciers anglais², de « L'Art de composer des romans dans le goût du jour » (1810) de Boutroux de Montargis³ et des *Romans à la mode, ou Attendons le dénouement, conte romanesque* (1814) de Pierre-Noël Famin⁴.

¹ *Magasin encyclopédique*, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1797, 3^e année, vol. 4, pp. 133-134.

² Article de N. dans le *Journal des débats*, mercredi 9 septembre 1807, pp. 1-4.

³ Boutroux de Montargis, « L'Art de composer des romans dans le goût du jour », in *Almanach des Muses*, à Paris, chez F. Louis, 1810, p. 113.

⁴ Pierre-Noël Famin., *Les Romans à la mode, ou Attendons le dénouement, conte romanesque*, in l'*Almanach des Muses*, à Paris, chez F. Louis, 1814, p. 201.

Bien que moins développée que les autres, la « recette » de Famin est originale dans la mesure où elle fait explicitement référence à Radcliffe et est entrecoupée d'un conte terrifiant à visée parodique et illustrant les propos de l'auteur dans son « inventaire ». À la manière de la romancière britannique, le narrateur commence par une description de la nature qui l'entoure, mais il est interrompu un lecteur fictif : « Eh ! notre ami, de grâce, / Abrégez ces détails ; passons au fait [...] ». ¹ Cette remarque du lecteur fait écho à celle de nombreux critiques qui se plaignent des longueurs descriptives de la prose « radcliffienne », non conformes au goût français et qui subsistaient malgré les coupes effectuées par les traducteurs. Le narrateur des *Romans à la mode*, perdu dans ses sombres réflexions, finit par s'endormir. Il est soudainement réveillé par un bourdonnement et s'aperçoit que la nuit est tombée. Saisi de frayeur, il prend le chemin du retour lorsqu'il se sent mystérieusement frappé au milieu du visage. Alors que la tension est à son comble, le lecteur apprend qu'il ne s'agit que d'un simple hanneton :

La belle chute, dira-t-on !
Eh bien, Messieurs, n'est-elle point celle
De maint auteur que j'ai pris pour modèle ?
Lisez ces ténébreux romans
Dont je retrace ici l'image :
Des cavernes, des bois, des spectres, des géans,
Durant tout le cours de l'ouvrage
Font pâlir de frayeur ; et, quand on est au bout,

¹ Famin., *Les Romans à la mode*, *Op. cit.*, p. 202.

Que rencontre-t-on ? rien du tout.¹

Outre les poncifs, Famin prend pour cible les codes d'écriture du genre et comme Chénier, il vise notamment les dénouements « rationnels » des romans employant la technique « radcliffienne » du surnaturel expliqué, ou comment « faire peur pendant trois volumes, et employer le quatrième à prouver qu'il ne falloit pas s'effrayer² », selon Joseph Fiévée. Après cet aperçu de la parodie du roman gothique au sein des critiques, nous allons à présent nous concentrer sur les parodies romanesques.

II. Considérations sur la période de publication des parodies

Le recensement des parodies est un indicateur précieux de la réception du genre, c'est pourquoi nous nous intéressons tout d'abord à leur date de publication. Comme l'a écrit Maurice Lévy, « [l]a parodie ne se manifeste, en général, que lorsque la mode qu'elle vise a franchi un certain seuil et que le goût est saturé.³ » En effet, en 1799, à l'occasion de la sortie de *La Nuit anglaise*, l'une des premières parodies romanesques françaises visant le roman gothique, un critique pour la *Décade philosophique* explique qu'il était temps de voir enfin publier un ouvrage du genre :

[*La Nuit anglaise*] amusera le lecteur, ami de la parodie appliquée à son véritable objet. Assurément c'était ici le cas d'en faire usage. On pourrait même dire qu'on a trop attendu. Déjà la satiété et le goût du changement, à

¹ Famin, *Op. cit.*, p. 204.

² Joseph Fiévée, *La Dot de Suzette, ou Histoire de Mme de Senneterre, racontée par elle-même*, à Paris, chez Maradan, an sixième [1797], « Préface », p. ij.

³ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, Op. cit.*, p. 483.

défaut du bon goût, ont fait à-peu-près justice de ce genre puéril et barbare [...]. Aujourd'hui, et lorsqu'on devait le moins s'y attendre, c'est le Diable qui s'est emparé des nôtres [de nos délices]. Il s'agit de l'exorciser. L'ouvrage dont il a été question dans cet article, y contribuera sans doute. On peut espérer que la manie des traductions et des imitations des romans diaboliques de l'Angleterre, touche à sa fin [...].¹

L'auteur de la critique affirme qu'en 1799, le lectorat français se lassait déjà des « romans diaboliques » traduits en français. Pourtant, le texte paraît au plus fort de la vogue du roman gothique et non au moment de son déclin, et son vœu de voir la « manie » des traductions et des imitations toucher à sa fin ne se réalise pas avant longtemps : après un déclin aux alentours de 1805, le genre renaît de plus belle dans les années 1820. Si l'année où la critique de la *Décade* paraît n'est pas celle de la baisse de l'engouement pour le roman gothique, en revanche, elle est celle des premières parodies romanesques visant le genre. Le titre des deux œuvres publiées cette année est révélateur des intentions parodiques de leurs auteurs. La première, dont parle la critique, est de Bellin de la Liborlière et s'intitule *La Nuit anglaise, ou les Aventures, jadis un peu extraordinaires mais aujourd'hui toutes simples et très communes, de M. Dabaud, marchand de la rue St. Honoré, à Paris ; roman comme il y en a trop, traduit de l'arabe en iroquois, de l'iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon et du lapon en français par le R.P. Spectroruini, moine italien*. La seconde, qu'Eusèbe Salverte publie sous le pseudonyme Louis Randol, est intitulée *Un pot sans couvercle et rien dedans, ou les Mystères de la rue de la lune, histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire par Louis Randol*.

¹ Article de M. dans la *Décade philosophique*, 3^e trimestre, 30 Germinal an VII [1799], pp. 544-548.

Après 1799, de nouvelles parodies paraissent tous les ans. En 1800, alors que le nombre de traductions du roman gothique est moins élevé que celui des romans noirs, paraissent deux autres parodies : le *Canevas à la diable, ou la Journée d'un amateur, anecdote mise au jour* par P. de Jacques-Philippe Voiart et de *Zoloé et ses deux acolytes*, un petit roman publié anonymement parfois attribué au marquis de Sade¹, et qui sans être dans son ensemble une parodie du genre, contient un chapitre intitulé « Scène anglaise » qui l'est.

L'intrigue se déroule sous le Directoire et a pour sujet les frasques de Joséphine de Beauharnais – mise en scène sous le nom de Zoloé – avant son mariage avec Napoléon Bonaparte en 1796. Le roman fait également figurer Bonaparte, Paul Barras, la Giuseppa Carcano, marquise de Visconti – l'épouse de l'ambassadeur de la République cisalpine à Paris – et Theresa Cabarrus et Jean-Lambert Tallien. La « Scène anglaise » consiste en une farce de Milord Forbess, un Anglais amateur de romans gothiques, jouée à l'encontre de Visconti – Volsange, dans le texte. L'espace d'un chapitre, l'auteur anonyme de *Zoloé* réunit les principaux poncifs du roman terrifiant et les arrange en une farce destinée à prêcher sa puissance terrifiante, un clin d'œil aux détracteurs du genre faisant appel à la parodie.

Mentionnons également *Rosella, ou les Effets des romans sur l'esprit des femmes* (1801), une parodie traduite de *Rosella ; or, Modern Occurrences, a Novel* (1799) de Mary Charlton, publiée la même année que *Phedora, ou la Forêt de Minski*, traduction d'un autre roman gothique de Charlton. L'année suivante, paraît une nouvelle parodique par Félicité de

¹ Au sujet de l'attribution, voir l'avant-propos de Vincent Berthelier dans *Zoloé et ses deux acolytes*, Paris, L'insomniaque, 2014, pp. 7-14.

Genlis. « Le Château de Kolméras » (1802), qui pourrait être sous-titré « tel est pris qui croyait prendre », relate, comme la « Scène anglaise » de Zoloé une farce gothique, jouée à l'encontre d'Auguste comte d'Olbas, qui a « toujours passionnément aimé les romans¹ ». La nouvelle détourne les poncifs du genre en mettant en scène un château hanté par de faux revenants ainsi qu'un enlèvement raté, qui pourrait faire référence à celui de la Nonne sanglante dans *The Monk*².

La dernière parodie à paraître pour un temps figure dans un essai du vicomte de Dampmartin intitulé *Des Romans* (1803) dans lequel l'auteur s'en prend notamment au roman gothique et qui est illustré par un petit roman intitulé *Gustave et Léonce*, supposé mettre en pratique les propos du vicomte. Ironiquement, l'œuvre prend le contre-pied des arguments énoncés et met en scène les éléments typiques du genre ciblé de manière tout à fait sérieuse.

Après un rythme de publication régulier de 1799 à 1803, à raison d'une à deux parodies par an, il faut attendre à notre connaissance presque vingt ans pour voir paraître un nouvel ouvrage parodique du genre. Ceci s'explique par la baisse de l'engouement pour la fiction gothique, qui connaît un regain d'intérêt sous la Restauration. En 1820, J.-P.-R. Cuisin publie un recueil de nouvelles parodiques intitulé *Les Ombres sanglantes, galerie funèbre de prodiges, événemens merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques ; cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées*,

¹ Genlis, « Le Château de Kolméras », in *Œuvres de Madame de Genlis*, t. 10, *Nouveaux contes moraux, et nouvelles historiques*, t. 4, Paris, Lecointe et Durey, [1802] 1825, p. 121.

² Don Raymond, persuadé d'avoir enlevé son amante Agnes déguisée en Nonne sanglante, – le fantôme que l'on croit hanter le château de Lindenberg –, découvre avec horreur qu'il s'agit de la véritable Nonne sanglante (Lewis, *The Monk*, Dublin, P. Wogan, P. Byrne, W. Jones, G. Folingsby, 1796, vol. 1, pp. 186-187).

vengeances atroces et combinaisons du crime ; puisés dans des sources réelles, recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur. Le titre catalogue des *Ombres sanglantes*, qui signale la volonté de dresser un inventaire des situations terrifiantes et horribles, prend pour cible ceux des romans qui, selon Millevoye dans sa *Satire des romans du jour* (1810), « promette[nt] tout » et qui amoncellent « sans ordre et sans choix des aventures incroyables, des idées bizarres et incohérentes [...] »¹.



Figure 69. Frontispice des *Ombres sanglantes* (1820)



Figure 70. Frontispice du premier volume des *Fantômes sanglants* (1820)

¹ Millevoye, *Satire des romans du jour*, *Op. cit.*, p. 11.



Figure 71. Johann Heinrich Füssli, « Le Cauchemar », 1781, Detroit, Detroit Institute of Arts

Si *Les Ombres sanglantes* n'épargne pas *Les Fantômes nocturnes, ou les Terreurs des coupables ; théâtre de forfaits offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d'images funestes, de lutins homicides, de spectres et d'échafauds sanglans, supplices précurseurs des scélérats*, le recueil « sérieux » de Cuisin paru la même année, la ligne parodique qui sépare les deux œuvres est relativement mince. L'ambiguïté, qui s'applique généralement au recueil de contes, oscillant « [...] entre le répertoire d'histoires à lire pour le plaisir de se faire peur et la parodie¹ », est ici remarquable d'entrée de jeu. Les deux œuvres comportent en effet un titre aussi long et un frontispice représentant une lectrice

¹ Glinoyer, *La Littérature frénétique*, Op. cit., p. 72.

terrorisée par ses lectures. Dans le cas du recueil « sérieux » (fig. 69), le frontispice est un clin d'œil au tableau « Le Cauchemar » de Johann Heinrich Füssli (fig. 70). Dans le cas des *Ombres sanglantes* (fig. 71), le frontispice est accompagné d'une épigraphe de Shakespeare, auquel se réfèrent souvent les romanciers anglais pour signaler leur appartenance à une tradition gothique nationale ; une technique reprise, comme nous l'avons vu, par les auteurs de notre corpus d'imitations et de supercheries littéraires.

C'est donc d'abord par l'intermédiaire d'autres éléments du paratexte, en l'occurrence la préface et la conclusion, que Cuisin signale d'abord ses intentions humoristiques dans *Les Ombres sanglantes*. Toutes deux énoncent prendre pour cible les œuvres de Young, de Radcliffe et de Lewis, tandis que dans l'introduction, Cuisin déclare aux lecteurs l'effet recherché par son ouvrage et qui n'est pas moins que de « clouer en quelque sorte une femme sur sa chaise, au point qu'elle n'ose plus tourner la tête d'aucun côté sans craindre de rencontrer une griffe infernale, ou de voir un œil enflammé s'avançant vers elle pour la réduire en poudre », faute de quoi l'auteur promet de briser « de dépit, [sa] plume, [...] » et de renoncer « pour jamais à l'art de [ses] prestiges.¹ » Ces intentions exagèrent les effets d'un roman terrifiant et constituent par la même une satire de la visée des auteurs du genre.

La dimension parodique se manifeste ensuite au sein du contenu. L'outrance et la redondance, deux caractéristiques intrinsèques au genre du roman gothique qui font qu'il se prête naturellement à la parodie², sont effectivement reprises et poussées à l'extrême dans *Les*

¹ Cuisin, *Les Ombres sanglantes*, *Op. cit.*, p. 19.

² Prungnaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 100.

Ombres sanglantes et débouchent sur l'enchérissement parfois littéral de l'horreur ou sur une surenchère de phénomènes surnaturels qui n'ont plus pour effet d'effrayer, mais plutôt de faire sourire par tant d'invéraisemblances.

Deux ans après la parution du recueil de Cuisin, alors que le genre est toujours en vogue, paraissent quatre romans parodiques ou contenant des éléments parodiques : deux parodies par L.-T. Gilbert de romans noirs à succès de Charles-Victor Prévost, vicomte d'Arlincourt, *Le Nouveau Solitaire*, une « imitation burlesque » du *Solitaire* (1821) et *La Renégate*, fondée sur *Le Renégat* (1822), ainsi que *L'Héritière de Birague* et *Jean-Louis, ou la Fille trouvée*, d'Honoré de Balzac, tous deux publiés tous deux sous le pseudonyme « Lord R'hoone ».

Le Nouveau Solitaire est fondé sur un roman au succès colossal, non seulement traduit en six langues, mais ayant aussi fait l'objet d'adaptations théâtrales et musicales, de tableaux et d'un jeu de carte¹. La page de titre de l'ouvrage est d'ailleurs agrémentée d'une vignette représentant une figure de satire qui témoigne des intentions moqueuses de l'auteur (fig. 72). Le titre lui-même rappelle celui de *The New Monk* (1798) de « R. S., Esq. », une réécriture cocasse du *Monk* de Lewis.

¹ Charles-Victor Prévost d'Arlincourt, *Le Solitaire*, à Paris et à Rouen, chez Béchét, [1821] 1822, « Préface de l'éditeur », pp. ii-vi.

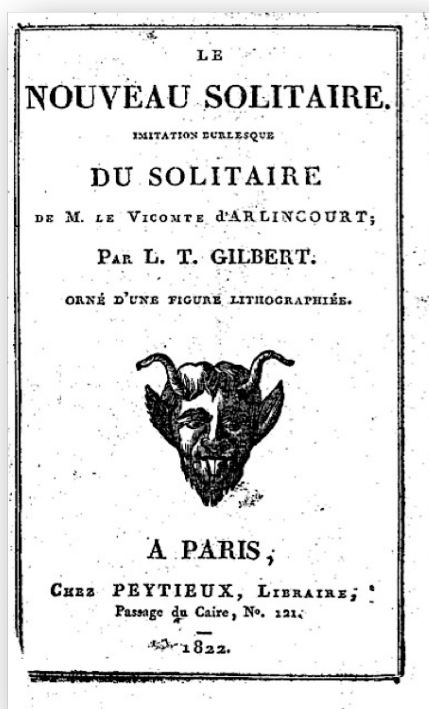


Figure 72. Page de titre du *Nouveau Solitaire* (1822)

Le vicomte d'Arincourt a été critiqué pour son style particulier, notamment pour son usage de l'inversion. En témoigne un rédacteur de la *Revue encyclopédique* de 1821 : « [...] on pourra reprocher à l'auteur de s'être souvent éloigné des classiques. Il se permet surtout de continuelles inversions qui sont contraires au génie de notre langue.¹ » Des exemples tels que « [j]amais au Mont-Sauvage, d'aucun crime le Solitaire ne s'est souillé² » ou « [p]ourquoi du chef des rebelles le front audacieux, orné d'un panache vainqueur, a-t-il soudain fléchi ?³ » ont

¹ Article de M. dans la *Revue encyclopédique*, Paris, au Bureau central de la Revue encyclopédique, 1821, vol. 9, p. 585.

² Marquiset, *Op. cit.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 101.

d'ailleurs valu à d'Arincourt le surnom de « l'inversif vicomte¹ ». *Le Nouveau Solitaire* porte une attention particulière aux détails typiques du style du vicomte et parodie notamment ses célèbres inversions en utilisant un vocabulaire imagé pour produire une situation burlesque, comme le montre l'exemple suivant : « [...] vers la butte des moulins comme un cabri il fuit.² » En ce qu'il imite les éléments constitutifs style de d'Arincourt, le roman de Gilbert pourrait être qualifié de pastiche, selon la théorie de Genette, déjà évoquée, mais puisqu'il les pousse également à l'extrême jusqu'à la caricature, il entre bien dans la définition de la parodie. *Le Nouveau Solitaire* diffère des autres parodies du roman gothique en ce qu'il ne prend pas pour cible le genre dans son intégralité mais plutôt une œuvre d'un auteur particulier, dont il imite le style et adapte le sujet à des préoccupations triviales et domestiques.

L'Héritière de Birague est qualifié de « roman "noir" travesti par endroit en bouffonnerie¹ ». Le texte de Balzac comporte en effet le titre, les personnages, les décors et les situations traditionnelles du roman noir, mais la narration est intercalée de scènes et de conversations bouffonnes ou burlesques. Ces dernières font partie de la stratégie parodique de Balzac pour se moquer des coïncidences trop invraisemblables de la fiction gothique et surtout de la technique « radcliffienne » du surnaturel expliqué, plutôt appréciée en France, mais sévèrement critiquée lorsqu'elle est mal menée³. Un autre aspect parodique de l'œuvre de

¹ Marquiset, *Op. cit.*, p. 101.

² Gilbert, *Le Nouveau Solitaire, imitation burlesque du Solitaire de M. le Vicomte d'Arincourt*, à Paris, chez Peytieux, 1822, p. 85.

³ Voir l'article d'Amaury Duval dans la *Décade philosophique*, an V, III^e trimestre, pp. 541-545 : « Madame Radcliffe semble avoir pour principe de ne pas laisser le plus petit incident sans une explication détaillée : elle croit donner ainsi plus de vraisemblance à l'histoire générale ; il en résulte un effet tout contraire. Elle inspire le

Balzac consiste en l'interruption de la narration par les digressions comiques et métafictionnelles du narrateur, qui intervient par exemple entre parenthèses dans les passages les plus sombres, et qui a pour effet d'abolir l'atmosphère dramatique.

En outre, le roman reprend ou détourne de manière burlesque des éléments traditionnels du genre ou certains épisodes issus de célèbres romans gothiques, tels que les rêves prémonitoires et les lacunes d'un manuscrit trouvé ou de la narration, des clins d'œil à l'amateur de fiction gothique qui se rappellera à la lecture de *L'Héritière de Birague* quelques scènes célèbres du genre. En effet, il semble que le roman de Balzac fait à deux reprises écho à *The Romance of the Forest* d'Ann Radcliffe, ou plutôt à l'une des rééditions de la traduction française de Soulès données par Maradan en 1819 et en 1820¹. Il faudrait pouvoir confirmer

doute par les peines qu'elle prend pour l'écarter. On pourrait lui dire : Prouvez un peu moins si vous voulez être crue. »

¹ La première est une scène dans laquelle Aloïse fait un rêve prémonitoire la veille de son mariage arrangé avec l'italien Villani et qui rappelle celui d'Adeline dans roman de Radcliffe, le premier d'une série qui l'aidera à résoudre le mystère du meurtre de son père.

François Soulès, *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair*, à Paris, chez Maradan, [1794] An VIII - 1800, t. 1, pp. 84-85 : « Enfin, je me couchai ; mais les inquiétudes de mon ame écartèrent le sommeil : de tristes, de sombres images voltigeaient devant mon imagination ; et sans fermer l'œil, je tombai dans une espèce de rêve. Je crus me voir avec mon père dans une forêt déserte : ses regards étaient sévères, ses gestes menaçans ; il me reprochait d'avoir quitté mon couvent. En me parlant, il avait tiré de sa poche un miroir qu'il me présentait. Je regardai dedans, et je me vis (mon sang se glace en le répétant), je me vis percée d'une large blessure, et répandant des flots de sang. Alors je crus me retrouver dans la maison, et tout-à-coup j'entendis les mots suivans si distinctement prononcés, que même, en ne dormant plus, j'eus peine quelque tems à ne pas les croire véritables : "Fuis de cette maison, la mort est sur ta tête." Je fus éveillée par les pas de quelqu'un dans l'escalier [...]. »

Honoré de Balzac, *L'Héritière de Birague*, *Op. cit.*, p. 202 : « Elle eut un sommeil pénible pendant lequel elle fut livrée aux angoisses d'un songe terrible. Elle rêva qu'après une longue course elle arrivait enfin à la ruelle du château ; que là une énorme pierre se soulevait par les efforts d'un homme qui sortait de la tombe et l'embrassait ; mais son baiser avait la froideur du marbre ; et de l'assemblage d'une foule de ruines, de portraits de famille, sortait le vieux Robert, haletant et criant : "Sauvez l'honneur de mon intendance, sauvez..." Un long silence suivit, qui fut interrompu par des gémissements, et du fond de son cœur s'élevait un effroi qui, la saisissant, la faisait évanouir sur l'autel ; et, malgré l'absence de ses esprits, elle entendit une voix tonnante qui la fit trembler, en disant : "Lorsque le pouvoir des hommes finira, songe qu'il est un autre pouvoir." Aloïse se réveilla tout en sueur [...]. »

que Balzac avait lu *L'Abbaye de la forêt*, mais nous savons qu'il était un averse lecteur de romans gothiques et qu'il devait connaître ses « classiques », Radcliffe et Maturin notamment¹.

Selon Avril Horner et Sue Zlosnik, la parodie est un « [...] literary mode that, while engaging with a target text or genre, exhibits a keen sense of the comic, an acute awareness of intertextuality and an engagement with the idea of metafiction.² » Les textes français évoqués

La seconde éventuelle allusion à *The Romance of the Forest* en traduction française se trouve dans la reprise du poncif du manuscrit illisible. Dans le roman de Radcliffe, Adeline découvre un rouleau manuscrit contenant le récit d'un prisonnier qui s'avère être son père mort assassiné. Sa lecture est sans cesse interrompue aux endroits les plus palpitants ou au moment de la révélation d'informations importantes – comme le nom du meurtrier – à cause du mauvais état du manuscrit endommagé par l'humidité, comme le montre l'exemple suivant.

Soulès, *La Forêt*, *Op. cit.*, t. 2, p. 115 : « [...] elle reprit la lecture du manuscrit.

Plusieurs des lignes suivantes étaient effacées.

“.....
..... Il m'avait dit que je n'avais pas plus de trois jours à vivre, et me donna le choix du fer ou du poison. O quel moment d'agonie ! grand Dieu, tu vis mes souffrances !” »

Le narrateur de *L'Héritière de Birague*, qui prétend tenir son histoire de mémoires de la famille du château de Birague, se voit obligé de faire une narration incomplète des événements, non pas parce que le manuscrit est abîmé ou trop vieux, comme c'est généralement le cas dans les romans gothiques, mais parce qu'il est écrit en hiéroglyphes – peut-être une manière ironique de dire qu'il est tellement mal écrit qu'il en est indéchiffrable ?

Honoré de Balzac, *L'Héritière de Birague*, *Op. cit.*, p. 282 : « L'intendant s'éloigna avec le sénéchal, et fut s'acquitter des ordres secrets qu'il venait de recevoir. Il rassembla en moins de dix minutes les membres de la famille, les conduisit avec gravité dans le salon des ancêtres, et attendit que Mathieu XLV jugeât convenable de paraître. Il parut enfin

.....
.....
Messieurs, ces lignes de points tiendront lieu, si vous le voulez permettre, de la conversation étrange inconcevable qu'eut Mathieu XLV avec la famille... S'il nous avait été possible de vous en donner le détail, croyez que nous l'eussions fait avec joie ; mais le réservé Robert craignit tant qu'elle ne parvînt à la postérité la plus reculée, qu'il en transcrivit le narré dans les archives sous le voile impénétrable des hiéroglyphes. »

¹ Jacques-David Ebguy, « Melmoth reconcilié, ou le gothique “repris” », in Seth (dir.), *Imaginaires gothiques*, *Op. cit.*, pp. 193-227, p. 193.

² Avril Horner and Sue Zlosnik (dir.), *Gothic and the Comic Turn*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 12. [« [...] mode littéraire qui, tout en coopérant avec un texte ou un genre cible, manifeste un goût assidu pour le comique, une conscience aiguë de l'intertextualité et l'acceptation de l'idée de metafiction. »]

précédemment comportent en effet tous une dimension « métatextuelle » dans le sens premier du terme¹, qu'elle soit littéralement présente, comme dans *La Nuit anglaise* et *Le Nouveau Solitaire*, par l'intermédiaire d'allusions aux œuvres ciblées, dans *Le Château de Kolméras* et *Les Ombres sanglantes* ou plus discrète en ce qu'elle vise le genre dans son intégralité, comme dans *Zoloé* et *L'Héritière de Birague*. Quatre d'entre eux, *La Nuit anglaise*, *Zoloé*, *Le Château de Kolméras* et *Les Ombres sanglantes* présentent des portraits de lecteurs du genre qui leur permettent de faire montre d'un recul critique, d'une réflexion sur la manière d'écrire la fiction gothique et de la lire.

Penchons-nous de plus près sur la période de publication des parodies. Maurice Lévy note l'absence d'une coïncidence entre les dates de publication des œuvres parodiques et celles des œuvres parodiées : « Il est singulier », écrit-il, « d'observer que l'esprit parodique s'est manifesté, au regard de la chronologie, trop tard... ou trop tôt.² » Il avait alors à l'esprit des œuvres anglaises du début des années 1790, comme *The Effusions of Sensibility, a Pathetic Novel in the Modern Taste* (1790) de Matthew Gregory Lewis, c'est-à-dire les textes publiés avant la vague de succès du genre à la fin des années 1790, ou bien *Northanger Abbey* de Jane Austen et *Nightmare Abbey* (1818) de Thomas Love Peacock, publiés bien après la plupart des romans pris pour cibles.

¹ Dans *Palimpsestes*, Genette définit la métatextualité comme « [...] la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est par excellence la relation critique. » (Genette, *Palimpsestes*, p. 11.)

² Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 515.

Northanger Abbey est rédigé vers 1798-1799, au plus fort de la mode du roman gothique. Jane Austen vend son manuscrit à un éditeur en 1803 mais celui-ci en repousse la parution pour finalement le revendre. La parodie est publiée à titre posthume seulement en 1818. L'« avertissement » de l'éditeur qui accompagne le roman parodique montre clairement qu'il craignait qu'il ne soit publié trop tard par rapport au genre ciblé et que le texte ne soit par conséquent obsolète :

This little work was finished in the year 1803, and intended for immediate publication. It was disposed of to a bookseller, it was even advertised, and why the business proceeded no farther, the author has never been able to learn. That any bookseller should think it worth-while to purchase what he did not think it worth-while to publish seems extraordinary. But with this, neither the author nor the public have any other concern than as some observation is necessary upon those parts of the work which thirteen years have made comparatively obsolete. The public are entreated to bear in mind that thirteen years have passed since it was finished, many more since it was begun, and that during that period, places, manners, books, and opinions have undergone considerable changes.¹

Toujours du côté anglais, *La Nuit anglaise* de Bellin de la Liborlière, bien que traduite en 1800, paraît seulement en 1817, avec un retard de presque vingt ans par rapport aux œuvres qu'elle parodie. Maurice Lévy explique ainsi cette absence de concordance : « Sans doute y eut-il pour une part, à l'origine dans ce décalage, le peu d'empressement apporté par les éditeurs

¹ Jane Austen, *Northanger Abbey and Persuasion*, by the author of *Pride and Prejudice* and *Mansfield-Park*, &c., London, John Murray, 1818, pp. xxiii-xxiv. [« Ce mince ouvrage fut terminé en l'an 1803 et était destiné à publication immédiate. Il fut laissé entre les mains d'un éditeur, sa parution fut même annoncée, mais la raison pour laquelle l'entreprise s'interrompit ne fut jamais révélée à l'auteur. Que l'éditeur l'ait considéré suffisamment intéressant pour l'acheter, mais pas assez pour le publier est invraisemblable. Ceci dit, le public et l'auteur doivent seulement se préoccuper des quelques explications rendues nécessaires pour les parties de cet ouvrage devenues relativement obsolètes en l'espace de treize ans. On implore le public de garder à l'esprit que treize années se sont écoulées depuis que l'ouvrage est achevé, bien plus depuis qu'il fut entamé, et que pendant cette période, les lieux, les usages, les livres et les opinions ont subi d'importants changements. »]

à publier des œuvres dont il était à craindre qu'elles ne tarissent une source exceptionnelle de revenus faciles.¹ » Sans pouvoir apporter une explication alternative, la raison mentionnée par Lévy semble peu probable dans la mesure où la parodie est autant destinée aux détracteurs qu'aux amateurs du genre, c'est-à-dire aux lecteurs et aux connaisseurs du genre ciblé. En cela, la publication d'œuvres parodiques ne gêne aucunement la vente des romans gothiques en question. En témoigne un critique pour le *Magasin encyclopédique*, à l'occasion de la sortie de *La Nuit anglaise*, qui souligne la malléabilité du roman terrifiant, dont les parodies peuvent être aussi bien appréciées des lecteurs des deux bords :

La *Nuit anglaise* est un ouvrage très original, très amusant et qui, sans doute, aura beaucoup de lecteurs, car il sera lu également par les amateurs de spectres et de mystères et par les gens de bon goût ; les uns n'y verront qu'un tissu d'événements bizarres et extraordinaires qui flatteront autant leur goût que les radcliffades qui font leurs délices, et les autres y trouveront une parodie fine et plaisante de ces ouvrages monstrueux que proscriera toujours la raison.²

Le manque d'empressement des éditeurs britannique à publier des parodies du genre ne s'applique pas à leurs collègues de l'autre côté de la Manche. En 1799, l'une des années les plus riches en traductions françaises du roman gothique, Bellin de la Liborlière publie *La Nuit anglaise*, un an après *Célestine, ou les Époux sans l'être* (1798), son roman noir qu'il n'épargne d'ailleurs pas dans sa parodie. Cuisin fait paraître ses nouvelles parodiques *Les Ombres sanglantes* (1820) la même année que *Les Fantômes nocturnes* (1820), son recueil « sérieux ». Un constat similaire se fait avec *Le Nouveau Solitaire*, *La Renégate*, *L'Héritière de Birague* et

¹ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 515.

² *Magasin encyclopédique*, 1799, vol. 25, pp. 261-261, cité dans Killen, *Op. cit.*, p. 100.

Jean-Louis, ou la Fille trouvée. Les parodies de L.-T. Gilbert, imprimées quelques mois après les romans qu'elles ciblent, et celles de Balzac, qui suivent plusieurs de ses romans noirs¹, paraissent toutes en plein renouveau d'intérêt pour le roman gothique et le roman noir.

Il en va de même pour la première traduction française de *Northanger Abbey* par Hyacinthe de Ferrières. Le roman est peut-être davantage promu pour la réputation de l'auteur que pour être une parodie du roman gothique, puisqu'il est présenté comme étant « traduit de l'anglais de Jeanne Austen, auteur d'*Orgueil et préjugé*, du *Parc de Mansfield*, de *La Famille Elliot*, de *La Nouvelle Emma*, etc. ». Elle paraît néanmoins en 1824, c'est-à-dire pendant la période de renouveau de la fiction gothique en France.

En France, les parodies du roman gothique et du roman noir se manifestent plus tardivement qu'en Angleterre, où les premières font leur apparition dès les années 1790². Cela s'explique par le fait que la vogue du gothique en France est arrivée légèrement plus tardivement qu'en Angleterre. D'ailleurs, la plupart des parodies britanniques mentionnées par Maurice Lévy n'ont pas, à notre connaissance, fait l'objet de traduction française. Cela peut s'expliquer par deux raisons. La première est relative à la complexité, voire à la difficulté de traduire l'humour d'une langue à l'autre. La seconde est relative au manque de concordance des périodes de publication des parodies britanniques et des romans gothiques en traduction française. En effet, les premières paraissent à un moment où le lectorat français n'est pas prêt à

¹ *Clotilde de Lusignan, ou le Beau juif* (1822), *Le Vicaire des Ardennes* (1822), *Le Centenaire, ou les Deux Beringheld* (1822).

² Voir par exemple *The Effusions of Sensibility, a Pathetic Novel in the Modern Taste* (1790) de Lewis et *Modern Novel Writing* (1796) de Beckford.

les recevoir, tandis qu'au moment de la vogue du genre en France, ces mêmes œuvres parodiques sont plus ou moins tombées dans l'oubli.

Penchons-nous à présent sur le contenu des œuvres. Joëlle Prunghaud explique au sujet de la production britannique que « [l]a première génération de parodies des années 1790 ne prend pas immédiatement le roman gothique pour cible exclusive car celui-ci est encore peu différencié des genres apparentés : roman féminin et roman sentimental.¹ » En France, ce n'est pas le cas : *La Nuit anglaise*, comme les autres parodies romanesques citées, est entièrement consacrée au roman gothique. Si le genre n'est pas le seul objet de la *Satire des romans du jour* de Millevoye et de l'essai *Des Romans* de Dampmartin, la plupart des critiques parodiques se focalisent néanmoins exclusivement sur lui.

Joëlle Prunghaud ajoute ailleurs qu'« [i]l faut attendre la décennie 1810-1820 pour trouver en abondance des textes parodiques de qualité, écrits par des auteurs talentueux qui n'entendaient pas seulement mettre en cause le roman gothique, mais dont les intentions critiques avaient un spectre plus large et qui prétendaient faire œuvre de créateurs.² » Ces textes constituent, selon Prunghaud, « la deuxième génération des parodies, plus riche parce que le

¹ Prunghaud, « Du terrifiant au burlesque : le château dans les parodies du roman gothique », in Pascale Auraix-Jonchère (dir.), « Ô saisons, ô châteaux », *Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 199-212, p. 199. Précisons ici que l'article de Joëlle Prunghaud consiste en un état des lieux des parodies publiées en France et en Angleterre et ne comporte pas d'étude de cas.

² Prunghaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 99.

genre a eu le temps de mûrir et de s'enrichir des défauts accumulés et exhibés par la fiction gothique.¹ »

A nouveau, le constat précédent s'applique davantage à la production parodique britannique qu'à la production française. Prungnaud fait référence à *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque* (1812) – traduit en français en 1821² –, à *The Heroine* (1813) d'Eaton Stannard Barrett, à *Nightmare Abbey* (1818) de Thomas Love Peacock et à *Northanger Abbey* (1817) de Jane Austen, des œuvres qui ne se focalisent pas uniquement sur le roman gothique. Du côté français, aucun roman ne réunit d'une manière aussi ingénieuse les poncifs du genre que ne le fait l'une des premières parodies, *La Nuit anglaise*, tandis que *Le Château de Kolméras* préfigure, en quelque sorte, *Northanger Abbey* dans la mise en scène des désillusions d'un lecteur.

III. L'autoparodie

Comme l'ont remarqué Avril Horner et Sue Zlosnik, la plupart des définitions relatives à la fiction gothique ignorent l'aspect comique intrinsèque à cette dernière³. Cette dimension comique est pourtant présente dès le premier roman du genre. L'ambiguïté caractéristique du genre, qui se manifeste dans la nature hybride de *The Castle of Otranto*, c'est-à-dire tragi-

¹ Prungnaud, *Gothique et décadence*, *Op. cit.*, p. 99.

² M. Gandais, *Le Don Quichotte romantique, ou Voyage du docteur Syntaxe à la recherche du pittoresque et du romantique, poème en XX chants, traduit librement de l'anglais, et orné de 26 gravures*, Paris, chez à l'auteur et chez Pélicier, 1821.

³ Horner and Zlosnik (dir.), *Gothic and the Comic Turn*, *Op. cit.*, p. 1.

comique, sérieuse et légère, fondée sur la forgerie tout en se faisant passer pour authentique, est d'ailleurs soulignée par Walpole dans la préface de la seconde édition du roman, que l'auteur décrit comme un mélange d'ancien et de moderne¹. En outre, dans cette même préface, nous avons vu que l'auteur se positionne dans la lignée de Shakespeare, « le barde gothique² », réputé pour son mélange de tragique et de comique qui a fait l'objet des critiques français.

Si, après Walpole, la tendance du roman gothique est plutôt de susciter l'horreur et la terreur que de provoquer le rire, sans doute parce qu'avec l'influence du *Philosophical Enquiry* de Burke, le comique est considéré comme un frein au potentiel effrayant du genre³, ce dernier conserve toutefois certaines caractéristiques ludiques. Celles-ci se retrouvent notamment dans le jeu intertextuel d'un roman à un autre⁴ et dans celui relatif à la supercherie⁵. En effet, si certains romans gothiques reposent sur la technique du manuscrit trouvé et de la pseudo-traduction, d'autres sont des réécritures les uns des autres, à l'instar de *The Old English Baron*, dans lequel Clara Reeve s'efforce de corriger les défauts de vraisemblance et de morale d'*Otranto*⁶, et de *The Italian* de Radcliffe, écrit en réaction au sensationnalisme du *Monk*⁷ et

¹ Cf. p. 263.

² Townshend, « Gothic and the Ghost of Hamlet, in *Op. cit.*, p. 68.

³ Horner and Zlosnik (dir.), *Gothic and the Comic Turn*, *Op. cit.*, p. 6.

⁴ Nous avons vu, par exemple, que les auteurs de romans gothiques se citaient les uns les autres au sein d'épigraphes. Cf. p. 233.

⁵ Horner and Zlosnik (dir.), *Gothic and the Comic Turn*, *Op. cit.*, p. 10.

⁶ Clery et Miles (dir.), *Op. cit.*, p. 132.

⁷ Susan Wolstenholme, *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers*, New York, State University of New York Press, 1993, p. 16.

cité par Victor Sage comme exemple de roman gothique dans lequel l'horreur et l'humour s'entrelacent¹.

Ensuite, la plupart des auteurs de parodies du genre ou de romans terrifiants comportant des éléments parodiques ont eux-mêmes publié de la fiction gothique². C'est le cas de Mary Charlton, comme nous l'avons vu, mais aussi de Mary Robinson³, de Francis Lathom⁴, de Lewis⁵ et de Beckford⁶. Ce constat est aussi valable en France, nous l'avons vu avec Bellin de la Liborlière, Cuisin et Balzac. Ajoutons à cette liste Félicité de Genlis, auteur des *Chevaliers du Cygne* (1795) et de la parodie *Le Château de Kolméras* (1802). L'attitude ambiguë des romanciers vis-à-vis du genre, qui « sans renoncer à effrayer les foules⁷ », adressent « au lecteur “averti” un coup d'œil complice⁸ », permettrait aux auteurs de présenter deux niveaux de lecture d'un même texte, de jouer sur les deux tableaux et de plaire à tout le monde.

¹ Victor Sage, « Gothic laughter : Farce and Horror in Five Texts », cité dans Horner and Zlosnik (dir.), *Op. cit.*, p. 9.

² Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 489.

³ Mary Robinson, qui publie le roman à tendance satirique *The Widow* (1794), publiera deux ans plus tard Hubert de Sevrac, *a Romance of the Eighteenth Century* (1796) un roman contenant des éléments chers au roman gothique.

⁴ Francis Lathom, connu pour ses nombreuses publications gothiques, a notamment publié *The Unknown ; or, the Northern Gallery, a Romance* (1808) l'année suivant la parution de son ouvrage satirique *Human Beings* (1807).

⁵ En 1790, à l'âge de seize ans, Lewis, l'auteur de *The Monk*, a écrit le roman inachevé *The Effusions of Sensibility, a Pathetic Novel in the Modern Taste*.

⁶ Après son roman gothique oriental *Vathek*, William Beckford publie *Modern Novel Writing* (1796), suivi d'*Azemia* (1797), qui prennent pour cible littérature romanesque en général, mais le roman gothique n'est pas épargné.

⁷ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 490.

⁸ *Ibid.*, p. 490.

C'est en effet le côté plaisant, voire amusant, de la dimension horrifique et/ou terrifiante des romans gothiques que souligne un critique pour le *Spectateur du Nord* en 1799 à propos du *Tombeau* quand il mentionne les « espiègleries sépulchrales mises en usage par Mistress Radcliffe¹ ». Un autre exemple de la dimension double du gothique se trouve dans le roman anonyme *The Castle of Saint Donats ; or, the History of Jack Smith* (1798), qui fait l'objet de deux traductions, en 1802 et en 1803. Ce roman gothique, pourtant « sérieux », dont une partie de l'intrigue est située pendant la Terreur, s'ouvre sur une réflexion qui parodie le poncif du château gothique tant ciblé par les critiques et que nous avons citée précédemment². L'exemple de *The Castle of Saint Donats* prouve que les romanciers gothiques ont bien conscience d'écrire pour un genre dont les conventions plus qu'usées servent de cible aux critiques. Il faut non seulement voir dans cette pratique auto-parodique intrinsèque au roman terrifiant un jeu, mais aussi une capacité de mise à distance, « [...] un recul critique tout à l'honneur d'un écrivain conscient des limites de ses propres créations.³ »

IV. Une étude de cas, *La Nuit anglaise*

Penchons-nous à présent sur les procédés parodiques mis en œuvre dans un roman en particulier, *La Nuit anglaise*. Un an après la publication de son roman noir intitulé *Célestine, ou les Époux sans l'être* (1798), Bellin de la Liborlière fait paraître une parodie intitulée *La*

¹ Article de C., *Spectateur du Nord*, janvier 1799, pp. 13-14.

² Cf. p. 265.

³ Prungnaud, *Gothique et décadence, Op. cit.*, p. 102.

Nuit anglaise, probablement l'une des meilleures du genre, et surtout « le premier ouvrage conçu, d'un bout à l'autre [...] sur le mode parodique »¹ qui illustre la nature internationale et intertextuelle du genre au tournant du XVIII^e siècle.

1. Une « Radcliffade » travestie

L'auteur de *La Nuit anglaise* est né dans une ancienne famille noble et fortunée qui regarde l'arrivée de la Révolution d'un œil méfiant. Bellin de la Liborlière (1774-1847) est inscrit sur la liste des émigrés. Il suit son père en exil et rejoint comme lui l'armée des émigrés à Coblenz². *Célestine*, son roman noir, centré sur la figure d'un émigré victime de la Terreur, est écrit pendant son exil, et publié d'abord à Brunswick, en terre d'émigration. D'une certaine manière, les mêmes préoccupations se ressentent dans *La Nuit anglaise*. Comme l'écrit Maurice Lévy, « [...] derrière la farce, se devine le tragique de l'époque révolutionnaire et se profile le ridicule de la nouvelle classe dirigeante, vue d'un clin d'œil de ci-devant.³ »

La Nuit anglaise fait effectivement le lien avec les événements révolutionnaires. Le roman relate les aventures de M. Dabaud, un marchand enrichi par la Révolution, qui n'avait « été ni un *terroriste*, ni un *coupe-tête*, ni un *buveur de sang*⁴ », mais qui « se trouvait élevé à la classe nombreuse des nouveaux propriétaires de la République.⁵ » Ce parvenu rétif au

¹ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 491.

² Lévy, « Préface », *Célestine*, *Op. cit.* p. 8.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 37.

⁵ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 37.

mariage de son fils Roger avec la fille d'un ci-devant guillotiné, cherche une nouvelle occupation. On lui présente alors des « Radcliffades »¹, dont il s'entiche. Son souhait le plus cher, devenir « le héros d'une de ces scènes terribles dont il aimait tant à lire la description »², va être exaucé. Le temps d'une nuit, M. Dabaud se retrouve héros malgré lui d'une aventure gothique au terme de laquelle il découvre l'origine des mystères qu'il a vécus, en réalité des machinations imaginées pour le contraindre à donner son consentement au mariage de son fils.

Dans l'incipit de *La Nuit anglaise*, Bellin de la Liborlière reprend la topique du manuscrit trouvé chère aux romans gothiques et présente son texte comme une traduction à l'intitulé révélateur de ses intentions parodiques :

La Nuit anglaise,
ou
les Aventures,
Jadis un peu extraordinaires mais aujourd'hui toutes simples et très
communes,
de M. Dabaud,
Marchand de la rue St. Honoré, à Paris ;
Roman comme il y en a trop,
Traduit de l'Arabe en Iroquois, de l'Iroquois en Samoyède, du Samoyède en
Hottentot, du Hottentot en Lapon et du Lapon en Français.
Par le R.P. Spectroruini, moine italien.

Ce titre à la longueur exagérée que l'on retrouve dans *Les Ombres sanglantes* caricature l'engouement pour un système titulaire complexe dans les romans du XVIII^e siècle. Nous l'avons vu, en version originale, les romans gothiques affichent régulièrement un système tripartite – un titre principal, un sous-titre et une indication générique – qui doit servir l'horizon

¹ Le terme est utilisé dans *La Nuit anglaise* pour désigner un texte écrit à la manière d'Ann Radcliffe, et par extension les romans gothiques qui ont suivi la publication des romans de Radcliffe.

² Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 57.

d'attente du lecteur et lui confirmer que l'ouvrage lui procurera le frisson attendu. L'intitulé de *La Nuit anglaise* reproduit ce schéma de manière excessive en ajoutant quelques clins d'œil. Tout d'abord, dans un « roman anglais », c'est-à-dire dans un roman gothique, la partie la plus terrifiante de l'intrigue se déroule la nuit, souvent à l'heure fatidique de minuit ; aussi *La Nuit anglaise* se fait l'écho d'une réplique du père Falconi à M. Dabaud : « [...] dans les romans anglais, minuit est la plus belle heure du jour. »¹ L'expression « roman comme il y en a trop » renvoie ensuite aux critiques de l'époque qui se plaignaient de la profusion des romans gothiques et de leurs « mauvaises » imitations.

Enfin, rappelons-le, les romans du genre étaient souvent présentés comme des traductions – parfois à juste titre, parfois non. *La Nuit anglaise* comporte d'entrée de jeu une raillerie de la part de l'auteur à ce sujet dont on trouve un écho *Un Pot sans couvercle*, la parodie d'Eusèbe Salverte parue la même année que celle de Bellin : « Remarquez d'abord cette finesse de m'intituler Traducteur, et on pas auteur, tandis que je suis l'un et l'autre. Mais je sais que le plus mauvais roman ne trouverait pas un lecteur parmi vous, si vous ne lisiez au titre en majuscules capitales, TRADUIT, etc., etc.² »

La parodie de Bellin de la Liborlière présente en outre un bel exemple d'échange international autour du marché de la fiction gothique : *La Nuit anglaise*, qui prend pour cible principale des romans gothiques traduits en français, est à son tour traduite en anglais en 1813 par Sophia Elizabeth Lewis Shedden, la sœur de l'auteur du *Monk* (1796). En outre, la

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, pp. 82-83.

² Salverte, *Op. cit.*, p. 5.

traductrice de *La Nuit anglaise* ajoute à la longue liste de traductions déjà conséquente la mention – pour le coup exacte – « and from the French into English » (fig. 73). *La Nuit anglaise, ou les Aventures jadis un peu extraordinaires mais aujourd'hui toutes simples et très communes de M. Dabaud* devient sous la plume de Sophia Elizabeth Lewis *The Hero ; or, the Adventures of a Night, a Romance*, peut-être en référence à une autre parodie parue la même année, *The Heroine ; or, Adventures of a Fair Romance Reader* d'Eaton Stannard Barrett. Il est possible qu'en procédant à une telle altération du titre, Elizabeth Lewis Shedden ait été motivée

Figure 73. Page de titre de *The Hero ; or, the Adventures of a Night, a Romance* ([1813] 1817)

par des raisons similaires à celles de Marie-Françoise Gay Allart, qui modifie considérablement le titre de *The Italian* de Radcliffe en *Éléonore de Rosalba* au lieu d'en faire la traduction littérale comme Morellet *L'Italien*. Ce faisant, elle évite l'adjectif de nationalité, qui devenait, sinon « pour toute une nation une injure sanglante¹ » du moins un clin d'œil moqueur à la nation en question. Peut-être que la traductrice de *La Nuit anglaise* a-t-elle également voulu éviter toute référence trop directe à sa patrie.

¹ Article d'Amaury Duval pour la *Décade philosophique*, an V, III^e trimestre, p. 542. Cf. p. 211 pour l'intégralité de la citation.

2. La « carnavalisation » du texte

Penchons-nous à présent sur la technique qui confère son unicité à la parodie de Bellin. Dans *Un Pot sans couvercle*, Eusèbe Salverte affirme : « L’histoire que j’écris vaut mieux que tous les romans passés et présents, car je les ai tous pillés.¹ » L’auteur souligne ici le manque d’originalité des romans gothiques et le jeu intertextuel – conscient ou inconscient – inhérent à leur conception. Comme nous l’avons vu, les romans se moquent de leurs propres intrigues, se copient, se parodient et se dénoncent les uns les autres. Cette dimension est portée à son comble dans *La Nuit anglaise*, puisque Bellin s’appuie sur une série de romans gothiques traduits de l’anglais dont il superpose le texte.

<i>L’Abbaye de Grasville</i> , traduction de l’anglais, par B. Ducos, Paris, chez Maradan, an 6, 1798, 3 vol. grand in-12.
<i>Célestine, ou les Époux sans l’être</i> , par M. B. De La L..., édition originale, Hambourg et Brunswick, chez P. F. Fauche et compagnie, 1798, 4 vol. in-12.
<i>Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitents noirs</i> , traduit de l’anglais d’ANNE RADCLIFFE, par MARY GAY, nouvelle édit. A Lausanne, chez Hignou et compagnie, 1797, 4 vol. in-12.
<i>La Forêt, ou l’Abbaye de Saint-Clair</i> , par ANNE RADCLIFFE, traduit de l’anglais sur la seconde édition, Paris, chez <u>Denné</u> et Poisson, 1796, 4 vol. in-18.
<i>Hubert de Sevrac, ou Histoire d’un émigré, roman du 18^e siècle</i> , par MARIE ROBINSON, traduit de l’anglais par M. Cantwell, Paris, chez Gide, an 5, 1797, 3 vol. in-12.
<i>Julia, ou les Souterrains de Mazzini</i> , par ANNE RADCLIFFE, traduit de l’anglais sur la seconde édition, Paris, chez Maradan, an 6, 1798, 2 vol. in-18.
<i>Le Moine</i> , traduit de l’anglais, Paris, chez le même, an 5, 1797, 4 vol. in-18.
<i>Les Mystères d’Udolphe</i> , par Ann Radcliffe, traduit de l’anglais sur la 3 ^e édition, Paris, chez le même, an 5, 1797, 4 vol. grand in-12.
<i>Le Tombeau, ouvrage posthume d’ANNE RADCLIFFE</i> , traduit sur le manuscrit par HECTOR CHAUSSIER ET BIZET, Paris, chez Barba et André, an 7, 2 vol. grand in-12.

Figure 74. Liste des romans parodiés dans *La Nuit anglaise*

¹ Salverte, *Op. cit.*, p. 6.

Parmi les œuvres citées dans cette liste donnée dans l'avis du pseudo-éditeur¹ (fig. 74) se trouvent quatre des cinq titres d'Ann Radcliffe alors disponibles, l'incontournable *Moine* de Matthew Gregory Lewis, *L'Abbaye de Grasville* de George Moore et *Hubert de Sévrac* de Mary Robinson, deux romans gothiques en vogue à l'époque et depuis quelque peu tombés dans l'oubli, ainsi que deux œuvres françaises. *Le Tombeau*, une œuvre prétendument posthume d'Ann Radcliffe et *Célestine*, le roman noir de Bellin de la Liborlière, qui ne s'épargne donc pas lui-même dans sa parodie².

Par le biais de la stratégie parodique, de la superposition de textes, *La Nuit anglaise* constitue un puzzle dans lequel chaque pièce assemblée correspond à un extrait de roman gothique dont la source est ensuite donnée en notes, « [...] pour contenter l'exactitude des personnes qui voudraient bien se donner la peine de vérifier les citations [...] »³. Le passage suivant illustre la nature composite du texte :

– A minuit ! interrompit M. Dabaud ; mon père, vous m'effrayez d'avance : c'est à cette heure-là qu'arrivent tous les grands événements ; c'est à minuit que *Célestine* va à la bibliothèque du château [...] (1) ; c'est à minuit que *Matilde* va faire ses sortilèges dans les caveaux [...] (2) ; c'est à minuit que *Dorothée* et *Emilie* vont dans l'appartement de la feuë marquise de Villeroi [...] (3) ; [...] c'est à minuit qu'*Adeline* va dans la partie délabrée de l'abbaye [...] (4) C'est à minuit...

– Oui, oui, dit le moine en l'interrompant, dans les romans anglais, minuit est la plus belle heure du jour.

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, « Avis de l'éditeur », pp. 35-36.

² Nous avons évoqué les raisons qui l'ont poussé à inclure son propre roman au tableau des œuvres parodiées. Cf. p. 261.

³ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, « Avis de l'éditeur », p. 35.

(1) Bellin de la Liborlière, *Célestine, ou Les Époux sans l'être*, 1798, III, 147.

(2) Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, 1797, III, 149.

(3) Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphé*, 1797, IV, 34.

(4) Ann Radcliffe, *La Forêt, ou L'Abbaye de Saint-Clair*, 1796, II, 50 et suiv.¹

Ainsi, la parodie dans *La Nuit anglaise* se fait intertextuelle, dans le sens le plus pur de la définition de Gérard Genette, comme la « présence effective d'un texte dans un autre »². Cette technique d'écriture parodique pourrait être qualifiée, pour reprendre l'expression de Maurice Lévy, de « "carnavalisation" du texte »³, au sens où l'entendait Mikhaïl Bakhtine, à savoir, une écriture de la subversion, qui a la particularité de ne retenir « que les moments d'intensité, les situations-limites »⁴ et d'isoler « les codes d'écriture qui, dès l'instant qu'ils sont mis à nu, changent de signe et deviennent des contre-codes »⁵.

La Nuit anglaise constitue une forme de pastiche « genettien » dans la mesure où elle consiste, du début à la fin, en l'imitation d'un genre, celui du roman gothique et oscille de toute évidence entre moquerie et référence admirative, une ambivalence illustrée par la connaissance de Bellin de la Liborlière relative aux textes cités et qui prouve qu'il était lui-même un avide lecteur de fiction terrifiante. Le pastiche est toutefois poussé à l'extrême dans *La Nuit anglaise*, puisque le texte est majoritairement composé d'extraits d'autres textes pris pour cible. En étant

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, pp. 82-83.

² Genette, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 8.

³ Lévy, « Préface », *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, pp. 22-23.

⁴ Lévy, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », in *Op. cit.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

doublée d'une reprise burlesque des *topoi* du genre, elle possède également les qualités intrinsèque à la parodie et se situe donc à la limite entre les deux genres.

3. Reprise burlesque des *topoi* du genre.

Pierre Arnaud a écrit que « toute parodie [...] implique une connivence entre auteur et lecteur qui naît d'un savoir partagé [...] ». ¹ Bellin de la Libollière établit cette complicité avec le lecteur de romans gothiques par l'intermédiaire du personnage de M. Dabaud. À travers ce protagoniste, l'auteur peint une satire de l'amateur de « Radcliffades » dont l'imagination échauffée ne lui permet plus de distinguer la réalité de la fiction. Plus tard, Auguste, dans « Le Château de Kolméras » de Genlis et Catherine Morland, dans *Northanger Abbey* de Jane Austen, font écho au personnage de Dabaud. Ce dernier, épouvanté à la suite d'un grand fracas, s'écrie par exemple « [...] je suis perdu ! *Il vient ! ...* » ², alors qu'il s'agit seulement d'une porte claquée fortement par un domestique, que Dabaud rabroue ainsi : « [...] vous êtes un faquin de ne pas savoir qu'il faut fermer doucement les portes dans une maison où on lit les romans anglais. » ³

Le « personnage-lecteur » de M. Dabaud se plaint quand ses aventures ne sont pas fidèles à la convention gothique, ponctuant ainsi la narration de remarques métafictionnelles

¹ Pierre Arnaud, « Notice », *L'Abbaye de Northanger de Jane Austen*, Paris, Gallimard, 2004, p. 11.

² Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 53.

qui mettent à jour les ficelles du genre. Lorsqu'on lui annonce par exemple qu'il doit passer la nuit dans la tour du Sud-Ouest, il s'exclame :

[j]e connaissais bien la tour de l'OUEST de l'Abbaye de Grasville ; la tour de l'EST du château de Lindenberg ; la tour du MIDI du château de Mazzini ; la tour de L'ORIENT du château d'Udolphe ; la tour du NORD du château de Blangy ; mais la tour du Sud-Ouest, mon père, celle-là est nouvelle.¹

Nous avons vu que les romans gothiques sont écrits de manière à provoquer des émotions fortes, telles que l'horreur ou la terreur, une visée parodiée dans *La Nuit anglaise* par l'intermédiaire de M. Dabaud, qui se plaint d'éprouver des frayeurs inutiles à l'intrigue. Un moine lui explique que le héros gothique ne doit pas être trop exigeant :

– Vous vous plaignez précisément de ce qu'il y a de plus beau dans votre histoire, [...] c'est d'avoir un grand nombre d'aventures inutiles qui étonne celui qui les lit. Le héros n'est plus rien dans un roman, c'est le lecteur qui est tout : pourvu qu'il frissonne et qu'il soit en suspens [...].²

Le potentiel effrayant des péripéties de Dabaud est réduit à néant, tout d'abord parce que le portrait du protagoniste permet de présenter un contraste comique entre un personnage de roman gothique, qui subit les aventures et le héros de *La Nuit anglaise* qui les commente et sait précisément ce qui l'attend à chaque tournant, exposant les techniques du genre.

L'accumulation, l'outrance et la démesure sont les maîtres-mots pour qualifier les procédés d'écriture en œuvre dans la parodie de Bellin, ils transforment les codes d'écriture relatifs au gothique en incongruités. Maurice Lévy parle à ce sujet de « travestissement des

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 107.

motifs gothiques »¹. L'exemple le plus frappant est peut-être celui du fantôme, un élément caractéristique du gothique ici tourné en dérision. Généralement censé effrayer le lecteur, celui de *La Nuit anglaise* agit de manière ridicule en effectuant une série de répétitions presque rituelles et fondées sur le chiffre : « L'ombre fit trois fois le tour du lit, poussa trois soupirs et trois gémissements, leva trois fois les mains vers le ciel, se promena trois fois du septentrion au midi, et sortit [...]. »²

Les réflexions du protagoniste illustrent en outre les catégories de personnages types de la fiction gothique, à l'instar des religieux et des bandits, au même titre que les étrangers, qui jouent souvent le rôle de scélérats. Comme Dabaud l'explique après sa rencontre avec le moine Falconi : « Mon père [...] je suis fâché d'être obligé de vous le dire ; mais, quand on est italien, qu'on est moine et qu'on a un nom en oni, on est inévitablement un coquin... »³. Donnons un autre exemple. Toute fiction gothique digne du nom doit inclure la mise en scène d'un château et celui de *La Nuit anglaise* réunit les caractéristiques de tous ceux des romans du genre. Il nécessite une description qui s'étend sur plusieurs pages et que Dabaud résume de la manière suivante : « Devant quel diable de château m'avez-vous donc amené ! [...] il vaut à lui seul ceux de *Lindenberg*, d'*Udolphe*, de *Montnoir*, et même celui de *K*** en Wesphalie*. »⁴ Les motifs de la fiction gothique sont ainsi systématiquement tournés en dérision.

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 143.

³ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

En outre, les accessoires et les décors sont transportés d'un roman à un autre. Dans *The Romance of the Forest* d'Ann Radcliffe, le protagoniste M. de la Motte découvre un squelette humain dans un coffre. Lorsque Dabaud le trouve à son tour, le moine lui explique que « [...] comme il [ne] servait pas à grand chose, on l'a fait apporter ici, où il n'est pas beaucoup plus utile : mais il en faut, c'est l'usage. »¹ Il s'agit d'une critique sous-jacente de l'utilisation d'un « décor » gothique interchangeable, qui n'est doté d'aucune fonction nécessaire à l'intrigue et qui peut faire allusion aux « inventaires » du genre qui circulaient dans la presse au même moment².

La Nuit anglaise détourne également les techniques narratives conventionnelles du genre, notamment celles des récits enchâssés et de la multiplicité des narrateurs, qui interviennent à point nommé pour relater leur propre histoire, révélant ainsi de précieuses informations nécessaires à la résolution des mystères de l'intrigue. Par exemple, quand Dabaud rencontre un moine qui souhaite lui faire son récit, il accepte de l'écouter, parce que « c'est l'usage »³, mais à condition qu'il soit bref.

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise, Op. cit.*, p. 88.

² Dans la mesure où le mélodrame noir reprend les poncifs de la fiction terrifiante, la plupart des décors se retrouvent effectivement – parfois littéralement – d'une pièce à l'autre. Ainsi, dans une didascalie au sujet du décor du quatrième acte d'*Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitens noirs*, qui se passe dans un cachot pratiqué dans une caverne, les auteurs indiquent en note que « [l]a décoration de cet acte est la même que celle de la Caverne ou du troisième acte de *la forêt périlleuse*. » (Pujos et Dabaytua, *Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitens noirs, drame nouveau en quatre actes*, représenté pour la première fois, Paris, sur le Théâtre de la Cité-Variétés et de la Pantomime Nationale, le 17 Prairial an VI, à Paris, chez Barba, an VI, acte 4, p. 41.) Ils font référence à *La Forêt périlleuse, ou les Brigands de la Calabre, drame en trois actes* (1797) de Loaisel de Tréogate et à *La Caverne, drame lyrique en trois actes* (1793) de Jean-François Le Sueur.

³ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise, Op. cit.*, pp. 80-81.

Quant à la narration gothique, elle est généralement gouvernée par le suspense. Les informations manquantes sont dévoilées lors du dénouement de l'intrigue et il n'est guère étonnant de voir le moine rassurer le protagoniste à ce sujet : « – Soyez tranquille, [...] vous ne saurez que ce qu'il est absolument nécessaire que vous sachiez pour que le roman continue : on vous gardera le reste pour la fin. »¹ Enfin, dans la fiction gothique, la résolution de l'intrigue oscille entre la mort des protagonistes principaux ou leur mariage. Dans *La Nuit anglaise*, elle semble relever du choix par défaut : Dabaud, qui s'opposait d'abord à l'union de son fils Roger avec Ursule, convient à la fin de ses aventures que « [...] puisqu'on ne vous tue pas, il faut bien qu'on vous marie. »²

Les scrupuleuses références aux textes parodiés, dans un souci d'authenticité, font la particularité de *La Nuit anglaise*. En effet, Bellin de la Liborlière vise à la fois les thèmes et les procédés narratifs du genre. Au-delà, le texte utilise des procédés semblables à ceux des autres parodies, que résume ainsi Maurice Lévy : « Exagérations outrancières, accumulation d'horreurs, extrapolations fantaisistes et simplification indues »³. Ces techniques permettent d'affirmer qu'il « [...] ne serait guère plus difficile de donner la "recette" du pastiche idéal, qu'il ne l'a été, pour certains, d'énumérer les ingrédients du parfait roman "frénétique". »⁴

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 82.

² *Ibid.*, p. 204.

³ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 514.

⁴ *Ibid.*, p. 514.

Pour conclure, la présence de parodies du roman gothique sur le marché littéraire peut être sujette à une double interprétation. C'est un signe de la disgrâce du genre visé, de la saturation du public et des critiques vis-à-vis de cette production littéraire trop abondante et répétitive, mais c'est aussi un signe de sa popularité et de sa vitalité.

En France, les premières et deuxièmes générations de parodies du gothique paraissent en général pendant les périodes de vogue du genre qu'elles parodient. Le fait que Bellin de la Liborlière cite scrupuleusement ses sources dans sa parodie, l'une des premières du genre, tandis que celles plus tardives de Genlis et de Balzac se font plus allusives, montre que cette forme d'intertextualité semble s'affranchir de son modèle et mener une vie parallèle aux formes dont elle se moque. Comme l'explique Maurice Lévy : « La parodie, si elle a besoin, au début, de s'appuyer sur les œuvres mêmes qu'elle vise, évolue rapidement vers une quasi-totale autonomie et devient vite un genre indépendant de ses sources, avec ses règles et ses lois propres.¹ »

En effet, les *topoi* du gothique continuent de fasciner et de faire sourire en France après le déclin du roman terrifiant. Faisons d'abord allusion au *Melmoth réconcilié* (1835), une nouvelle d'Honoré de Balzac relatant la « suite » des aventures de Melmoth, personnage éponyme du roman de Charles Robert Maturin, publié quinze ans auparavant. Mentionnons ensuite *Les Nuits anglaises, contes nocturnes* (1853) de Joseph Méry, dont le titre pourrait faire allusion à *La Nuit anglaise* de Bellin de la Liborlière. Le recueil s'ouvre sur une nouvelle

¹ Bellin de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, *Op. cit.*, p. 514.

intitulée « Le Château d'Udolphe », qui relate les aventures d'un admirateur des *Mysteries of Udolpho* voyageant en Sicile afin d'acquérir les ruines du château d'Udolphe et de converser avec les spectres des personnages du roman de Radcliffe.

Enfin, citons *La Ville-Vampire, ou bien le malheur d'écrire des romans noirs* (1875), dans lequel Paul Féval fait vivre des aventures gothiques à la romancière Ann Radcliffe. Plus récemment, il faudrait mentionner *Le Château de Walpurgis* (2002) de Philippe Duchateau, un exemple de roman gothique « extrême contemporain » mêlant humour au suspense et aux poncifs du genre. Ces textes, qui font souvent référence à la première génération de romans ayant fait la renommée du genre, sont indépendants des œuvres ciblées dans la mesure où ils paraissent longtemps après la disparition des auteurs qu'ils parodient.

Les *topoi* du roman gothique investissent également d'autres genres. Le domaine cinématographique en particulier est évoqué par Avril Horner et Sue Zlosnik comme terrain moderne fertile à l'exploitation des relations entre gothique et humour¹. Quant au petit écran, citons la série *The Munsters* mais aussi les multiples adaptations des planches dessinées de Charles Addams, *The Addams Family* – respectivement *Les Monstres* et *La Famille Addams* en français –, qui replacent les grandes figures de la fiction gothique dans le cadre quotidien de la vie de famille américaine. Mentionnons également la série graphique *GloomCookie* (2001), traduite en français, et dans laquelle Ted Naifeh fait vivre au XX^e siècle des aventures gothiques à de jeunes protagonistes appartenant à la subculture éponyme.

¹ Horner and Zlosnik (dir.), *Op. cit.*, p. 165.

Les résurgences contemporaines d'un gothique intrinsèquement parodique peuvent être considérées comme la preuve de l'une des multiples évolutions du genre, qui conserve un parfum d'authenticité en imitant l'original et joue la comédie sans pour autant renoncer à effrayer lecteurs et spectateurs. Au même titre que les romanciers du tournant du XIX^e siècle, les artistes contemporains semblent assumer pleinement l'aspect comique du gothique qui permet de combiner humour et horreur, de véhiculer les angoisses d'une époque tout en s'en moquant ; en somme, de produire « en même temps “Radcliffade” et “Radcliffade” travestie »¹.

¹ Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *Op. cit.*, p. 515.

Conclusion générale

Pour conclure, l'étude consacrée au phénomène de traduction du roman gothique au tournant du XIX^e siècle a permis de déterminer non seulement la période pendant laquelle le genre a véritablement connu le succès en France mais aussi les proportions qu'il occupe au sein de la fiction romanesque et de la vogue de la traduction. Le lien entre production romanesque britannique et française et événements révolutionnaires a ensuite été discuté par l'intermédiaire des discours critiques contemporaines et modernes. Nous espérons avoir montré qu'il est plus profond et complexe qu'il ne l'a été étudié jusqu'à présent.

La première vogue du roman gothique s'étend de 1797 à 1803, une période pendant laquelle l'écart entre la parution de l'original et la publication de la traduction française se réduit considérablement et les rééditions se multiplient. L'analyse statistique du nombre de nouvelles publications du roman gothique et du roman noir en France permet de montrer qu'à l'exception de la Terreur, le contexte de la Révolution française, incluant les guerres révolutionnaires et le climat de tension entre la France et l'Angleterre, n'a pas empêché les échanges culturels entre les deux nations via la traduction, et ce en dépit des vagues successives d'anglomanie et d'anglophobie et surtout de la conscience que le roman gothique est le produit d'une nation ennemie de la France. Ce constat va à l'encontre de l'opinion souvent véhiculée dans les manuels scolaires et les histoires littéraires et qui consiste à faire de la période de la Révolution française un genre de désert romanesque.

Le roman gothique est le produit d'un échange « boomerang » entre la France et l'Angleterre : une certaine tradition noire française passe sous forme de traduction de l'autre côté de la Manche, où elle influence le gothique avant de revenir en France sous forme de

traduction de l'anglais. Le succès du roman gothique en territoire français pourrait donc s'expliquer par la résurgence d'une veine sombre française dont les origines remontent aux histoires tragiques des XVI^e et XVII^e siècles. Il est toutefois difficile de déterminer la raison contextuelle du point culminant de la première vague de succès du roman terrifiant.

L'analyse quantitative relative à la publication de la fiction gothique en France indique que le succès du genre coïncide avec la publication des traductions des romans Radcliffe et de Lewis. Ce constat suggère que l'école gothique britannique est davantage tenue pour responsable du succès du genre que la résurgence d'une tradition « noire » à la française dont certains critiques font l'hypothèse. Cela ne permet toutefois pas de comprendre l'accueil peu favorable réservé aux premiers romans du genre, publiés avant la Révolution. En outre, la concomitance du roman terrifiant avec les événements révolutionnaires, en particulier avec la réaction thermidorienne et l'avènement du Directoire, sous lequel la liberté de la presse est restaurée, mais aussi, paradoxalement, avec la guerre entre la France et l'Angleterre et la terreur directoriale, suggèrent que les bouleversements politiques, loin d'avoir gêné sa prolifération et son succès, y auraient au contraire contribué. Selon les discours critiques du tournant du XIX^e siècle, le roman terrifiant des années 1790 publié en France est donc porteur d'une double influence littéraire et historique, celle de l'école anglaise et celle des événements révolutionnaires.

La recherche consacrée aux traducteurs du roman gothique, à leur implication politique dans le contexte de la Révolution française et aux critères de choix de traduction permet de constater, tout d'abord, que les différentes manières de signaler ou non le nom de l'auteur de l'œuvre anglaise et de son traducteur tendent au dépouillement des marques auctoriales et constituent l'une des marques de la littérature « industrielle » et de la paralittérature. La plupart des traducteurs du roman gothique préfèrent en effet garder l'anonymat. Du côté des traductrices, cette pratique se comprend aisément compte tenu de l'attitude des critiques à

l'égard des femmes qui osaient se mêler de littérature. Pour des raisons de limite de place au sein de notre thèse, l'analyse des marques autoriales englobant le roman noir français n'a pu être incluse au sein de notre étude. Cette dernière mériterait toutefois d'être complétée par une telle comparaison, afin de confirmer et éventuellement d'approfondir nos observations.

Nous avons ensuite constaté, d'une part, les différentes classes auxquelles appartiennent nos traducteurs et traductrices et qui témoignent de l'expansion de la vie intellectuelle et de l'accessibilité du domaine des lettres au tournant du XIX^e siècle, et d'autre part, la proportion de représentants de l'Ancien Régime à se tourner vers la traduction de romans gothiques anglais. Bien que curieuse, la contingence entre les deux permet d'expliquer en partie le succès de ces fictions auprès du public ayant vécu les événements révolutionnaires. Si les romans mettant en scène les aventures terrifiantes d'individus aux prises avec l'adversité trouvent autant de succès en France à l'époque, c'est peut-être parce que de nombreux traducteurs et lecteurs ont personnellement rencontré des difficultés pendant la période révolutionnaire et ont été confrontés, ou le sont encore au moment de la parution de leur traduction, à une forme d'incertitude relative à leur situation personnelle ou à celle de leurs proches.

Contrairement aux affirmations des discours critiques contemporains et modernes, les statistiques montrent que la traduction française du gothique est avant tout une affaire d'hommes. Une étude biographique relative aux traducteurs révèle ensuite que, si la plupart d'entre eux ont eu recours à la traduction du roman gothique par nécessité financière, il s'agit également d'hommes et de femmes d'une certaine notoriété impliqués dans le contexte politique de leur époque.

Compte tenu de l'engagement politique des individus sur lesquels nous nous sommes penchée précédemment, nous pouvons écarter l'hypothèse du choix de traduction du roman gothique comme soit purement mercantile, soit dû à un certain hasard. Tandis que l'enjeu commercial n'est sûrement pas à ignorer, puisque nous avons vu le nombre important de

traducteurs et de traductrices à avoir recours à la plume pour subvenir à leurs besoins, le contexte révolutionnaire et républicain ajoute justement une autre dimension, de nature idéologique, à l'activité de traducteur. Comme l'a écrit Chappey, « [l']attention actuelle portée aux traducteurs ne doit [...] pas uniquement enrichir la sociologie du monde des Lettres, mais doit contribuer au renouvellement de l'histoire politique des périodes révolutionnaire et impériale.¹ » En nous concentrant sur des figures peu étudiées mais relativement importantes du domaine de la traduction pendant les événements révolutionnaires, nous espérons avoir apporté notre petite pierre à l'édifice.

Enfin, l'étude des choix de traduction permet de montrer que si certains romans conservateurs traversent quand même la Manche, ils font l'objet d'une réappropriation politique et idéologique à tendance républicaine, illustrant la propension du genre à la malléabilité, à faire du neuf avec de l'ancien. Les romans gothiques les plus populaires en France dans les années 1790 sont majoritairement des romans libéraux qui s'inscrivent pleinement dans le contexte idéologique de la société au sein de laquelle ils paraissent. Ils participent à la transmission et au renforcement de la nouvelle identité nationale. Les traducteurs de romans gothiques participent donc, à travers le choix des ouvrages qu'ils offrent au public, à la diffusion de la nouvelle idéologie républicaine, et cela parfois en dépit de leurs propres opinions politiques.

Il semble paradoxal qu'à une époque où la construction de l'identité nationale française se faisait notamment en opposition avec celle de l'autre côté de la Manche, un genre littéraire importé de l'Angleterre constitue l'un des outils de diffusion de cette nouvelle identité. Nous espérons cependant avoir montré qu'au tournant du siècle, le roman gothique en traduction

¹ Chappey, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in *Op. cit.*, p. 235.

française et le roman noir témoignent des tensions relatives à la conception de l'acte de traduire et à l'utilité du paratexte. Les traductions françaises du roman gothique sont bien des traductions « révolutionnaires », non pas dans le style, puisque les traducteurs se placent plutôt au sein de la tradition des « belles infidèles » et n'hésitent pas à s'éloigner du texte original dans le but de le rendre le plus possible conforme aux canons classiques, mais plutôt dans le sens de fidèles aux idéaux révolutionnaires et républicains.

Nos constats relatifs au genre, qui embrasse le rationalisme des Lumières, l'idéologie révolutionnaire et républicaine ainsi que l'esthétique classique, permettent de mitiger les propos de Michel Delon en ce qui concerne le roman gothique, lorsqu'il écrit qu'« au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, le roman français connaît une nouvelle crise de croissance avec la mise en cause de l'esthétique classique, la critique des Lumières et l'expérience révolutionnaire.¹ »

Les techniques de traduction de l'époque contribuent paradoxalement à un appauvrissement du roman gothique sur le plan esthétique et littéraire et à son enrichissement au niveau du paratexte justificatif. En outre, maintenir le texte hors des exagérations tout en renforçant l'aspect moral et la dimension didactique du roman est un parti pris récurrent chez les traducteurs du roman gothique. Il s'explique par une volonté d'éduquer un lectorat grandissant à une époque où les autorités ont pour mission de construire et de diffuser une nouvelle idéologie nationale.

Le lecteur qui ne lit que pour se distraire trouve dans le roman gothique publié en France au tournant du XIX^e siècle une traduction rapide, peu soucieuse du style et dépouillée du paratexte d'origine, de l'intertexte poétique et des références esthétiques britanniques. En

¹ Michel Delon, « Le Château ou le lieu de la crise », in Seth (dir.), *Imaginaires gothiques*, *Op. cit.*, pp. 69-83, p. 69.

revanche, celui qui lit pour se divertir tout en se cultivant constate d'une part que le traducteur accompagne éventuellement sa traduction d'une préface ou de notes explicatives, et d'autre part qu'il s'est fait un devoir de renforcer la visée morale de l'ouvrage et de modifier la teneur idéologique de l'ouvrage afin qu'il corresponde à celle en vigueur au moment de la publication.

Le contraste entre les différentes approches de la lecture d'un roman gothique en traduction française au tournant du XIX^e siècle témoigne de la diversité du lectorat, telle que ce dernier en devient presque impossible à cibler. Il faudrait sans doute, dans une recherche ultérieure, approfondir nos observations relatives aux stratégies de publication du roman terrifiant, notamment en se penchant de plus près sur les différentes maisons d'édition, leurs techniques publicitaires et le prix des ouvrages. Une telle étude permettrait de confirmer du point de vue financier l'hypothèse du rôle du roman terrifiant dans la démocratisation et l'accessibilité de la lecture romanesque au tournant du XIX^e siècle.

Selon Germaine de Staël, « [i]l n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature que de transporter d'une à l'autre les chefs-d'œuvre de l'esprit humain.¹ » En faveur de la préservation des couleurs locales de l'œuvre originale, elle dénonce en 1816 l'école des « belles infidèles » telle qu'elle est pratiquée en France². Staël témoigne ainsi d'une nouvelle attitude théorique concernant l'art de traduire, qui diffère légèrement de l'école de la fidélité à l'original et qui n'est pas incompatible avec la dimension nationaliste, comme les partisans de l'école de la naturalisation semblent le suggérer. Dans son article sur la traduction chez Staël, Jane Elisabeth Wilhelm souligne en effet que le renouveau d'une littérature nationale s'effectue

¹ Germaine de Staël, « De l'esprit des traductions » (1816), in *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Firmin-Didot, Treuttel et Wurtz, 1838, t. 2, p. 294, cité dans Jane Elisabeth Wilhelm, « La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n° 3, 2004, pp. 692-705, p. 696.

² *Ibid.*, p. 697 : « [...] il ne faut pas, comme les François, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit [...] »

nécessairement en allant puiser à l'étranger¹. En outre, parce qu'il implique nécessairement un processus de réécriture, l'art de traduire possède, selon Staël, une véritable dimension de création qui contribue à renforcer l'identité nationale.

Le roman gothique, qui a fait l'objet d'une entreprise de traduction massive au tournant du XIX^e siècle, est selon Terry Hale, « forged in the crucible of translation² » et devient par là même un produit dérivé du processus de traduction : « [...] the level of ideological manipulation which occurred as texts were translated, mistranslated, appropriated, misappropriated, altered and adapted from one language to another was so considerable, and so systematic, that generic mutations were occasioned.³ » En effet, de la naturalisation du roman gothique traduit en français pendant la période révolutionnaire naît un genre qui témoigne pleinement de l'idéologique et du goût de la nation au sein de laquelle il est importé. Ainsi, au lieu d'être source d'inquiétude pour les critiques qui s'alarment au sujet d'une production littéraire nationale réduite à l'état d'imitation servile, le genre pourrait être considéré comme ayant contribué à relancer le génie créateur français à une époque où la littérature nationale semble dans une impasse. Le roman gothique en traduction française et le roman noir constituent un genre hybride, un maillon de la chaîne du renouveau littéraire, notamment en ouvrant, quoique paradoxalement, la voie au courant de littérature romantique.

Mise en parallèle avec les tensions relatives à la conception de la traduction exprimées au sein des discours critiques contemporains, la réflexion de Staël invite à une nouvelle conception du roman gothique, d'import britannique, et du roman noir français publiés sous la Première

¹ Germaine de Staël, « De l'esprit des traductions » (1816), in *Op. cit.*, p. 687.

² Hale, « Translation in distress : cultural misappropriation and the construction of the Gothic », in *Op. cit.*, p. 23. [« [...] forgé dans le creuset de la traduction. »]

³ *Ibid.*, p. 17. [« [...] la manipulation idéologique opérée lorsque les textes étaient traduits, mal traduits, appropriés, détournés, altérés et adaptés d'une langue à une autre était si importante et systématique que des mutations du genre sont nées. »]

République comme un genre nouveau, ni complètement anglais, ni complètement français, d'inspiration anglaise sans pour autant être une imitation complète des originaux, et par endroits adapté aux goûts du lectorat français.

Grâce à l'hégémonie du français en tant que langue internationale, la France au tournant du XIX^e siècle occupe la position de centre de traduction. En outre, la méthode de traduction en vigueur à l'époque étant celle de la naturalisation à tendance républicaine, ce sont des textes « amputés », « dé-anglifiés » et remaniés, qui servent de modèle pour les traductions italiennes et polonaises. Au tournant du XIX^e siècle, la France est donc le carrefour de diffusion d'un roman gothique « démocratique » dépourvu de ses spécificités esthétiques.

L'architecture et le surnaturel sont deux éléments fondamentaux du genre, chargés de faire jouer le ressort de la peur et nécessaires à un roman pour mériter l'appellation « gothique », « noir » ou « terrifiant ». Pour certains critiques, la fiction terrifiante publiée au tournant du XIX^e siècle, qui met en scène le surnaturel et une ambiance mystérieuse, prépare « le terrain aux débordements frénétiques du romantisme satanique¹ » et défie le rationalisme de mise au tournant des Lumières². Nous avons vu qu'au contraire, du moins en France, le roman terrifiant, qui a connu le succès pendant la Révolution française et en particulier lors de la période de déchristianisation, témoigne des débats relatifs au surnaturel ainsi qu'à l'architecture gothique et manifeste deux tendances contradictoires. Il s'accorde en effet avec le projet révolutionnaire et républicain de sécularisation et de rationalisation, mais aussi avec la volonté d'invoquer les fantômes du passé afin de ne pas les oublier. Ainsi, il fait à la fois fonction de catharsis et de devoir de mémoire.

¹ Galli Mastrodonato, *La Révolution française*, *Op. cit.*, p. 181.

² Hall, *French and German Gothic Fiction*, *Op. cit.*, p. 207.

Le traitement des éléments surnaturels au sein des discours critiques et des romans eux-mêmes, qu'il consiste en leur justification, en leur suppression ou au recours à la technique du surnaturel expliqué, témoigne quant à lui de la volonté de souligner la distinction entre une littérature en provenance d'une nation ennemie, dont le surnaturel fait partie intégrante, et celle d'une France marquée par le classicisme et le rationalisme des Philosophes. En mettant en scène des fantômes qui n'en sont pas des vrais au sein de bâtiments de style gothique soit vandalisés ou confisqués, qui finissent tantôt désertés ou détruits, et plus rarement restaurés, c'est un surnaturel d'origine psychologique dans un décor imprégné de l'actualité qui est mis en œuvre dans la production romanesque terrifiante entre 1789 et 1804.

A travers les thèmes de l'architecture et du surnaturel, les romans terrifiants publiés au tournant du XIX^e siècle étudiés fictionnalisent la déstabilisation de la société de l'Ancien Régime, le désir de faire lumière sur ses zones d'ombres, ses secrets et ses crimes restés impunis. Ils mettent en scène une nouvelle génération de jeunes gens qui, en explorant les décombres de leur héritage « gothique », découvrent les horreurs passées, vécues par leurs parents ou leurs ancêtres, victimes d'un système de gouvernement corrompu et superstitieux.

Par l'intermédiaire de la lumière faite sur les crimes gardés secrets au fond des souterrains des châteaux gothiques ou dans les *in-pace* des couvents, c'est l'avènement d'une nouvelle société qu'ils célèbrent. Ils proposent ainsi une lecture ou un commentaire des événements révolutionnaires, que ce soit de manière directe, lorsque l'intrigue est située pendant la Révolution, ou de manière voilée ou transposée, par le biais de la traduction ou lorsque l'action est située à une époque et/ou dans un cadre lointains. Comme le note André Breton : « Les ruines n'apparaissent brusquement si chargées de significations que dans la mesure où elles expriment visuellement l'écroulement de la période féodale ; le fantôme inévitable qui les hante marque, avec une intensité particulière, l'appréhension du retour des puissances du passé ; les souterrains figurent le cheminement lent, périlleux et obscur de

l'individu humain vers le jour ; la nuit orageuse ne transpose que le bruit, à peine intermittent, du canon.¹ »

Toutefois, si la figure de l'aristocratie dépravée et antisociale, récurrente dans la fiction terrifiante, fait office de symbole de la noblesse décadente et corrompue, les romans du genre mettent aussi en scène l'ascension au pouvoir de scélérats roturiers, qui s'emparent par la force de la demeure aristocratique et/ou de l'héritière, deux métaphores possibles de la France pendant la Révolution. Ces deux types de personnages cristallisent les angoisses d'une époque paradoxale. Les auteurs et traducteurs font appel à une même imagerie gothique, et en particulier à la figure du monstre, du vampire et du cannibale, pour compléter leurs tableaux horribles et afin de décrire l'aristocrate, le jacobin, le terroriste et le sans-culotte. Cette imagerie se retrouve au format littéraire ou visuel dans la propagande pro ou contrerévolutionnaire et a contribué à forger une image noire de la Révolution qui perdure aujourd'hui. Elle permet en outre de prendre pleinement conscience de la manière dont les rumeurs et les histoires terrifiantes associées à la Terreur ont nourri la littérature de l'époque qui a son tour a alimenté la mémoire collective et a servi de réservoir d'inspiration aux générations suivantes. Nous espérons ainsi avoir expliqué une partie du succès d'un genre romanesque ayant l'architecture symbolique de l'Ancien Régime et le surnaturel pour composantes majeures et qui, en tant que réceptacle permettant d'explorer les anxiétés de l'époque trouble de la Révolution française, s'inscrit pleinement dans le contexte historique, politique et social qui l'a vu naître.

Nous nous sommes principalement intéressée à la période 1789-1804, mais nous avons conscience qu'il faudrait affiner l'étude des manières de traduire le roman gothique en fonction

¹ André Breton, « Limites non frontières du Surréalisme », in *Op. cit.*, p. 606.

de l'éventuelle évolution idéologique des différentes formes de gouvernement pendant lesquelles il paraît, en particulier sous l'Empire et la Restauration. En outre, afin d'approfondir notre analyse de l'adaptation culturelle lors du processus de traduction, il faudrait se pencher de plus près sur la modification de l'esthétique du Sublime burkéen, particulièrement lorsqu'elle est relative aux descriptions architecturales et compléter nos observations par une étude comparative portant sur les traductions anglaises de romans noirs. Une telle recherche permettrait de savoir si les descriptions sont aussi succinctes que dans les œuvres françaises, ou bien si elles sont au contraire allongées lors du passage à l'anglais, notamment via l'ajout d'éléments vecteurs du Sublime. Faire le parallèle avec l'Angleterre permettrait en effet d'en savoir plus sur les goûts du lectorat et les pratiques de traduction de deux cultures nationales partiellement opposées.

Le roman gothique, importé d'outre-Manche et considéré par certains critiques comme inondant ou envahissant le marché littéraire français et menaçant la créativité nationale, a toutefois l'effet positif d'inspirer les romanciers français qui se lancent dans la rédaction d'imitations, de pseudo-traductions, de parodies et parfois de romans noirs.

Bien qu'imitées d'un genre d'origine britannique, les œuvres étudiées sont porteuses d'une empreinte française qui perdure bien au-delà de la première période de vogue du roman gothique. Libérés de leur couleur « étrangère », mais aussi peu à peu détachés de la dimension politique, idéologique et des canons esthétiques de la période sous laquelle le genre paraît initialement, les ouvrages en question constituent un sous-genre français à part entière qui n'est pas sans avoir lui-même une certaine influence sur le roman noir.

Les poncifs du roman gothique investissent bien plus que le domaine de la fiction, qui inclut spectacles de fantasmagories et mélodrames noirs. Ces derniers peuvent d'ailleurs servir de baromètre de la popularité du genre. Les œuvres littéraires romanesques et non romanesques de l'époque révolutionnaire et postrévolutionnaire abordent les thématiques du sacrifice et de

la persécution de l'innocence, de la vengeance et de la rétribution, de la vertu et du vice, de la transgression des limites. Il y est question d'emprisonnement et de liberté, de lumières et de ténèbres, de victimes et d'héritiers en proie aux scélérats, brigands ou tyrans. Ce discours, fictionnel ou non, paraît donc saturé d'une thématique, d'une imagerie et d'un vocabulaire caractéristiques du roman terrifiant.

Le gothique et le noir pourraient ainsi être perçus comme une sorte de référent culturel des périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire. En effet, ces dernières ont permis aux discours gothiques et politiques de sortir de leurs sphères respectives et de se mêler dans des productions littéraires non fictionnelles relatives aux événements révolutionnaires, qu'il s'agisse de gravures de propagande, peintures, croquis, histoires de la Révolution, biographies, mémoires, récits ou témoignages, essais, coupures de presse, lettres personnelles, discours, défenses, plaidoyers ou testaments politiques. Ces œuvres témoignent d'un dialogue implicite et d'une influence mutuelle entre fiction terrifiante et les vecteurs de l'opinion que sont la littérature non romanesque et l'iconographie. L'emploi récurrent de la rhétorique et de l'imagerie gothique au sein de ces textes et de cette iconographie a contribué à forger une certaine représentation des événements révolutionnaires qui perdure jusqu'à aujourd'hui et dont la base de l'étude, déjà entamée¹, constitue notre projet de recherche futur.

¹ Les sources employées pour cette étude figurent dans Appendice 6 : « Bibliographie non exhaustive des œuvres non fictionnelles ayant recours à l'imagerie de la fiction gothique (1789-1890) ».

Bibliographie critique

ABRANTES, Laure-Junot, duchesse d', *Histoire des Salons de Paris : Tableaux et Portraits du grand monde, sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration, et le règne de Louis-Philippe I^{er}*, Paris, Ladvocat, 1838.

ACADEMIE FRANÇAISE, « Supplément contenant les mots nouveay en usage depuis la Révolution », in *Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, à Paris, chez J. J. Smits, l'an VI de la République (1798), vol. 2, pp. 765-776.

ALFRED, Owen Aldridge, « Le problème de la traduction au XVIII^e siècle et aujourd'hui », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 39, fasc. 3, 1961, pp. 747-758, en ligne, http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1961_num_39_3_2374 [consulté le 17/02/17].

ALGER, J. G., « French Pensions to British Catholic Converts », in *English Historical Review*, 18, 1903, p. 532.

Almanach des spectacles pour 1826, cinquième année, à Paris, chez J.-N. Barba, et au magasin de pièces de théâtre, 1826.

ANDRIES, Lise (dir.), *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, éditions Desjonquères, 2010.

ANONYME, *Biographie pittoresque des députés de France*, session de 1819 à 1820, à Bruxelles, chez J. Maubach, Septembre 1820.

ANONYME, *L'Espion des coulisses, ou Nouvelle critique par les acteurs des principaux théâtres de Paris*, à Paris, chez les Marchands de nouveautés, 2^e éd., an VIII [1799].

ARASSE, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

ARNAUD, Pierre, *Ann Radcliffe et le fantastique : essai de psychobiographie*, Paris, Aubier Montaigne, 1976.

ARNAULT, Antoine-Vincent, JAY, Antoine, BAZOT, Etienne-François, JOUY, Etienne de, NORVINS, Jacques Marquet de Montbreton baron de (dir.), *Biographie nouvelle des contemporains*, Paris, à la librairie historique, 1825.

ARTAUD DE MONTOR, Alexis-François (dir.), *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, libraire de Treuttel et Würtz, 1840.

ARVINE, Kazlitt, *The Cyclopedia of Anecdotes of Literature and the Fine Arts*, Boston, Gould and Lincoln, 1852.

ASTBURY, Katherine, « Charlotte Smith's *The Banished Man* in French translation », in Jacqueline Labbe (dir.), *Charlotte Smith in British Romanticism*, London, Pickering & Chatto, 2008, pp. 129-144.

—, *Narrative Responses to the Trauma of the French Revolution*, Leeds, Legenda, 2012.

AUGUSTIN-THIERRY, A., *Les grandes mystifications littéraires*, Paris, Plon, 1911.

AULARD, François-Alphonse, *Paris sous le Consulat*, Paris, L. Cerf, Noblet et Quantin, 1903.

BACZKO, Bronislaw, « “Monstres sanguinaires” et “circonstances fatales”. Les discours thermidoriens sur la Terreur », in François Furet et Mona Ozouf (dir.), *The French Revolution and the Creation of modern political culture*, vol. 3, *The Transformation of Political Culture 1789-1848*, Oxford, Pergamon Press, 1989, pp. 131-157.

BAECQUE, Antoine de, *La Gloire et l'effroi, Sept morts sous la Terreur*, Paris, Bernard Grasset, 1997.

BARBIER, Antoine-Alexandre ; DES ESSARTS, Nicolas-Toussaint, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, entièrement refondue, corrigée et augmentée, contenant des jugemens tirés des Journaux les plus connus et des Critiques les plus estimés, sur les meilleurs ouvrages qui ont paru dans tous les genres tant en France que chez l'Étranger jusqu'à ce jour*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, 1810.

BARDECHE, Maurice, *Balzac, romancier : la formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot » (1820-1835)*, Genève, Slatkine reprints, 1967.

BEAUCHAMP, Alphonse de, *Biographie moderne, ou Dictionnaire biographique de tous les hommes morts et vivans qui ont marqué à la fin du 18^e siècle et au commencement de celui-ci, par leurs écrits, leur rang, leurs emplois, leurs talens, leurs malheurs, leurs vertus, leurs crimes* [...], 2^e édition, à Breslau, Chez Guill.-Théophile Korn, Libraire, 1806.

BELNAP JENSEN, Heather, « Appendix 6 : Caroline Wuiet, la Baronne Auffdiener (1766-1835) », in Wendelin Guentner (dir.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Acts*, Plymouth, University of Delaware Press, 2013, pp. 327-334.

BERCHTOLD, Jacques et PORRET, Michel (dir.), *La Peur au XVIII^e siècle : discours, représentations*, Genève, Droz, 1994.

BEREAUD, Jacques G. A., « La Traduction en France à l'époque romantique », in *Comparative Literature Studies*, vol. 8, n^o 3 (Septembre 1971), pp. 224-244, en ligne, http://www.jstor.org/stable/40467960?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents [consulté le 17/02/17].

BERNARD-GRIFFITHS, Simone (dir.), *La Fabrique du Moyen-âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen-âge dans la culture et la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Champions, 2006.
— ; SGARD, Jean (dir.), *Mélodrames et romans noirs : 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

BERTAUD, Madeleine (dir.), *Les Grandes Peurs, 2 : L'Autre*, Genève, Droz, 2004.

BISTON, Pierre, *De la fausse noblesse en France*, Paris, Auguste Aubry, E. Dentu et J.-B. Dumoulin, 1861.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres diverses du sieur D*** avec le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin*, à Paris, chez Denis Thierry, 1674.

BORD, Gustave, *La Fin de deux légendes. L'affaire Léonard. Le baron de Batz*, Paris, Henri Daragon, 1909.

BOTTING, Fred, *Gothic*, London, New York, Routledge, The New Critical Idiom, 1996.

BOUCHARDON, Marianne, « Le décor de mélodrame et l'esthétique du sublime : l'«horreur délicate» comme école du spectateur », in Martial Poirson et Jean-François Perrin (dir.), *Les*

Scènes de l'enchantement, Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII-XIX^e siècles), Paris, Desjonquères, 2011, pp. 364-376.

BOUCHER-RIVALAIN, Odile, « Attitudes to Gothic in French Architectural Writings of the 1840s » in *Architectural History*, vol. 41, 1998), pp. 145-152 .

BOULLET, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvemens*, par le C^{en}. Boulet, machiniste du Théâtre des Arts, se trouve à paris, chez Ballard, Germinal, an 9 [1801].

BOURDIN, Philippe ; LOUBINOX, Gérard (dir.), *La scène bâtarde, entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal ; Service universités culture, Un, deux... quatre éd., 2004.

BOURGEON, Jean-Louis, « La peur d'être enterré vivant au XVIII^e siècle : mythe ou réalité ? », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 30, n° 1, Janvier-mars 1983. *Le corps, le geste et la parole*, pp. 139-153, en ligne : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1983_num_30_1_1226.

BRAUDEL, Fernand, *Les débuts de la Révolution à Bar-le-Duc*, Bar-le-Duc, Dossiers documentaires meusiens, 1989.

BRAZIER, Nicolas, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, Paris, Allardin, [1832] 1838.

BRIQUET, Fortunée B., *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des françaises et des étrangères naturalisées en France*, Paris, chez Treuttel et Würtz, an XII – 1804.

BROWN, Howard G., « Mythes et massacres : reconsidérer la “terreur directoriale” », *Annales historiques de la Révolution française*, 325, juillet-septembre 2001, <http://ahrf.revues.org/434> [consulté le 10/04/2017].

BUJOLI, Marina, « Louis XVI dans les documents iconographiques et objets produits en Grande-Bretagne », *Rives méditerranéennes*, Jeunes chercheurs, en ligne <https://rives.revues.org/2563#quotation> [consulté le 01/12/16].

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Basil, J. J. Tourneisen, [1757] 1792.

—, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction et édition de Baldine Saint-Girons, Paris, Librairie philosophique, 1998.

BURUMA, Ian, *L'Anglomanie, une fascination européenne*, traduit de l'anglais par Denis Griesmar, Paris, Bartillat, 2001.

BYRON, Glennis (dir.), *Global Gothic*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

CAFFIER, Michel (dir.), *Les Feuilles lorraines de la Révolution* [année 1794], Metz, Serpenoise, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988.

CAVE, Christophe, « Morellet traducteur de *L'Italien* de Ann Radcliffe », in Annie Cointre, Alain Lautel et Annie Rivara (dir.), *La Traduction romanesque au XVIII^e siècle*, Arras, Artois presses université, 2003, pp. 317-333.

CHAALONS D'ARGE, Auguste-Philibert, *Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris, année 1822*, Paris, Pollet, 1824.

CHAMAYOU, Grégoire « La querelle des têtes tranchées : Les médecins, la guillotine et l'anatomie de la conscience au lendemain de la Terreur », in *Revue d'histoire des sciences* 2008/2 (Tome 61), pp.333-365, en ligne <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-des-sciences-2008-2-page-333.htm>> [consulté le 01/12/16].

CHAPPEY, Jean-Luc, « La traduction comme pratique politique chez Antoine-Gilbert Griffet de Labaume (1756-1805) », in Gilles Bertrand et Pierre Serna (dir.), *La République en voyage 1770-1830*, Rennes, PUR, 2013, pp. 225-235.

— ; BRET, Patrice, « Pratiques et enjeux scientifiques, intellectuels et politiques de la traduction (vers 1660-vers 1840) – vol. 1 – Les enjeux politiques des traductions entre Lumières et Empire », in *La Révolution française*, en ligne, <http://lrf.revues.org/1768>.

CHASTENAY, Louise-Marie-Victorine de, *Mémoires de Madame de Chastenay*, publiés par Alphonse Roserot, Paris, Plon, 1896.

—, *Mémoires de Madame de Chastenay, 1771-1815, L'Ancien Régime, La Révolution*, publiés par Guy Chaussinand-Nogaret, Paris, Perrin, 1987.

CHENIER, Marie-Joseph, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, Maradan, [1816] 1818.

—, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, in *Œuvres posthumes de M. J. Chénier*, Paris, Guillaume, [1816], 1824, t. 3.

CLERY, Emma ; MILES, Robert (dir.), *Gothic Documents: a Sourcebook, 1700-1820*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2000.

—, « The Genesis of Gothic Fiction » in Jerrold E. Hogle (dir.), *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 21-39.

—, *The Rise of Supernatural Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

—, *Women's Gothic, from Clara Reeve to Mary Shelley*, 2^e édition, Tavistock, Northcote House Publishers, [2000] 2004.

COINTRE, Annie ; RIVARA, Annie (dir.), *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais, 1721-1828*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

COLINCAMP, F. (dir.), *Critique littéraire sous le premier empire*, t. 2, Paris, Didier et Cie, 1863.

CONSTANT, Benjamin, *Des Effets de la Terreur* [s. l., s. n.], 1796.

CONVENTION NATIONALE ; COMITE DE SALUT PUBLIC, *Recueil des actes du Comité de salut public : avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil exécutif provisoire*, Paris, Impression nationale, 1897, vol. 10.

COTTRELL, Stella, « The Devil on two-sticks: franco-phobia in 1803 », in *Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity*, vol. 1 *History and Politics*, London, New York, Routledge, 1989, pp. 259-274.

COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.

COURVILLE NICOL, Valérie de, *Le Soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

CRAWFORD, Joseph, *Gothic Fiction and the Invention of Terrorism: the Politics and Aesthetics of Fear in the Age of the Reign of Terror*, London, Bloomsbury, 2013.

DAMP MARTIN, Anne-Henri-Cabet, *Des Romans*, à Paris, chez Ducauroy, an X – 1803.

DARD, Emile, *Le Général Choderlos de Laclos, auteur des Liaisons dangereuses, 1741-1803*, Paris, Perrin et cie, 1905.

- DAVIES, Ann, *Contemporary Spanish Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
- DEFFAND, Madame du, *Lettres de la marquise Du Deffand à Horace Walpole*, Paris, Ponthieu, 1824.
- DELISLE, Jean ; WOODSWORTH, Judith (dir.), *Translators through History*, Amsterdam ; Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, [1995] 2012.
- DELON, Michel (ed.). *Histoires anglaises : Baculard d'Arnaud, Florian, Sade*, Paris, Zulma, 1993.
- , « Violence in the novels of Charlotte [de] Bournon-Malarme », Michel Delon, pp. 251-262, in Thomas Wynn (dir.), *Representing violence in France, 1760-1820*, SVEC, Oxford, Voltaire Foundaion, 2013.
- DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles), une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.
- DES GRANGES, Charles-Marc, *Geoffroy et la Critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814)*, Paris, Hachette, 1897.
- DES PRES, Terrence, « Terror and the Sublime », in *Human Rights Quarterly*, vol. 5, n° 2, Mai 1983, pp. 135-146.
- DESRAIS, Claude-Louis, [et al.], *Paris et ses curiosités, avec une notice historique et descriptive des environs de Paris*, nouvelle édition, Paris, Marchand, an XII-1804.
- DESTREMAU, Noëlle, *Madame Royale et son mystère*, Le Vaumain, Nouvelles Editions Latines, 1991.
- DIDEROT, Denis (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de genre de lettres*, nouvelle édition, à Genève, chez Pellet, [1777] 1778.
- DIDIER, Béatrice, *Ecrire la Révolution, 1789-1799*, Paris, PUF, 1989.
- , *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, PUF, 1992.
- DOUTHWAITE, Julia V., *The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France*, London, The University of Chicago Press, 2012.

DRAUS, Franciszek, « Burke et les Français », in François Furet et Mona Ozouf (dir.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, vol. 3, *The Transformation of Political Culture, 1789-1848*, Oxford, Pergamon Press, 1989, pp.79-99.

DROUHIN, Marie-François (dir.), *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des art*, Paris, Marie-François Drouhin, 1792-1816.

DUCKETT, William (dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, seconde édition, Paris, Firmin Didot, 1860.

DUMAS, Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris, Michel Lévy frères, 3^e série, [1863] 1867.

DURANT, David. « Ann Radcliffe and the Conservative Gothic », in *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, n° 3, *Restoration and Eighteenth Century*, Summer, 1982, pp. 519-530.

DUROT-BOUCE, Elizabeth, (dir.), « Avant-propos », *L'Abbesse de William Henry Ireland*, Paris, Publibook, 2006.

—, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », in *Palimpsestes*, 18, 2006, en ligne, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/592> [consulté le 17/02/17].

—, *Le Lierre et la chauve-souris : réveils gothiques, émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

—, « Parodie, burlesque, pastiche : décadence du genre "gothique" dès la fin du XVIII^e siècle ? » in *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 58, 2004, pp. 199-215.

—, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson, mutations gothiques du XVIII^e au XIX^e siècle*, Paris, Publibook, 2008.

—, « Traducteurs et traductrices d'Ann Radcliffe, ou la fidélité est-elle une question de sexe ? », *Palimpsestes*, en ligne, <http://palimpsestes.revues.org/193>, [consulté le 17/09/2014].

DUVAL, Amaury, *Observations sur les théâtres*, Paris, Impression des sciences et arts, [s. d.].

DUVERGNIER, Jean-Baptiste, avocat à la cour royale de Paris, *Collection complète des lois, décrets, ordonnance, règlements et avis du Conseil-d'État, publiée sur les éditions officielles*

du Louvre, de l'Imprimerie Nationale, par Baudouin ; et du Bulletin des Lois, à Paris, chez Guyot et Charles-Béchet, 1825.

EVSTRATOV, Alexeï, *Les spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796) : l'invention d'une société*, Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2016.

FABRE, Jean, « L'abbé Prévost et la tradition du roman noir », in *L'Abbé Prévost : Actes du colloque d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, éditions Ophrys, 1965, pp. 39-55.
—, *Idées sur le roman : de Madame de Lafayette au marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979.
—, « Sade et le roman noir », in *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 253-278.

FAUCHEUR, Théodore, *Histoire du Boulevard du Temple jusqu'à sa démolition*, Paris, Dentu, 1863.

FELLER, François-Xavier, *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes*, Nevers, Fay, 1845.

FETIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Meline, Cans et cie, 1837.

FIEDLER, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1984.

FIKES, Robert Jr., « François Fournier de Pescay: the Unheralded Precursor of the Modern Black Physician », in *Journal of the National Medical Association*, vol. 77, n° 9, 1985, pp. 683-686.

FRANCES, Clara, *Ann Radcliffe in Relation to her Time*, New Haven, Yale University Press ; London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1920.

FUREIX, Emmanuel, *La France des larmes, deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel* (1690), consulté via le site les ressources en ligne de l'ENT de l'Université de Lorraine, <http://www.classiques7garnier.com.bases7doc.univ7lorraine.fr/numerique7bases/index.php?module=App&action=FrameMain>.

GABOURD, Amédée, *Histoire de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1847.

GALLI MASTRODONATO, Paola, *La Révolution française, 1789-1800, et ses effets sur la production et migration des récits à travers les littératures française, anglaise, américaine et italienne*, Montréal, Université McGill, thèse de doctorat, février 1983.
—, « Romans gothiques anglais et traductions françaises : l'année 1797 et la migration de récits », in *Neohelicon*, 1986, vol. 13, n° 1, pp. 287-320.

GARSIDE, Peter ; BELANGER, Jacqueline; RAGAZ, Sharon ; MANDAL, Anthony, « The English Novel, 1800–1829: Update 4 (June 2003–August 2004) », *Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text* 2, Summer 2004, en ligne, <http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/engnov4.pdf>.

GASCAR, Pierre, *Le Boulevard du crime*, Paris, Atelier Hachette-Massin, 1980.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
—, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GEREON, Léonard de, *La Rampe et les coulisses, esquisses biographiques des directeurs, acteurs et actrices de tous les théâtres*, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1832.

GILLET, M., *Analyses chronologiques des circulaires, instructions et décisions, émanées du Ministère de la Justice, depuis 12 janvier 1791 jusqu'au 1^{er} janvier 1840*, à Paris, Aimé André, G. Thorel et CH. Hingray et à Nancy, chez Grimblot, Raybois et Cie, 1840.

GILLI, Marita (dir.), *Région, Nation, Europe : Unité et diversité des processus sociaux culturels de la Révolution française*, actes du colloque international organisé à Besançon dans le cadre de la commémoration du bicentenaire de la Révolution française les 25, 26 et 27 novembre 1987, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1988.

GLINOER, Anthony, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *CONTEXTES*, Varia, en ligne, <http://contextes.revues.org/4325>.
—, « Du monstre au surhomme : le roman frénétique de la Restauration », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 34, n° ¾, printemps/été 2006, pp. 223-234.
—, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Librairie académique, Didier et Cie, [1855] 1864.

GRENBY, M. O. *Anti-Jacobin novel, British conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

GRIDER, Joséphine, *Anglomania in France, 1740-1789*, Paris, Droz, 1985.

GUIDO, Laurent, « De l'“opéra de l'œil” aux “films à sensation” : musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 20, n° 2-3, 2010, pp. 13-40.

GUILHAUMOU, Jacques, « “La terreur à l'ordre du jour” : un parcours en révolution (1793-1794) », en ligne : <http://revolution-francaise.net/2007/01/06/94-la-terreur-a-lordre-du-jour-un-parcours-en-revolution-juillet-1793-mars-1794> [consulté le 03/02/17].

GUISE, R., « Connaissance de l'étranger », in P. Barbéris et C. Duchet (dir.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions Sociales, 1972, t. 4, pp. 402-419.

HALE, Terry, « French and German Gothic : the beginnings », in Jerrold E. Hogle (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 63-84.

HALL, Daniel, *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2005.

—, « Rewriting the Revolution: Direct and Indirect Responses in the French Gothic Novel and Dramas », in *Rewriting the Political*, Ben McCann and Daniel Hall (dir.), Exeter, Elm Bank publications, 2000, pp. 9-18.

HALLIDAY, Frank Ernest, *Shakespeare and his Critics*, London, Duckworth, 1958.

HARNEY, Marion, *Place-making for the Imagination: Horace Walpole and Strawberry Hill*, Oxon, New York, Routledge, 2016.

HARTLAND, Reginald W., *Walter Scott et le roman « frénétique » : contribution à l'étude de leur fortune en France*, Genève, Slatkine Reprints, [1928] 1975.

HARTOG, Willie G., *Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son*

influence, Paris, Honoré Champion, 1913.

HAZLITT, William, *Lectures on the English Comic Writers*, London, Printed for Taylor and Hessey, 1819.

—, « Standard Novels and Romances », in *The Edinburgh Review*, février 1815, p. 322, in Maurice Cross (dir.), *Selections from the Edinburgh Review*, Paris, Baudry's European Library, 1835, vol. 2, pp. 418-419.

HEDOUVILLE, Marthe de, *Monseigneur de Ségur, sa vie, son action, 180-1881*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1957.

HEILAND, Donna, *Gothic and Gender, an introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

HERITIER, Annie, « Le respect du patrimoine culturel des états membres dans le droit de l'union européenne », in Jean-Christophe Barbato et Jean-Denis Mouton (dir.), *Vers la reconnaissance de droits fondamentaux aux états membres de l'union européenne? Réflexions à partir des notions d'identité et de solidarité*, Bruxelles, Bruylant, 2010.

HERMAN, JAN, « La pseudo-translation de romans anglais dans la première moitié du XVIII^e siècle. Analyse titrologique », in Annie Cointre et Annie Rivara (dir.), *La Traduction romanesque au XVIII^e siècle*, Actes du colloque de Metz 26-28 septembre 2001, Amiens, Presses universitaires d'Artois, 2003, pp. 11-25.
—, « Le Procès Prévost traducteur : traduction et pseudo-translation au dix-huitième siècle en France », in *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 25/1, 1990, pp. 1-9.
—, « Y a-t-il une spécificité de l'anonymat au XVIII^e siècle ? », in Luc Fraisse et Yves Delègue (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Champion, 2000, pp. 33-49.

HERSANT, Patrick, « Defauconpret, ou le demi-siècle d'Auguste », in *Romantisme*, 1999, n° 106, « Traduire au XIX^e siècle », pp. 83-88.

HESSE, Carla, *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*, Appendix A, « Bibliography of French Women, 1789-1800 », Woodstock, Princeton University Press, 2003.

HODSON, Jane, *Language and Revolution in Burke, Wollstonecraft, Paine, and Godwin*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2007.

HOEFER, Dr (dir.), *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot frères, 1856.

HOEVELER, Diane Long, « Anti-Catholicism and the Gothic Imaginary: The Historical and Literary Contexts », in Brett C. McNelly (dir.), *Religion in the Age of Enlightenment 3*, Brooklyn, AMS Press, 2012, pp. 1-31.
—, *Gothic Feminism : The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998.
—, *Gothic Riffs: Secularizing the Uncanny in the European Imaginary, 1780-1820*, Columbus, Ohio State University Press, 2010.
—, *The Gothic Ideology : Religious Hysteria and Anti-Catholicism in British Popular Fiction 1780-1880*, Cardiff, University of Wales, 2014.

HOGLE, Jerrold E. (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HORNER, Avril (dir.), *European Gothic: a Spirited Exchange, 1760-1960*, Manchester University Press, 2002.
—; ZLOSINICK, Sue, *Gothic and the Comic Turn*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

HOWARD, Jacqueline, « Merely an Imitator? The Preponderance of “Radcliffe” in Lusignan, or the Abbaye of La Trappe and The Orphans of Llangloed », *Romantic Textualities: Literature and Print Culture, 1780–1840*, 20, hiver 2011, <http://www.romtext.org.uk/reports/rt20_n03/> [consulté le 20/09/14]

HUGO, Abel ; ADER, Jean-Joseph ; MALITOURNE, Pierre-Armand, *Traité du mélodrame*, par MM. A ! A ! A !, Paris, Delauney, Pélicier, Plancher, 1817.

JOURDAN, Annie, « Les discours de la terreur à l'époque révolutionnaire (1776-1798) : Etude comparative sur une notion ambiguë », in *French Historical Studies*, vol. 36, n° 1, hiver 2013, Duke University Press, 2013, pp. 51-81.

JULLIAN, Louis, *Galerie historique des contemporains, ou Nouvelle biographie*, Bruxelles, Aug. Wahlen et Comp^e, 1820.

JURATIC, Sabine, « Le commerce du livre à Paris à la veille de la Révolution » dans *Le Commerce de la librairie en France au XIXe, 1789-1914*, dir. J.-Y Mollier, Paris, IMEC éditions/éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1997.

KEANE, Angela, *Revolutionary Women Writers: Charlotte Smith and Helen Maria Williams*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

KENNEDY, Emmet, *A Cultural History of the French Revolution*, New Haven and London, Yale University Press, 1989.

KILGOUR, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995.

KILLEN, Alice M., *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1924.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, éditions du Seuil, 1980.

KOCH, Angela, « Gothic bluebooks in the Princely library of Corvey and beyond », in *Cardiff Corvey Reading the Romantic Text*, n° 9, décembre 2002, pp. 5-25.

KOLAKOWSKI, Marc ; PRESCENDI, Francesca, « “Victime” : un aperçu historique des significations du mot », in Francesca Prescendi et Agnès A. Nagy (dir.), *Victimes au féminin*, Chêne-Bourg, éditions Médecine et Hygiène – Georg, 2011, pp. 23-43.

KOZUL, Mladen ; HERMAN, Jan et PELCKMANS, Paul (DIR.), *Préfaces romanesques*, actes du XVII^e Colloque international de la SATOR, Leuven-Anvers, 22-24 mai 2003, Louvain ; Paris, Dudley, Peeters, 2005.

KRIEF, Huguette, *Entre terreur et vertu : et la fiction se fit politique (1789-1800)*, Paris, H. Champion, 2010.

L'esprit des journaux, juillet 1772-mars 1803

LACROIX, Paul, *Directoire, Consulat et Empire : mœurs et usages, lettres, sciences et arts (1795-1815)*, Paris, Firmin-Didot et cie, 1884.

LAFRANCE, Geneviève, « “Grande joie dans l’empire des morts” : quand Mercier de Compiègne s’évadait de la Conciergerie », vol. 9, n° 1, hiver 2014, pp. 424-440, en ligne, www.revue-analyses.org [consulté le 10/09/16].

LE BRUN, Annie, « Les premiers romans noirs ou l’ébauche d’une science révolutionnaire », in André Breton (dir.), *La Brèche : action surréaliste*, vol. 8 novembre 1965, pp. 31-35.

LE DUC, comtesse de La Bouère, Antoinette-Charlotte, *Souvenirs de la Comtesse de la Bouère, La Guerre de Vendée, 1793-1796, mémoires inédits publiés par madame la comtesse de La Bouère, belle-fille de l’auteur*, Paris, Plon, 1890

LE HIR, Marie-Pierre, *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam ; Philadelphia, J. Benjamins, 1992, p. 3.

LEBLANC, Frédérique, « 1791-1914, la métamorphose de la librairie », pp. 217-224, dans J.-Y Mollier (dir.), *Le Commerce de la librairie en France au XIX^e, 1789-1914*, Paris, IMEC éditions/éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1997.

LEPERE, Pierre, *L’Âge du furieux 1532-1859 : une légende dorée de l’excès en littérature*, Paris, Haltier, 1994.

LEROY, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L’Harmattan, 1990.

LETZTER, Jacqueline ; ADELSON, Robert, *Women writing opera, Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001.

LEVEQUE, Jean-Jacques, *L’Art et la Révolution française, 1789-1804*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1987.

LEVY, Maurice. « Bibliographie du roman gothique en traduction française », in *Cahiers de l’Herne*, n° 34, *Romantisme Noir*, 1978, pp. 363-375.
—, « English Gothic and the French Imagination: A Calendar of Translations 1767-1828 », in G. R. Thompson (dir.), *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Washington State University Press, 1974, pp. 150-76.
—, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, [1968] 1995.

LIEDER, Frederick W. C., « The Don Carlos Theme in Literature », in *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 9, n° 4, Oct., 1910, pp. 483-498.

Liste des personnes qui ont péri par jugement du Tribunal Révolutionnaire, depuis le 26 août 1792, jusqu'au 13 juin 1794 (25 prairial an 2.) Et dont les corps ont été inhumés dans le terrain de l'ancien cimetière de la Madelaine, situé rue d'Anjou, faubourg Saint-Honoré, appartenant à présent à M. Descloseaux, comme on le verra par son certificat ci-joint, De l'Imprimerie de J.-R. Lottin de S.-Germain, Paris, 1814.

LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier), biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

MAHUL, A., *Annuaire nécrologique, ou Complément annuel et continuation de toutes les biographies ou dictionnaires historiques*, II^e année [1821], Paris, Ponthieu, 1822.

MALBRANQUE, Benoît, « Traducteur et économiste. Vie et œuvre du comte Germain Garnier », in *Laissons Faire*, n° 6, novembre 2013, en ligne, <http://www.institutcoppet.org/2014/01/16/germain-garnier-traducteur-et-economiste-1754-1821> [consulté le 16/02/14].

MARC, André, *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans*, à Paris, chez A. Marc, Pigoreau, septembre 1819.

MARCHAL, Roger, « La peur de l'Autre dans le roman des Lumières », in Madeleine Bertaud (dir.), *Les Grandes Peurs, 2 : L'Autre*, Genève, Droz, 2004, pp. 161-171.

MARIE, Laurence, « Gestuelles du crime shakespearien sur les scènes française et anglaise de la seconde moitié du XVIII^e siècle », in *Littératures classiques*, mars 2008, n° 67, pp. 201-218.

MARIETTE-CLOS, Catherine ; ZANONE, Damien (dir.), *La tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Champion, 2012.

MARQUiset, Alfred, *Le Vicomte d'Arincourt, prince des romantiques*, Paris, Hachette et Cie, 1909.

MARTIN, Angus ; MYLNE, Vivienne ; FRAUTSCHI, Richard, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, London, Mansell, Paris, France expansion, 1977.

MARTIN, Jean-Clément, *Révolution et Contre-Révolution en France de 1789 à 1989*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, pp. 101-109, en ligne, <<http://books.openedition.org/pur/17400>> [consulté le 06/10/2016].

—, *Violence et Révolution : Essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, éditions du Seuil, 2006.

MATHIAS, Thomas James, *The Pursuits of Literature, a Satirical Poem, in Four Dialogues*, London, printed for T. Becket, [1794] 1798.

MAUZI, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine Reprints, [1960] 1979.

MAYO, Robert D., « Ann Radcliffe and Ducray-Duminil », in *Modern Language Review*, vol. 36, n^o 4, octobre 1941, pp. 501-505.

—, « Étiologie du roman gothique », in *Cahiers de l'Herne*, n^o 34, *Romantisme Noir*, 1978, pp. 287-297.

—, « How Long was Gothic Fiction in Vogue? », in *Modern Language Notes*, vol. 58, n^o 1, Janvier 1943, pp. 58-64, en ligne, <http://www.jstor.org/stable/2911555> [consulté le 23/09/2014].

MAZON, André, « Pierre-Charles Levesque, humaniste, historien et moraliste », in *Revue des études slaves*, t. 42, fascicule 1-4, 1963, pp. 7-66.

MCCONNELL SCOTT, Andrew, *The Vampyre Family : Passion, Envy and the Curse of Byron*, Edinburgh, Canongate, 2013.

MCINTYRE, Clara F. « Were the "Gothic Novels" Gothic? » in *PMLA*, vol. 36, n^o 4, Décembre 1921, pp. 644-667.

MCMURRAN, Mary Helen, *The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

MERCIER, Daniel, *L'Épreuve de la représentation : l'enseignement des langues étrangères et la pratique de la traduction en France aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n^o 589, 1995.

Mercure de France, 1724-1965.

MICHAUD, Louis-Gabriel, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, à Paris, chez L.-G. Michaud, [1811-1828], 1836.
—, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, A. Thoisnier Desplaces, 1843.
—, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Bruxelles, chez H. Ode, 1843-1847.
—, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Chez Madame C. Desplaces, et Chez M. Michaud, nouvelle édition, [1811-1828] 1855.
—, *Biographie des hommes vivants*, Paris, Michaud, octobre 1816-février 1817.

MICHAUD, Marilyn, *Republicanism and the American Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2009.

MILES, Robert, *Ann Radcliffe: the Great Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
—, « Radcliffe, Ann (1764-1824) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2005.
—, « The 1790s: the effulgence of Gothic », in Jerrold E. Hogle (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 41-62.

MILLEVOYE, Charles-Hubert, *Satires des Romans du jour, considérés dans leur influence sur le goût et les mœurs de la Nation* ; pièce couronnée par l'Athénée de Lyon, qui en a proposé le sujet, Paris, Capelle, an XI, 1802.

MILNER, Max, *Littérature française, le romantisme I, 1820-1843*, Paris, Arthaud, 1973.

MISHRA, Vijay, *The Gothic Sublime*, Albany, State University of New York Press, 1994.

MOERS, Ellen, *Literary Women*, London, W. H. Allen, 1977.

MOLAND (dir.), Louis, *Théâtre de la Révolution, ou choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire*, Paris, Garnier Frères, 1877.

MOLIERE, *L'École des Femmes*, Paris, Jean Mossy, [1682] 1778.

MOLLIER, Jean-Yves ; MICHON Jacques (dir.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, Saint-Nicolas, Presses de L'université Laval, 2001.

MORAND, François, *Année historique de Boulogne-sur-mer, recueil de faits et d'événements intéressant l'histoire de cette ville, et rangés selon leurs jours anniversaires*, Boulogne-sur-mer, librairie de M^{me} V^{ve} Délicy, 1859.

MORELLET, André, *Le Cri des familles, ou Discussion d'une motion faite à la Convention Nationale, par le Représentant du peuple LECOINTRE, le 22 frimaire de l'an troisième de la République, relativement à la révision des jugemens des tribunaux révolutionnaires*, à Paris, [s. n.], l'An III de la République [1794]. —, *Mémoires inédits de l'Abbé Morellet sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution*, précédés de l'éloge de l'abbé Morellet par M. Lémontey, Paris, Baudouin, 1822.

MORENAS, François, *Dictionnaire portatif des cas de conscience dans lequel outre la résolution des cas qui y sont rapportés, on trouve les principes sur lesquels les décisions sont fondées, & en vertu desquels on peut agir dans tous les autres cas qui ont rapport à la matière*, à Lyon, chez Jean-Marie Bruyset, [1759] 1761.

MORETTI, Franco, « Style, Inc. Reflections on Seven Thousand Titles (British novels, 1740-1850) », in *Critical Inquiry*, vol. 36, n° 1, Automne 2009, pp. 134-158, p. 136, en ligne, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/606125> [consulté le 15/03/15].

MORI, Jennifer, *Britain in the Age of the French Revolution, 1785-1820*, Harlow, Pearson Education Limited, 2000.

MORTIER, Roland, « Roman noir et esthétique de la terreur », in Roland Mortier, *Les Combats des Lumières. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du 18^e siècle, 2000, pp. 375-84.

MUKHERJEE, Malini, « The Arresting Gaze: A Subversion of Power Dynamics in Women's Gothic of 18th and 19th Century England », in *Galaxy: International Multidisciplinary Research Journal*, vol. 2, n° 5, Septembre 2013, pp. 1-12. <http://www.galaxyimrj.com/V2/n5/Malini.pdf>

NAUDIN, Michel, « La réaction culturelle en l'an III : la représentation du Jacobin et du sans-culotte dans l'imaginaire de leur adversaire », in Michel Vovelle (dir.), *Le Tournant de l'An III, réaction et Terreur blanche dans la France révolutionnaire*, Éditions du CTHS, Paris, 1997.

NEWMAN, Gerald, *The Rise of English Nationalism: a Cultural History 1740-1830*, London, Weindfeld and Nicolson, 1987.

NODIER, Charles, *Correspondance de jeunesse*, édition de Jacques-Rémi Dahan, Genève, Droz, 1995.

—, « Critique littéraire : le Petit Pierre, traduit de l'allemand, de Spiess (à paraître chez Ladvoat, au Palais-Royal) », in *Annales de la littérature et des arts*, 16^e livraison, 1821, pp. 81-83.

NOGUES, Boris, « Répertoire des professeurs et principaux de la faculté des arts de Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles », novembre 2008, en ligne, <http://rhe.ish-lyon.cnrs.fr/?q=pfap-record/6094> [consulté le 15/09/16].

NORTON, Rictor, « Ann radcliffe, “The Shakespeare of Romance Writers” », in Christy Desmet and Anne Williams (dir.), *Shakespearean Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, pp. 37–59.

—, *Gothic Readings: the First Wave, 1764-1840*, London, New York, Leicester University Press, 2000.

—, *Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe*, London, Leicester University Press, 1999.

OGÉE, Frédéric (dir.), « *Better in France?* ” *The Circulation of Ideas across the Channel in the Eighteenth Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, pp. 203-23.

ORECCHIONI, P. ; PARENT, P., « Le Marché du livre », in P. Barbéris et C. Duchet (dir.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Editions Sociales, 1972, t. 4, pp. 420-439.

Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2005, en ligne, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-23687?rskey=hCIUMw&result=1>.

PANSEY, Henrion de, *L'Autorité judiciaire en France, suivie de la compétence des juges de paix*, par le président Henrion de Pansey, en rapport avec la législation et la jurisprudence de France et des Pays-Bas, Bruxelles, C. J. de Mat, 1829.

PARENT, F., « Rôle du cabinet de lecture », in P. Barbéris et C. Duchet (dir.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Editions Sociales, 1972, t. 4, pp. 440-445.

PARISOT, Fabrice, « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : l'épigraphe comme vecteur de sens », in *Narratologie*, n° 1, *Le Paratexte*, 1998, pp. 73-119.

PAULSON, Ronald, « Gothic Fiction and the French Revolution », in *ELH*, vol. 48, n° 3, automne 1981, pp. 532-554.
—, *Representations of the Revolution (1789-1820)*, London, New Haven, Yale University Press, 1983.

PEMBLE, John, *Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France*, London, Hambledon and London, 2005.

PICHOIS, Claude, « Les cabinets de lecture à Paris, durant la première moitié du XIX^e siècle », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 14^e année, n° 3, 1959, pp. 521-534.

FIGOREAU, Nicolas-Alexandre, *Cinquième supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, décembre 1823.
—, *Petite bibliographie biographico-romancière ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821.
—, *Premier supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821.

PILLET, Fabien, *La Nouvelle lorgnette des spectacles*, à Paris, chez les Marchands de nouveautés, 1801.

PITOU, Alexis, « Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 18^e Année, n° 2, 1911, pp. 256-296.

POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.
—, « Le “vandalisme” révolutionnaire et la place de la violence symbolique dans la société moderne », in Pierre Glaudes (dir.), *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996.

Procédure criminelle instruite au Chatelet de Paris, sur la dénonciation des faits arrivés à Versailles dans la journée du 6 octobre 1789, imprimés par ordre de l'Assemblée nationale, à Paris, chez Baudouin, imprimeur de l'Assemblée Nationale, 1790.

PRUNGNAUD, Joëlle, « Du terrifiant au burlesque : le château dans les parodies du roman gothique », in Pascale Auraix-Jonchère (dir.), « Ô saisons, ô châteaux », *Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, pp.199-212.

—, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^e siècle », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 1, 1994, pp. 11-46.

—, *Gothique et décadence : recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle, en Angleterre et en France*, Paris, H. Champion, 1997.

PUNTER, David (dir.), *A New Companion to the Gothic*, Malden, Oxford, Chichester, Blackwell Publishing, 2012.

—, *The Literature of Terror, a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Oxon, New York, Routledge, 1996.

PURVES, Maria. *The Gothic and Catholicism: Religion, Cultural Exchange and the Popular Novel, 1785-1829*, Cardiff, University of Wales Press, 2009.

QUERARD, Joseph-Marie, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants*, Paris, chez Firmin Didot frères, 1835.

—, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants*, Paris, chez Firmin Didot frères, Paris, Firmin Didot frères, 1836.

—, *Le Quérard, archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises, complément périodique de la France littéraire*, à Paris, au bureau du journal, 1^{re} année, 1855.

—, *Les Bonaparte et leurs œuvres littéraires, essai historique et bibliographique*, Paris, Daguin Félix, 1845.

—, *Les Supercheries Littéraires dévoilées*, Paris, l'éditeur, 1852.

—, *Les Supercheries Littéraires dévoilées*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, [1847] 1964, t. 1, « Additions à la préface de la première édition ».

RABBE, Alphonse ; VIEILH DE BOISJOLIN, Claude-Agustin ; SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, (dir.) *Biographie universelle et portative des contemporains, ou dictionnaire historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours*, Paris, chez l'éditeur, 1836.

RAMEE, Daniel (dir.), *Dictionnaire général des termes d'architecture : en français, allemand, anglais et italien*, Genève, Slatkine reprints, [1868] 2003.

RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Fabriquer du spectaculaire, d'après le "registre des machinistes" de la Comédie-Française (1806-1844) », in Bernard Banoun et Olivier Bara (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS éditions, 2006, pp. 24-32.

REAU, Louis, « Préface », *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français*, vol. 1, *Du haut Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1959.

REBOUL, Pierre, *Le Mythe anglais dans la littérature française sous la Restauration*, Bibliothèque Universitaire de Lille, 1962.

RICHTER, David H., *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 1996.
—, « The Reception of the Gothic Novel in the 1790s », in *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century*, ed. Robert W. Uphaud, East Lancaing, Michigan, Colleagues Press, 1988, pp. 109-124.

RIVAROL, Louise de, *Notice sur la vie et la mort de M. de Rivarol, en réponse à ce qui a été publié dans les journaux*, à Paris, chez les frères Levrault, an X [1801-1802].

ROBERTSON, Étienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, à Paris, chez l'auteur, 1831.

RODIN, Auguste, « The Gothic in France », in *The North American Review*, vol. 207, n° 746 Janvier 1918, pp. 111-121.

ROGERS, Deborah D., *Ann Radcliffe, a Bio-Bibliography*, Wesport ; London, Greenwood Press, 1996.

—, *The Matrophobic Gothic and Its Legacy: Sacrificing Mothers in the Novel and in Popular Culture*, New York, Peter Lang, 2007.

ROGERS, Katharine M. « Fantasy and Reality in Fictional Convents of the Eighteenth Century », in *Comparative Literature Studies*, vol. 22, n° 3, automne 1985, pp. 297-316.

ROLLAND-BOULESTREAU, Anne, « Résonance d'une "perversion" : tanner la peau humaine en Vendée militaire (1793-1794) », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, en ligne, <http://abpo.revues.org/2575> [consulté le 10/07/17].

SADE, Donatien Alphonse François de, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques, précédés d'une Idée sur les Romans*, à Paris, chez Massé, an VIII [1799].

SCHECHTER, Ronald, « Gothic Thermidor: the Bals des Victimes, the Fantastic, and the Production of Historical Knowledge in Post-Terror France », in *Representations*, n° 61, Special Issue: *Practices of Enlightenment*, hiver 1998, pp. 78-94.

SCOTT, Walter, « Life and Character of Mrs. Ann Radcliffe » [1824], in *The Museum of Foreign Literature and Science*, vol. 7, juillet à décembre, Philadelphia ; New York, E. Littell, G. & C. Carvill, 1825.

SECHE, Léon, *Hortense Allart de Méritens dans ses rapports avec Chateaubriand, Béranger Lamennais, Sainte-Beuve, G. Sand, Mme d'Angoult*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

SEGUR, Philippe de, *Mémoires du général comte de Ségur, de l'Académie française, De 1800 à 1812, un aide de camp de Napoléon*, Paris, Firmin Didot, 1894.

SETH, Catriona (dir.), *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, L'Esprit des lettres, 2010.
—, « Adélaïde Dufrenoy (1765-1825) », in Christine Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle, une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon [1998] 2010, pp. 67-82.

SMITH, Allan Lloyd et SAGE, Victor (dir.), *Gothicks Origins and Innovations*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994.

SMITH, Andrew ; WALLACE, Diana, « The Female Gothic, Then and Now », in *Gothic Studies*, May 2004, vol. 6, n° 1, pp. 1-7.

SOL, Antoinette, « Genre et historiographie. Quelques réflexions sur Elisabeth-Pauline de Meulan Guizot, romancière, journaliste et historienne (1773-1827) », in Nicole Pellegrin (dir.), *Histoire d'historiennes*, pp. 265-283.

SOMOV, Vladimir A., « Pierre-Charles Levesque. Protégé de Diderot et historien de la Russie », in *Cahiers du monde russe*, n° 2, 2002, vol. 43, p. 275-294.

SOUVESTRE, Émile, *Les Drames parisiens*, Paris, Michel-Lévy frères, 1859.

STAËL, Germaine de, « De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales », in *Œuvres complètes de la Mme la baronne de Staël, publiées par son fils*, à Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820.

SUMMERS, Montague, *A Gothic Bibliography*, London, The Fortune Press, 1969.
—, *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*, New York, Russell & Russell, 1964.

SWITZER, Richard, *Etienne-Léon de Lamoignon et le roman populaire français de 1800 à 1830*, Toulouse, Privat, 1962.

TALFOURD, Sir Thomas Noon, « Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe », in *Gaston de Blondeville, or the court of Henri III keeping festival in Ardenne, a Romance*, London, H. Colburn, 1826, t. 1.

TAUBER, Christine, « Entre "vandalisme" et normalisation. L'abbé Grégoire et la politique culturelle jacobine », in *Francia : Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, 37, 2010, pp. 465-481.

TOMBS, Robert ; TOMBS Isabelle. *That Sweet Enemy: The French and the British from the Sun King to the Present*, London, William Heineman, 2006.

TOURNEUX, Maurice, *Documents biographiques, Paris hors les murs, additions et corrections*, Paris, Imprimerie nouvelle, 1908.

TOWNSHEND, Dale, « Gothic and the Ghost of Hamlet », in Dale Townshend, John Drakakis (dir.), *Gothic Shakespeares*, Abingdon, Routledge, 2008. « Improvement and Repair: Architecture, Romance and the Politics of Gothic, 1790–1817 », in *Literature Compass*, 8/10 (2011), pp. 712–738.

—, « T. J. Horsley Curties and Royalist Gothic: The Case of *The Monk of Udolpho* (1807) », in *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, n° 4, juin 2008.

— ; BYRON, Glennis (dir.), *The Gothic World*, Oxon, Routledge, 2014.

— ; WRIGHT, Angela (dir.), *Ann Radcliffe, Romanticism and the Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

TRINCHERO, Cristina, « Regards sur l'Italie entre XVIII^e et XIX^e siècles : le magasin encyclopédique de Millin », *Annales historiques de la Révolution française*, 351, janvier-mars 2008, en ligne, <http://ahrf.revues.org/11357> [consulté le 10/09/16].

TROUSSON, Raymond, *Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) : un homme de lettres entre classicisme et romantisme*, Paris, Champion, 2004.
—, *Une mémorialiste oubliée : Victorine de Chastenay*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007, en ligne, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/trousson110506.pdf> [consulté le 16/02/14].

UCHEREK, Urszula, « Le Roman gothique en France vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles », in *Romanica Wratislaviensia*, 12, 1977.

UNE SOCIETE DE REPUBLICAINS, *Décade philosophique, littéraire et politique*, Paris, an II (10 floréal [29 avril 1794])-an XII (30 fructidor [17 septembre 1804]).

UPHAUD, Robert W. (dir.), *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century*, East Lancaing, Michigan, Colleagues Press, 1988.

UZANNE, Octave, *La Française du siècle : modes, mœurs, usages*, Paris, A. Quantin, 1886.

VAN TIEGHEM, Philippe, *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550, 1880)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Hachette, 1876.

VAULTIER, Marie-Claude-Frédéric-Etienne, *De la traduction*, Université impériale, thèse de littérature ancienne et moderne, Paris, Fain, Imprimerie de l'Université impériale, 1812.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, éditions de Minuit, 1985.

VIROLLE, Roger, « Madame de Genlis, Mercier de Compiègne : gothique anglais ou gothique allemand ? », in Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, L'Esprit des lettres, 2010, pp. 119-129.
—, « Vie et survie du roman noir », in P. Barbéris et C. Duchet (dir.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions Sociales, 1972, t. 4, pp. 138-147.

VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, à Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de Pierre Didot l'aîné, et de Firmin Didot, t. 3, [1764] 1806.
—, « Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française lue dans cette Académie à la solennité

de la St. Louis le 25 Auguste 1776 », in *Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, Paris, Chez Furne, 1837, vol. 9, p. 299.
—, « Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française », seconde lettre, in *Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, Paris, Chez Furne, 1837, vol. 9, p. 305.
—, « Lettre de M. de Voltaire à M. Horace Walpol [sic], à Ferney, 15 juillet 1768 », in *Mercur de France*, mai 1769, à Paris, chez Lacombe, pp. 134-143.
—, « Lettre à M. le comte d'Argental, 19 juillet 1776 », in *Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, vol. 13, *Correspondance générale*, Paris, Chez Furne, 1838, vol. 3, p. 369.

VOVELLE, Michel, 1793, *la Révolution contre l'église, de la raison à l'être suprême*, Paris, édition complexe, 1988.
— (dir.), *Les images de la Révolution française*, actes du colloque des 25-26-27 oct. 1985 tenu en Sorbonne, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

WALKER, Lesley H. « The Politics Of Seeing Ghosts In Les Chevaliers Du Cygne By Madame De Genlis », in *RELIEF*, 7, 2013, pp. 90-105.

WALLACE, Miriam L., *Revolutionary Subjects in the English « Jacobin » novel, 1790-1805*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009.

WATT, James, *Contesting the Gothic : Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

WEIN, Toni, *British Identities, Heroic Nationalism, and the Gothic Novel, 1764-1824*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2002.

WERNER, Stephen, « Diderot, Sade and the gothic novel », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CXIV*, 1973, pp. 273-288.

WILHELM, Jane Elisabeth, « La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators'*, Journal, vol. 49, n° 3, 2004, p. 692-705.

WILLEMS, Michèle, « Cachez cette souris... : la langue de Shakespeare dominée par les Classiques en France et en Angleterre », in Laurence Villard et Nicolas Ballier (dir.), *Langues dominantes, langues dominées*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et

du Havre, pp. 181-194.

—, « The Mouse and the Urn: Re-visions of Shakespeare from Voltaire to Ducis », in Peter Holland (dir.), *Shakespeare Survey: an Annual Survey of Shakespeare Studies and Production*, vol. 60, *Theatres for Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 214-222.

WOLSTENHOLME, Susan, *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers*, New York, State University of New York Press, 1993.

WRIGHT, Angela, *Britain, France and the Gothic, 1764-1820: The Import of Terror*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

—, « Gothic translation, France, 1760-1830 », in Dale Townshend, Glennis Byron (dir.), *The Gothic World*, Oxon, Routledge, 2014, pp. 221-230.

YON, Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012.

ZAWISZA, Elziet, « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII^e siècle », in *Romanica Wratislaviensia XII*, Acta Universitatis Wratislaviensis, n° 319, Warszawa – Wrocław, 1977, pp. 89-104.

Appendices

Appendice 1 : Bibliographie du roman gothique anglais en traduction française (1789-1821)

Appendice 2 : Bibliographie des œuvres de fiction françaises ayant subi l'influence du roman terrifiant (1789-1822)

Appendice 3 : Bibliographie des supercherries littéraires, fausses attributions et imitations (1789-1830)

Appendice 4 : Bibliographie exhaustive des satires et des œuvres parodiques du roman gothique anglais et du roman noir (1799-1875)

Appendice 5 : Bibliographie non exhaustive des mélodrames noirs, des adaptations théâtrales du roman gothique et du roman noir et leurs parodies (1764-1822)

Appendice 6 : Bibliographie non exhaustive des œuvres non fictionnelles ayant recours à l'imagerie de la fiction gothique (1789-1890)

Appendice 7 : Critiques contemporaines du roman gothique anglais en traduction française et du roman noir (1789-1822)

Appendice 1 : Bibliographie du roman gothique en traduction française (1789-1821)

Cette bibliographie comprend les romans gothiques anglais traduits en français entre 1789 et 1821. Elle inclut également certains « classiques » plus anciens du genre (ex. *The Castle of Otranto*) qui ont fait l'objet d'une nouvelle traduction ou d'une réédition pendant la période étudiée.

Nos recherches bibliographiques résultent d'une compilation de diverses sources bibliographiques, telles que le « Tableau des romans noirs » (1821)¹ de Nicolas-Alexandre Pigoreau, le *Dictionnaire des romans anciens et modernes* (1819) d'André Marc², la *Gothic Bibliography* (1940) de Montague Summers³, la *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*⁴ (1977) d'Angus Martin, Vivienne Mylne et Richard Frautschi, la bibliographie du roman gothique en traduction française (1974) de Maurice Lévy⁵, ainsi que les catalogues en ligne de la Bibliothèque nationale de France et de la bibliothèque du château d'Oron⁶.

L'orthographe des auteurs a été respectée.

¹ Nicolas-Alexandre Pigoreau, « Tableau des romans noirs » in *Petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, Octobre 1821, pp. 353-354.

² André Marc, *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans*, à Paris, chez A. Marc, Pigoreau, septembre 1819.

³ Montague Summers, *A Gothic Bibliography*, London, The Fortune Press, 1969.

⁴ Angus Martin, Vivienne Mylne et Richard Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, London, Mansell, Paris, France expansion, 1977.

⁵ Maurice Lévy, « English Gothic and the French Imagination: A Calendar of Translations 1767-1828 », in G. R. Thompson (dir.), *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Washington State University Press, 1974, pp. 150-176.

⁶ Catalogue de la bibliothèque du château d'Oron, en ligne <<http://dbserv1-bcu.unil.ch/oron/oron.php>>.

- [?]. *Suzanne ou le Château du Saint-Bernard*, trad. de l'anglais, Paris, Domère, 1821.
- [?]. **CHOMEL, Antoine-Angélique.** *La Forêt mystérieuse, ou la Sibylle prophétesse*, traduit de l'anglais par le traducteur du *Fils du curé*, 2 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1810.
- [?]. **Ch****, **cit.** *Adelina, ou l'Innocence persécutée*, traduit de l'anglais par le cit. Ch**, 2 vol. in-12, Paris, Lottin, an VIII [1800].
- [?]. *La Cloche de deux heures, ou la Nuit fatale*, traduit de l'anglais par M. de L*****, 1 vol. in-12, fig., Paris, Maison et Gervais, 1806.
- [?]. *Ozélie, ou la morte vivante*, traduit de l'anglais, avec figure, 1 vol. in-18, Paris, Imbert, an VIII [1799].
- [?]. **M., Mlle de.** *La Lettre brûlée, ou le Château de Melworth*, traduit de l'anglais par Mlle M. de M..., 3 vol. in-12, Paris, J. J. Paschoud, 1818.
- [?]. *Le Château et le monastère de Strilvar, roman historique* traduit de l'anglais sur la 5^e édition, 2 vol. in-12, Paris, Fréchet, 1809.
- [?]. **NICOD, J.-A.** *Léonci, histoire véritable, ou Lettres contenant les principaux événements de sa vie, recueillis par elle-même*, traduit de l'anglais sur la troisième édition par N**, 2 vol. in-8, Lons-le-Saunier, Claude-André Delhorme, 1795.
- [?]. **SULLIVAN, O'.** *Théodora et Olivia, ou la Famille de Ranspach*, roman traduit de l'anglais par Sullivan, professeur au ci-devant Collège Royal et Militaire de la Flèche, 2 vol. in-12, Paris, Tavernier, Desenne, Pougens, an VI [1798].

[?]. *The Animated Skeleton*, 2 vol. in-8, London, printed at the Minerva Press, 1798.

[?]. *The Cavern of Astolpho, a Spanish Romance*, 2 vol. in-12, London, printed for W. Simpkin and R. Marshall, 1815.

[?]. *The Cavern of Death, a Moral Tale*, 1 vol. in-12, ill., London, printed for J. Bell, second edition, 1794.

[?].

[?]. *Count Roderic's Castle ; or, Gothic Times, a Tale*, 2 vol. in-8, London, printed at the Minerva Press, 1794.

[?]. *The Libertines, a Novel*, 2 vol. in-12, Cambridge, 1798

[Il pourrait aussi s'agir de] *The Libertines ; or, Monkish Mysteries! A Romance*, 2 vol. in-12, Cork, printed by John Connor, 1800.

BENNETT, Agnes Maria. [?]

CANTWELL, André-Samuel-Michel. *Le Château d'Albert, ou le squelette ambulante*, traduit de l'anglais par Cantwell, 2 vol. in-18, Paris, Ancelle, an VII [1799].

DEFAUCONPRET, Auguste-Jean-Baptiste. *La Caverne d'Astolpho, histoire espagnole*, traduite de l'anglais par A.J.B.D., 2 vol. in-12, Paris, Béchét, 1816.

BERTIN l'Aîné, Louis-François Bertin de VAUX, dit. *La Caverne de la mort*, traduit de l'anglais sur la troisième édition par L.F. Bertin, 1 vol. in-12, Paris, H. Nicolle, an VII [1799].

L. *Le Monastère de Saint-Bénédict*, trad. de l'anglais par L...., 1 vol. in-12, Paris, Lemarchand, 1802.

LA BOISSIERE, F. *Le Château du comte Roderic, ou les Temps gothiques, roman historique*, traduit de l'anglais par M. F. Laboissière, ex-capitaine, membre de la Légion d'Honneur, 2 vol. in-12, Paris, L. Collin, 1807.

RIVAROL, Louisa-Henrietta de, dite Louise de. *Le Couvent de Saint Dominique*, traduit de l'anglais par Mme de Rivarol, 3 vol. in-8, Paris, Ancelle, 1801.

PERIN, Julie. *La Malédiction, ou l'Ombre de mon père*, par Mistress Bennett, auteur de *Rosa, ou la Fille mendicante, Anna, ou l'Héritière Galloise*, etc., etc., traduit de l'Anglais par Madame P***, Paris, Dentu, 1808.

DALLINGTON, Maria.

LEVESQUE, Pierre-Charles. *Rosolia, ou les Mystères de Glaswerca*, par Maria Dallington, traduit de l'anglais par Levêque, auteur de plusieurs ouvrages, 1 vol. in-12, fig., Paris, Rochette, an VII [1799].

CHARLTON, Mary. *Phedora, or the Forest of Minski, a Novel*, by Mary Charlton, 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, M. DCC. XCVIII [1798].

MORELLET, André. *Phedora, ou la Forêt de Minski*, par Marie Charlton, roman traduit de l'anglais par André Morellet, 4 vol. in-12, fig., Paris, G. Denné, an VII [1799].

— *The Pirate of Naples, a Novel*, 3 vol. in-12, ill., London, printed at the Minerva-Press, 1801.

[?]. *Le Pirate de Naples*, traduit de l'anglais, 3 vol. in-12, fig., Paris, Le Normant, an X-1801.

CRANDOLPH, Augustus Jacob. *The Mysterious Hand ; or, Subterranean Horrors! A Romance*, 3 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1811.

DURDENT, René-Jean. *La Main mystérieuse, ou les Horreurs souterraines*, par A. J. Crandolph, traduit de l'anglais sur la 3^e édition, 3 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1819.

CROFFTS, Mrs. *Salvador ; or, Baron de Montbelliard*, by Mrs Croffts, author of *Ankerwick Castle*, etc., 2 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1801.

[?]. *Salvador, ou le Baron de Montbelliard*, traduit de l'anglais de Mme Croffts, auteur du *Château d'Ankerwick*, 2 vol. in-12, fig., Paris, J.-J. Fuchs, an-IX [1801].

CURTIES, Thomas Isaac Horsley. *Ethelwina ; or, the House of Fitz-Auburne, a Romance of Former Times*, 3 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1799.

Séгур, Octave-Henri-Gabriel comte de. *Ethelwina*, traduit de l'anglais de M. Horstley, par Octave Ségur, 2 vol. in-12, ill., Paris, F. Buisson, 1802.

— *Ancient records ; or, the Abbey of Saint Oswythe, a Romance*, etc. 4 vol. in-12, ill., London, printed at the Minerva Press, 1801.

MARESE, Sophie de. *L'Abbaye de Saint-Oswithe*, par l'auteur d'*Ethelwina*, traduit de l'anglais, par Madame ***. 2 vol. in-12, Paris, chez Renard, Libraire breveté de S. A. I. la Princesse Pauline, 1813.

DACRE, Charlotte. *Zofloya ; or, the Moor, a Romance of the Fifteen Century*, by Charlotte Dacre, better known as Rosa Matilda, 3 vol. in-12, London, printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1806.

— *The Libertine, a Novel*, by Charlotte Dacre, better known as Rosa Matilda, author of *Hours of Solitude, Nun of St. Omer, Zofloya, &c.*, 4 vol. in-12, London, printed for T. Cadell and W. Davies, Strand, 1807.

EDGEWORTH, Maria. *Fatherless Fanny ; or, the Memoirs of a Little Mendicant, and her Benefactors, a Modern Novel*, by Mrs Edgeworth, authoress of *The wife ; or, a model for women, &c.*, &c., 4 vol. in-12, London, printed by J. Dean, for M. Taylor and Co., and Sherwood, Neeley, and Jones, 1811.

ELLIA, Felix. *Norman Banditti ; or, the Fortress of Coutance, a Tale*, 2 vol., London, printed at the Minerva-Press, 1799.

FOSTER, Mrs E. M.

FOX Junior, Joseph. *Santa-Maria ; or, the Mysterious Pregnancy, a Romance*, 3 vol., London, printed for G. Kearsley, 1797.

VITERNE, Madame de. *Zofloya, ou le Maure, histoire du XV^e siècle*, traduite par Mme de Viterne, 4 vol. in-12, Paris, Barba, 1812.

BON, Elizabeth de. *Angelo, comte d'Albini, ou les Dangers du vice*, par Charlotte Dacre Byrne connue sous le nom de Rosa Matilda, traduit de l'anglais par Mme Élisabeth de B***, traducteur des *Frères anglais*, 3 vol. in-12, Paris, A. Bertrand, 1816.

DURDENT, René-Jean. *Fanny, ou Mémoires d'une jeune orpheline et de ses bienfaiteurs*, roman traduit de l'anglais de Miss Edgeworth, auteur de la *Mère intrigante* et de l'*Ennui, Mémoires du comte de Glenthorn*, par R. Durdent, 4 vol. in-12, Paris, Galignani, 1812.

JOLY, Joseph. *Fanny, ou Mémoires d'une jeune orpheline et de ses bienfaiteurs*, traduit par Joseph Joly, 3 vol. in-12, 1812.

ANDRE, Jean-François. *Albert et Théodore, ou les Brigands*, traduit de l'anglais, 2 vol. in-12, ill. aux 2 vol., à Paris, de l'imprimerie de Vatar-Jouannet, an VIII [1800].

[?]. *Miriam et Henri, ou le Château de Tunacombe*, par l'auteur de *Frédéric et Caroline*, traduit de l'Anglois, 3 vol. in-12, Paris, Desmarest, 1810.

BRETON DE LA MARTINIÈRE, Jean-Baptiste-Joseph. *Agathina, ou la Grossesse mystérieuse, nouvelle napolitaine*, traduite de l'Anglais de Fox, par J. B. J. Breton, sténographe, 2 vol. in-12, Paris, au cabinet et salon [*sic*] de Lecture, an IX – 1800.

FRANCIS, Sophia L. *Vivonio ; or, the Hour of Retribution, a Romance ...* by a young lady, 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva-Press, 1806.

—. *Constance de Lindensdorf ; or, the Force of Bigotry, a Tale*, 4 vol. in-12, ill., London, printed at the Minerva Press, 1807.

—. *The Nun of Miserecordia ; or, the Eve of All Saints, a Romance...* 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1807.

—. *Angelo Guicciardini ; or, the bandit of the Alps, a Romance*, by Sophia Francis, author of *Vivonio*, *Constance de Lindensdorf*, and the *Nun of Misericordia*, 4 vol. in-12, London, Colburn, 1809.

FULLER, Ann. *Alan Fitz-Osborne*, an *Historical Tale*, by Miss Fuller. 2nd edition, 2 vol. in-12, London, T. Wilkins, 1787.

—. *The Son of Ethelwolf, an Historical Tale*, 2 vol. in-12, London, printed for G. G. J. and J. Robinson, 1789.

DUFRENOY, Adélaïde-Gillette Billet. *Santa Maria, ou la Grossesse mystérieuse*, traduit de l'anglais de Fox par Madame Dufrenoy, 2 vol. in-12, ill., Paris, Vignon, an IX [1800].

[?]. *Vivonio, ou l'Heure de la rétribution*, par Sophie Frances, 5 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1820.

PERIN, Julie. *Constance de Lindensdorf, ou la tour de Wolfenstad*, traduit de l'anglais de Sophie Frances, par Mme P****, ... 4 vol. in-12, Paris, Dentu, 1808.

VITERNE, Madame de. *La Sœur de la miséricorde, ou la Veille de la Toussaint*, par Sophie Frances, traduit de l'anglais par Mme V****ne, 4 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1809.

DURDENT, René-Jean. *Angelo Guicciardini, ou le Bandit des Alpes*, traduit de l'anglais de Mme Sophie Francis, 6 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1817.

[?]. *Alan Fitz-Osborne, roman historique*, traduit de l'anglois sur la deuxième édition, par mademoiselle ****. 2 vol. in-12, à Amsterdam, et se trouve à Paris, chez Briand, 1789.

LEBAS, P.-L. *Le Fils d'Ethelwolf, conte historique*, par l'auteur d'*Alan Fitz Osborne*, etc., 2 vol. in-12, Paris, 1789.

LEBAS, P.-L. *L'Adversité, ou l'École des Rois*, 2 vol. in-12, à Paris, chez Lavillette, 1792.

—. *The Convent ; or, the History of Sophia Nelson*, 2 vol. in-12, London, printed for T. Wilkins, 1786.

GASPEY, Thomas. *The Mystery ; or, Forty Years Ago, a Novel*, 3 vol. in-12, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown ..., 1820.

—. *Calthorp ; or, Fallen Fortunes, a Novel*, 3 vol. in-12, London, Longman, 1821.

GODWIN, William. *Things As They Are ; or, the Adventures of Caleb Williams*, 3 vol. in-12, London, B. Crosby, 1794.

—. *St. Leon, a Tale of the Sixteenth Century*, by William Godwin, 4 vol., London, printed for G. G. and J. Robinson 1799.

BRIAND, Pierre-César. *Le Couvent, ou Histoire de Sophie Nelson*, traduit de l'anglois, 3 vol. in-12, Londres, et se trouve à Paris, chez Briand, 1790.

VARNEY, Jean-Baptiste. *Histoire de Miss Nelson*, traduite de l'anglois par M. V.R.Y., 4 vol. in-18, Neuwied, chez la Société typographique ; Paris, chez Garnery, 1792.

DEFAUCONPRET, Auguste-Jean-Baptiste. *Le Mystère, ou Il y a quarante ans*, par l'auteur de *Calthorpe*, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Walter Scott, 4 vol. in-12, Paris, Librairie grecque et latine, 1821.

—. *Calthorpe, ou les Revers de fortune*, traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott, 4 vol. in-12, Paris, Librairie grecque-latine et française, 1821.

GARNIER, Germain. *Les Aventures de Caleb Williams, ou les Choses comme elles sont*, par Williams [sic] Godwin, traduites de l'anglais, 2 vol. in-8, Paris, H. Agasse, an IV de la République [1796].

[?]. **CONSTANT DE REBECQUE, Samuel de.** *Les Choses comme elles sont, ou les Aventures de Caleb Williams*, par William Godwin, traduit de l'Anglois par des gens de la campagne, 3 vol. in-12, à Lausanne, chez Hignou et Comp^e. aux dépends [sic] de l'auteur, 1796.

[?]. *Saint-Léon, histoire du seizième siècle*, par William Godwin, traduit de l'anglais, ill., 3 vol. in-12, à Paris, Michel Le Normand, Billois, an VIII [1800].

HARLEY, Mrs [connue plus tard sous le nom de Mrs Hugell]. *St Bernard's Priory, an Old English Tale, being the first production of a young lady.* 2 vol. in-8, London, printed for the authoress, and sold at Swift's Circulating Library, 1786.

— *Isadora of Galicia, a Novel*, 1797.

HAYS, Mary. *Memoirs of Emma Courtney*, by Mary Hays, 2 vol., London, printed for G. G. and J. Robinson, 1796.

HELME, Elizabeth. *The Farmer of Inglewood Forest, a Novel.* 4 vol., London, William Lane, 1796.

— *St. Margaret's Cave ; or, the Nun's Story, an Ancient Legend*, by Elizabeth Helme, author of *Albert, Farmer of Inglewood Forest, Louisa, &c. &c.* 4 vol. in-12, London, printed for Earle and Hemet, 1801.

— *St. Clair of the Isles ; or, the Outlaws of Barra, a Scottish Tradition*, by Elizabeth Helme, 4 vol. in-12, London, printed by A. Strahan for T.N. Longman and O. Rees, 1803.

— *The Pilgrim of the Cross ; or, the Chronicles of Christabelle de Mowbray, an Ancient Legend*, 4 vol. in-12, Brentford, P. Norbury, 1805.

VILLEMMAIN/WILLEMMAIN D'ABANCOURT, François-Jean. *Le Prieuré de St-Bernard, ou l'usurpateur puni*, roman traduit de l'anglais par l'auteur des *Infortunes de Maria*, 2 vol., in-12, à Paris, chez Ouvrier, Pigoreau, an septième [1798].

LEBAS, P.-L. *Le Château de Gallice*, traduit de l'anglais de Mrs Hugill [*sic*], par P. L. Lebas, 2 vol. in-12, ill., Paris, Tavernier et chez le traducteur, rue du Hazard, an VI [1798].

MEULAN (épouse Guizot), Elisabeth-Charlotte-Pauline de. *La Chapelle d'Ayton, ou Emma Courtney*, 5 vol. in-12, Paris, Maradan, an septième [1799].

VILLEMMAIN, Henri. *Le Fermier de la forêt d'Inglewood, ou les Effets de l'ambition*, par Elisabeth Helme, auteur de *Louise, ou la Chaumière dans le Marais, du Pèlerin de la Croix, de St.-Clair des îles*, etc., traduit de l'anglais sur la 4^e édition par Henri V.....n, 4 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1818.

[?]. *La Caverne de Sainte-Marguerite*, traduit de l'anglais de Mistriss Helm [*sic*], auteur de *Louise, ou la chaumière ; d'Albert, ou le désert de Strathernavern ; des Promenades instructives*, etc., 4 vol. in-12, ill., Paris, Tavernier, an XI [1803].

MONTOLIEU, Isabelle de. *Saint-Clair des Isles, ou les Exilés de l'île de Barra*, roman traduit librement de l'anglais par Mme de Montolieu, 4 vol. in-12, Paris, H. Nicolle, 1808.

J. D*y.** *Le Pèlerin de la Croix*, par Elisabeth Helme, traduit de l'anglais par J*** D***, 3 vol. in-12, Paris, Dentu, 1807.

HERVEY, Elizabeth / WEST, Jane [?]. *The Church of St. Siffrid*. 4 vol., London, printed for G.G. and J. Robinson, 1797.

HOWELL, Ann. *Mortimore Castle, a Cambrian Tale*. 2 vol., London, printed for W. Lane, 1793.

IRELAND, William Henry. *The Abbess, a Romance*, by W. H. Ireland, 4 vol. in-12, London, Earle and Hemet, 1799.

JOHNSON, Anna Maria. *Calista, a Novel*, by Mrs. Johnson, author of *Retribution, the Gamesters, &c.*, 2 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1789.

KENDALL, A. *The Castle on the Rock ; or, Memoirs of the Elderland Family*, 3 vol. in-12, London, printed for H.D. Symonds..., 1798.

—. *Derwent priory ; or, Memoirs of an Orphan, in a Series of Letters*, 2 vol. in-8, London, printed for H.D. Symonds, 1798.

KELLY, Isabella [connue plus tard sous le nom de Mrs Hedgeland]. *Ruthinglenne ; or, the Critical Moment, a Novel*, London, printed at the Minerva Press, 1801.

BERTIN L'AINE, Louis-François Bertin de VAUX, dit. *L'Eglise de Saint-Siffrid*, traduit de l'anglais par L.-F. Bertin, sur la seconde édition, 5 vol. in-18, Paris, Maradan, an VIII [1799].

M., Citoyen. *Le Château de Mortimore, conte gallois*, traduit de l'anglais par le citoyen M.... à Paris, se vend chez Lefort et les marchands de Nouveautés [sic], de l'imprimerie de Jacques Cot, an 6 [1797-1798].

DAUGE [Marie-Claudine?]. *L'Abbesse*, par W. H. Ireland, traduit de l'anglais par D. G., 4 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1814.

[?]. *Histoire de Calixta, ou l'Amour conjugal*, traduit de l'anglais de mistriss Johnson, 2 vol. in-12, Paris, Tavernier, an VI [1798].

BERTIN l'Aîné, Louis-François Bertin de VAUX, dit. *Eliza, ou Mémoires de la famille Elderland*, traduit de l'anglais par L.-F. Bertin, 4 vol. in-12, Paris, Hautin, Nicole, Poignée, an VI [1798].

LEBAS, P.-L. *Le Prieuré de Derwent, ou Mémoires d'une orpheline*, par l'auteur d'*Eliza ou la famille d'Elderland*, traduit de l'anglais par P.-L. Le Bas. 2 t. en 1 vol. in-12, Paris, an VI [1798].

DESCHAMPS, Jacques-Marie. *Le Prieuré de Ruthinglenne*, imité de l'anglais de Mrs Hedgeland [née Isabella Kelly] par Mr J.-M. D., auteur de « Simple histoire », 3 vol. in-12, Paris, Maradan, 1818.

KER, Ann. *The Heiress Di Montalde ; or, the Castle of Bezanto, a Novel*, by Mrs Ker. 2 vol. in-12, London, printed for the author, and sold by Earle and Hemet, 1799.

KING, Sophia. *Cordelia ; or, the Romance of Real Life*, 2 vol., London, printed at the Minerva Press, 1799.

LANSDELL, Sarah. *The Tower ; or, the Romance of Ruthyne*, by the authoress of *Manfredi*, 3 vol. in-8, London, printed for the authoress, by Harry Smith, and sold by Hookham and Carpenter, 1798.

LATHOM, Francis. *The Midnight Bell, a German Story, Founded on Incidents in Real Life*, 3 vol. in-12, London, H. D. Symonds, 1798.

— *The Unknown ; or, the Northern Gallery, a Romance*, 3 vol. in-12, London, printed at the Minerva-Press, 1808.

LEE, Harriet. [Trouver l'original.]

LEE, Sophia. *The Recess ; or, a Tale of Other Times*, by the author of *The Chapter of Accidents*, 3 vol., London, printed for T. Cadell, Ann Arbor ; Michigan, University of Michigan Library, 1785.

ROUARGUE, A.-C.-A. *L'Héritière de Montalde, ou le Spectre et les mystères du château de Bezanto, imitation de l'anglais*, par A.-C.-A. Rouargue, 4 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1812.

CHALIN, P. *Cordelia, ou la Faiblesse excusable, histoire de la vie telle qu'elle est*, par l'auteur des *Amusements de l'Hélicon*, de *Valdorf*, et des *Dangers de la philosophie*, traduit sur la seconde édition par P. Chalin. 2 vol. in-12, fig., Paris, Ducauroy, 1800.

[**GOUVE, de, ou MOREAU, F. J., ou DAUGE.**] *Mathilda, ou la Tour ténébreuse*, par Sarah Lansdell, traduit de l'anglais par le traducteur de *l'Abbesse*, 3 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1815.

BERTIN l'Aîné, Louis-François Bertin de VAUX, dit. *La Cloche de minuit*, traduit de l'anglais, 2 vol. in-12, Paris, au bureau de la librairie, chez H. Nicolle, an VI [1798].

VITERNE, Madame de. *L'Inconnu, ou la Galerie mystérieuse*, trad. de l'anglais, par Mme de Viterne... 5 vol. in-12, fig., Paris, J.-G. Dentu, 1810.

CHRISTOPHE, l'abbé Antoine-Noël-Mathieu. *Le Château de Saint-Hilaire, ou le Frère et la sœur devenus époux*, par H. Lee, traduit de l'anglais sur l'édition de 1799, par le rédacteur des « Deux Emilies », 2 vol. in-12, Paris, an IX-1801.

LAMARE, Pierre-Bernard. *Le Souterrain, ou Matilde*, par Miss Sophie Lee, traduit de l'anglais sur la deuxième édition, 3 t. en 2 vol. in-12, Paris, Théophile Barrois le jeune, 1786. [Réédité en 1787, 1788, trois fois en 1793.]

— ; **LEE, Harriet.** *The Two Emilys*, in *Canterbury Tales*, 3 vol. in-8 (*Canterbury Tales*) London, printed for G. G. and J. Robinson, 1797.

LEIGH, sir Samuel Egerton. *Munster Abbey, a Romance, Interspersed With Reflections on Virtue and Morality*, 3 vol., Edinburgh, printed by John Moir [...], for W. Creech, Cross, and S. Cheyne 1797.

LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk, a Romance*, 3 vol. in-12, London, printed for J. Bell, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Library 1796.

— « Mistrust, or Blanche and Osbright, a Feudal Romance », and « The Anaconda », in *Romantic Tales*, 4 vol. in-12 (*Romantic Tales*), London, printed by D. N. Shury for Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1808.

LINLEY, William. *Forbidden, Apartments, a Tale*, 2 vol. in-12, London, printed at the Minerva-press, 1800.

CHRISTOPHE, l'abbé Antoine-Noël-Mathieu. *Les Deux Emilies, ou les Aventures du duc et de la duchesse d'Aberden*, traduit de l'anglais de Henriette Lee par Math. Christophe, 2 vol. in-12, Paris, Ouvrier, an VIII [1800].

MARQUAND, Louis-Antoine. *L'Abbaye de Munster*, par sir Samuel Egerton Leigh, traduit de l'anglais par L. A. Marquand, 2 vol. in-12, Paris, Ch. Pougens et Renard, an VI [1797].

[?]. *Le Jacobin espagnol, ou Histoire du moine Ambrosio, et de la belle Antonia, sa sœur*, traduit de l'anglais, 4 t. en 2 vol. in-18, ill. gravées par Palas d'après Langevin, Paris, Favre, an VI [1797].

DESCHAMPS, Jacques-Marie ; DESPRES, Jean-Baptiste-Denis ; BENOIST, Pierre-Vincent, comte ; LAMARE, Pierre-Bernard. *Le Moine*, traduit de l'anglais, 4 vol. in-12, Paris, Maradan, an V [1797].

SENEVAS, Alexandrine Dodun de Keroman, Baronne de. *Blanche et Osbright*, suivi de l'*Anaconda*, traduit de l'anglais par M. de S****, traducteur du *Polonais*, de *Don Sébastien*, etc., 2 vol. in-12, Paris, M.^e V.^e Renard, 1821.

DUFRENOY, Adélaïde-Gillette Billet. *Le Jeune héritier, ou les Appartements défendus*, conte traduit de l'anglais de William Linley par Mme Dufrenoy, 2 vol. in-12, ill., Paris, Vignon, an IX-1801.

[**LISTER, Thomas Henry** ?]

LUCAS, Charles. *The Infernal Quixote, a Tale of the Day*, by Charles Lucas, A. M., author of *The Castle of St. Donats*, &c., 4 vol. in-12, ill., London, printed at the Minerva Press, 1801.

— *The Castle of Saint Donats ; or, the History of Jack Smith*, 3 vol., London printed at the Minerva-Press, 1798.

MACKENZIE, Anna Maria. *Dusseldorf ; or, the Fratricide, a Romance*, by Anna Maria Mackenzie, 3 vol. in-12, Dublin, printed for the proprietors, 1798.

— *The Neapolitain, or, the Test of Integrity, a Novel*, by Ellen of Exeter. London, printed at the Minerva Press, 1796.

MATURIN, Charles Robert. *The Fatal Revenge ; or, the Family of Montorio, a Romance*, by Dennis Jasper Murphy, 3 vol. in-12, London, Longman, Hurst, Rees, & Orme, 1807.

MOREAU, F.-J. *Mademoiselle de Châtellerault échappée au massacre de France en 1789, et émigrée en Angleterre, ou l'Étranger mystérieux*, traduit de l'anglais de Lister, 2 vol. in-12, Paris, 1814.

[?]. *L'Infernal Don Quichotte, histoire à l'ordre du jour*, en trois volumes, traduit de l'anglais de Charles Lucas, auteur du *Château de Saint-Donats*, etc, etc., ill. 3 vol. in-12, Paris, chez Riche, Le Normant, Maradan, an IX [1802].

BILLAUT, L. *Le Château de Saint-Donats, ou Histoire du fils d'un émigré échappé aux massacres en France*, traduit de l'anglais de Charles Lucas, 3 vol. in-12, fig., Tours, Brillault jeune ; Paris, Onfroy, Fuchs, Debray, an XI [1802].
MORAU, MORAUX [MOREAU, F.-J. ?]. *Le Château de Saint-Donats, ou Mémoire du fils d'un émigré*, traduit de l'anglais de Charles Lucas, 3 vol. in-12, fig., Paris [s. n.] 1803.

DELBARE, François-Thomas. *Le Fratricide, ou les Mystères du château de Dusseldorf*, 3 vol. in-18, fig., Paris, chez Ancelle, an 7 [1798].

MARQUAND, Louis-Antoine. *Dusseldorf, ou le Fratricide*, par Anna-Maria Mackenzie, traduit de l'anglais par L. A. Marquand, 3 vol. in-12, ill., Paris, Lemierre, an VII [1799].

LEBAS, P.-L. *La Famille napolitaine*, par Mistriss Ellen d'Exeter, traduit de l'anglais par P.-L. Le Bas, 4 vol. in-8, Paris, Imprimerie de Chaigneau Aîné, an VI [1798].

COHEN, Jean. *La Famille de Montorio, ou la Fatale vengeance*, par M. Maturin, auteur de *Melmoth ou l'homme errant*, traduit librement de l'anglais par Jean Cohen, 5 vol. in-12, Paris, G.-C. Hubert, 1822.

—. *Melmoth the Wanderer, a Tale*, by the author of *Bertram, &c.*, Edinburgh, 4 vol. in-12, London, printed for Archibald Constable..., Hurst Robinson..., 1820.

MEEKE, Elizabeth. *Mysterious Husband, a Novel*, by Gabrielli, author of the *Mysterious Wife*, 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1801.

—. *Midnight Weddings, a Novel*, 3 vol. in-12, London, printed at the Minerva-Press, 1802.

MOORE, Edward. *The Mysteries of Hungary, a Romantic Story of the Fifteenth Century*, by Edward Moore, Esq., authors of *Sir Ralph de Bigod, &c. &c.*, 3 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1817.

MOORE, George. *Grasville Abbey, a Romance*, 3 vol. London, printed for G. G. and J. Robinson, 1797.

MOSSE, Henrietta Rouvière. *Lussington Abbey, a Novel*, by Henrietta Rouvière, 2 vol. in-12, London, printed at the Minerva-Press, 1804.

—. *Melmoth, ou l'Homme errant*, trad. librement de l'anglais par J. Cohen, 6 vol. in-12, Paris, G.-C. Hubert, 1821.

BEGIN, née Fournier-Pescay, Eugénie Anne. *L'Homme du mystère, ou Histoire de Melmoth le voyageur*, par l'auteur de *Bertram*, traduit de l'anglais par mad. E. F. B., 3 vol. in-12, Paris, librairie nationale et étrangère, 1821.

DAV..., M. *Le Mari mystérieux*, traduit de l'anglais par M. Dav..., 4 vol. in-12, Paris, Renard, an XII-1804.

[?]. *Les Mariages nocturnes, ou Octave et la famille Browning*, par Mrs Meeke, traduit de l'anglais sur la 2^e édition, 4 vol. in-12, Paris, G.-C. Hubert, 1820.

L*, comtesse de.** *Les Mystères de Hongrie, roman historique du XV^e siècle*, par Edward Moore, traduit de l'anglais sur la 4^e édition, par la Csse de L***, 4 vol. in-12, Paris, J. G. Dentu, 1817.

DUCOS, Basile-Joseph. *L'Abbaye de Grasville*, traduction de l'anglais par B. Ducos, 3 vol. in-12, ill., à Paris, chez Maradan, an VI [1798].

M. de L*.** *L'Abbaye de Lussington*, traduit de l'anglais par M. de L***, 1806.

P. de C**.** *L'Abbaye de Lussington*, par Henrietta Rouvière, traduit de l'anglais par P. de C****, 3 vol. in-12, Paris, Dentu, M. D. CCCVII [1807].

[?]. *Suzanne, ou le Château du Saint-Bernard*, traduit de l'anglais, 2 vol. in-12, Paris, Domère, 1821.

—. *Craigh-Melrose Priory, or Memoirs of the Mount Linton family, a Novel*, 4 vol. in-12, London, C. Chapple, 1816.

MUSGRAVE, Agnes. *Edmund of the Forest, an Historical Novel*, by the author of *Cicely*, or the *Rose of Raby*, 4 vol., London, printed at the Minerva Press, 1797.

NERI, Mary Ann. *The Eve of San-Pietro, a Tale*, 3 vol. in-12, London, T. Cadell and W. Davies, 1804.

OWENSON, Miss [Lady Morgan]. *The Novice of Saint Dominick*, by Miss Owenson, author of *St. Clair*, 4 vol. in-12, London, printed For Richard Phillips, 1806.

PALMER junior, John. *The Mystery of the Black Tower, a Romance*, by John Palmer Jun., author of *The Haunted Cavern*, 2 vol., London, printed at the Minerva Press, 1796.

—. *The Mystic Sepulchre ; or, Such Things Have Been, a Spanish Romance*, 2 vol ; in-12, London, printed by J. Nichols for W. Earle, 1806.

COHEN, Jean. *L'Abbaye de Craigh-Melrose, ou Mémoires de la Famille de Mont-Linton*, traduit de l'anglais par Jean Cohen, 4 vol. in-12, Paris, Ledoux et Tenré, 1817.

SOULES, François. *Edmond de la forêt, roman historique*, par l'auteur de *Cicely*, traduit de l'anglais par le traducteur de la *Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair*, 4 vol. in-12, ill., Paris, chez Langlois, an VII [1799].

COHEN, Jean. *La Veille de Saint Pierre, ou la Vengeance*, traduction libre de l'anglais par Jean Cohen, 4 vol. in-12, Paris, G.-C. Hubert, [1821].

RUOLZ, Madeleine-Henriette de Fontenay, comtesse de. *La Novice de Saint-Dominique*, roman traduit de l'anglais de miss Owenson, par Mme de R***, 4 vol. in-12, Paris, H. Nicolle, 1817.

C.^{en} M***.** *Les Mystères de la tour noire*, roman traduit de l'anglais de J.ⁿ Palmer, célèbre acteur de Londres, par le C.^{en} M*****, 2 vol. in-12, ill., Paris, Tavernir, an septième [1799].

DURDENT, René-Jean. *Le Tombeau mystérieux, ou les Familles de Hénarès et d'Almanza, roman espagnol*, 2 vol. in-12, 2 fig. par Chaillou, Paris, J. G. Dentu, 1810.

PARSONS, Eliza. *The Peasant of Ardenne Forest, a Novel*, by Mrs Parsons, the author of *Anecdotes of Two Well-Known Families*, etc., 4 vol. in-12, Brentford, printed by and for P. Norbury, and sold by T. Hurst, J. Hatchard, Carpenter and Co., Didier and Tibbett, 1801.

PILKINGTON, Miss [Maria (Hopkins)]. *The Accusing Spirit ; or, De Courcy and Eglantine, a Romance*, by the author of *Delia, Rosina and the Subterraneous Cavern*, 4 vol. in-12, ill., London, printed at the Minerva Press, 1802.

POLIDORI, John William. *The Vampyre, a Tale*, 1 vol. in-8, London, Sherwood, 1819.

PORTER, Anna Maria. *The Knight of St. John, a Romance*, by Miss Anna Maria Porter, author of *The Recluse of Norway*, &C. &C. &C., 3 vol. in-12, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown 1817.

— *The Fast of St. Magdalen, a Romance*, by Anna Maria Porter, 3 vol. in-12, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1818.

— *The Village of Mariendorpt, a Tale*, by miss Anna Maria Porter, author of *The Fast Of St. Magdalen, Knight of St. John*, &C. &C. &C. 4 vol. in-12, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1821.

[?]. *Le Paysan de la forêt des Ardennes*, traduit de l'anglais de Mrs. Parsons, 4 vol. in-12, ill., Paris, Impr. et librairie militaires, 1803.

MALHERBE [?]. *Le Revenant de Bérézule*, imité de l'anglais par le traducteur de *La Fugitive de la Forêt*, 4 vol. in-12, Paris, Plassan, an XIII [1805].

FABER, Henry. *Le Vampire*, nouvelle traduite de l'anglais de Lord Byron, 1 vol. in-8, Paris, Chaumerot, 1819.

SALLE, Eusèbe de. *Le Vampire*, nouvelle attribuée à Lord Byron, traduite de l'anglais par A. E. di Chastopalli. 1 vol. in-8, Paris, Ladvoctat, 1820.

COHEN, Jean. *Le Chevalier de Saint-Jean*, traduit de l'anglais, de Miss Porter, par Jean Cohen, 4 vol. in-12, Paris, Ledoux et Tenré, 1818.

[?]. *Le Jeûne de Sainte Magdeleine, ou les Illustres proscrits*, roman traduit de l'anglois. 3 vol. in-12, Paris, H. Nicolle, à la librairie stéréotype, MDCCCXIX [1819].

JANVRY, Hauvry de. *Le Village de Mariendorpt*, par Miss Anna Maria Porter, traduit de l'anglais par M. H. de Janvry,... 4 vol. in-12, Paris, Ledevin, 1821.

PORTER, Jane. *The Scottish Chiefs, a Romance*, by miss Jane Porter, author of *Thaddeus of Warsaw*, and *Remarks on Sidney's Aphorisms*, 5 vol. in-12, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, [1810].

PURBECK, Jane & Elizabeth. *Neville Castle ; or, the Generous Cambrians, a Novel*, by the author of *Raynford Park*, 4 vol. in-12, London, printed by T. Plummer for R. Dutton, and J. Cawthorn, 1802.

RADCLIFFE, Ann. *The Castles of Athlin and Dunbayne, a Highland Story*, 1 vol. in-12, London, T. Hookham, 1789.

— *A Sicilian Romance*, by the authoress of *The Castles of Athlin and Dunbayne*, 2 vol. in-12, London, [s. n.], MDCCLXC [1790].

— *The Romance of the forest, Interspersed With Some Pieces of Poetry*, by the authoress of *A Sicilian Romance*, etc. London, Hookham and Carpenter, 3 vol. in-12, 1791.

— *The Mysteries of Udolpho, a Romance, Interspersed With Some Pieces of Poetry*, by Ann Radcliffe, author of *The Romance of the Forest*, etc. 4 vol. in-12, London, printed for G. G. and J. Robinson, 1794.

[?]. *Les Chefs Écossais, roman historique*, 5 vol. in-12, Paris, A. Égron, H. Nicolle, Renard, libraire, Galignani, Le Normant, 1814.

DUBUC, Pierre-Louis. *Les Chefs Écossais, roman historique*, par Miss Jane Porter, traduit de l'anglais par le traducteur d'*Ida*..., 5 vol. in-12, Paris, H. Nicolle, 1820.

LE BRUN DE CHARMETTES, Philippe-Alexandre. *Le Château de Néville*, roman traduit de l'anglais par M. R*** de Ch***, 2 vol. in-12, Paris, Lenormant, an XII-1803.

SOULES, François. *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne, histoire arrivée dans les Montagnes d'Ecosse*, par Anne Radcliffe, traduite de l'anglais, 2 t. en 1 vol. in-18, à Paris, chez Testu... Delalain jeune, 1797.

VILLEMMAIN, Abel-François [?]. *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, roman traduit de l'anglais d'Anne Radcliffe, par l'auteur des *Mémoires de Cromwell*, 2 vol. in-12, Paris, Plancher, 1819.

MOYLIN-FLEURY (M. ou Mme). *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*, par Anne Radcliffe, auteur de *l'Abbaye de Saint-Clair*, des *Mystères d'Udolpho*, du *Confessionnal des pénitents noirs*, etc. trad. de l'anglais sur la seconde édition, 2 t. in-18, fig., Paris, A. Cl. Forget, an 6 [1797].

SOULES, François. *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair*, traduit de l'anglais sur la seconde édition, 3 vol. in-12, Paris, Denné jeune, 1794.

CHASTENAY, Louise-Marie-Victorine de. *Les Mystères d'Udolpho*, par Anne Radcliffe, traduit de l'anglois sur la troisième édition, 4 vol. in-12, Paris, chez Maradan, an V-1797.

— *The Italian ; or, the Confessional of the Black Penitents, a Romance*, by Ann Radcliffe, author of *The Mysteries of Udolpho*, &c. &c., 3 vol. in-12, London, printed for T. Cadell Jun. and W. Davies in the Strand, 1797.

REEVE, Clara. *The Champion of Virtue, a Gothic story*, by the editor of the Phoenix, a translation of Barclay's *Argenis*, 1 vol. in-8, Colchester, printed for the author by W. Keymer, MLCCLXXVII [1777].

[Publié plus tard sous le titre] *The Old English Baron, a Gothic Story*, by Clara Reeve, the second edition, 1 vol. in-8, London, Edward and Charles Dilly, 1778.

ROCHE, Regina Maria. *The Children of the Abbey, a Tale*, by Regina Maria Roche, 4 vol. in-12, ill., London, printed for William Lane, at the Minerva-Press, 1796.

GAY, Marie-Françoise Gay Allart, dite Mary. *Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitens noirs*, traduit de l'anglais d'Anne Radcliffe, auteur de *La Forêt ou l'abbaye de Saint-Clair*, par Mary Gay avec figures de Queverdo, 7 t. en 4 vol. in-18, ill., Paris, Lepetit ; Genève, J. J. Paschoud, 1797.

MORELLET, André. *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitens noirs*, par Anne Radcliffe, auteur de *La Forêt ou l'abbaye de Saint-Clair* et des *Mystères d'Udolphe*, traduit par André Morellet, 3 vol. in-12, ill. à chaque vol., Paris, Denné jeune ; Maradan, 1797.

LA PLACE, Pierre-Antoine de. *Le Vieux baron anglais, ou les Revenans vengés, histoire gothique*, imitée de l'anglais de mistriss Clara Reeve par M. D.L. P***, 1 vol. in-12, Amsterdam & Paris, Didot fils aîné, Jombert jeune, 1787.

— *Le Champion de la vertu, ou le Vieux baron anglais, histoire gothique*, traduite librement de l'anglais par M. L. D., 1 vol. in-18, Paris, Hardouin & Gattey, 1787.

— *Edouard, ou le Spectre du château*, traduit de l'anglais, 3 vol. in-12, Paris, chez les marchands de Nouveautés, an VIII [1800].

GRIFFET DE LA BAUME, Antoine-Gilbert. *Les Enfants de l'abbaye*, traduction nouvelle de l'anglais de Mrs Maria Regina Roche par A. Labaume, 6 vol. in-18, Paris, Le Prieur, 1801.

MORELLET, André. *Les Enfants de l'abbaye*, par madame Regina Maria Roche. Traduit de l'anglais par André Morellet, ill., 6 vol. in-12, Paris, Denné jeune, 1797.

— *Les Enfants de l'abbaye*, par madame Maria-Regina Roche, traduit de l'anglais par André Morellet, 1 vol. in-8, Paris, [s.n.], 1797. [Version abrégée, traduite et adaptée par André Morellet].

—. *Clermont, a Tale*, 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1798.

—. *The Nocturnal Visit, a Tale*, by Maria Regina Roche, author of *The Children of the Abbey, Maid of the Hamlet, Vicar of Lansdowne*, and *Clermont*. 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1800.

—. *The Discarded Son ; or, Haunt of the Banditti, a Tale*, by Regina Maria Roche, author of *The Children of the Abbey*, &C., 5 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1807.

—. *The Monastery of St. Columb, or the Atonement, a Novel*, by Regina Maria Roche, author of *The Children of the Abbey, Houses of Osma* and *Almeria, Discarded Son*, &C., 5 vol. in-12, London, printed at the Minerva-Press, 1813.

—. *The Munster Cottage Boy, a Tale*, by Regina Maria Roche, author of *The Children of the Abbey, Trecothick Bower, Monastery of St. Columb*, &C. &C., 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1820.

MORELLET, André. *Clermont*, par Madame Regina-Maria Roche, auteur des *Enfans de l'abbaye*, traduit de l'anglais par André Morellet, 3 vol. in-12, Paris, Denné jeune VII [1799].

BRETON DE LA MARTINIÈRE, Jean-Baptiste-Joseph. *La Visite nocturne*, traduite de l'anglais, par Maria-Regina Roche, auteur des *Enfants de l'abbaye*, 5 vol. in-12, ill., Paris, chez Michel et chez Le Normant, 1801.

[RUOLZ, Madeleine-Henriette de Fontenay, comtesse de, ou SENEVAS, Alexandrine Dodun de Keroman, baronne de, ou SENEVAS, Gabriel-Louis Terrasson, baron de]. *Le Fils banni, ou les Retraite des brigands*, par Regina-Maria Roche, auteur des *Enfants de l'Abbaye*, de *La Fille du Hameau*, etc., traduit de l'anglais, 4 t. en 2 vol. in-12, fig., Paris, Dentu, 1808.

Mme *.** *Le Monastère de Saint Columba, ou le Chevalier des armes rouges*, imité de l'anglais par Mme ***, 3 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1819.

COHEN, Jean. *L'Orphelin de la chaumière irlandaise*, par Regina Maria Roche,... traduit de l'anglais sur la 2^e édition par Jean Cohen, 5 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1821.

GIRARD DE CAUDEMBERG, Louise. *L'Enfant de la chaumière de Munster*, traduit de l'anglais de Regina Maria Roche, par Mlle Lse G*** de C***, 5 vol. in-12, Paris, Locard et Davi, 1821.

ROBINSON, Mary Darby. *Hubert de Sevrac, a Romance of the Eighteenth Century*, by Mary Robinson, author of *Poems, Angelina, the Sicilian Lover, the Widow, &c. &c. &c.*, 3 vol., London printed for the author, by Hookham and Carpenter 1796.

— *Walsingham ; or, the Pupil of Nature*, London, T. N. Longman, 1797.

JERVIS, Elizabeth [puis Elizabeth Pipe Wolferstan]. *Agatha ; or, a Narrative of Recent Events, a Novel*, London, printed for the author and sold by C. Dilly, 1796.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ; or, the Modern Prometheus*, 3 vol. in-12, London, printed for Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

SHERIFFE, Sarah. *The Forest of Hohenelbe, a Tale*, by the author of *The Wanderer of the Alps* and *The Mystic Castle*, 3 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1803.

SICKELMORE junior, Richard. *Edgar ; or, the Phantom of the Castle, a Novel*, 2 vol., London, printed at the Minerva Press, 1798.

CANTWELL, André-Samuel-Michel. *Hubert de Sévrac, ou Histoire d'un émigré, roman du dix-huitième siècle*, par Marie Robinson, auteur d'*Angelina*, de *l'Amant sicilien*, de *la Veuve*, etc., etc., traduit de l'anglais par M. Cantwell, 3 vol. in-12, Paris, Gide, an V [1797].

VASSE/WASSE, Cornélie-Pétronille-Bénédicte Wouters, baronne de. *D'Harcourt, ou l'Héritier supposé*, traduit de l'anglais de Mary Robinson, auteur de *Vancenza, Angelina, Hubert de Sevrac*, orné de figures, d'après les dessins de Chaillou, 3 vol. in-12, Paris, au magasin des nouveaux romans, chez Lepetit, an VI-1798.

[?]. *Walsingham, ou l'Enfant des montagnes*, par Mary Robinson, auteur d'*Angelina, d'Hubert de Sevrac*, de *la Veuve*, etc., etc., etc., traduit de l'anglais, ill., 5 vol. in-12, Paris, imprimerie de Rabaud le jeune, an VII [1799].

GUIBERT, Alexandrine-Louise Boutinon de Courcelles, comtesse de. *Agatha, ou la Religieuse anglaise*, traduit de l'anglais, 3 vol. in-12, Paris, Maradan, 1797.

SALADIN, Jules. *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*, dédié à William Godwin,... par Mme Shelly [*sic*] sa nièce, traduit de l'anglais par J. S***, 3 vol. in-12, Paris, Corréard, 1821.

H. D. *La Forêt de Hohenelbe, ou Albert de Weltzlar*, traduit de l'anglais par H. D., 5 vol. in-12, Paris, Dentu, 1807.

BERTIN, Théodore-Pierre. *Edgar, ou le Pouvoir du remords*, par R. Sicklemore, traduit de l'anglais par T. P. Bertin, 2 vol. in-12, ill. signés « Binet del. Huot sculp. », à Paris, chez Delalain fils, an VIII [1800].

SINGER, Isaac Bashevis. *The Mystic Castle, or Orphan Heir, a Romance*, by the author of *The Wanderer of the Alps*, 2 vol., London, printed at the Minerva-Press, 1796.

SLEATH, Eleanor. *Who's the Murderer ? Or, The Mystery of the Forest, a Novel*, by Eleanor Sleath, author of *The Orphan Of The Rhine*, &C., 4 vol. in-12, ill., London, printed at the Minerva-Press, 1802.

SMITH, Charlotte Turner. *Emmeline, the Orphan of the Castle*, etc., 4 vol. in-12, London, [s. n.], 1788.

— *Ethelinde ; or, the Recluse of the Lake*, 5 vol. in-12, London, T. Cadell, 1789.

— *The Old Manor House*, London, [s. 1.], [s. n.], 1793.

— *The Banished Man, a Novel*, etc., by Charlotte Smith, 4 vol. in-12, London, 1794.

HENRY, Pierre-François. *Le Château mystérieux, ou l'Héritier orphelin*, roman traduit de l'anglais par P.-F. Henry, avec figures, 2 vol. in-12, fig., Paris, Denné jeune, 1798.

S.-H. [Sainte-Hélène ?], Mme de. *Les Mystères de la Forêt, ou Quel est le meurtrier ?* traduit de l'anglais par l'auteur d'*Ellesmer, ou les Dangers de la légèreté*, à Paris, chez Lecointe et Durey, 1819.

LEGOUVE, G. [?]. *Emmeline, ou l'Orpheline du château*, trad. de l'anglais, 4 vol. in-12, Paris, Letellier, 1788. [Réédité en 1794, 1798 et 1799.]

[?]. *L'Orpheline du château, ou Emmeline*, par Charlotte Smith. Traduit de l'anglais. 4 vol ; in-12, Londres et Paris : Buisson, 1788. [Réédité en 1799.]

LA MONTAGNE, Pierre de. *Ethelinde, ou la Recluse du lac*, par Charlotte Smith. Traduit de l'anglais, par M. de la Montagne, auteur de plusieurs ouvrages dramatiques, 4 vol. in-12, Londres & Paris, Lavillette, 1790.

[CERE-BARBE, Hortense de, ou ROHAN-CHABOT, Adélaïde-Suzanne de]. *Le Testament de la vieille cousine*, traduit de l'anglais sur la 2^e édition, 4 vol. in-16, Paris, G. Mathiot, 1816.

MARQUAND, Louis-Antoine. *Roland, ou l'héritier vertueux, histoire en cinq volumes*, par Charlotte Smith, traduit de l'anglais par le citoyen M...., 5 vol. in-12, Paris, J. Gratiot, an VII [1799].

MARQUAND, Louis-Antoine. *Le Proscrit*, par Charlotte Smith,... traduit de l'anglais sur la 2^e édition, par feu L.-Antoine Marquand, 4 vol. in-12, ill., Paris, Le Normant, an XI [1803].

— « The Story of Edouarda » in *Letters of a Solitary Wanderer, Containing Narratives of Various Descriptions*, by Charlotte Smith, 5 vol. in-12, London, printed by and for Sampson Low, 1800.

— « The Story of Henrietta » in *Letters of a Solitary Wanderer, Containing Narratives of Various Descriptions*, by Charlotte Smith, 5 vol. in-12, London, printed by and for Sampson Low, 1800.

— *Barozzi ; or, the Venetian sorceress, a Romance of The Sixteenth Century*, by Mrs. Smith, author of the *Caledonian Bandit*, 2 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1815.

SMITH, Maria Lavinia. *The Fugitive of the Forest, a Romance*, by Maria Lavinia Smith, 2 vol. in-12, vignettes after each chapter, London, printed at the Minerva-Press, 1801.

— [titre original non identifié]

SMOLLETT, Tobias. *The Adventures of Ferdinand, Count Fathom*, London, T. Johnson, 1753.

MARCHAIS DE MIGNEAUX, D.-M. *L'Abbaye de Palsgrave, ou le Revenant*, traduit de l'anglais de Mme Charlotte Smith, par M. D. M. Marchais de M***, 3 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1818.

MARCHAIS DE MIGNEAUX, D.-M. *Les Cavernes des montagnes bleues, ou Orgueil et haine*, traduit de l'anglais par M. Marchais de Migneaux, 5 vol. in-12, ill., Paris, chez Pigoreau, 1819.

[?]. *Barozzi, ou les Sorciers vénitiens, chronique du quinzième siècle*, par mistress Charlotte Smith..., 2 vol. in-12, Paris, Plancher, 1817.

MALHERBE. *Estelle, ou la Fugitive de la forêt*, par Maria Lavinia Smith, traduit de l'anglais, 2 vol. in-12, Beauvais, Masson, an XI [1803].

[**MALHERBE / MRS BURTON ?**]. *La Fugitive de la forêt*, traduit de l'anglais, 2 vol. in-12, Paris, Plassan, an XI [1803].

MALHERBE. *Adeline, ou la Confession ; imité de l'anglais, par le traducteur du Revenant de Bérésule et de la Fugitive de la forêt*, 5 vol. in-12, Paris, Renard, 1809.

DAVID DE SAINT-GEORGES, Jean-Joseph-Alexis. *Fathom et Melville*, roman traduit de Smollett par David de Saint-Georges, 4 vol. in-12, Paris, [s. n.], 1796.

BERTIN, Théodore-Pierre. *Fathom et Melvil*, par Smollet [sic], auteur de *Roderic Random*, de *Périgrine Pickle*, et continuateur de l'*Histoire d'Angleterre* d'Hume, traduit de l'anglais sur la quinzième édition, avec figures, 4 vol. in-12, Paris, Imprimerie de Gueffier, 1798.

STANHOPE, Louisa Sidney. *The Bandit's Bride ; or, the Maid of Saxony, a Romance*, by the author of *Montbrazil Abbey*, etc., 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva-Press, 1807.

SUTHERLAND, Alexander. *St. Kathleen ; or, the Rock of Dunnismoyle, a Novel*, 4 vol. in-12, London, printed at the Minerva Press, 1820.

WALKER, George. *The Three Spaniards, a Romance*, by George Walker, author of *The Vagabond*, &C., 3 vol. in-12, London, printed by Sampson Low, for G. Walker, and Hurst, 1800.

— *Theodore Cyphon ; or, the Benevolent Jew, a Novel*, by George Walker, 2 vol. in-12, Dublin, printed for John Rice, 1796.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto, a Story, translated by William Marshal, gent, from the original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*. 1 vol. in-8, London, [s. n.], 1764.

[Publié plus tard sous le titre] *The Castle of Otranto, a Gothic Story*, London, [s. n.], 1765.

WARNER, Richard. *Netley Abbey, a Gothic Story*, 2 vol. in-12, London, printed at the Minerva-Press, MDCCXCV [1795].

P* [Julie Périn].** *L'Épouse du bandit, ou la Fille de Saxe*, traduit de l'anglais par Mme P***, auteur de *Henry St. Léger*, *Constance de Lindendorf*, *La Malédiction Paternelle*, etc., 5 vol. in-12, Paris, Chaumerot, 1810.

DUBERGIER. *Les Ruines du château de Dunnismoyle, ou les Malheurs de la famille de lord St. Kathleen*, par l'auteur d'*Edmond le rebelle*, traduit de l'anglais par M***, 5 vol. in-12, ill., Paris, Corbet, 1821.

LEBAS, P.-L. *Les Trois Espagnols, ou les Mystères du château de Montillo, roman*, traduit de l'anglais De Georges Walker ..., par le traducteur de *Théodore et Olivia*, et celui des *Visites Nocturnes*, etc., 4 vol. in-12, ill., Paris, Pigoreau, 1805.

LEBAS, P.-L. *Théodore Cyphon et le Juif bienfaisant*, par George Walker, auteur de *Cinthélia*, traduit par P. L. Le Bas, 2 vol. in-12, Paris, Tavernier, an VIII-1800.

EIDOUS, Marc-Antoine. *Le Château d'Otrante, histoire gothique*, par M. Horace Walpole, traduite sur la 2^e édition anglaise par M. E., 2 t. en 1 vol. in-12, Amsterdam, et se trouve à Paris, Prault le jeune, 1767. [Réédité en 1774, 1798.]

[?]. *Isabelle et Théodore*, histoire traduite de l'anglais d'Horace Walpole, 2 vol. in-12, Paris, au magasin des romans nouveaux, Lepetit, 1797.

FONTALLARD, Jean-François. *L'Abbaye de Netley, histoire du Moyen Age*, traduit de l'allemand par J.-F. Fontallard, 2 t. en 1 vol. in-12, ill., Paris, Ledoux, an IX [1801].

WEST, Jane. *Alicia de Lacy, an Historical Romance*, by the author of *The Loyalists*, &C., 4 vol. in-12, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1814.

— **[Prudentia Homespun].** *The Refusal*, by the author of *The tale of the Times, Infidel Father*, &C., 3 vol. in-12, London, printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1810.

WHITE, James. *Earl Strongbow ; or, the History of Richard de Clare and the Beautiful Gerald*, 2 vol. in-12, ill., London, J. Dodsley, 1789.

WOLLSTONECRAFT, Mary. « The Wrongs of Woman, or Maria, a Fragment », in *Posthumous Works of the Author of a Vindication of the Rights of Woman*, 4 vol.

BON, Elisabeth de. *Alicia de Lacy, roman historique*, par Mrs Wrest [*sic*], traduit par Mme Elisabeth de Bon, 4 vol. in-12, Paris, Lecointe et Durey, 1820.

VITERNE, Madame de. *Sidonia, ou le Refus*, traduit de l'anglais d'Éléonore Singleton, par Mme de Viterne, 4 vol. in-12, Paris, J. G. Dentu, 1812.

[?]. Le traducteur d'Herfort. *Le Comte de Strongbow, ou l'Histoire de Richard de Clare et de la belle Gerald*, traduit de l'anglais, par le traducteur d'Herfort & Claire, 2 vol. in-12, ill. vol. 1, à Londres, et se trouve à Paris, chez Maradan, Libraire, 1789.

in-12, London, printed for J. Johnson and G. G. & J. Robinson, 1798.

DUCOS, Basile-Joseph. *Maria, ou le Malheur d'être femme, ouvrage posthume de Mary Wollstonecraft Godwin*, imité de l'anglais par B. Ducos, 1 vol. in-12, Paris, Maradan, 1798.

Appendice 2 : Bibliographie des œuvres de fiction françaises ayant subi l'influence du roman terrifiant (1789-1822)

Nous n'avons pas intitulé cette bibliographie « Bibliographie du roman noir français » dans la mesure où certains ouvrages contiennent seulement quelques thèmes du genre « terrifiant ». Il est en outre difficile d'attribuer le qualificatif de « noir » à des romans qui en possèdent le titre mais pas le contenu et vice-versa. Ensuite, nous avons préféré employer l'appellation « œuvres de fiction », qui permet d'inclure tous types de récits fictifs en prose (romans, contes, nouvelles). Enfin, il peut y avoir parmi les romans noirs des ouvrages qui sont en réalité des traductions non identifiées. L'orthographe des auteurs a été respectée.

Nos recherches bibliographiques résultent d'une compilation de diverses sources bibliographiques, telles que le « Tableau des romans noirs » (1821)¹ de Nicolas-Alexandre Pigoreau, le *Dictionnaire des romans anciens et modernes* (1819) d'André Marc², la *Gothic Bibliography* (1940) de Montague Summers³, la précieuse *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*⁴ (1977) d'Angus Martin, Vivienne Mylne et Richard Frautschi, la bibliographie du roman gothique en traduction française (1974) de Maurice Lévy⁵, ainsi que les catalogues en ligne de la Bibliothèque nationale de France et de la bibliothèque du château d'Oron.

[?]. *Armentès et Adélaïde, ou le Spectre du chateau de Montenard*, 1 vol. in-12, Paris, Artaud, 1802.

¹ Nicolas-Alexandre Pigoreau, « Tableau des romans noirs » in *Petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, Octobre 1821, pp. 353-354.

² André Marc, *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans*, à Paris, chez A. Marc, Pigoreau, septembre 1819.

³ Montague Summers, *A Gothic Bibliography*, London, The Fortune Press, 1969.

⁴ Angus Martin ; Vivienne Mylne ; Richard Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, London, Mansell, Paris, France expansion, 1977.

⁵ Maurice Lévy, « English Gothic and the French Imagination: A Calendar of Translations 1767-1828 », in G. R. Thompson (dir.), *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Washington State University Press, 1974, pp. 150-176.

[?]. *Eufrasia, ou les Ruines du château de Floresca*, 2 vol. in-12, Paris, Barba, 1809.

[?]. *Histoire d'un poignard français, anecdote de la Révolution*, 2 vol. in-12, Paris, Capelle, J.-f. Girard, an XI-1803.

[?]. *La Bohémienne de la forêt Noire, ou les Mystères du château d'Artfeld, tiré d'une ancienne chronique allemande*, 2 vol. in-12, front., Paris, J.-G. Dentu, 1820.

[?]. *Le Mari coupable, ou l'Habitant des tombeaux*, 2 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1803.

[?]. *Le Père barbare, ou Histoire d'Amédée, écrite par elle-même*, 2 vol. in-12, Paris, Jouaneux et Sombert, 1800.

[?]. *Ramir ou les Mystères du château d'Ormuz, histoire orientale*, 1 vol. in-18, front., Paris, Hedde, Devaux, 1801.

AUBEPINE/LAUBESPINE, le marquis de l'/ chevalier de, *Le Château de Saint-Alpin, ou la Forêt*, 2 vol. in-12, fig., Paris, Barba, Pigoreau, 1802.

—, *Les Revenants véritables, ou les Aventures du chevalier de Morny*, 2 vol. in-12, pl. gr., Paris, Barba, an XIV [1806].

ARLINCOURT, Charles-Victor Prévost d', *Le Solitaire* ; par M. le Vicomte d'Arlincourt, seconde édition, 1 vol. in-8, à Paris, chez Le Normant, Dentu, Dalaunay, Nepveu, 1821.

—, *Le Renégat*, par M. le vicomte d'Arlincourt, 2e éd. rev. et corr., 2 vol. in-12, Paris, Béchét aîné, 1822.

BALZAC, Honoré de, *Clotilde de Lusignan, ou le Beau juif, manuscrit trouvé dans les archives de Provence et publié par Lord R'Hoone*, 4 vol. in-12, Paris, Hubert, 1822.

—, *Le Centenaire, ou les Deux Béringheld*, publié par M. Horace de Saint-Aubin... 4 vol. in-12, Paris, Pollet, 1822.

—, *Le Vicaire des Ardennes*, publié par M. Horace de Saint-Aubin, 4 vol. in-12, Paris, Pollet, 1822.

BARTHELEMY-HADOT, Marie-Adélaïde, *Les Mines de Mazara, ou les Trois sœurs*, Paris, Pigoreau, 4 vol. in-12, 2^e édition, 1812.

—, *Les Deux Casimirs, ou Vingt ans de captivité*, par Madame Barthélémy Hadot, 4 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1814.

—, *Ernest de Vendôme, ou le Prisonnier de Vincennes*, 4 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1818.

—, *Les Brigands anglais, ou la Bataille de Hastings*, 4 vol. in-12, ill., Paris, A. Marc, 1821.

BELLEMARE, Jean-François, *Le Damné volontaire, ou les Suites d'un pacte*, 3 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1821.

BELLIN DE LA LIBORLIERE, Louis-François-Marie, *Célestine, ou les Époux sans l'être*, par Mr. B. de la L., 4 vol. in-12, ill., Hambourg ; Brunswick, P.F. Fauche, 1798.

BETTE D'ETIENVILLE, Jean-Charles-Vincent, *Le Château, l'hermitage et la chaumière d'Hennarès, roman espagnol*, par J.-C.-V. Bette d'Étienville, 2 vol. in-12, Paris, André, 1802.

—, *Pulchérie, ou l'Assassinat supposé*, par J.-C.-V. Bette d'Étienville, 2 vol. in-12, Paris, André, 1803.

BERAUD, Antony ; L'HERITIER, Louis-François ; IMBERT, Auguste ; MANSON, Marie-Françoise-Clarisse Enjalran. *Les Veillées d'une captive*, publiées par Mr ***, 2 vol. in-12, pl. grav. de A. Bréaud, Paris, A. Pillet, 1818. [Recueil de nouvelles].

BLANCHARD, Pierre, *Rosebelle, historiette du treizième siècle*, par P. B. de Dammartin, 1 vol. in-12, Paris, Le Prieur, an VIII [1800].

BOULLAULT, Mathurin-Joseph, *Le Fantôme vivant, ou les Napolitains, anecdote extraite d'un manuscrit trouvé sur les bords de la Tamise*, par l'auteur de la *Mendiant de qualité*, ... 1 vol. in-12, front. gravé, Paris, Marchand, 1801.

BRAYER DE SAINT-LEON, Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine, *Eugénio et Virginia*, orné de figures dessinées par Lebarbier aîné et gravée par Baquoy et Patas, 2 vol. in-12, fig., Paris, Charles Pougens et Lefort, an VIII [1800].

BRES, Jean-Pierre, *Montluc, ou le Tombeau mystérieux*, par M. Brès. 4 vol. in-12, Paris, Locard et Davi, 1818.

BRISOT DE WARVILLE, Anacharsis, *Le Château du mystère, ou Adolphe et Eugénie*, par Mr. A. Brissot de Warville, 4 vol. in-12, fig., Paris, au Cabinet littéraire et chez Pigoreau ; à Londres, Bossange et Masson, 1817.

C. D. V****, Mme. *Le Presbytère, ou les Illustres persécutés pendant la Révolution*, par Mme C. D. V****, 2 vol. in-12, Paris, Lepetit, 1801.

CARPENTIER, J.-B., *Honorine et Dolbois, ou la Voyageuse testamentaire*, 2 vol. in-12, Paris, Huet, an X [1802].
—, *Ambrosina, ou l'Otage par représailles*, par J.-B. Carpentier, 2 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1813.

CARREAU, Mlle (pseud. Mlle Vanhove), *Le Château de Valmire, ou Pauline et Théodore*, par Mlle Vanhove, 2 vol. in-12, pl. grav., Paris, Mme Lechard, 1821.

CASTERA, Désirée de, *Narcisse, ou le Château d'Arabit*, par l'auteur d'*Armand et Angéla*, 3 vol. in-12, front., Paris, Dentu, an XII-1804.
—, *Alméria de Sennecourt*, par l'auteur d'*Armand et d'Angéla*, 3 vol. in-12, Paris, L. Collin, 1808.

—, *Le Spectre de la montagne de Grenade*, par Mlle D. de C***. 3 t. en 1 vol. in-12, Paris, L. Collin, 1808.

—, *Oslinda, ou la Boîte mystérieuse*, par l'auteur d'*Armand et d'Angéla*, 3 vol. in-12, Paris, L. Collin, 1808.

—, *Le Fantôme blanc, ou le Protecteur mystérieux*, par l'auteur d'*Armand et Angéla*... 3 vol. in-12, Paris, Béchét, 1810.

—, *L'Incendie du monastère, ou le Persécuté inconnu*, par l'auteur d'*Armand et Angéla*, 4 vol. in-12, Paris, Béchét, 1812.

—, *Les Prisonnières de la montagne, ou la Chapelle abandonnée*, par l'auteur du *Fantôme blanc* et autres ouvrages, 4 vol. in-12, Paris, Béchét, 1813.

—, *L'Habitante des ruines, ou l'Apparition du dominicain*, par l'auteur des *Prisonnières de la Montagne*, 3 vol. in-12, fig., Paris, Béchét, 1813.

—, *L'Étrangère dans sa famille, ou l'Obstacle invincible*, par l'auteur d'*Armand et Angela*... 4 t.
 en 2 vol. in-12, Paris, Béchét, 1814.
 —, *Le Portrait, ou la Vallée des tombeaux*, par l'auteur d'*Armand et d'Angéla*, 3 vol. in-12,
 Paris, Béchét, 1814.
 —, *Le Berceau de roses sauvages, ou l'Héritière méconnue*, par l'auteur d'*Armand et Angélla*...
 4 vol. in-12, Paris, Béchét, 1815.
 —, *Le Rocher des amours, ou le Parjure puni*, par l'auteur du *Berceau de roses sauvages*, du
Fantôme blanc, d'*Arnaud et d'Angela*, 3 vol. in-12, Paris, Béchét, 1816.
 —, *La Fille du proscrit et le roi des montagnes*, par l'auteur d'*Armand et d'Angela*..., 3 vol. in-
 12, Paris, Béchét, 1818.

CAZENOVED'ARLENS, Constance de, *Alfrede, ou le Manoir de Warwick*, 2 vol. in-12, Lausanne,
 Louis Luquiens, 1794.

—, *Le Château de Bothwell, ou l'Héritier*, par l'auteur du *Manoir de Warwick*, Genève et 3 vol.
 in-12, Paris, Paschoud, 1819.

CHOISEUL, Amélie (comtesse de) / COURVAL, Amélie Castel [?], *Le Château de Marozzi, ou
 l'Orpheline persécutée*, par madame la comtesse Amélie de C***, 4 vol. in-12, fig., Paris,
 Pigoreau, 1819.

CHOISEUL-MEUSE, Félicité de, *Entre chien et loup*, par madame***, 2 vol., Hambourg ; Paris,
 chez les marchands de Nouveautés, 1809.

—, *Aline et Dermance*, par Mme de Choiseul-Meuse, 3 vol. in-12, Paris, J.-N. Barba, 1811.

—, *Oréna, ou l'Assassin du Nord*, par Mme la Ctesse de Choiseul,... 4 vol. in-12, fig., Paris, A.
 Marc, 1821.

—, *Camille, ou la Tête de mort*, par Mme la Ctesse de Choiseul-Meuse, 4 vol. in-12, Paris,
 Lecointe et Durey, 1822.

C.L.M., *Eugène et Julie, ou les Souterrains du château de la Hague, histoire véritable* par
 C.L.M., 2 vol. in-12, fig., Paris, Lemoine, Pigoreau, 1798.

COIFFIER DE MORET, Simon, *Les Enfants des Vosges, ou Mémoires d'un vieillard alsacien,
 rédigés par S. C.*, 2 vol. in-12, Paris, Pougens & Hambourg & Brunswick, P. F. Fauche et
 Comp., 1799.

COLLIN DE PLANCY, Jacques-Albin-Simon, *Les Contes noirs, ou les Frayeurs populaires ;
 nouvelles, contes, aventures merveilleuses, bizarres et singulières, anecdotes inédites, etc., sur
 les apparitions, les diables, les spectres, les revenans, les fantômes, les brigands, etc.*, par J. S.
 C. de Saint-Albin, 2 vol. in-12, fig., Paris, chez P. Mongie l'aîné, 1818.

—, *Le Diable peint par lui-même, ou Galerie de petits romans, de contes bizarres, d'anecdotes
 prodigieuses, sur les aventures des démons, les traits qui les caractérisent... extrait et traduit
 des démonomanes, des théologiens, des légendes et des diverses chroniques du sombre empire*,
 par J.-A.-S. Collin de Plancy, 1 vol. in-8, ill., Paris, P. Mongie aîné, 1819.

COTTIN, Sophie, *Amélie Mansfield*, par Madame ***, auteur de *Claire d'Albe* et de *Malvina*, 4
 vol. in-12, Paris, Maradan, 1802.

—, *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades*, par Mme Cottin. 6 vol. in-12, Paris,
 Giguet et Michaud, an XIII [1805].

—, *Elisabeth, ou les Exilés de Sibérie*, suivi de la prise de Jéricho, poème par Mme Cottin, 2 t.

en 1 vol. in-12, Paris, Giguet et Michaud, 1806.

COUSIN D'AVALLON, Charles-Yves, *Le Brigand des Apennins, ou les Aventures mémorables du fameux Diavolo Sacripanti*, trad. lib. de l'italien par C. D. 1 vol. in-12, fig., Paris, Locard et Davi, 1816.

CUISIN, J.-P.-R., *Les Fantômes nocturnes, ou les Terreurs des coupables, théâtre de forfaits offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d'images funestes, de lutins homicides, de spectres et d'échafauds sanglants, supplices précurseurs des scélérats*, 2 vol. in-12, fig., Paris, Vve Lepetit, 1820.

D***, Mme, *La Tour de Ségovie, ou la Destinée*, 2 vol. in-12, Paris, Lerouge, 1814.

DESFORGES, Pierre-Jean-Baptiste Choudard, *Edouard et Arabelle, ou l'Élève de l'infortune et de l'amour, ouvrage tiré des mémoires secrets de deux familles anglaises*, par le C^{en} Desforges, 2 vol. in-12, Paris, Chaignieau aîné, an VII [1799].

—, *Eugène et Eugenio, ou la Méprise conjugale, histoire de deux enfans d'une nuit d'erreur et de leur parens*, par le C^{en} Desforges, 4 vol. in-12, Paris, Chaignieau aîné, an VII [1799].

DONAT [?], *La Famille d'Almer, ou les Souterrains du château de L***, 2 vol. in-12, pl., Paris, Pigoreau, 1812.

DOURILLE, Joseph, *Romalino, ou les Mystères du château de Monte-Rosso*, par l'auteur de *La Tombe et le poignard*, 2 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1821.

DUCRAY-DUMINIL, François-Guillaume, *Alexis, ou la Maisonnnette dans les bois, manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère & publié par l'auteur de Lolotte et Fanfan*, 4 vol. in-12, à Grenoble, & se trouve à Paris, chez Maradan, 1789.

—, *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, par M. Ducray-Duminil, auteur de *Lolotte et Fanfan*, d'*Alexis*, des *Petits montagnards*, &c., 4 vol. in-12, ill., Paris, Le Prieur, an V [1797].

—, *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, par le C. Ducray-Duminil, 6 t. en 3 vol. in-12, front. gr., Paris, Le Prieur, an VII [1798].

—, *Paul, ou la Ferme abandonnée*, par le Cen Ducray-Duminil. 4 vol. in-12, front. gr., Paris, Prieur, 1802.

—, *Elmonde, ou la Fille de l'hospice*, par M. Ducray-Duminil, 5 vol. in-12, front. gr., Paris, Dentu, 1805.

—, *Jules, ou le Toit paternel*, par M. Ducray-Duminil, 4 vol. in-12, front. gr., Paris, Dentu, 1806.

—, *La Fontaine Sainte-Catherine*, par M. Ducray-Duminil, 4 vol. in-12, front. gr., Paris, Ménard et Raymond, 1813.

FERRIERES, Hyacinthe de (Mme). *Le Secret heureux et funeste*, par Mme de Ferrières, auteur de *Luci Feuton*, du *Juif Vénitien*, du *jeune William*, etc., 2 vol. in-12, Paris, J. Chaumerot, 1808.

FLAMANVILLE, C. de, *Le Château de Juvisy*, par Mme de Flamanville, auteur de *Koraïme*, du naufrage d'*Azema*, du *Masque de fer*, etc., dédié à S. A. la princesse de Menschikoff, née princesse de Galitzin, 3 vol. in-12, Paris, Lerouge, 1818.

FOURQUEUX, Madame de (Mme Gallon), *Amélie de Tréville, ou la Solitaire*, par Mme ***, auteur de *Julie de Saint-Olmont*, 3 vol. in-12, Paris, Dentu, 1806.

G** D*****. *Julie de Merlval, ou les Souterrains du Schmidt-Berg*, par G** D*****, 2 vol. in-12, Paris, Masson, 1811.

G. M. *Les Souterrains de la Roche de Baume, ou le Fantôme et les brigands*, par M. G., 3 vol. in-12, avec figures, Paris, Egron, 1811.

GARDY, J.-A., *Matilde ou la forêt périlleuse*, 1 vol. in-18, Paris, Lemarchand, An VII [1799].
—, *Augustha et Marcély, ou le Spectre bienfaisant*, par J.-A. Gardy, 1 vol. in-12, pl., Paris, Bordet, 1803.

GENLIS, Stephanie-Félicité Du Crest, comtesse de, *Les Chevaliers du cygne, ou la Cour de Charlemagne, contes pour servir de suite aux Veillées du château, et dont tous les traits qui peuvent faire allusion à la Révolution française sont tirés de l'histoire*, par Mme de Genlis, auteur du *Théâtre d'éducation, d'Adèle et Théodore*, etc. 3 vol. in-8, Paris, Lemierre & Hambourg, P. F. Fauche, 1795.

—, *Les Vœux téméraires, ou l'Enthousiasme*, par Mme de Genlis, auteur du *Théâtre d'éducation, d'Adèle et Théodore*, &c &c &c, 2 vol., in-8, Hambourg, P. Chateaufort & Paris, Bernard & Londres, L'Homme, 1798.

—, *Alphonsine, ou la Tendresse maternelle*, par Mme de Genlis. 3 vol. in-12, Paris, H. Nicolle, 1806.

—, *Palmyre et Flaminie, ou le Secret*, par Mme de Genlis, 2^e éd. 2 vol. in-12, Paris, Maradan, 1821.

GERDRET, A.-L.-J. *Leopold, ou le Pavillon mystérieux*, par M. A. L. J. Gerdret, 4 vol. in-12, Paris, A. Eymery, 1818.

GIRARD DE CAUDEMBERG, Louise, *Wilmina, ou l'Enfant des Apennins*, par Mlle L. G. de C***. 5 vol., in-12, pl., Paris, Locard et Davi, 1820.

—, *Les Revenans de la chaumière, ou le Mariage interrompu*, traduit de l'anglais, par Mlle L..... G..... de C***, 2 vol. in-12, Paris, Locard et Davi, 1821.

GORJI, Jean-Claude, *Lidorie, ancienne chronique allusive*, publiée par l'auteur de *Blançay*, 2 vol. in-18, Paris, Guillot, 1790.

—, *Saint-Alme*, par l'auteur de *Blançay*, etc., 2 vol. in-18, Paris, Guillot, 1790.

GOSSE, Etienne, *Les Amans vendéens*, 4 vol. in-18, Paris, André, Barba, an VIII [1800].

GRETRY, André-Joseph. *Le Château de Cliffort ou le Souterrain de la forêt, roman imité de l'allemand*, 1 vol. in-12, fig. et musique, Lerouge, Paris, 1819.

HERBSTER, F [d'abord Mme Backker], *Le Souterrain, ou les Deux sœurs*, par madame F. Herbster, Londres, B. Dulau, 1807.

HIPPOLYTE, *Mélina de Cressanges, ou les Souterrains du château d'Orfeuill*, par M. Hippolyte, 3 vol. in-12, Paris : G.-C. Hubert, 1820.

HOUDIN, G., *Moins vrai que vraisemblable, ou la Forêt de Sercotte*, par Mme G.....-Houdin, 2 vol. in-12, frontisp., Paris, les marchands de nouveautés, 1802.

HUGO, Victor, « Bug-Jargal », in *Le Conservateur littéraire*, 1820. [La version remaniée du conte paraît sous forme de roman en 1826].

KERALIO ROBERT, Louise-Félicité Guinement de, *Rose et Albert, ou le Tombeau d'Emma*, par Mme Keralio-Robert, 3 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1810.

LACROIX DE NIRE, Jean-Louis, *Ladouski et Floriska*, par L**** Paris, Dentu, an X [1801].
—, *Iolanda Fitzalton, ou les Malheurs d'une jeune Irlandaise*, par l'auteur de Ladouski et Floriska... 3 vol. in-12, Paris, H. Nicolle, 1810.

LAGRAVE, Comtesse de [pseudonyme de Jean-François Vaidy], *Minuit, ou les Aventures de Paul de Mirebon*, par l'auteur de *Sophie de Beauregard* et de *Zabeth*, 1 vol. in-12, Paris, Le Prieur, an VII (1798).
—, *Le Château d'Alvarino, ou les Effets de la vengeance*, par L. C. Lagrave, auteur de *Sophie de Beauregard*, *Zabeth*, *Minuit*, etc., 2 vol. in-12, Paris, Leprieur, an VIII [1800].

LAMOTHE-LANGON, Étienne-Léon de, *Tête de Mort, ou la Croix du Cimetière de Saint Adrien*, 4 vol. fig., Paris, Ménard et Desenne, 1817.
—, *Le Spectre de la galerie du château d'Estalens, ou le Sauveur mystérieux*, traduit de l'anglais par le Bon G... 4 vol. in-12, fig., Paris, Corbet, 1820.
—, *Les Apparitions du château de Tarabel, ou le Protecteur invisible*, 4 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, 1822.

LAROCHE, Philippe-Jacques de, *Le Château du Tyrol, ou la Famille Renneville*, par M. de Lar... Hubert, 2 vol. in-12, Paris, G.-C. Hubert, 1821.

LECLERC, Michel Théodore, *Le Château de Duncam, ou l'Homme invisible*, par Michel-Théodore L. C....., 2 vol. in-12, Paris, Maradan, 1800.

LEGAY, Louis-Pierre-Prudent, *La Roche du diable*, 5 vol., Paris, Librairie économique, 1809.
—, *L'Innocence et le crime*, par l'auteur du *Marchand forain*, 3 vol. in-12, Paris, J. Chaumerot, 1810.

—, *Isaure et le Château de Montane*, traduit du languedocien, par l'auteur du *Marchand forain*, ..., 3 vol. in-12, Paris, Chaumerot, 1816.

LEMAIRE, Henry, *Rosine, ou le Pas dangereux*, 1 vol. in-12, fig., Paris, Louis, an VII [1799].
—, *Virginie Bellemont*, 2 vol. in-12, fig., Paris, Louis, An VII [1798].

LE PILEUR D'APLIGNY, *L'Ermite de la roche noire, ou la Marquise de Lausanne et le comte de Luzy*, par le Pileur D'Apligny, précédé d'un mot sur les Romans en lettres, et sur la cause de leur discrédit. Auquel on a joint une Notice des Romans nouveaux qui ont paru successivement, depuis le premier Janvier jusqu'au premier Juillet, 2 vol. in-12, fig., à Paris, chez Pigoreau, 1820.

LEPREUX, J.-O., *Julienne, ou le Caveau dans la forêt*, par le cit. Lepreux, 1 vol. in-18, fig., Paris, Rochette, an VIII [1800].

LIOMIN, L.-A., *Les Deux solitaires des Alpes, ou Histoire des malheurs du comte et du chevalier de Malmore*, par M^f L***, 2 vol. in-12, Lausanne, François Lacombe, 1791.

L. M***. *Octavie de Rosantal, ou l'épouse de deux maris sans en avoir*, par L. M***, 2 vol. in-12, Paris, 1802.

LOAISEL DE TREGATE, Joseph-Marie, *Les Orages de l'amour*, par J.-M Laoisel Tréogate [sic], auteur de *Dolbreuse*, de *Lucile et Milcourt*, etc., etc., 2 vol. in-12, Paris, Le Prieur, an VIII [1800].

LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste, *Emilie de Varmont, ou le Divorce nécessaire et les amours du curé Sévin*, par l'auteur de *Faublas*, 3 vol. in-18, Paris, V-Bailly et chez les marchands de Nouveautés, 1791.

M***, Madame de, *Crimes et mystère, ou les grands coupables, roman historique*, par madame M***, 2 vol. in-12, Paris, Locard et Davi, 1819.

M., Mademoiselle de, *Aventures et anecdotes françaises tirées d'une chronique du XIV. siècle*, par Mlle de M....., 1 vol. in-8, Vienne, imprimerie de Fr. Ant. Schrämbl, 1800.

MALARME, Charlotte de Bournon, comtesse de, *Miralba, chef de brigands*, par Charlotte Bournon-Malarme, académicienne, à Paris, chez Maradan, 2 vol. in-12, an VIII [1800].
—, *Les Orphelins de Holy Island, ou Westward-Cottage*, par Charlotte Bournon-Malarme,... 3 vol. in-12, Paris, chez le fils de l'auteur, 1809.
—, *La Famille Tilbury, ou la Caverne de Wokey*, par Mme la Cesse de Malarme, née de Bournon, 3 vol. in-12, Paris, Cretté, 1816.
—, *Les Deux chefs de brigands, ou le Duc de Ferrara*, par l'auteur de *Miralba*... 4 vol. in-12, Paris, Lerouge, 1821.
—, *Les Ruines d'un vieux château de la Haute-Saxe, ou Gervas et Ferdinand de Mondonede*, par Mme la Cesse de Malarme, née de Bournon,... 3 vol. in-12, Paris, E. Cretté, 1821.
—, *Plus vrai que vraisemblable, ou le Château de Misserini*, par Ch. Bournon Malarme, Académicienne des Arcades de Rome, 3 vol. in-12, fig., à Paris, imprimerie de Chaignieau aîné, an IX [1801].
—, *Théobald Leymour, ou la maison murée*, par Charlotte Bournon-Malarme, académicienne. 3 vol. in-12, Paris, Paris, Maradan, an VII [1799].

MARDELLE, Jean-Baptiste, *Les Ruines de Rothembourg*, par M. Mardelle. 3 vol. in-8, Paris, Lerouge, 1819.

MARCHAIS DE MIGNEAUX, D.-M., *Albarose, ou les Apparitions de Baffo, histoire du XIVe siècle*, 5 vol. in-12, Paris, Domère, 1821.

MARQUAND, Louis-Antoine. *Amanda, ou les Apparitions nocturnes*, par Antoine Marquand, 1 vol. in-12, frontisp. gravé, Paris, Tiger, an IX [1801]. [Egalement intitulé *Apparitions nocturnes, ou le Spectre bienfaisant et détails des persécutions exercées envers une jeune femme*].

MENEGAULT, A.-P.-F., *Delphina, ou le Spectre amoureux, histoire véritable, tirée de l'Espagnol, et enrichie de notes curieuses*, par A.P.F.M... de Gentilly, 2 vol. in-18, Paris, Le Prieur, an VI [1798].
—, *Alphonse et Lindamire, ou la Vengeance*, par M. M.....l, 2 vol. in-12, Paris, Fréchet, 1803.
—, *Angéline et Valmore, ou la Morte vivante*, par M. M***, 3 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau,

1815.

MERARD DE SAINT-JUST, Anne-Jeanne-Félicité, *Démence de madame Panor en son nom Rozadelle Saint-Ophèle, suivi d'un conte de fées, d'un fragment d'Antiquités, d'une abecdotte villageoise et de quelques couplets*, par l'auteur de l'*Histoire de la baronne d'Alvigny ou la joueuse*, 1 vol. in-18, Paris, rue Helvétius, 1796.

—, *Le Château noir, ou les Souffrances de la jeune Ophelle*, par Anna d'Or., Mér. St J., auteur de *La Mère coupable*, 1 vol. in-12, front. gr., Paris, Le Prieur, an VII [1799].

—, *Six mois d'exil, ou les Orphelines par la Révolution, roman historique*, par Anna d'Or. M. St-J..t. 3 vol. in-12, Paris, C. Volland, an XIII [1805].

MERCIER DE COMPIEGNE, Claude-François-Xavier, *Rosalie et Gerblois, ou, l'Époux généreux, nouvelle champenoise*, par M. Mercier, avec des romances mises en musique par M. Pollet, 1 vol. in-18, ill., Paris, [s. n.], 1792.

—, *La Sorcière de Verberie, nouvelle française, suivie d'historiettes intéressantes*, par C. M. D. C., Paris, les marchands de Nouveautés, an VII [1799].

MERE, Elisabeth Brossin de, *Lise et Valcour, ou le Bénédictin*, par la Csse G**** d, 2 vol. in-18, pl., Paris, Pigoreau, an septième [1799].

—, *Irma, ou les Malheurs d'une jeune orpheline, histoire indienne avec des romances*, publiée par la C^e G^d, 4 vol. in-12, pl., A Delhy & Paris, chez l'auteur et les marchands de nouveautés, an VIII [1800].

—, *L'Enfant du prieuré, ou la Chanoinesse de Metz*, par Mme Guénard, 2 vol. in-12, pl., Paris, Surosne, 1801.

—, *Les Capucins, ou le Secret du cabinet noir, histoire véritable*, publiée par M. de Faverolle,... 2 vol. in-18, ill., Paris, Marchand, 1801.

—, *Les Forges mystérieuses, ou l'Amour alchimiste*, par Guénard de Faverolle, 4 vol. in-12, pl., Paris, l'auteur, an IX [1801].

—, *Les Trois moines*, par M. de Faverolles,... 2 vol. in-12, front., Paris, Marchand, 1802.

—, *L'Abbaye de Saint-Rémi, ou la Fille de l'abbesse, histoire véritable*, par M. de Faverole, auteur des *Forges Mystérieuses*, du *Page*, etc., Pl., à Paris, chez Lerouge, 1807.

—, *Mystères sur mystères, ou les Onze chevaliers, histoire merveilleuse*, 4 vol. in-12, Paris, Chaumerot, 1807.

—, *Aventine de Mercoeur, ou le Secret impénétrable*, par M. de Faverolles, 3 vol. in-16, pl., Paris, Delacour, 1812.

—, *Le Château de Vauvert, ou le Chariot de feu de la rue d'Enfer, manuscrit trouvé dans les décombres de l'ancien couvent des Chartreux de Paris*, traduit de la langue vulgaire, par M. de B.... 4 vol. in-12, fig., Paris, Lerouge, 1812.

—, *Les Amies de couvent, ou Mémoires de Mme Monglas*, par M. de Faverolles, 4 vol. in-12 pl., Paris, Lerouge, 1812.

—, *L'Abbaye d'Hartford, ou Lise et Amédée*, par l'auteur d'Agathe d'Entraigues, 4 vol. in-16, Paris, Lerouge, 1813.

—, *La Vallée de Mittersbach, ou le Château de Blankenstein*, par M. de Faverolles, 4 vol. in-12, Paris, Lerouge, 1816.

—, *Les Augustes victimes du Temple*, par Mme Guénard, baronne de Méré, titres gravés, pl., fac-similé, musique, 3 vol. in-12, Paris, Guillaume, 1818.

—, *La Sœur grise, ou les Mémoires de Mme de Canès*, par le Cher de Favrolle, 3 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1819.

—, *La Tour infernale, ou les Aventures de Gregorio Monténégro*, 3 vol. ill., Paris, Locard et Davi, 1819.

—, *Altamor, ou les Cinq frères, histoire asiatique, manuscrit trouvé dans les ruines de Delhi lors de la prise de cette ville par Thomas Koulikan en 1739*, par M. de Boissy, 3 vol. in-12, Paris, Plancher, 1820.
 —, *Elma, ou la Morte vivante, suivi de Raoul, ou l'Homme errant*, par J.-H.-B. Geller..., 1 vol. in-18, pl., Paris, Locard et Davi, 1820.
 —, *La Bannière noire, ou le Siège de Clagenfurth*, par l'auteur de *Mystères sur mystères*, du *Baron de Falkenheim*, etc., etc., orné d'une jolie gravure, 5 vol. in-12, Paris, J.-G. Dentu, imprimeur-libraire, 1820.
 —, *L'Acquéreur du château de Surville*, par M. de Faverolles, 3 vol. in-12, pl., Paris, Locard et Davi, 1820.
 —, *La Dame masquée, ou malheur et prospérité*, par M. Boissy, 4 vol. in-12, pl., Paris, Locard et Davi, 1820.
 —, *Les Souterrains de Birmingham, ou Henriette Herefort*, par Mme Guénard de Méré..., 4 vol. in-12, Paris, Lerouge, 1822.

MONTALEMBERT, Marie-Joséphine de Comarrieu, marquise de, *Elise Duménil*, par Marie de Comarrieu, marquise de Montalembert, 5 vol. in-12, Londres, A. Dulau, 1800.
 —, *Horace, ou le Château des ombres*, 1 vol. in-12, Paris, Maradan, 1822.

MORISSET, B., *Le Château de Kinspergen, ou les Infortunes du chevalier d'Attigny*, 1 vol. in-12, Paris, 1803.

MOYLIN -FLEURY, Mme, *Herbert et Virginia, ou le Château de Montclar*, par Mme Fleury, 2 vol. in-12, pl., Paris, Borniche, an IX [1800].

MUSSET-PATHAY, Victor-Donatien de Musset, dit, *La Cabane mystérieuse*, par V.D.M., Paris, Louis, 2 vol. in-12, messidor an 7 [1799].

NODIER, Charles, *Les Proscrits*, à Paris, 1 vol., ill., chez Lepetit et Gérard, an X-1802.
 —, *Le Dernier chapitre de mon roman*, Paris, Cavanagh, 1803.
 —, *Jean Sbogar*, 2 vol. in-12, Paris, Gide, 1818.
 —, *Thérèse Aubert*, par l'auteur de *Jean Sbogar*, 1 vol. in-12, à Paris, chez Ladvoat, 1819.
 —, *Stella ou les proscrits, roman*, Paris, Gide fils, 1820.
 —, *Adèle, roman*, Paris, Gide fils, 1820.
 —, *Smarra, ou les Démons de la nuit, songes romantiques*, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin, par Ch. Nodier, 1 vol. in-12, Paris, Ponthieu, 1821.

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *Juliette, ou les Malheurs d'une vie coupable*, par P.-J.-B. Nougaret, 3 vol. in-12, Paris, G.-C. Hubert, 1821.

PABAN, Gabrielle de, *Démoniana, ou Nouveau choix d'anecdotes surprenantes, de nouvelles prodigieuses, d'aventures bizarres, sur les revenans, les spectres, les fantômes, les démons, les loups-garous, les visions, etc., etc. Ouvrage propre à rassurer les imaginations timorées, contre les frayeurs superstitieuses*. Par Mme Gabrielle de P***, 1 vol. in-18, ill., Paris, Locard et Davi, 1820.

—, *Histoire des fantômes et des démons qui se sont montrés parmi les hommes, ou Choix d'anecdotes et de contes, de faits merveilleux, de traits bizarres, d'aventures extraordinaires sur les revenans, les fantômes, les lutins, les démons, les spectres, les vampires, et les apparitions diverses, etc.*, par Mme Gabrielle de P*****, 1 vol., Paris, Locard et Davi, Mongie aîné, Delaunay, 1819.

—, *Histoire des vampires et des spectres malfaisans, avec un Examen du vampirisme*, 1 vol. in-12, fig., Paris, chez Masson 1820.

PACCARD, Jean Edme, *Mélusine, ou les Tombeaux des Lusignans, manuscrit trouvé dans les archives d'un ancien monastère de Poitiers*, traduit et publié par M. Paccard, 4 vol. in-12, Paris, Béchét, 1815.

—, *Le Donjon de la forêt de Beauregard, ou les Victimes de la perversité*, 2 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1817.

—, *Le Château du lac, ou le Génie réparateur, histoire véritable traduite de l'italien de Julia Viscentini de Gênes*, par M. Paccard, 5 vol. in-12, Paris, Pélicier, 1819.

—, *L'Hermite du Marais, ou le Rentier observateur*, 2 vol. in-12, front. gr., Paris, Laurens, 1819.

—, *L'Abbaye de la Trappe, ou les Révélations nocturnes*, par M. Paccard, 3 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1821.

PAGES, François-Xavier, *Amour, haine et vengeance, ou Histoire de deux illustres maisons d'Angleterre*, par François Pagès, auteur de l'*Histoire secrète de la Révolution française*, 2 vol. in-12, Paris, Dentu et Carteret, an VII [1799].

PERIN DE GRADENSTEIN, Joséphine, *La Dame grise, ou Histoire de la maison de Beauchamp*, par Mme de P... née B... de V... 1 vol. in-12, Paris, Librairie grecque-latine-allemande, 1816.

—, *Contes gothiques*, par l'auteur de la Dame grise, 2 vol. in-18, Paris, Maradan, 1818.

P. F. B., *Rosabelle, ou la caverne galloise*, par M. P. F. B. de Lyon, 1 vol. in-18, Paris, Ancelle, an VIII [1800].

PLANCHER DE VALCOUR, Philippe-Aristide-Louis-Pierre ; ROUSSEL, Pierre-Joseph-Alexis, *Marguerite de Rodolphe, ou l'orpheline du prieuré*, 5 vol. in-12, Paris, Pigoreau, 1815.

—, *Odette la petite reine, ou les Apparitions de la Dame blanche, roman historique*, par l'auteur des *Annales du crime et de l'innocence*, 4 vol. in-12, Paris, Lerouge, 1816.

REGNAULT-WARIN, Jean-Baptiste-Joseph-Innocent-Philadelphie, *La Caverne de Strozzi*, par J. J. Regnault-Warin, ornée de fig., 1 vol. in-12, Paris, au Magasin des romans nouveaux, Lepetit, an VII [1799].

—, *Le Cimetière de la Madeleine*, par J. J. Regnault-Warin, auteur de *Roméo et Juliette*, la *Caverne de Strozzi*, etc., 4 vol. in-18, Paris, Lepetit jeune, 1800.

—, *Les Prisonniers du Temple*, par J.-J. Regnault Warin, auteur du *Cimetière de la Madeleine*, 3 vol. in-12, pl., Paris, au dépôt de librairie de Locard fils, an IX [1800].

—, *Roméo et Juliette, roman historique*, par J. J. Regnault-Warin, auteur de la *Caverne de Strozzi*, 1 vol. in-12, Paris, imprimerie de Munier, Lepetit jeune, an VIII [1800].

—, *Les Carbonari, ou le Livre de sang*, par M. W-R. (J. B. J. J. Ph.), 2 t. en 1 vol. in-12, Paris, J.-N. Barba, 1820.

—, *Rosario, ou Les trois Espagnoles, mémoires historiques* ; par M. Regnault-Warin, 3 vol. in-12, Paris, Corréard, 1821.

RENNEVILLE, Sophie de, *Miss Lovely de Macclesfield, ou le Domino noir*, par Mme de Renneville, 3 vol. in-12, Paris, Vve Lepetit, 1811.

—, *Les Secrets du cœur, ou le Cercle du château d'Eglantine*, roman-nouvelles, par Mme de Renneville, ..., 3 vol. in-12, Paris, Béchét, 1817.

REVERONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine de, *Pauliska, ou la Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonoise*, 2 t. en 1 vol. in-12, pl. de Chaillou, Paris, Lemierre, an VI [1798].

RUAUT DE LA HAYE, Ctesse de [pseud. Ctesse Du Nardouet et Ctesse Nardois], *Les Brigands des pyramides, ou le Mystérieux Dom Tenebros*, par Mme la Ctesse Du Nardouet, 2 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1819.

—, *Les Brigands punis, ou le Valet fidèle*, par Mme la Ctesse Du Nardouet, ... 2 vol. in-12, pl., Paris, Locard et Davi, 1819.

—, *Le Chevalier aux armes noires, ou le Château des précipices*, par Mme la Ctesse Du Nardouet, ... 2 vol. in-16, fig., Paris, Locard et Davi, 1820.

—, *Le Château de Sombremar, ou les Deux fantômes*, par Mme la Ctesse Nardois, 2 vol. in-12, Paris, Domère, 1821.

SADE, Donatien Alphonse François de, *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, 2 t. en 1 vol., in-8, front., en Hollande, chez les Libraires associés, 1791.

—, *La Marquise de Gange...* 2 vol. in-8, Paris, Béchét, 1813.

SAINT B***. *Le Souterrain du château de Belinde*, par Mme de Saint B***, 3 vol. in-12, Paris, G. Mathiot, 1813.

SAINT-VENANT, Catherine-Françoise-Adélaïde Ménage, dame de,

Constance, ou la Destinée, par Mme de St-Venant. 2 vol. in-12, pl., Paris, Pigoreau, 1802.

—, *Derville et Natalie de Saint-Hilaire, ou les Effets de la malédiction paternelle*, par Mme de Saint-Venant, 2 vol. in-12, pl., Evreux, J.-J.-L. Ancelle, 1802.

—, *Florella, ou l'Infortunée Vénitienne*, 2 vol. in-12, pl., Paris, impr. de Cottin, 1802.

—, *Frère Ange, ou l'Avalanche du mont Saint-Bernard*, par l'auteur de *Selisca*..., 2 vol. in-12, pl., Paris, Maison, 1802.

—, *Laurette, ou la Grange Saint-Louis*, par l'auteur de *Selisca*, 2 vol. in-12, pl., Paris, les marchands de Nouveautés, 1802.

—, *Olimpia, ou les Brigands des Pyrénées*, par Mme de Saint-Venant, 1 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1802.

—, *Selisca, ou le Prieur des Bénédictins*, Paris, les marchands de Nouveautés, 1802.

—, *Aurélie et Dorothée, ou la Religieuse par amour*, par Mme de St-Venant, ... 2 vol. in-12, pl., Paris, Fréchet, 1803.

—, *Robert et Blanche, ou les Effets de l'orgueil*, par l'auteur de *Selisca*, 2 vol. in-12, Paris, J. Garnier, 1803.

—, *Ursule, ou la Victime de la superstition*, par Mme de Saint-Venant, ... 2 vol. in-12, Paris, Maison l'aîné, An XIII-1805.

—, *La Chaumière de Vincennes*, par Mme de Saint-Venant, ... 1 vol. in-12, pl., Paris, Mme Devaux, 1806.

—, *Cécile Frizler, ou l'Enfant du champ de bataille*, par Mme de Saint-Venant, 2 vol. in-12, pl., Paris, Maison, 1807.

—, *Eugénie de Verseuil, ou la Tour mystérieuse*, par Mme de St-Venant, 2 vol. in-12, pl., Paris, Pigoreau, 1807.

—, *Le Fantôme de Nombrocastle*, 2 vol. in-12, Fréchet, Paris, 1808.

—, *Thérésia, ou le Souterrain du Château de Zeintelberg*, Paris, Pigoreau, 2 vol. in-12, 1808.

—, *Le Château de Hoelberg, ou la Caverne infernale*, par l'auteur d'*Eugénie de Verseuil, ou la Tour mystérieuse*, 2 vol. in-12, chez l'éditeur, et chez madame veuve Desmarest, 1809.
—, *Améline Wilson, ou la Haine paternelle*, par Stéphanie de Saint-Venant, âgée de dix ans, 1 vol. in-12, pl., Paris, Monteaudon, 1811.
—, *Prosper, ou l'Heureux naufrage*, ouvrage posthume de Mme de Saint-Venant, 2 vol. in-12, pl., Paris, Pigoreau, 1815.
—, *L'Enfant de la caverne du bois, ou les Mystères de la tourelle du couvent de San-Bénédetto*, dernier ouvrage posthume de Mme de Saint-Venant, 3 vol. in-12, Paris, P.-H. Vauquelin, 1822.

TERCY, Fanny Messageot, dame de, « La blanche Iselle, ou le fantôme du château de Valfin », in *Six nouvelles*, par Mme de Tercy, 2 vol. in-12, Paris, Galliot, 1821.

VAUGEOIS, Hippolyte, *Le Brigand de Langerooge, ou les Ruines mystérieuses*, par deux ermites de l'île de Langerooge..., 3 vol. in-12, pl. t.1, Paris, Pigoreau, 1816.
—, *Le Brigand saxon, ou les Souterrains du château de Honstein, aventures d'un jeune officier français revenant des prisons de la Bohême*, par Hyppolite Vaugeois, l'un des auteurs du *Brigand de Langerooge*, 2 vol. in-12, pl. vol.1, Paris, Pigoreau, 1817.

VAREZ, E.-F., *Le Criminel invisible*, par E.-F. Varez, 2 vol. in-12, pl. gr. au t.1, Paris, Lacourière, 1807.

VILDE, L., *Isaure et Dorigni, ou la Religieuse d'Alençon, histoire véritable*, par Madame L. V....., auteur de *Betzi*, etc. avec figures, 2 vol. in-12, à Paris, Chez Duponcet, an XII-1804.
—, *Erreur et Mystère*, par Mme L. V., auteur des *Soirées bretonnes*, de *Betzi ou l'Infortunée créole*, d'*Adolphe et Zenobie*, etc., 4 vol. in-12, à Paris, chez Pigoreau, 1813.

VILLEMMAIN D'ABANCOURT, François-Jean, *Maria, fille naturelle de la comtesse D***, ou l'Enfant de l'infortune*, 2 vol. in-18, Paris, Roux, an VII [1799].
—, *Le Cimetière de la Madeleine*, par l'auteur de *Maria* et d'*Antoine et Jeannette*, 2 vol. in-18, Paris, Roux, an IX-1801.
—, *Le Cimetière de Mousseaux*, par l'auteur du *Cimetière de la Madeleine*, Paris, Roux, an IX [1801].

Appendice 3 : Bibliographie des supercherries littéraires, fausses attributions et imitations (1789-1830)

1. SUPERCHERIES LITTÉRAIRES ET FAUSSES ATTRIBUTIONS.....	545
A. Horace Walpole.....	545
B. Ann Radcliffe.....	545
C. Matthew Gregory Lewis.....	546
D. Regina Maria Roche.....	546
E. Charlotte Turner Smith.....	546
F. Genre du roman gothique.....	546
2. IMITATIONS.....	546
A. Ann Radcliffe.....	546
B. Maria Edgeworth.....	547
C. John William Polidori.....	547

L'orthographe des auteurs a été respectée.

1. Supercherries littéraires et fausses attributions

A. Horace Walpole

BEAUHARNNAIS, Fanny de, *Roséide et Valmor, ou les Victimes de l'orgueil*, traduit de l'anglais de sir Horace Walpole, par F. Beauharnay, 2 vol. in-18, Paris, Ancelle, an VIII [1800].

[*La Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, d'Angus Martin, Vivienne G. Mylne et Richard Frautchi (Londres, Mansell, p. 445) indique qu'il s'agit d'une allusion fantaisiste à Fanny de Beauharnais.]

B. Ann Radcliffe

ANONYME, *Le comte Vappa, ou le Crime et le fatalisme, manuscrit trouvé dans un portefeuille d'Anne Radcliffe* [sic] par M. le Chevalier de ***, 3 vol. in-12, Paris, G. C. Hubert, 1820.

CHAUSSIER, Hector ; BIZET. *Le Tombeau, ouvrage posthume d'Anne Radcliffe, auteur de l'Abbaye de Ste-Claire, des Mystères d'Udolphe, de l'Italien, etc.*, traduit sur le manuscrit par Hector-Chaussier et Bizet, 2 t. en 1 vol. in-12, fig., Paris, Barba et André, an VII [1799].

DUVAL, Henri, *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le portefeuille de feu Anne Radcliffe, et traduit de l'anglais par Henri Duval*, Paris, Pigoreau, 1830.

GARNIER, Germain ; ZIMMERMANN, Mlle, *Les Visions du château des Pyrénées, par Anne Radcliffe*, traduit sur l'édition imprimée à Londres chez G. & J. Robinson en 1803, par G. Garnier and Mlle Zimmermann, 4 vol. in-16, Paris, Renard, 1809.

LAMOTHE-LANGON, Etienne-Léon de, *L'Ermite de la tombe mystérieuse, ou le Fantôme du vieux château, anecdote extraite des Annales du XIII^e siècle par Mme Anne Radcliffe ; et traduite sur le manuscrit anglais par M.E.L.D.L.*, 3 vol. in-12, front., Paris, Ménard et Desenne, 1816.

P***, Mme [Julie Périn ?], *La Forêt de Montalbano, ou le Fils généreux*, traduit de l'anglais de l'auteur des *Visions du Château des Pyrénées*, par Mme P***, 5 vol. in-16, fig., Paris, J.-G. Dentu, 1813.

WUIET, Caroline, *Le Couvent de Sainte Catherine, ou les Mœurs du XIII^e siècle, roman historique d'Ann Radcliffe*, traduit de l'anglais par Mme la Baronne Caroline A***, née W*** de M***, agrégée à plusieurs académies étrangères, auteur du *Phénix, d'Esopo au Bal de l'Opéra*, des *Mémoires de Babiole*, du *Sterne du Mondego*, etc., 2 vol. in-12, Paris, Renard, 1810.

C. Matthew Gregory Lewis

CANTWELL, André-Samuel-Michel, *La Veille de la Saint-Jean*, traduit de l'anglais, 2 t. en 1 vol. in-12, Paris, Le Normant, an IX [1801].

D.L.M.***, *La Soirée d'été, par M. Lewis*, auteur du *Moine*, traduit de l'anglais sur la deuxième édition par D.L.M.***, 2 vol., Paris, chez Guerrier Jeune, 1801.

[Les deux titres précédents sont en réalité deux traductions de l'anonyme *Midsummer Eve ; or, the Country Wake, a Tale of the Sixteenth Century*, 2 vol., London, Mawan, 1800.]

FOUCQUES, R. *Ambrosio, ou l'espagnol*, 2 vol. in-12, Paris, Librairie économique, 1807.

LAMOTHE-LANGON, Etienne-Léon de, *Les Mystères de la tour Saint-Jean, ou les Chevaliers du Temple*, par Lewis, traduit par le Baron de L***. 4 vol., fig., Paris, Corbet, 1819.

D. Regina Maria Roche

[?]. *Suzanne, ou le Château de Saint-Bernard*, traduit de l'anglais, 2 vol. in-12, Paris, Domère, 1821.

[La traduction est issue d'un roman d'Henriette Rouvière Mosse.]

E. Charlotte Turner Smith

[?]. *Barozzi, ou les Sorciers vénitiens, chronique du quinzième siècle*, par mistress Charlotte Smith, Paris, Plancher, 1817.

[Traduction de *Barozzi ; or, the Venetian Sorceress, a Romance of the Sixteenth Century* (1815), par Catherine Smith.]

F. Genre du roman gothique

LAMOTHE-LANGON, Etienne-Léon de, *Le Spectre de la galerie du château d'Estalens, ou le Sauveur mystérieux*, traduit de l'anglais par le Bon G... 4 vol. in-12, pl. Paris, Corbet, 1820.

2. Imitations

A. Ann Radcliffe

RUVAULT DE LA HAYE, Ctesse de (pseud. Ctesse du Nardouet et Ctesse Nardois), *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade, imité de l'anglais d'Anne Radcliffe*, 2 vol. in-12, fig., Paris, Pigoreau, 1818.
— *Le Panache Rouge, ou le Spectre de Feu, imité de l'anglais, d'Anne Radcliff [sic], par Madame la Comtesse du Nardouet*, Paris, J. Brianchon, 1824

B. Maria Edgeworth

HERBSTER, F., *Le Souterrain, ou les Deux sœurs*, par Madame F. Herbster, à Londres, se trouve chez B. Dulau, 1807.

C. John William Polidori

BERARD, Cyprien, *Lord Ruthwen, ou les Vampires*, roman de C. B., publié par l'auteur de *Jean Sbogar* et de *Thérèse Aubert*, 2 vol. in-12, Paris, Ladvocat, 1820.

Appendice 4 : Bibliographie exhaustive des satires et des œuvres parodiques du roman gothique et du roman noir (1799-1875)

Cette bibliographie recense de manière exhaustive les satires et les parodies du roman gothique anglais et du roman noir publiées pendant la période 1799-1875. Elle comprend aussi bien les traductions de l'anglais que les parodies françaises.

L'orthographe des auteurs et des éditeurs a été respectée.

ANONYME, *Rosella, ou les Effets des romans sur l'esprit des femmes*, Paris, Fuchs, an IX [1801] [traduction de *Rosella, or Modern Occurrences, a Novel* (1799) de Mary Charlton].

ANONYME [parfois attribué à Donatien-Alphonse-François de Sade], *Zoloé et ses deux acolytes*, Montreuil, l'Insomniaque, [1800] 2014.

BALZAC, Honoré de [sous le pseud. Lord R'hoone] et LEPOITEVIN DE L'EGREVILLE, Auguste, *Jean-Louis, ou la Fille trouvée*, Paris, Hubert, 1822. —, [sous le pseud. Lord R'hoone], et LEPOITEVIN DE L'EGREVILLE, Auguste, *L'Héritière de Birague, histoire tirée des manuscrits de Dom Rago, ex-prieur de bénédictins, mise au jour par ses deux neveux*, Paris, Hubert, 1822. —, *Melmoth réconcilié*, in *Études philosophiques*, Paris, Werdet, 1835, t. 22.

BELLIN DE LA LIBORLIÈRE, Louis-François-Marie, *La Nuit anglaise, ou les Aventures, jadis un peu extraordinaires mais aujourd'hui toutes simples et très communes, de M. Dabaud, marchand de la rue St. Honoré, à Paris ; roman comme il y en a trop, traduit de l'arabe en iroquois, de l'iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon et du lapon en français par le R.P. Spectroruini, moine Italien*, Paris, C. Pougens, 1799.

BOUTROUX DE MONTARGIS, « L'Art de composer des romans dans le goût du jour », in *Almanach des Muses*, à Paris, chez F. Louis, 1810.

CUISIN, J.-P.-R., *Les Ombres sanglantes, galerie funèbre de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques ; cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeance atroces et combinaisons du crime ; puisés dans des sources réelles, recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur*, Paris, Vve Lepetit, 1820.

DAMP MARTIN, Anne-Henri Cabet, vicomte de, *Des romans, suivi de Gustave et Léonce*, à Paris, chez Ducauroy, An X – 1803.

FEVAL, Paul, *La Ville-Vampire, ou bien le malheur d'écrire des romans noirs*, Toulouse, éditions Ombres, [1875] 2000.

GENLIS, Félicité de, « Le Château de Kolméras », in *Œuvres de Madame de Genlis*, t. 10, *Nouveaux contes moraux, et nouvelles historiques*, t. 4, Paris, Lecointe et Durey, [1802] 1825.

GILBERT, L.-T., *Le Nouveau Solitaire, imitation burlesque du Solitaire de M. le Vicomte d'Arincourt*, à Paris, chez Peytieux, 1822.

FAMIN., Pierre-Noël, *Les Romans à la mode, ou attendons le dénouement, conte romanesque*, in l'*Almanach des Muses*, à Paris, chez F. Louis, 1814.

HYACINTHE DE FERRIERES, Madame, *L'abbaye de Northanger*, traduit de l'anglais de Jeanne Austen, auteur d'*Orgueil et préjugé*, du *Parc de Mansfield*, de *La Famille Elliot*, de *La Nouvelle Emma*, etc., par Mme Hyacinthe de F***, Paris, Pigoreau, 1824 [traduction de *Northanger Abbey* (1817) de Jane Austen].

MERY, Joseph, *Les Nuits anglaises, contes nocturnes*, Paris, Michel Lévy frères, 1853.

MILLEVOYE, Charles-Hubert, *Satire des romans du jour, considérés dans leur influence sur le goût et les mœurs de la Nation* ; pièce couronnée par l'Athénée de Lyon, qui en a proposé le sujet, Paris, Capelle, An XI, 1802.

SALVERTE, Eusèbe [sous le pseud. Louis Randol], *Un pot sans couvercle et rien dedans, ou les Mystères de la rue de la lune, histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire par Louis Randol*, Paris, Chez B. Logerot et chez les Marchands de Nouveautés, an VII [1799].

VOIART, Jacques-Philippe, *Canevas à la diable, ou la journée d'un amateur, anecdote mise au jour par P.*, Paris, [s.n.], 1800.

Appendice 5 : Bibliographie non exhaustive des mélodrames noirs, des adaptations théâtrales du roman gothique et du roman noir et leurs parodies (1764-1822)

I. MELODRAMES NOIRS	550
2. ADAPTATIONS DES ROMANS GOTHIQUES ANGLAIS	552
A. <i>Horace Walpole, The Castle of Otranto (1764)</i>	552
B. <i>Ann Radcliffe</i>	552
1. <i>A Sicilian Romance (1790)</i>	552
2. <i>The Mysteries of Udolpho (1794)</i>	552
3. <i>The Italian ; or, the Confessional of the Black Penitents (1797)</i>	553
C. <i>Matthew Gregory Lewis, The Monk (1797)</i>	553
D. <i>Maria Pilkington, The Accusing Spirit, or De Courcy and Eglantine</i>	553
E. <i>Jane Porter, The Scottish Chiefs</i>	554
F. <i>John William Polidori, The Vampire</i>	554
3. ADAPTATIONS DE ROMANS « NOIRS »	554
A. <i>Claudine-Alexandre Guérin de Tencin, Les Mémoires du comte de Comminge</i>	554
B. <i>Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis, Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation</i>	554
C. <i>René-Charles Guilbert de Pixérécourt</i>	554
1. <i>Victor, ou l'Enfant de la forêt</i>	555
2. <i>Coelina, ou l'Enfant du mystère</i>	555
C. <i>Charles Nodier, Jean Sbogar</i>	555
D. <i>Charles-Victor Prévost d'Arlincourt, Le Solitaire</i>	555
4. DU THEATRE BRITANNIQUE AU THEATRE FRANÇAIS	555
5. DU THEATRE FRANÇAIS AU THEATRE BRITANNIQUE	556
6. PARODIES, COMEDIES ET OPERA-BOUFFON	556

L'orthographe des auteurs a été respectée.

I. Mélodrames noirs

BONEL, P. G. A ; BOIRIE, Eugène Cantiran de, *La Tour du sud, ou l'Embrasement du château de Lowinska, mélodrame en trois actes*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaité 1804], à Paris, chez Fages, 1804.

CAIGNIEZ, Louis-Charles, *La Morte vivante, mélodrame en 3 actes et à grand spectacle*, musique de M. Leblanc, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 19 juin 1813], à Paris, chez Barba, 1813.

—, *Le Juif errant, mélodrame en 3 actes et à grand spectacle*, musique de M. Alexandre, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 7 janvier 1812], à Paris, chez Barba, 1812.

CHAUSSIER, Hector ; OVERNAY, Armand-Joseph ; FLEUREAU DE LIGNY ; CHATEAURIEUX, *Maria, ou la Forêt de Limberg, drame en trois actes en prose*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu Comique, le 8 Messidor an VIII], à Paris, chez Fages, an X [1800].

CUVELIER, Jean-Guillaume-Antoine, *C'est le diable, ou la Bohémienne, drame en cinq actes à grand spectacle, mêlé de pantomime, évolutions, combats, chants et danses*, paroles et combats de J. G. A. Cuvelier, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu Comique, le 28 brumaire, an VI de République Française], à Paris, chez Barba, an VI [1797].

—, *La Main de fer, ou l'Épouse criminelle, pantomime en 3 actes, à grand spectacle*, musique arrangée par MM. Foignet père et Lanusse, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 24 mars 1810], à Paris, chez Barba, 1810.

—, *Les Machabées, ou la Prise de Jérusalem, drame sacré en 4 actes à grand spectacle*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 23 septembre, 1817], à Paris, chez Fages, 1817.

—, *Les Tentations, ou Tous les diables, pantomime allégorique en 3 actes*, précédée du *Conseil de Lucifer*, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de la Cité-Variétés, le 17 décembre 1796], à Paris, chez Barba, an cinquième de la République [1797].

DUPETIT-MERE, Frédéric, *La Vallée du torrent, ou l'Orphelin et le meurtrier, mélodrame en 3 actes, en prose et à spectacle*, par M. Frédéric, musique de M. Alexandre Piccinni, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 29 mai 1816], à Paris, chez Barba, 1816.

DUVEYRIER, Anne-Honoré-Joseph, dit Mélesville, *Boleslas, ou les Ruines de l'abbaye, mélodrame en 3 actes*, par M. Mélesville, musique de MM. Amédée et Quaisain, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-comique, le 16 juillet 1816], à Paris, chez Fages, 1816.

— ; DELESTRE-POIRSON, Charles-Gaspard, *Le Songe, ou la Chapelle de Glenthorn, mélodrame en 3 actes et à grand spectacle*, par MM. Mélesville et ***, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-comique, le 22 juillet 1818], à Paris, chez Fages, 1818.

— ; BOIRIE, Eugène Cantiran de, *Le Château de Paluzzi, mélodrame en 3 actes, à spectacle*, de MM. Mélesville et Boirie, musique arrangée par M. Amédée, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-comique, le 8 avril 1818], à Paris, chez Fages, 1818.

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles ; Balisson de Rougemont, Michel-Nicolas, *La chapelle des bois, ou le Témoin invisible, mélodrame en 3 actes*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 12 août 1818], à Paris, chez Barba, 1818.

—, *La Forteresse du Danube, mélodrame en 3 actes, en prose et à grand spectacle*, musique de Bianchi et ballets d'Aumer, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 13 nivôse an XIII], à Paris, chez Barba, an XIII [1805].

—, *La Rose blanche et la rose rouge, drame lyrique en 3 actes et en prose*, musique de P. Gaveaux, [représenté pour la première fois à Paris, à l'Opéra-comique, le 20 mars 1809], à Paris, chez Barba, 1809.

—, *Le Monastère abandonné, ou la Malédiction paternelle, mélodrame en 3 actes, en prose et à spectacle*, par M. Charles, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 28 novembre 1816], à Paris, chez Barba, 1816.

—, *Le Solitaire de la Roche noire, mélodrame en 3 actes*, musique de M. A. Piccinni, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 14 mai 1806], à Paris, chez Barba, 1806.

LAROCHE, Philippe-Jacques de, *Rodolphe, ou la Tour de Falkenstein, mélodrame en trois actes, à grand spectacle*, par MM. Hubert et Louis, musique de MM. Quaisain et Lamusse, ballet de M. Millot, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 18 mars 1812], à Paris, chez Barba, 1812.

LOAISEL DE TREGATE, Joseph-Marie, *La Forêt périlleuse, ou les Brigands de la Calabre, drame en trois actes*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Cité, le 18 floréal an 5], à Paris, chez la cit. Toubon, 1797.

2. Adaptations des romans gothiques anglais

A. Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764)

LOAISEL DE TREGATE, Joseph-Marie, *Le Château du Diable, comédie héroïque en 4 actes et en prose*, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de Molière, le 5 décembre 1792], à Paris, chez Toubon, 1793.

B. Ann Radcliffe

1. *A Sicilian Romance* (1790)

SEWRIN, Charles-Augustin, *Julia, ou les Souterrains du Château de Mazzini, mélodrame en trois actes et en prose*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre des Jeunes artistes, frimaire, an VII], à Paris, chez le libraire au Théâtre du Vaudeville, an VII [1798].

2. *The Mysteries of Udolpho* (1794)

DUVAL, Alexandre, *Montoni, ou le Château d'Udolpho, drame en 5 actes et en prose, imité du roman Les mystères d'Udolpho*, à Paris, au Bureau dramatique, an VI [1797].

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles, *Le Château des Apennins, ou le Fantôme vivant, drame en cinq actes, en prose, et à grand spectacles, imité du roman anglais, les Mystères d'Udolpho*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 9 décembre 1797], à Paris, chez Barba, 1797.

HOFFMAN, François-Benoît ; DALAYRAC, Léon, *Le Château de Montenero, drame en trois actes*, musique du citoyen Dalayrac, [représenté pour la première fois à Paris, à l'Opéra Comique, le 24 vendémiaire an VII], à Paris, chez Vente, 1798.

LA MARTELLIERE, Jean-Henri-Ferdinand, *Le Testament, ou les Mystères d'Udolphe, drame en cinq actes en prose*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre Louvois, le 22 messidor an VI], à Paris, chez Fages, an VI [1798].

3. *The Italian ; or, the Confessional of the Black Penitents (1797)*

PUJOS ; DABAYTUA, *Éléonore de Rosalba, ou le Confessional des pénitens noirs, drame nouveau en quatre actes*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Cité-Variétés et de la Pantomime Nationale, le 17 Prairial an VI], à Paris, chez Barba, an VI [1798].

C. Matthew Gregory Lewis, *The Monk (1797)*

ANONYME, *Ambrosio, drame anonyme en cinq actes*, [représenté pour la première fois à Paris, à l'Odéon, le 28 mars 1799].

CAILLERAN ; COUPILLY, *La Nonne de Lindenberg, ou la Nuit merveilleuse, pièce en cinq actes, à grand spectacle, mêlée de pantomimes, marches, combats, &c.* [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre des Jeunes-Artistes, le 24 juin 1798].

CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, Nicolas, *Le Moine, comédie en 5 actes, mêlée de chants, danses, pantomime, imitée du roman anglais*, plan et pantomime du citoyen Ribié, musique du citoyen Froment, décors du citoyen Auguste Guingré, avec des changemens et un nouveau dénouement, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Émulation, le 7 nivôse an VI], à Paris, chez Barba, an VI [1797].

—, *Marguerite, ou les Voleurs, drame, en un acte, mêlé de pantomime, combats, &c., épisode du Moine, roman anglais*, pantomime du citoyen Ribié, à Paris, chez Barba, [1797].

[Une note à l'édition de 1797 indique : « Cette pièce est extraite, avec les changemens nécessaires, du *Moine*, comédie, des mêmes auteurs, en cinq actes, à grand spectacle, ornée de chant, danse, pantomime, etc. représentée, à Paris, au théâtre d'Emulation, le 7 nivose, an 6 de la République.]

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles, *La Forêt de Sicile, drame lyrique en 2 actes et en prose*, musique de Gresnick, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre des Variétés, le 4 floréal an VI], à Paris, chez Barba, an VI [1798].

—, *Le Moine, ou la Victime de l'orgueil, pièce en quatre actes et à grand spectacle*, [reçue à Paris, au théâtre de la Gaîté, en 1797, mais non représentée].

MARSOLLIER DES VIVETIERES, Benoît-Joseph, *Deux mots, ou une Nuit dans la forêt, comédie en un acte et en prose*, musique de M. Dalayrac, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Opéra-comique, le 9 juin 1806], à Paris, chez Mme Masson, 1806.

PREVOST, Augustin, *Le Jacobin espagnol, comédie en quatre actes, en prose*, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre sans prétention, le 6 décembre 1797], à Paris, chez l'Auteur, an VI [1797].

D. Maria Pilkington, *The Accusing Spirit ; or, De Courcy and Eglantine*

BERNOS, Alexandre, *Le Fantôme de Bérézule, ou les Deux hermites, mélodrame à spectacle, en 3 actes, en prose*, paroles de M. A. B***, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaité, prairial an XIII], à Paris, chez Mme Cavanagh, 1805.

[Adaptation du *Le Revenant de Bérézule* (1805), traduction française de *The Accusing Spirit ; or, De Courcy and Eglantine, a Romance* (1802), de Mary Pilkington.]

E. Jane Porter, *The Scottish Chiefs*

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles, *Les Chefs écossais, mélodrame héroïque en 3 actes*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 1^{er} septembre 1819], à Paris, chez Barba, 1819.

[Adaptation des *Chefs Écossais, roman historique* (1814), traduction française de *The Scottish Chiefs, a Romance* (1810) de Jane Porter.]

F. John William Polidori, *The Vampire*

NODIER, Charles, Achille de Jouffroy, Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, *Le Vampire, mélodrame en 3 actes, avec un prologue*, par MM***, musique de M. Alexandre Piccini, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 13 juin 1820], à Paris, chez Barba, 1820.

[Adaptation du *Vampire* (1819), traduction de *The Vampyre, a Tale* (1818) de John William Polidori.]

3. Adaptations de romans « noirs »

A. Claudine-Alexandre Guérin de Tencin, *Les Mémoires du comte de Comminge* (1735)

ARNAUD, François-Thomas-Marie de Baculard d', *Les Amans malheureux, ou le Comte de Comminge, drame en trois actes et en vers ; précédé d'un discours préliminaire ; et suivi des Mémoires du comte de Comminge*, à Londres et à Paris, chez les libraires du Palais Royal et du quai de Gèvres, 1764.

B. Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation* (1782)

MARSOLLIER DES VIVETIERES, Benoît-Joseph, *Camille, ou le Souterrain, comédie en 3 actes, en prose, mêlée de musique*, musique de Dalayrac, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre des Comédiens italiens, le 19 mars 1791], à Paris, chez Brunet, 1791.

C. François-Guillaume Ducray-Duminil

1. *Victor, ou l'Enfant de la forêt* (1797)

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles, *Victor, ou l'Enfant de la forêt, drame en trois actes en prose*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu Comique, le 22 prairial an VI], à Paris, chez Barba, an VI [1798].

2. *Coelina, ou l'Enfant du mystère* (1798)

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles, *Coelina, ou l'enfant du mystère, drame en trois actes, à grand spectacle*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu Comique, le 15 fructidor, an VIII], à Paris, chez Barba, 1800.

C. Charles Nodier, *Jean Sbogar* (1818)

CUVELIER, Jean-Guillaume-Antoine ; Chandezon, Léopold, *Jean Sbogar, mélodrame en trois actes, à grand spectacle*, tiré du roman, musique de M. Alexandre, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 24 octobre 1818], à Paris, chez Fagès, 1818.

D. Charles-Victor Prévost d'Arlicourt, *Le Solitaire* (1821)

CROSNIER, Edmond, *Le Solitaire, ou l'Exilé du mont Sauvage, mélodrame en trois actes, à grand spectacle, tiré du roman de M. le vicomte d'Arlicourt*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte St Martin, le 12 juillet 1821], à Paris, chez Quoy, 1821.

DUCANGE, Victor, *Élodie, ou la Vierge du monastère, mélodrame en trois actes*, musique d'Adrien Quaisain, décors de Louis Daguerre, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu, le 10 janvier 1822], à Paris, chez Pollet, 1822.

GUILBERT DE PIXERECOURT, René-Charles, *Le Mont sauvage, ou le Solitaire, mélodrame en trois actes*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 12 juin 1821], à Paris, chez Barba, 1821.

PLANARD, Eugène de, *Le Solitaire, opéra-comique en trois actes, imité du roman de M. le vicomte Darlincourt*, musique de M. le chevalier Carafa, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Opéra-Comique-Feydeau, le 17 août 1822], à Paris, chez Mme Huet, 1822.

4. Du théâtre britannique au théâtre français

BOURSAULT-MALHERBE, Jean-François, *Le Spectre du château, drame héroïque en 3 actes, imité de l'anglais de Lewis*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre des Variétés-Étrangères, le 25 mars 1807], à Paris, chez A.-A. Renouard, 1807.

[Adaptation de *The Castle Spectre* (1797), de Matthew Gregory Lewis.]

RAIMOND [pseud. de I. J. S. Taylor], *Bertram, ou le Pirate, mélodrame en trois actes*, par M. Raimond, musique de M. Alexandre, [représenté pour la première fois à Paris, au Panorama-dramatique, le 26 novembre 1822], à Paris, chez Quoy, 1822.

[Adaptation *Bertram, ou le Château de St. Aldobrand, tragédie, traduite librement de l'Anglois du Rév. R. C. Maturin*, de I. J. S. Taylor et Charles Nodier, Paris, Gide fils, Ladvoat, 1821. Cette pièce est elle-même adaptée de *Bertram ; or, the Castle of St. Aldobrand* (1816) de Charles Robert Maturin.]

5. Du théâtre français au théâtre britannique

BAYLIS, John, *The Mysteries of Udolpho ; or, the Phantom of the Castle*, 1804.

[Traduction du *Château des Apennins, ou le Fantôme vivant, drame en cinq actes en prose*, de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 9 décembre 1797], à Paris, chez Barba, 1797. Il s'agit d'une adaptation « boomerang » dans la mesure où la pièce de Baylis est une traduction de la pièce de Pixérécourt qui est elle-même adaptée du roman de Radcliffe.]

HOLCROFT, Thomas, *A Tale of Mystery, a melodrame, in two acts and in prose*, [représenté pour la première fois à Londres, au Theatre-Royal de Covent-Garden], London, R. Philipps, 1802.

[Adaptation de *Coelina, ou l'Enfant du mystère, drame en trois actes, à grand spectacle*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu Comique, le 15 fructidor, an VIII], à Paris, chez Barba, 1800. Il s'agit à nouveau d'une adaptation « boomerang » : la pièce anglaise est basée sur la pièce française, elle-même adaptée du roman noir de Duminil.]

LEWIS, Matthew Gregory, *Venoni ; or, The Novice of St Mark's, a drama in three acts*, [représenté pour la première fois à Paris, à Londres, au Theatre Royal de Drury Lane, le 1^{er} décembre 1808], London, Longman, 1809.

[Adaptation des *Victimes cloîtrées, drame en 4 actes et en prose*, de Jacques-Marie Boutet de Monvel, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Nation, le 28 mars 1791], à Paris, chez Lepetit, 1792.]

6. Parodies, comédies et opéra-bouffon

ANONYME, *À bas les diables, à bas les bêtes*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre des Troubadours, le 27 floréal an 7 [1799].

CUBIERES-PALMEZEAUX, Michel de, *Manie des Drames sombres, comédie en trois actes en vers*, [représentée pour la première fois à Fontainebleau, « devant Leurs Majestés, par les Comédiens François », le 29 octobre 1776], à Paris, chez Ruault, 1777.

DESAUGIERS, Marc-Antoine, *Cadet Buteux au "Vampire", ou Relation véridique du prologue et des trois actes de cet épouvantable mélodrame*, écrite sous la dictée de ce passeux du Gros-Caillou, par son secrétaire Désaugiers, Paris, Rosa, 1820.

DUVAL, Alexandre, *Le Retour d'un croisé, ou le Portrait mystérieux, grand mélodrame en un petit acte* [représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de l'Impératrice, le 27 février 1810], Paris, Vente, 1810.

—, *Le Vieux château, ou la Rencontre, comédie en 1 acte, mêlée de chants*, musique de Domenico della Maria, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre Feydeau, le 25 ventôse an VI], à Paris, chez Vente, an VI [1798].

LE ROY DE BACRE, Alexandre-Joseph, *La Femme romanesque, comédie en un acte et en prose*, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-comique, le 15 germinal an IX], à Paris, chez Fages, an IX [1801].

MARTAINVILLE, Alphonse, *Roderic et Cunégonde, ou l'Hermite de Montmartre, ou la Forteresse de Moulinos, ou le Revenant de la galerie de l'Ouest, galimathias burlesco-mélopatho-dramatique en 4 actes sans entractes, orné de costumes analogues, soutenu par quatre changemens de décors, lardé de combats et d'enlèvemens, enjolivé de cavernes et de voleurs, égayé par un fantôme et réchauffé par un incendie*, [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 11 thermidor an XIII], à Paris, chez Barba, an XIV [1805].

MOLINE, Pierre-Louis, *La Caverne infernale, ou la Manie du suicide, opéra-bouffon en 2 actes*, musique du C^{en} Toméoni [représenté pour la première fois à Paris, au théâtre des Jeunes artistes, le 19 germinal an IX], à Paris, chez Huguélet, an IX [1801].

PAIN, Joseph ; DUPIN, Henri, *Le Revenant, ou l'Héritage, comédie-vaudeville en un acte, en prose*, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre du Vaudeville, le 25 janvier 1816], à Paris, chez Mme Masson, 1816.

PIGAULT-LEBRUN, Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épinoy, dit, *L'Esprit follet, ou le Cabaret des Pyrénées, comédie en 1 acte, en prose*, par Pigault-Lebrun, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de la Cité-Variétés, le 1^{er} fructidor an IV], à Paris, chez Barba, an IV-1796.

SEGUR, Louis-Philippe de, *Les Revenans, comédie-parade en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles*, [représentée pour la première fois à Paris, au théâtre du Vaudeville, le 27 germinal an VI], à Paris, chez Huet, an VI-1798.

TUYAU, Nicolas (pseud.), *Le Château de Paluzzi, pot-pourri*, à Paris, chez Barba, 1818.

[Il s'agit d'une parodie du *Château de Paluzzi*, mélodrame en 3 actes, à spectacle, de Mélesville et Eugène Cantiran de Boirie, [représenté pour la première fois à Paris, à l'Ambigu-comique, 8 avril 1818], Paris, Fages, 1818.]

Appendice 6 : Bibliographie non exhaustive des œuvres non fictionnelles ayant recours à l'imagerie de la fiction gothique (1789-1890)

Cette bibliographie recense de manière non-exhaustive les œuvres non fictionnelles publiées entre 1789 et 1890 ayant recours à l'imaginaire gothique pour aborder les événements révolutionnaires. L'orthographe des auteurs et des éditeurs a été respectée.

ABRANTES, Laure Junot, duchesse d', *Histoire des salons de Paris, tableaux et portraits du grand monde, sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration, et le règne de Louis-Philippe I^{er}*, à Paris, chez Ladvocat, 1838.

ANONYME, *Cahier de doléances du district de Saint-Joseph* [1789], cité dans Michèle Menard, « Le château, la forteresse dans l'imagerie révolutionnaire », in Michel Vovelle (dir.), *Les images de la Révolution française, actes du colloque des 25-26-27 oct. 1985 tenu en Sorbonne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 291-297.

ANONYME, *Discours d'un député de Nantes Convention nationale*, sous la présidence de Letourneur (de la Manche), séance du 30 nivôse, imprimé dans la *Gazette nationale, ou le Moniteur universel*, n° 123, Tridi 3 pluviôse l'an 3^e, jeudi 22 janvier 1795, in *Réimpression de l'ancien moniteur*, Paris, au bureau central, 1842, vol. 23, p.259.

ANONYME, *Justice du peuple ou Grand détail de ce qui s'est passé hier concernant les traîtres de la nation*, [Paris], Tremblay, [s.d.].

ANONYME, *Le Charlatanisme politique, ou ce qu'en langue révolutionnaire on appelle sauver la patrie*, à Hambourg, 1799.

ANONYME, *Les Souvenirs d'un jeune prisonnier, ou Mémoires sur les prisons de la Force et du Plessis, pour servir à l'histoire de la Révolution*, à Paris, chez la citoyenne Brigitte Mathé, an 3^e de la République [1794].

BURKE, Edmund, *Reflections on the Revolution in France, and on the proceedings in certain societies in London, relative to that event, in a letter intended to have been sent to a gentleman in Paris*, 5^e édition, London, J. Dodsley, 1790.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, à Londres, se trouve chez J. Deboffe ; à Hambourg, chez J. F. Fauche ; à Paris, chez Le Mière, 1797.

—, *Le Génie du christianisme*, à Paris, chez Migneret, an X [1802].

—, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Eugène et Victor Penaud frères, 1849.

CHAUX DE CHAMPEAUX, Pierre, *La voix dans le désert, ou l'Appel aux principes*, à Paris, chez R. F. Lebois, Lefèvre et à Nantes, chez Forel, l'an III de la République [1795].

DULAC, H.-G., *Le Glaive vengeur de la République française une et indivisible, ou Galerie révolutionnaire*, à Paris, chez G.-F. Galletti, an II [1793].

DUPEROU, Louis-Charles-Joseph, *Vie secrète, politique et curieuse de M. J. Maximilien Robespierre*, à Paris, chez Prévost, an II de la République Française [1794].

DUPONT, *Réflexions sur la Révolution de France*, à Paris, chez Laurent fils, et à Londres, chez Edward, 1790.

DUVAL, Amaury, *Des Sépultures*, ouvrage couronnés par l'Institut national, à Paris, chez la Veuve Panckoucke, an IX [1800].

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Dentu, 1855.

GUIRAULT, citoyen, *Oraison funèbre de la section du Contrat social*, publiée dans les *Archives parlementaires*, séance du 28 floréal an II [17 mai 1794].

JOURGNIAC DE SAINT-MEARD, François, *Mon Agonie de trente-huit heures ; ou Récit de ce qui m'est arrivé ; de ce que j'ai vu et entendu, pendant ma détention dans la prison de l'Abbaye St.-Germain ; depuis le 22 Août jusqu'au 4 Septembre*, à Paris, chez Desenne, 1792.

LA BOUËRE, Antoinette-Charlotte Le Duc, comtesse de, *Souvenirs de la Comtesse de la Bouère, La Guerre de Vendée, 1793-1796, mémoires inédits publiés par madame la comtesse de La Bouère, belle-fille de l'auteur*, Paris, Plon, 1890.

LALLY-TOLLENDAL, Trophime-Gérard de, « Lettre de M. de Lally-Tollendal à un de ses amis, contenant les motifs de sa retraite de l'Assemblée nationale », 31 octobre 1789.

LIMON, Geoffroy de, *La vie et le martyre de Louis seize, roi de France et de Navarre, immolé le 21 janvier 1793*, à Bruxelles, de l'imprimerie royale, 1795.

MATON DE LA VARENNE, Pierre-Anne-Louis de, *Les Crimes de Marat, et des autres égorgeurs, ou Ma résurrection : où l'on trouve non seulement la preuve que Marat et divers autres scélérats, membres des autorités publiques, ont provoqué tous les massacres des prisonniers, mais encore des matériaux précieux pour l'histoire de la Révolution française*, à Paris, chez André, an III [1795].

MEHEE DE LA TOUCHE, Jean-Claude-Hippolyte, *Les Noyades, ou Carrier au Tribunal révolutionnaire*, à Paris, chez les Marchands de nouveautés, 1794.

MERCIER DE COMPIEGNE, Claude-François-Xavier, *Les Nuits de la Conciergerie, rêveries mélancoliques et poésies d'un proscrit, fragmens échappés au vandalisme*, à Paris, chez la veuve Girouard et au bureau de librairie, l'an III [1795].

MERCIER, Louis-Sébastien, *Le Nouveau Paris*, Gênes, Impression de la Gazette nationale, an III [1794].

MONTJOIE, Galard de [Félix-Louis-Christophe Ventre de la Touloubre, dit], *Histoire de la conjuration de Maximilien Robespierre*, à Paris, chez Maret, [1795] an IV – 1796.

PAGES DE VIXOUSE, François-Xavier, *Histoire secrète de la Révolution*, à Paris, chez H. J. Jansen, an V [1797].

PILPAY [Jean-Pierre Gallais], *Le Club infernal*, [s.l.s.d.].

PROYART, Liévin-Bonaventure, *La Vie et les crimes de Robespierre, surnommé le tyran, depuis sa naissance jusqu'à sa mort*, à Augsbourg, chez tous les Libraires et dans les principales Villes de l'Allemagne, 1795.

—, *Louis XVI et ses vertus aux prises avec la perversité de son siècle*, Paris, société typographique, 1808.

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Les Nuits de Paris, ou le Spectateur nocturne*, Londres ; se trouve à Paris, [s.n.], 1788-1794.

RIOUFFE, Honoré-Jean, *Mémoires d'un détenu, pour servir d'histoire de la tyrannie de Robespierre*, à Paris, chez Brigitte Mathé, et chez Louvet, l'an III de la République française [1794].

ROLAND, Manon, *Appel à l'impartiale postérité par la citoyenne Roland, Femme du Ministre de l'Intérieur, ou Recueil des Écrits qu'elle a rédigés, pendant sa détention, aux prisons de l'Abbaye et de Sainte-Pélagie ; imprimés au profit de sa fille unique, privée de la fortune de ses père et mère, dont les biens sont toujours séquestrés*, à Paris, chez Louvet, 1795.

ROUSSEL, Pierre-Joseph, *Histoire secrète du tribunal révolutionnaire*, à Paris, chez Lerouge, 1815.

—, *Le Château des Tuileries, ou Récit de ce qui s'est passé dans l'intérieur de ce Palais, depuis sa construction jusqu'au 18 Brumaire de l'an VIII*, à Paris, chez Lerouge, 1802.

TRONJOLLY, Phelippes, *Noyades, fusillades, ou réponse au rapport de Carrier, représentant du peuple, sur les crimes et dilapidations du comité révolutionnaire de Nantes, et dont le procès commencera le 25 vendémiaire, au tribunal révolutionnaire*, à Paris, chez Ballard père, [s.d.].

UZANNE, Octave, *La Française du siècle : modes, mœurs, usages*, Paris, A. Quantin, 1886.

WESTERMANN, François-Joseph, « Lettre du citoyen Westermann, général de brigade, au citoyen Biron, général en chef. Du quartier-général de Clisson, château de Lescure, 2 juillet 1793 », reproduite dans la *Gazette nationale, ou le Moniteur universel*, n° 188, dimanche 7 juillet 1793, an 2 de la République Française, in *Réimpression de l'Ancien Moniteur, seule histoire authentique et inaltérée de la Révolution française depuis la réunion des états-généraux jusqu'au Consulat*, Paris, Henri Plon, 1860, vol. 17, p. 56.
—, « Seconde lettre du général Westermann, au quartier-général de Bressuire, 2 juillet 1793 », reproduite dans la *Gazette nationale, ou le Moniteur universel*, n° 188, dimanche 7 juillet 1793, an 2 de la République Française, in *Réimpression de l'Ancien Moniteur, seule histoire*

authentique et inaltérée de la Révolution française depuis la réunion des états-généraux jusqu'au Consulat, Paris, Henri Plon, 1860, vol. 17, p. 56.

Appendice 7 : Critiques contemporaines du roman gothique en traduction française et du roman noir (1789-1822)

Cet appendice regroupe des critiques françaises issues de la presse et des ouvrages de critique littéraire pour la période 1789-1822. Consacrées aux nouveautés, ces critiques témoignent de l'accueil réservé au roman gothique en traduction française ainsi qu'au roman noir et fournissent des données précieuses quant à l'ampleur de l'intérêt relatif au genre. Il ne s'agit pas d'un catalogue exhaustif mais d'une sélection. Enfin, l'orthographe et la mise en page des auteurs a été respectée.

I. GOTHIQUE ANGLAIS 567

1. LE GENRE DU ROMAN GOTHIQUE.....	567
A. <i>Journal général de la littérature de France, 1801</i>	567
B. <i>Journal de Paris, 22 ventôse 1802</i>	567
C. <i>Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810</i>	567
D. <i>Mercure de France, 1813</i>	568
E. <i>Dictionnaire des romans anciens et modernes, 1819</i>	568
F. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers, octobre 1821</i>	568
2. ANN RADCLIFFE.....	569
A. <i>Magasin Encyclopédique, an VI [1797]</i>	569
B. <i>Mercure de France, 10 pluviôse 1799</i>	569
C. <i>Mercure de France, 30 floréal 1799</i>	569
D. <i>Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810</i>	570
E. <i>Mercure de France, 1813</i>	570
F. <i>Cours de Belles Lettres, 1813</i>	571
G. <i>Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789, 1816</i>	571
H. <i>Galerie historique des contemporains, ou Nouvelle biographie, 1820</i>	572

1. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	573
a. <i>Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini (1797)</i>	574
a. 1. <i>Magasin Encyclopédique, 1798</i>	574
b. <i>La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair (1794)</i>	575
b. 1. <i>Spectateur du Nord, 1798</i>	575
c. <i>Les Mystères d'Udolphe (1797)</i>	575
c. 1. <i>Magasin encyclopédique, 1797</i>	575
c. 2. <i>Journal de l'Empire, 27 septembre 1807</i>	576
d. <i>Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitents noirs (1797)</i>	577
d. 1. <i>Décade philosophique, an V</i>	577
d. 2. <i>Magasin encyclopédique, 1797</i>	579
d. 3. <i>Spectateur du Nord, avril 1798</i>	579
e. <i>L'Italien (1797)</i>	584
e. 1. <i>Mercure français, 10 thermidor an V</i>	584
e. 2. <i>Magasin encyclopédique, 1797</i>	585
e. 3. <i>Magasin encyclopédique, 1798</i>	585
f. <i>La Forêt de Montalbano, ou le Fils généreux (1813) [fausse attribution à Radcliffe]</i>	585
f. 1. <i>Journal des Arts, 1813</i>	585
3. ANONYME, <i>LA CAVERNE DE LA MORT (1799)</i>	586
A. <i>Journal typographique et bibliographique, an VIII</i>	586
4. ANONYME, <i>LE CHATEAU DU COMTE RODERIC, OU LES TEMPS GOTHIQUES (1807)</i>	587
A. <i>Journal des débats, 1807</i>	587
5. ANONYME, <i>LA LETTRE BRULEE, OU LE CHATEAU DE MELWORTH (1818)</i>	590
A. <i>Revue encyclopédique, janvier 1820</i>	590
6. ANNA MARIA PORTER	591
A. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	591
7. CHARLES LUCAS ET <i>LE CHATEAU DE SAINT-DONATS (1802)</i>	591
A. <i>La Décade philosophique, an XI</i>	591
B. <i>Magasin encyclopédique, an XI</i>	592
8. CHARLES MATURIN ET <i>MELMOTH (1821)</i>	592

A. <i>Revue encyclopédique, 1821</i>	592
9. CHARLOTTE SMITH	594
A. <i>Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810</i>	594
B. <i>La France littéraire, 1838</i>	594
10. ELIZABETH HELME.....	595
A. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	595
11. ELIZABETH JERVIS ET AGATHA, <i>OU LA RELIGIEUSE ANGLAISE (1797)</i>	595
A. <i>Spectateur du Nord, 1799</i>	595
12. FELIX ELLIA ET ALBERT ET THEODORE, <i>OU LES BRIGANDS (1800)</i>	595
A. <i>Journal général de la littérature de France, an VIII [1800]</i>	595
B. <i>Le Courrier des spectacles, an VIII [1800]</i>	596
C. <i>Journal typographique et bibliographique, an VIII</i>	596
D. <i>Le Mercure de France, an IX</i>	596
13. GEORGE MOORE ET L'ABBAYE DE GRASVILLE (1798).....	597
A. <i>Spectateur du Nord, avril 1798</i>	597
14. JANE PORTER	597
A. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	597
15. MARIA EDGEWORTH	598
A. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	598
16. MARY ANN NERI ET LA VEILLE DE SAINT PIERRE, <i>OU LA VENGEANCE (1821)</i>	598
A. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	598
17. MATTHEW GREGORY LEWIS ET <i>LE MOINE (1797)</i>	598
A. <i>Décade philosophique, 1797</i>	598
B. <i>Spectateur du Nord, avril 1798</i>	600
C. <i>Spectateur du Nord, 1799</i>	602
D. <i>Mercure de France, 1799</i>	602
E. <i>Journal de l'Empire, 1807</i>	602
F. <i>Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810</i>	605
G. <i>Journal de Paris, 1810</i>	605

<i>H. Mercure de France, 1813</i>	605
<i>I. Cours de Belles Lettres, 1813</i>	606
<i>J. Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789, 1816</i>	607
18. MR. SINGER ET <i>LE CHATEAU MYSTERIEUX, OU L'HERITIER ORPHELIN</i> (1798).....	607
<i>A. Journal typographique et bibliographique, an VII</i>	607
19. REGINA MARIA ROCHE	608
<i>A. Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	608
<i>B. Les Enfants de l'abbaye (1801)</i>	608
<i>a. Magasin encyclopédique, 1798</i>	608
<i>b. Spectateur du Nord, janvier 1798</i>	609
<i>c. Journal de Paris, an VI</i>	610
<i>d. Journal de l'Empire, 1808</i>	611
<i>e. Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810</i>	612
<i>f. Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789, 1816</i>	612
<i>C. Clermont</i>	613
<i>a. Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810</i>	613
<i>D. La Visite nocturne (1801)</i>	613
<i>a. Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810</i>	613
20. THOMAS ISAAC HORSLEY CURTIES ET <i>L'ABBAYE DE SAINT-OSWITHE</i> (1813).....	613
<i>A. Mercure de France, 1813</i>	613
21. WILLIAM GODWIN ET <i>CALEB WILLIAMS</i> (1796)	614
<i>A. Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française, depuis 1789, 1816</i>	614

II. GOTHIQUE FRANÇAIS 615

1. HONORE DE BALZAC.....	615
<i>A. LE CENTENAIRE, OU LES DEUX BERINGHELD</i> (1822)	615
<i>a. Cinquième supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, décembre 1823</i>	615
<i>B. Clotilde de Lusignan, ou le Beau juif</i> (1822).....	615
<i>a. Cinquième supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, décembre 1823</i>	615
2. CAROLINE WUIET ET <i>LE COUVENT DE SAINTE CATHERINE</i> (1810)	616

A. <i>Mercur de France, 1810</i>	616
3. C. D. V**** ET <i>LE PRESBYTERE, OU LES ILLUSTRÉS PERSECUTES PENDANT LA REVOLUTION</i> (1801).....	618
A. <i>La Décade philosophique, an X [1801]</i>	618
4. CONSTANCE DE CAZENOVE D'ARLENS ET <i>LE CHATEAU DE BOTHWELL, OU L'HERITIER</i> (1819).....	618
A. <i>Revue encyclopédique, janvier 1820</i>	618
5. CHARLES-VICTOR PREVOST D'ARLINCOURT ET <i>LE SOLITAIRE</i> (1822).....	618
A. <i>Revue encyclopédique, 1821</i>	618
6. ELISABETH BROSSIN DE MERE.....	619
A. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	619
7. FANNY MESSAGEOT, DAME DE TERCY ET « LA BLANCHE ISELLE, OU LE FANTOME DU CHATEAU DE VALFIN » (1821).....	619
A. <i>Premier supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, décembre 1821</i>	619
8. FRANÇOIS-GUILLAUME DUCRAY-DUMINIL ET <i>COELINA, OU L'ENFANT DU MYSTERE</i> (1798).....	620
A. <i>Mercur de France, 1798</i>	620
B. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	620
9. HECTOR CHAUSSIER ET BIZET ET <i>LE TOMBEAU</i> (1799).....	620
A. <i>Spectateur du Nord, 1799</i>	620
B. <i>Journal de l'Empire, 1812</i>	622
10. LOUIS-FRANÇOIS-MARIE BELLIN DE LA LIBORLIERE ET <i>LA NUIT ANGLAISE</i> (1799).....	624
A. <i>Magasin encyclopédique, 1799</i>	624
B. <i>La Décade philosophique, an VII [1799]</i>	624
11. LOUISE-MARGUERITE-JEANNE-MADELEINE BRAYER DE SAINT-LEON.....	626
A. <i>Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821</i>	626
12. M. G. ET <i>LES SOUTERRAINS DE LA ROCHE DE BAUME, OU LE FANTOME ET LES BRIGANDS</i> (1811).....	627
A. <i>Journal des Arts, des Sciences et de la Littérature, 1811</i>	627
13. M. HIPPOLYTE ET <i>MELINA DE CRESSANGES</i> (1820).....	628
A. <i>Journal de la littérature de France, 1820</i>	628

I. Gothique anglais

1. Le genre du roman gothique

A. *Journal général de la littérature de France, 1801*

Journal général de la littérature de France, à Paris, chez Treuttel et Würtz, à Strasbourg, chez les mêmes libraire, an IX [1801], p. 80 :

« Les romans anglais ne peuvent être toujours à la mode ; nos jolies femmes ont purgé leurs boudoirs des productions lugubres et bizarres d'*Anne Radcliffe et compagnie*. Le lecteur quitte enfin les livres qui épouvantent pour reprendre ceux qui amusent [...]. »

B. *Journal de Paris, 22 ventôse 1802*

Journal de Paris, 22 ventôse 1802 :

« Un autre critique, écrivant sur la “plupart des romans anglais de ces derniers temps”, demande “comment se passer maintenant d'apparitions effrayantes ou consolantes, d'ombres, de fantômes, de spectres, de larves, etc.”. Même le diable a son utilité, et il recommande à tout auteur français, qui voudrait faire concurrence aux romanciers anglais, “[...] d'étudier un genre particulier d'architecture qui doit servir de base à ces sortes de travaux, sans quoi l'entrepreneur n'aura fait que des châteaux en Espagne. Apprenez donc, avant tout, à creuser des canaux, à projeter des voûtes, à établir jusqu'à trois ou quatre étages de cachots et à les lier par un labyrinthe de chemins couverts... Joignez-y, si vous voulez, des squelettes, qui, au moindre vent, à la moindre approche, avertiront de leur présence par le cliquetis de leurs os.” » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Genève, Slatkine Reprints, [1967] 2000, p. 97.

C. *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810*

Notice de Antoine-Alexandre Barbier et de Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, entièrement refondue, corrigée et augmentée, contenant des jugemens tirés des Journaux les plus connus et des Critiques les plus estimés, sur les meilleurs ouvrages qui ont paru dans tous les genres tant en France que chez l'Étranger jusqu'à ce jour*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, t. 5, 1810, p. 140 :

« Les Anglais, qui ont produit tant d'ouvrages, sans avoir presque jamais su faire un livre, ont mieux connu que nous le véritable esprit du roman, par cela seul qu'ils sont observateurs plus profonds et plus minutieusement asservis à la loi du costume : leurs romans sont vraiment nationaux, et c'est tant pis pour leurs romans qui, imprégnés d'un bout à l'autre de cette teinte locale, sont par fois ennuyeux, surchargés de détails qui n'en finissent point, de descriptions parasites, et d'un merveilleux burlesque, capable tout au plus d'en imposer à des enfans. »

D. *Mercur de France*, 1813

Article de J. B. B. [Jean-Baptiste-Bonaventure (de) Roquefort], *Mercur de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, t. 54, p. 593 :

« On doit aux Anglais cette espèce de roman qui a pour objet d'effrayer l'imagination en lui présentant des tableaux terribles, tels que le spectacle des plus grands crimes employés par des scélérats pour persécuter l'innocence. On dirait que ce peuple, qui a besoin des plus fortes émotions pur échapper à la funeste influence du spleen, ne peut les trouver qu'au milieu des récits d'assassinats, accompagnés de circonstances qui en augmentent l'atrocité. Le théâtre de Shakespear [*sic*] est rempli de situations capables de donner des spasmes à nos petits-maîtres, mais qui peuvent à peine émouvoir des spectateurs anglais. La plupart des romanciers de cette nation ont encore enchéri sur les dramaturges, et ont même usé de moyens surnaturels, tels que des apparitions de diables, de revenans et de fantômes pour amuser les lecteurs en les effrayant. »

E. *Dictionnaire des romans anciens et modernes*, 1819

A. Marc, *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou Méthode pour lire les romans d'après leur classement par ordre de matières*, Paris, A. Marc, 1819, p. vii :

« Le Dictionnaire que j'offre au lecteur, aura lieu de contenter tous ses désirs ; il convient à tout le monde, mais plus particulièrement à messieurs les Libraires qui tiennent cabinet de lecture et d'abonnement. Depuis une quinzaine d'année que l'auteur cherche à satisfaire les goûts, si différens les uns des autres, il croit y être parvenu. C'est un tact difficile à acquérir que celui de connaître ce qui convient à chaque lecteur ; par exemple : lorsque des personnes vous demandent un ouvrage bien gai, surtout qui les fasse beaucoup rire, vous croyez réussir en leur donnant Pigault-Lebrun, dont le style léger et piquant sait plaire à tout le monde, eh bien ! souvent vous vous êtes trompés ; cet ouvrage amusant que l'on désirait aurait dû être rempli de revenans, de vieux châteaux, de souterrains ; vous comprenez alors qu'il faut vite présenter Anne Radcliffe, et lorsque la collection sera épuisée, vous aurez recours aux autres auteurs qui se sont le plus rapprochés de l'auteur anglais. »

F. *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, octobre 1821

Nicolas-Alexandre Pigoreau, « Tableau des romans noirs », in *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, octobre 1821, pp. 353-354 :

« On a bercé notre enfance avec les contes de la mère Loie : arrivés à la maturité de l'âge, nous sommes de grands enfans que l'on berce avec contes d'un genre à peu près semblable. Contes de brigands, de cavernes, de souterrains, de revenans ; Angelo-Guicciardini, Glorioso-Démonio, Miralba, Lerixa, Rinaldo, Ferrandino, quels noms heureux pour les romanciers ! Mytsères sur Mystères, Cavernes des Montagnes bleues, Ruines d'un vieux Château de Saxe, Ombres sanglantes, Spectre de la galerie du Château d'Estalens, quels titres

pompeux ! C'est dans le Genre noir qu'a brillé Mad. Radcliffe ; notre Dictionnaire donne la note de ses productions. »

2. Ann Radcliffe

A. *Magasin Encyclopédique*, an VI [1797]

Magasin Encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts, n° 13, 1^{er} frimaire, an VI, t. 4, pp. 133-134 :

« Les romans de Mademoiselle Radcliff étant dévorés depuis quelque temps avec beaucoup d'avidité, nous croyons intéressant de consigner ici la recette des ingrédients qui entrent dans la composition de ces ouvrages, telle qu'un papier anglais vient de le publier : les amateurs en feront l'usage qui leur conviendra.

Recette pour faire une bonne mixtion de frémissement et d'effroi, en trois volumes.

Recipe : Un vieux château, dont la moitié est en ruines ;

Un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées ;

Trois cadavres, encore tous sanglans ;

Trois squelettes bien emballés ;

Une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge ;

Des voleurs et bandits à volonté ;

Une dose suffisante de chuchotemens, de gémissemens étouffés, et d'un horrible fracas ;

Tous ces ingrédients bien mêlés, et partagés en trois portions ou volumes, donnent une excellente mixtion, que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans chaque bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet.

Probatum est.

B. *Mercure de France*, 10 pluviôse 1799

Mercure de France, 10 pluviôse, 1799, pp. 16-17 :

« [O]n s'obstine à rejeter sur les Anglais la faute de nos plus minces littérateurs. Ne calomnions pas nos maîtres pour nous justifier. » « Les romans de cette Anne Radcliffe ne sont-ils pas conduits avec un art qui soutient la plus vive curiosité jusqu'à la dernière page ? »

« Soyons justes, estimons ce qui est bon et ne sachons même pas si un modèle intéressant a produit de mauvaises copies. Ce n'est pas la faute d'Ann Radcliffe. » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Genève, Slatkine Reprints, [1967] 2000, p. 90.

C. *Mercure de France*, 30 floréal 1799

Mercure de France, 30 floréal 1799, t. 4, p. 181 :

« [Radcliffe a] ajouté à la romancie un nouveau moyen d'émouvoir et d'intéresser, celui d'amener au plaisir par la terreur. » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman*

noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884, Genève, Slatkine Reprints, [1967] 2000, p. 86.

D. Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810

Notice de Antoine-Alexandre Barbier et de Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, t. 5, 1810, pp. 160-161 :

« Il est plus facile et plus ingénieux peut-être de troubler l'imagination par une attente et des craintes mystérieuses, que de la frapper par des scènes réelles et détaillées. C'est ce que madame Radcliffe a très-bien senti dans quelques-uns de ses romans, et cette idée n'est pas sans mérite. Madame Radcliffe conduit naturellement à la plus forte terreur par l'attente, la crainte, le mystère et la curiosité ; on ne voit point de spectre, mais on l'attend toujours ; on n'entend qu'avec incertitude des soupirs, des gémissemens ; c'est peut-être le sifflement du vent, le murmure de l'onde ou les sons plaintifs de la voix d'un être intéressant qui existe et qui souffre. Est-ce un fantôme ? On l'ignore, on n'a que des soupçons ; on veut s'éclaircir, on ne peut quitter le livre ; tout y est voilé, les crimes et le merveilleux et ce plan produit la plus longue et la plus vive émotion.

Si dans ses romans, les scènes d'un autre genre étoient mieux faites, et si les dénoûmens étoient meilleurs, on les citeroit comme des ouvrages originaux, qui peuvent donner quelques idées générales, qui ne doivent assurément pas former un mauvais genre.

Madame Anne Radcliffe est morte en 1809, à Broughton près de Stampford, âgée de 71 ans. Ses principaux romans ont été traduits en français ; en voici les titres :

La Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair, Paris, an 8, 4 vol. in-18. *Les Mystères d'Udolphe*, traduits par mademoiselle Victorine de Chastenay, Paris, 1808, 6 vol. in-18, *L'Italien, ou le Confessionnal des Pénitens noirs*, trad. par A. Morellet, Paris, 1798, 4 vol. in-18. *Julia, ou les Souterrains de Mazzini*, Paris, 1798, 2 vol. in-18. *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, Paris, 1797, 3 vol. in-18. *Les Visions du Château des Pyrénées*, Paris, 1809, 4 vol. in-12. »

E. Mercure de France, 1813

Article de J. B. B. [Jean-Baptiste-Bonaventure (de) Roquefort], *Mercure de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, t. 54, pp. 593-594 :

« M^{me} Radcliff [*sic*], en marchant sur les traces de M. Lewis, a plus imité ses conceptions tragiques que ses moyens surnaturels. Les souterrains, les vieux châteaux et les couvens sont les lieux où elle établit ses scènes ; mais l'on ne peut se dissimuler que ses romans, auxquels il faut cependant reprocher trop de bavardages, se font lire avec intérêt. Le plus célèbre de tous, celui qui est intitulé *Les Mystères d'Udolphe*, a été traduit en français par une dame à qui nous sommes redevables de plusieurs bons ouvrages ; et l'un des membres les plus distingués de l'Académie française a également traduit d'une manière supérieure l'*Italien*, autre roman de M^{me} Radcliff [*sic*]. C'est un bonheur pour cette dame d'avoir eu un traducteur capable de faire la réputation de l'ouvrage qu'il a traduit. »

F. *Cours de Belles Lettres*, 1813

J. G. Fontanelle, ancien professeur de belles lettres à l'école centrale du département de l'Isère, professeur d'histoire, doyen de la faculté des lettres de l'académie de Grenoble, conservateur de la bibliothèque publique, et membre de la société des sciences et des arts de la même ville, *Cours de Belles Lettres*, à Paris, chez Gabriel Dufour, 1813, t. 4, « Coup d'œil sur quelques romans du XVII^e siècle, et sur ceux du XVIII^e », pp. 235-236 :

« Une dame anglaise, Anne Radcliffe, a employé un moyen qui se rapproche en quelque sorte de celui-là. Dans quatre romans piquants, quoi qu'on en ait dit, par leur singularité, et qui ne sont pas sans intérêt, *l'Abbaye de Saint-Clair*, les *Mystères d'Udolphe*, *Julia* et *Eléonore de Rosalba* qui est bien au dessus des trois autres. Elle a manié avec assez d'habileté le ressort de la superstition, dont elle a senti la puissance qu'elle s'est peut-être exagérée et dont elle a quelquefois abusé, puisqu'elle s'en est servie quatre fois. C'est à son imitation que tant de mains ont cru pouvoir s'en emparer à leur tour, et que leur maladresse l'a ensuite si fort décrié. Comme dans le Moine, madame Radcliffe effraie. Elle attache non seulement ceux qui frémissent sous les atteintes de cette peste de l'humanité, et amuse ou intéresse ceux dont la raison a secoué ce joug honteux. Mais elle peut aussi en garantir, parce que tous les événements extraordinaires dont elle tire parti, et qui font un grand effet dans le moment, finissent pas rentrer dans l'ordre naturel ; et il en peut résulter pour les personnes timides et susceptibles de terreurs paniques le conseil salutaire d'examiner quand on a peur. »

G. *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, 1816

Marie-Joseph de Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, chez Maradan [1816], 1818, pp. 245-246 :

« Ici s'offrent à nos regards les quatre romans de madame Radcliffe : *les Mystères d'Udolphe*, le meilleur des quatre, et dont madame de Chastenay n'a pas affaibli les sombres beautés ; *le Confessionnal des Pénitents noirs*, dont nous avons deux traductions estimables, l'une de madame Allart, l'autre de M. Morellet ; *la Forêt*, que nous croyons dignes de la seconde place ; et *Julia*, qui nous paraît le plus faible de tous, quoi qu'en ait dit son traducteur anonyme. On trouve en ces divers ouvrages des caractères fortement prononcés, des situations terribles que l'auteur amène et accumule, au hasard de s'en tirer péniblement, de belles descriptions de l'Italie et du midi de la France, d'énergiques tableaux, de vrais coups de théâtre, et même quelques tons de Shakespeare, ce génie éminent anglais qui, depuis deux siècles, féconde encore dans sa patrie tous les champs de l'imagination. Ces romans, considérés dans leur ensemble, se rattachent à une seule idée d'un grand sens. Partout le merveilleux domine ; dans les bois, dans les châteaux, dans les cloîtres, on se croit environné de revenants, de spectres, d'esprits célestes ou infernaux ; la terreur croît, les prestiges s'entassent, l'apparence acquiert presque de la certitude, et, quand le dénoûment arrive, tout s'explique par des causes naturelles. Délivrer les esprits crédules du besoin de croire aux prodiges, est un but très-philosophiques ; mais les plans n'ont pas l'étendue et la portée dont ils étaient susceptibles. L'exécution en serait tout à la fois plus originale et plus utile, si le lecteur était forcé de rire des choses mêmes qui lui ont fait peur. Tout ce qui blesse la raison, tout ce qui tend à la dégrader, est justiciable du

ridicule : ses traits sont les plus fortes armes contre les sottises importantes. Horace l'a dit, et Voltaire l'a prouvé. Le genre de Madame Radcliffe exige des facultés moins rares ; aussi n'a-t-elle pas manqué d'imitateurs. Sa trace est facile à reconnaître dans le roman médiocre et compliqué qui a pour titre *Adeline, ou la Confession*, et dans *l'Abbaye de Grasville* ; ouvrage beaucoup moins vulgaire, que madame Ducos a fort bien traduit. »

H. *Galerie historique des contemporains, ou Nouvelle biographie, 1820*

Galerie historique des contemporains, ou nouvelle biographie, tome huitième, Bruxelles, Aug. Wahlen et Comp^e, 1820, p. 10 :

« RADCLIFFE (ANNE), romancière anglaise, s'est acquis une grande célébrité, non-seulement dans sa patrie, mais dans toute l'Europe, comme créatrice du genre sombre et terrible, qu'elle a traité avec une haute supériorité de talent, mais qui a si étrangement dégénéré sous la plume de ses innombrables et mal-adroits imitateurs. *L'Italien, ou le Confessionnal des Pénitens noirs, les Mystères d'Udolphe ; l'Abbaye de St-Clair ; Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini*, sont remarquables par une imagination forte et animée, par un vif intérêt, par des caractères tracés avec vigueur, par une terreur mystérieuse portée au plus haut degré, sans reposer, comme dans beaucoup d'autres ouvrages du même genre, sur des moyens entièrement dénués de vraisemblance, enfin par un style plein de chaleur et de coloris. Cet auteur réussit particulièrement dans les descriptions, qu'on peut cependant lui reprocher d'avoir trop prodiguées. Mistriss Radcliffe ne s'est pas bornée au genre du roman ; elle avait parcouru plusieurs contrées de l'Europe, et les relations qu'elle en a publiées prouvent à-la-fois en elle les talents de l'observateur et ceux de l'écrivain. Son *Voyage en Hollande et sur les frontières occidentales de l'Allemagne* ; son *Tour aux lacs de Cumberland et de West-Moreland*, offrent des descriptions pittoresques, des détails historiques fort intéressants, des réflexions judicieuses, un style animé. Elle a en outre plaidé cause de son sexe, dans un ouvrage intitulé : *L'Avocat des Femmes, ou Tentative pour recouvrer les droits des femmes usurpés par les hommes*¹ ; elle réclame contre l'abus dominant en Angleterre, d'employer des hommes dans un grand nombre de travaux qui conviennent au sexe. Mistriss Radcliffe est morte en 1800, dans un âge avancé. On attribue toutefois cette mort à une cause remarquable : on a prétendu qu'une des scènes les plus terribles de son roman intitulé : *Les Visions du château des Pyrénées*², se reproduisit à elle une nuit en songe d'une manière si effrayante, que son imagination vivement frappée recula devant son propre ouvrage, et qu'il en résulta une fièvre à laquelle elle succomba au bout de quelques jours. Il est vraisemblable qu'on ne doit regarder cette anecdote que comme une critique assez originale du genre qu'avait adopté cette célèbre romancière. Quoi qu'il en soit, les ouvrages de mistriss Radcliffe, dont nous n'avons cité que les principaux avaient produit tant de sensation, et jouissaient d'une réputation telle que, depuis sa mort, plusieurs écrivains ont fait paraître leurs productions sous son nom pour leur donner plus de vogue ; mais le défaut

¹ *The Female Advocate ; or, an Attempt to Recover the Rights of Women From Male Usurpation* (1799) est en réalité un ouvrage de Mary Ann Radcliffe (c. 1746-c. 1810), souvent confondue avec Ann Radcliffe.

² *Les Visions du Château des Pyrénées* (1809), traduit par Germain Garnier et M^{lle} Zimmermann est en fait la traduction de *The Romance of the Pyrenees* (1803) de Catherine Cuthbertson.

absolu d'art et de talent qui règne dans la plupart de ces *pastiches*, a bientôt trahi le stratagème. Presque tous les romans de mistress Radcliffe ont été traduits en français avec beaucoup d'élégance, par l'abbé Morellet. »

I. *Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821*

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. iv :

« On a éclairé les Chaumières ; le Villageois a incendié les Châteaux. On a instruit le Peuple : le tiers-Etat nous a donné la République. Tout le monde sait lire, tout le monde veut lire. Avec deux paravents dans nos places publiques, on a formé des Cabinets littéraires ; c'est là que mon portier, c'est là que ma fruitière vont prendre connaissance des opérations législatives ; laissez-les lire des romans, et conseillez-leur de ne plus se mêler des affaires d'Etat. Abandonnez-leur les châteaux de madame Radcliffe, les cavernes, les souterrains, les forêts ; laissez-les errer au milieu des fantômes nocturnes et des ombres sanglantes. »

Ibid., p. 354 : « Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

Ibid., pp. 292-293 : « RADCLIFFE, (ANNE) était douée d'une imagination aussi sombre que féconde ; elle avait parcouru plusieurs contrées de l'Europe, voyagé dans la Hollande, sur le lac pittoresque de Cumberland, dans les montagnes sourcilleuses de l'Allemagne. Le souvenir de ces lieux avait rempli son âme des idées les plus romantiques. De là ces descriptions brillantes dont elle enrichit ses compositions. Elle n'a point le don d'émouvoir la sensibilité, mais elle a le talent d'inspirer la terreur. Oserai-je le dire ? elle est pour nous, ce qu'est pour nos enfans le terrible auteur de *Barbe bleue*. Il n'a point d'égal en son genre, personne n'a pu encore égaler mad. Radcliffe. Plusieurs romans ont paru sous son nom, mais il est facile de reconnaître ceux qui ne sont point d'elle. Voici la note de ceux qu'elle a publiés : l'*Italien ou le Confessionnal des Pénitents noirs*, traduit par l'abbé Morellet (1797), 3 vol. in-12 ; il en existe une autre traduction sous le titre d'*Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitents noirs*, 7 vol. in-18 ; les *Châteaux de Dumbaine et d'Athlin* (1819), 2 vol. in-12 ; la *Forêt ou l'Abbaye de St. Clair* (1820), 2 vol. in-12 ; *Julia ou les Souterrains du Château de Mazzini* (1820), 2 v. in-12 ; (cet ouvrage est en anglais le *Roman sicilien*) ; les *Mystères d'Udolphe* (1819), 4 vol. in-12. On lui a faussement attribué le *Tombeau*, il est d'Hector CHAUSSIER et BIZET ; l'*Ermite de la tombe mystérieuse*, il est du baron LAMOTHE-HOUDANCOURT ; les *Visions du Château des Pyrénées*, il est de M. G... R.. ; le *Couvent de Sainte-Catherine, la Forêt de Montalbano*, ne paraissent pas non plus être sortis de sa plume. »

a. *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini* (1797)

a. 1. *Magasin Encyclopédique*, 1798

Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, rédigé par A. L. Millin, à Paris, chez Fuchs, an sixième (1798), t. 6, pp. 360-373 :

« "Voici le quatrième roman de madame Radcliffe, dit le traducteur, femme d'esprit, en possession d'amuser les loisirs des frères bretons par des fictions ingénieuses." Si en effet les *frères bretons s'amuse*nt des sombres conceptions de cet auteur, comment ceux qui les transmettent peuvent-ils se persuader qu'elles produiront le même effet sur les *frères français*. Le caractère des deux peuples est si différent, que ce qui peut plaire au *splénisme* de l'un ne peut que révolter l'aimable égoïsme de l'autre. En effet, que pouvons-nous trouver, nous ne disons pas d'intéressant, mais même de supportable, dans une multiplicité de faits ramassés sans ordre, sans liaison, sans vraisemblance, dans une foule d'événements dont les acteurs principaux sont des revenans, des moines, des brigands ; le traducteur de *Julia* a très-bien senti les défauts qu'on avoit aperçu dans les autres productions de l'auteur, et il nous apprend *qu'il s'est permis d'élaguer quelques épisodes, de raccourcir quelques longues descriptions* ; il aurait pu retrancher encore, s'il avoit voulu, sans qu'on lui en su mauvais gré, si ce sont-là les ouvrages qui obtiennent les éloges des lecteurs anglais, si les détails minutieux, les événements atroces, les écarts d'imagination sont de leur goût, à-coup-sûr, comme dit le traducteur, ils *déplaisent à la vivacité française, épuisent sa patience et l'amènent promptement au dégoût*. C'est l'effet qu'a produit sur nous la lecture de *Julia*. Madame Radcliffe suppose que, voyageant en Sicile, elle découvrit les magnifiques ruines du château de Mazzini, qui lui rappelèrent *les temps où ces pierres étoient orgueilleusement debout dans leur splendeur originale* ; dans le moment qu'elle *les contemploit, l'ame remplie de mélancolie et de curiosité, elle aperçut un religieux dont la tête, doucement inclinée vers la terre, présentoit un point intéressant dans le tableau*. Elle l'interroge sur l'ancienne existence de *cette grande scène* ; le religieux répond que *ce château a son histoire qui est grave et solennelle*, mais trop longue et trop compliquée pour entreprendre de la raconter ; elle est renfermée dans un manuscrit de notre bibliothèque. Curieuse de parcourir ce manuscrit, madame Radcliffe se rend au monastère ; elle y est accueillie par le supérieur, et elle obtient de faire les extraits qu'elle publie. On va juger si cette histoire méritoit la peine qu'elle s'est donnée.

[Résumé du roman.]

Jusqu'ici rien que de très-trivial dans ce qui s'est passé ; mais c'est à cette époque que madame Radcliffe donne la plus grande liberté à son imagination, elle entasse les événements, elle multiplie les invraisemblances, elle se livre à tout le désordre d'une composition dont la vérité et le goût n'arrêtent pas les écarts.

[Suite du résumé.]

Nous ne dirons rien sur le mérite de cette production, le lecteur en jugera lui-même sur ce fidèle extrait.

Le traducteur, pour tâcher d'égayer les sombres tableaux qu'il présentait au public, a fait graver, à la fin du second volume, une chanson bachique. »

b. *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint Clair* (1794)

b. 1. *Spectateur du Nord*, 1798

« Romans de Mistress Radcliffe », *Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral*, janvier 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 329-330 :

« Le roman d'Eléonore a été généralement préféré à celui du même auteur qui a pour titre : *La Forêt ou l'Abbaye de St. Clair*. Il y a en effet dans celui-ci beaucoup moins de force et de chaleur : mais sous quelques autres rapports nous oserions, contre l'opinion générale, lui donner la préférence ; si toutefois il y a lieu à préférence entre des romans de ce genre. Adeline nous a paru un peu plus intéressante qu'Eléonore ; et l'on respire au moins, du moment où elle est réfugiée en Savoie sous la protection des Laluc. Toute cette vie, toutes ces scènes de Léloncourt versent du baume dans le cœur. – Quelque atroce que soit le rôle du marquis de Montalte, il est moins fatigant que celui de Schedoni ; et le caractère de Lamotte, le terme auquel il est conduit, de défaut en défaut, de vice en vice, de crime en crime, de scélératesse en scélératesse, a quelque chose de très-moral. – Mais la *Forêt* fourmille d'in vraisemblance, et il y a monotonie dans les moyens. »

c. *Les Mystères d'Udolphe* (1797)

c. 1. *Magasin encyclopédique*, 1797

Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique, ou journal des sciences, des lettres et des arts*, rédigé par A. L. Millin, à Paris, chez Fuchs, an cinquième, 1797, vol. 2, pp. 526-530 :

« S'il ne falloit que *promener ses idées sur son imagination*, comme s'exprime Anne Radcliffe, pour produire ses volumes, elle pourroit s'applaudir de sa fécondité ; mais croit-on parvenir à fixer l'attention du lecteur ; ose-t-on se flatter d'intéresser son cœur, ou du moins sa curiosité en entassant événemens sur événemens, invraisemblances sur invraisemblances, descriptions sur descriptions ? Non, assurément, tout ce qui s'éloigne à un certain point de l'apparence du vrai, tout ce qui dépasse le possible idéal devient indifférent, pénible, fatigant même, le livre tombe des mains ; et si on le reprend, ce n'est que pour se confirmer dans le jugement qu'on en a déjà porté ; c'est ce qui nous est arrivé. Nous n'entreprendrons pas l'analyse de ce roman, qui seroit aussi difficile à faire que peu intéressante à lire.

Udolphe est un vieux château placé dans les Apenins ; ses *mystères* sont des disputes de brigands, des pillages, des orgies crapuleuses, des assassinats, des histoires de revenans. Au milieu de cette aimable société et de ces contes de bonne femme, se trouve Emilie de Saint-Aubert, née en Gascogne, et transportée après la perte de ses pères et mère dans ce repaire de voleurs et meurtriers par une tante qui avoit épousé par vanité un noble vénitien.

[Résumé du roman.]

Tel est le fond de ce Roman ; il seroit impossible de parler de la partie épisodique ; elle est extrêmement compliquée, et assez mal attachée au fonds. Les événemens racontés dans ces quatre volumes se sont passés il y a deux siècles, et les personnages qui y jouent un rôle, y ont tous les mœurs, les goûts, les manières du temps présent, ce qui ne laisse pas d'être un défaut de convenance assez remarquable. L'auteur a une passion décidée pour peindre la nature ; il n'en laisse échapper aucune occasion ; ce sont sans cesse des descriptions, des tableaux dans lesquels le soleil, la lune, les étoiles, le firmament, les zéphirs, les tempêtes, les Alpes, les Pyrénées, les Apennins, les [passage illisible], les rochers, les arbres, la mer et la Garonne, les pins et le jasmin jouent un très-grand rôle ; toute la nature est mise à contribution, et ne produit pas l'effet de la moindre esquisse de Vernet : c'est une monotonie qui fatigue. Cet amas de faits sans liaison, de rencontres sans vraisemblance, de situation sans intérêt, pourroit faire douter que l'original soit véritablement anglais, si on ne l'assuroit ; nous ne lui trouvons ni la physionomie, ni le caractère des autres productions de ce genre qui nous sont connus. Ce n'est point ainsi que les auteurs d'*Evelina*, de *Cecilia*, du *Souterrain*, etc. ont construit leur fable. Nous ne pouvons juger du style d'Anne Radcliffe, son ouvrage n'étant pas sous nos yeux ; mais nous devons applaudir au but qu'elle s'est proposé, qui a été "de démontrer que le vice peut quelquefois affliger la vertu, mais que son pouvoir est passager, et son châtimement certain ; tandis que la vertu froissée par l'injustice, mais appuyée sur la patience, triomphe enfin de l'infortune."

Nous rendrons compte incessamment d'un autre roman du même auteur, en sept *vol.* intitulé : *Eléonore de Rosalba* ; nous désirons fort que cette nouvelle production nous permette de réparer ce qui pourra déplaire dans la franchise avec laquelle nous venons d'apprécier celle-ci.

Cette traduction est l'ouvrage d'une jeune personne intéressante, et qui joint à ses agrémens personnels tout ce qu'un esprit aimable, élevé par la culture des Lettres, peut y ajouter de charmes. Elle est faite pour espérer des succès dans un genre plus difficile. »

c. 2. *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807

Article de J.-F. Boissonade, *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807, reproduit dans *Critique littéraire sous le premier empire*, publiée par F. Colincamp, t. 2, Paris, Didier et Cie, 1863, pp. 99-100 :

« M. Barrois, qui met une grande activité à remplir ses promesses, vient de publier les huit derniers volumes de sa collection.

Les *Mystères d'Udolphe* et *Evelina* sont des romans si connus, qu'il me semble peu nécessaire d'en donner l'analyse ; j'aime mieux placer encore ici quelques détails qui feront un peu connaître à nos lecteurs les deux dames à qui nous devons ces productions agréables.

Mistress Radcliffe a obtenu parmi les Anglaises qui cultivent les lettres une place distinguée. Il est vrai de dire que le genre merveilleux et terrible, auquel elle s'est trop attachée, exclut presque toujours l'intérêt de sentiment et les développemens heureux des mœurs et des passions naturelles. Mais madame Radcliffe a racheté les défauts du genre par le mérite de l'exécution littéraire comme ces peintres qui, sur un sujet faiblement conçu, prodiguent les

richesses de leurs pinceaux. Elle a parfaitement compris que ce romanesque faux, enfant bizarre d'une mode passagère, devait tomber avec elle. Un succès uniquement acquis par ces vaines merveilles, dont l'invention même ne suppose pas toujours beaucoup d'imagination, lui paraissait trop peu glorieux et de trop courte durée. Des deux parties essentielles de tout bon roman, la peinture fidèle des mœurs et le style, elle a sacrifié la première au goût du moment, mais elle a tâché d'exceller dans l'autre.

Le style des *Mystères d'Udolphe* a de l'éclat et de la grandeur : les descriptions locales, un peu fréquentes peut-être, sont brillantes et fidèles. Mais le talent de l'auteur est surtout remarquable dans les nombreux morceaux de poésie mêlés à la narration. S'ils ne sont pas tous amenés avec un égal bonheur, il faut, dans les *Mystères d'Udolphe*, se prêter aux invraisemblances ; celles qui conduisent à de beaux vers sont fort dignes d'indulgence : elles ne sont pas toujours aussi agréables. Ces beautés de style feront vivre ce roman et pourront lui donner encore des lecteurs, même quand on sera las des tours mystérieuses, des fantômes nocturnes et des voix souterraines.

Madame Radcliffe débuta, je crois, dans la carrière littéraire par le *Château d'Athlin et de Dumblaine*, histoire écossaise (1789). On lui doit aussi de *Roman Sicilien* et le *Roman de la Forêt* ; mais on en a peu parlé, au moins en France. *L'Italien ou le Confessionnal* [sic] a fait plus de bruit : nous en avons même deux traductions, l'une par madame Mary Gay, l'autre par un académicien célèbre qui, dans le temps de nos malheurs publics, trouva quelquefois une ressource dans ces travaux obscurs. Le dernier ouvrage de madame Radcliffe dont j'ai connaissance est un *Voyage* fait dans l'année 1794, en Hollande et sur les frontières de l'Allemagne. Il est traduit en français. »

d. *Éléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des pénitents noirs* (1797)

d. 1. *Décade philosophique*, an V

Article de Amaury Duval, *Décade philosophique, littéraire et politique*, an V, III^e trimestre, pp. 541-545, et pp. 41-45 :

« Aimez-vous à laisser votre imagination errer au milieu des bois, des rochers, des déserts, des ruines ? Aimez-vous encore des tableaux de prisons, d'églises gothiques, de couvens, d'hermitages ? Aimez-vous enfin les scènes douces, mélancoliques ; les scènes terribles, déchirantes ? lisez *Eléonore de Rosalba* ; lisez tous les romans d'*Anne Radcliffe*.

Cette femme qui n'a commencé à écrire que dans un âge mûr, a produit, dans l'espace de quelques années seulement, un assez grand nombre d'ouvrages estimés, qui ont été lus avec avidité en Angleterre, et traduits dans plusieurs langues. Dans tous on reconnaît son genre, sa manière originale. D'abord elle a l'attention de peindre minutieusement le lieu de la scène, Le Lecteur, désireux de voir la suite d'une histoire commencée, s'impatiente quelquefois de ces longues descriptions, mais il ne tarde pas à en savoir gré à l'auteur ; il s'aperçoit qu'elles ajoutent une grande vérité à l'actio. [sic] – Ensuite elle se plaît à raconter des événemens qui semblent tenir du merveilleux ; mais lorsque le moment de l'explication est arrivé, on voit avec plaisir qu'il n'y avait rien de surnaturel dans ces événemens : les fantômes s'évanouissent. Bien

différente de quelques romanciers modernes, pour étonner l'ame du lecteur elle n'insulte pas à sa raison ; elle ne va pas fouiller dans les rêveries du comte de Gabalis ; elle n'évoque pas les ombres, et ne met pas en scène les dégoûtans spectres d'une femme *aux petits talons*, ou d'une *nonne sanglante*. Elle sait produire des impressions aussi fortes par de plus simples moyens.

Le roman que nous annonçons aujourd'hui a pour titre, en anglais, *The Italian* ; et peut-être Madame Radcliffe, en l'intitulant ainsi, avait-elle voulu faire entendre qu'on y trouverait une peinture fidelle du caractère italien. Mais comme l'un de ses personnages les plus saillans est un moine assassin, le plus perfide et le plus dissimulé des scélérats, le titre devenait pour toute une nation une injure sanglante. C'est donc avec raison que la jeune Française (Mary Gay) a qui nous devons la traduction de ce roman, a préféré de lui donner tout simplement le nom de l'héroïne.

Il est temps de faire connaître à nos lecteurs *Eléonore de Rosalba* ; ils n'auront point à s'en repentir. C'est bien la fille la plus intéressante, la plus vertueuse : et pourtant que de malheurs elle éprouva ! nous en dirons au moins une partie. Mais avant de commencer, il est avantageux pour nous de rappeler ici que l'extrait d'un roman peut rarement avoir beaucoup d'intérêt. Dans un extrait, on est presque toujours obligé de supprimer les *descriptions* de lieux ou des personnes. Et c'est là ce qui donne tant de charme à la plupart des romans, et sur-tout comme nous l'avons dit, à ceux d'Anne Radcliffe : c'est par là que ces sortes d'ouvrages approchent un peu de la poésie :

Souvent le romancier donne la main au poète.

[Résumé du roman.]

Il [le dénouement] est amené avec art, avec trop d'art peut-être. – Madame Radcliffe semble avoir pour principe de ne pas laisser le plus petit incident sans une explication détaillée : elle croit donner ainsi plus de vraisemblance à l'histoire générale ; il en résulte un effet tout contraire. Elle inspire le doute par les peines qu'elle prend pour l'écarter. On pourrait lui dire : Prouvez un peu moins si vous voulez être crue. D'ailleurs, les faits d'un roman n'ont pas besoin de tant de pièces justificatives. Il suffit que l'ouvrage peigne bien le cœur humain, qu'il intéresse, qu'il amuse quelques heures.

Or, très-certainement, le roman d'*Eléonore* remplit toutes ces conditions là. Les événemens s'y succèdent avec rapidité, l'intérêt augmente à chaque volume. *On y trouve à tout moment des scènes dignes de Shakespeare*, et des descriptions que Thomson n'eût pas désavouées.

La traduction est fidelle, écrite avec clarté et grâce. On n'y est point arrêté par des tournures gênées, des expressions étrangères. La citoyenne Mary Gay a su éviter ces anglicismes si fréquens dans les romans que nos traducteurs à la toise donnent au public de Paris quinze jour après qu'ils ont paru à Londres.

C'est un spectacle qui n'est pas sans intérêt de voir les ouvrages d'une anglaise célèbre, très-bien traduite en France par une personne de son sexe. – Tandis que les hommes des deux nations s'entr'égorgent par entêtement, par une jalouse ambition, les femmes, plus heureuses,

plus sages, correspondent entre-elles, se livrent, avec un zèle égal aux doux travaux de la Littérature, et ne rivalisent que de talens. »

d. 2. *Magasin encyclopédique*, 1797

Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique*, 3^e année, Paris, Fuchs, 1797, t. 3, pp. 105-113 :

« On peut remarquer dans ce nouvel ouvrage d'Anne Radcliffe à-peu-près les mêmes défauts que dans celui que nous avons déjà fait connoître. Son imagination est si familiarisée avec les idées tristes, sombres, terribles même que les descriptions des objets que la nature lui offre, et qu'elle multiplie souvent aux dépens de l'intérêt, n'en adoucissent pas l'horreur. La scène est à Naples. L'époque des événemens est l'année 1758.

En lisant ces sept volumes on regrette qu'ils n'aient pas paru sous le règne de Robespierre et de son salut public ; les faits qu'on y lit, les atrocités qu'on y raconte, les horreurs qu'on y révèle étoient dignes de cette époque de notre histoire.

Nous conviendrons avec plaisir que nous avons trouvé dans le nouveau roman d'Anne Radcliffe un plan plus sage, une marche plus suivie, des rapprochemens plus naturels, et un intérêt plus soutenu, parce que les hors-d'œuvres sont moins fréquens, et que la manière de peindre tout ce que la nature lui présente y est moins sensible. On pourroit croire par la vérité de ses descriptions et la vérité des tableaux qu'elle peint que l'auteur a vécu sous ce beau climat, où la douceur de l'atmosphère, les présens de la nature, les productions des arts, la richesse des sites, la majesté même des ruines réveillent toutes les sensations, excitent à toutes les jouissances ; mais on est tenté d'en douter lorsqu'on lui voit écrire deux volumes pour nous parler des souterrains, des cachots, des portes de fer, des chaînes, des interrogatoires effrayans, des supplices secrets de l'inquisition ; on est persuadé alors qu'elle n'a fait que copier ce qu'elle a lu dans des histoires apocryphes, ou qu'elle n'a exprimé que ce que les préventions et la différence d'opinion lui ont dicté. Nous sommes bien éloignés d'excuser ce qu'il y a eu jadis de barbare dans les actes de ce tribunal ; mais nous pouvons dire par ce que nous avons été à portée de nous en instruire pendant notre séjour à Rome, à l'époque même où Mme Radcliffe place les événemens qu'elle raconte, que tout cet appareil de terreur n'existe point, que les membres du Saint-Office sont des hommes instruits, aimable [*sic*] et humains, et que toute cette prétendue tyrannie dont on n'effraye plus que les petits enfans et les ignorans se borne à la censure de livres, censure peut-être moins sévère que celle qui avoit lieu en France.

La traduction de cet ouvrage nous a paru assez soignée ; on auroit dû éviter la répétition des mots mélancoliques, solennel qu'on rencontre à chaque page : qu'est-ce qu'un étonnement solennel, un site mélancolique ? Si les expressions, souvent placées à contre-sens, étoient trop familières à l'auteur, le traducteur auroit bien dû ne pas leur accorder la même prédilection. »

d. 3. *Spectateur du Nord*, avril 1798

« Romans de Mistress Radcliffe », *Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral*, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 203-217 :

« Il faut bien enfin, parler de ces romans, tant vantés depuis un an, et recherchés, lus, dévorés, avec une avidité, qui est très-flatteuse pour Mistress Radcliffe, si elle borne ses prétentions à se faire lire une fois, si elle n'ambitionne d'autre succès que celui d'attacher, d'occuper péniblement l'attention de ses lecteurs, pendant quelques heures ; si en un mot des suffrages surpris à l'imagination amie du merveilleux lui paroissent préférables aux suffrages réfléchis de la raison et du goût. – Nous connaissons quatre romans de Mistress Radcliffe *les Châteaux d'Athlin et de Dumbayne*, les *Mystères d'Udolphe*, la *Forêt de l'Abbaye de St. Clair*, et *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal [sic] des pénitents noirs*, qui, dans l'original, porte le titre : *the Italian*. Nous avons lu chacun de ces romans tout d'un trait : d'abord parce que c'est notre manière de lire les romans, qui pour la plupart sont de grands drames, dont il est impossible de bien jouir et difficile de juger, lorsqu'on en sépare les scènes ; mais nous l'avouons aussi, si nous n'avons laissé chacun de ces romans après l'avoir achevé, c'est parce que nous avons trouvé dans cette lecture un intérêt qui nous a fortement attachés, et dont nous serions presque honteux, si nous ne nous rappelions que la Fontaine a dit :

"Et moi-même,
Si Peau-d'âne m'étoit conté,
J'y prendrois un plaisir extrême."

Ce n'est pourtant pas à *peau-d'âne*, il faut en convenir, que ressemblent les œuvres de Mistress Radcliffe, et il s'en faut de beaucoup qu'elles soient sans mérite ; mais on peut juger du genre de ces romans par la manière dont les a appréciés un journaliste anglois, en publiant, il y a quelques mois, la *recette des ingrédients* qui entrent, selon lui, dans leur composition ; la voici traduite :

"Un vieux château, dont la moitié est en ruines ;
Un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées ;
Trois cadavres, encore tous sanglans ;
Trois squelettes bien emballés ;
Une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge ;
Des voleurs et bandits à volonté ;
Une dose suffisante de chuchotemens, de gémissemens étouffés, et d'un horrible fracas ;
Tous ces ingrédients bien mêlés, et partagés en trois portions ou volumes, donnent une excellente mixtion, que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans chaque bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet. *Probatum est.*"

Nous n'entreprendrons certainement pas d'analyser les trois romans de Mistress Radcliffe : nous nous bornerons à un seul, et nous choisirons celui qui nous a paru le plus goûté, comme aussi sous beaucoup de rapports plus dignes de l'être : *Eléonore de Rosalba*. A la courte analyse que nous allons donner, nous joindrons quelques réflexions sur le genre de ces romans ; et nous acquitterons ainsi une dette, sur laquelle on nous pardonnera facilement d'avoir été en retard. Pour ceux de nos lecteurs qui ne connoissent pas les romans dont il s'agit, cet article sera entièrement neuf : les autres auront une seconde fois à juger Mistress Radcliffe, en nous jugeant nous-mêmes. [Résumé du roman.] L'auteur n'ayant pas voulu laisser le plus petit incident sans explication détaillée, et ayant réservé toutes ces explications pour la fin du roman, le

développement en est extrêmement pénible, sans que les faits deviennent plus vraisemblables. C'est un des grands défauts de l'ouvrage.

Les personnes qui l'ont lu trouveront l'analyse que nous en donnons extrêmement sèche ou froide ; c'est tout simple. Le plus grand mérite de l'ouvrage est dans les descriptions des lieux et les situations des personnages : l'analyse supprime nécessairement les unes, et ne peut rendre l'art avec lequel les autres sont amenées. »

Ibid., pp. 324-338 : « Nous nous sommes arrêtés sur la scène nocturne entre *Schedoni* et *Spalatro*, dans l'infame repaire dont ils avoient fait l'asile de leur scélératesse sur les bords de la Méditerranée : nous l'avons offerte à nos lecteurs, telle que l'avoient produite l'imagination et la plume de l'auteur, afin qu'ils pussent un peu apprécier le mérite de son style. Mistress Radcliffe est très-habile à amener des situations, propres, comme celle-là, à remplir l'ame d'effroi ; elle excelle aussi dans le genre descriptif et se complait à peindre des paysages : on voit qu'elle a étudié Shakespear [*sic*] et Thomson. Combien de scènes, que nous n'avons pu même indiquer dans une analyse rapide, et dont le souvenir nous frappe, nous émeut encore ! celle entre autres où la marquise de Vivaldi complotte avec Schedoni son confesseur contre la malheureuse Eléonore, cette trame qu'ils forment contre leur innocente victime dans l'église *del Spirito Santo*. Je vois encore deux monstres ourdir leurs projets d'assassinat sous ces voûtes sacrées que la nuit commence à obscurcir : tout semble s'animer autour d'eux pour leur témoigner l'horreur qu'ils inspirent ; les sombres vitraux par leur triste frémissement, et les cloches par leur tintement funèbre, et l'orgue par ses sons lents et lugubres... Ce fantôme que Vivaldi poursuit en vain dans les ruines de Paluzzi, les dangers que courent les deux amans en s'échappant du couvent de *San Stephano*, la scène de la chapelle solitaire, où ils sont arrêtés à la pâle lueur de quelques flambeaux au moment de voir bénir leur union ; tous les horribles détails des cachots de l'Inquisition, cette apparition fréquente et toujours inexplicable d'un fantôme ensanglanté dans la prison de Vivaldi, cette voix terrible qui se fait entendre au tribunal, sans qu'on puisse découvrir d'où elle part ; tous ces incidens qui semblent autant de prodiges, occupent, intéressent, émeuvent fortement le lecteur, le tiennent dans une anxiété, toujours pénible, souvent déchirante. Mais aussi quoi de plus froid que cette explication très-longue et très-embrouillée, par laquelle l'Auteur veut prouver à la fin du roman que tout est naturel dans ses miracles ?

C'est par des moyens à-peu-près semblables que Mistress Radcliffe a fait lire ses autres romans. Dira-t-on que des moyens, par lesquels on réussit à *occuper*, à *intéresser*, à *émouvoir*, à se faire lire en un mot, portent avec eux leur excuse ? Mais si vous ne savez m'émouvoir qu'avec des cachots, des ruines, des cavernes, des fantômes, des squelettes, des lambeaux ensanglantés, gardez votre funeste secret. – *Mais c'est le seul moyen d'émouvoir les ames du siècle*. Belle raison pour travailler à rendre ce mal incurable, au lieu de changer à le guérir. – *Mais si Richardson et Fielding écrivaient aujourd'hui, ils ne seroient pas lus*. Mais s'ils existaient aujourd'hui, emploieraient-ils vos moyens pour se faire lire ?... D'ailleurs vous calomniez le siècle ; on lit encore les chef-d'œuvres de Richardson et de Fielding ; on y revient même, on les relit, et plus d'une fois ; on ne lira jamais deux fois les Romans d'Anne Radcliffe.

On diroit que les romanciers d'aujourd'hui, d'accord avec les révolutionnaires veulent nous accoutumer aux poignards, au poison, au sang, aux cadavres, à la terreur en un mot et au crime. La terreur sans doute peut bien entrer dans leurs vues, mais s'ils veulent être tragiques, qu'ils cherchent donc aussi à exciter la pitié ; que le premier sentiment soit adouci par le second ; que celui-ci prévale même, et qu'il en résulte au moins une idée morale, qui se grave fortement dans l'ame du lecteur, à l'aide des images que lui présente [passage illisible] épanchement ; jamais un instant de bonheur, pas même un instant de repos : on diroit un peintre qui n'a pas su ou n'a pas voulu fondre ses couleurs. Que nous offre d'ailleurs ce roman d'instruction pour l'innocence, de consolent pour la vertu ? Quelle idée morale laisse en nous la lecture d'un tel ouvrage ? Quel profit en retirons-nous ? Aucun, je pense ; car il me semble que le mariage d'Eléonore et de Vivaldi n'est pas la récompense de leur conduite. Par quels sacrifices ont-ils acheté leur bonheur ?

On voit que l'Auteur a voulu quelque-fois faire contraster les charmes de la nature dans les campagnes d'Italie avec la monstruosité des Schedoni, des Spalatro, des Zampari : mais c'étoient des cœurs sensibles et généreux qu'il falloit opposer à des cœurs atroces : l'autre opposition ne fait pas contraste ; elle m'ennuie, elle m'impatiente, sur-tout lorsque l'Auteur dans ses descriptions s'appesantit sur des détails minutieux : elle me contrarie autant que si, dans les fortes scènes d'*Hamlet*, on vouloit me faire remarquer les décorations du théâtre.

Dans ce roman, au reste, il y a des situations entièrement manquées. Telle est par exemple la reconnaissance de Vivaldi et d'Eléonore dans l'église de San Stephano. La mort de la Marquise de Vivaldi, soit en proie à la tyrannie de l'Abbesse de San Stephani, soit entre les mains de Spalatro, soit sous le couteau de Schedoni, est-ce de compassion que je suis le plus touché. Lors même que Schedoni, d'une main lève le poignard, et de l'autre, pour mieux assurer son coup, écarte les vêtements d'Eléonore ; lorsqu'il aperçoit, lorsqu'il reconnoît ce portrait qui paralyse son bras, qui le pétrifie ; n'est-ce pas l'horreur pour le monstre qui domine, plutôt que la pitié pour la victime ?

Le jeune Vivaldi, dans les cachots de l'Inquisition, m'intéresse encore moins qu'Eléonore. Là, comme dans l'ancre de Spalatro, ce n'est point de la compassion, c'est de la terreur que mon ame est remplie ; ce n'est pas Vivaldi qui m'occupe, c'est cet être incompréhensible qui apparôit dans la prison, une lampe sépulcrale dans une main, et un poignard ensanglanté dans l'autre ; c'est ce Zampari qui par-tout se fait entendre à Vivaldi, sans que nulle part celui-ci puisse l'apercevoir invisible au tribunal de l'Inquisition, comme introuvable sous les ruines de Paluzzi.

Qui ne trouvera trop foible le rôle que jouent dans le roman et la signora Bianchi tante d'Eléonore, et cette Olivia dont on eût pu tirer un si grand parti ? L'Auteur paroît l'avoir aperçu [passage illisible] beau tableau est à peine esquissée. Le moment où le Grand pénitencier sort du confessionnal épouvanté des horreurs qu'on lui révèle ne fait aucune impression. Dans de telles situations cependant l'Auteur eût trouvé des moyens de nous toucher, sans recourir à tout cet appareil de terreur que les grands maîtres ont dédaigné. Plus les scènes d'un roman s'éloignent des scènes communes de la vie, moins nous nous croyons exposés aux maux qu'elles doivent nous faire craindre : et, lorsque la lecture d'un tel roman, est achevée, on en

est occupé comme d'un songe long et pénible, mais on s'en moque comme d'un songe. Il n'est pas ainsi d'un bon roman.

Quel effet doivent produire ceux de *Mistress Radcliffe* ? Un moment d'intérêt sans doute, mais bien plus sûrement encore la fatigue, le dégoût, ou bien l'habitude des images et des commotions violentes, qui rend l'âme inaccessible aux émotions douces ; comme les liqueurs fortes, en brûlant le palais, lui rendent toute autre liqueur fade et insipide.

[Parenthèse sur *La Forêt, ou l'abbaye de St-Clair*, suivi d'une autre sur *Le Moine*.]

Mais pourquoi ne pas s'attacher dans ses fictions à imiter la nature ? N'est-ce pas là le type de tous les arts ? Elle est sans doute bien modifiée qu'il faut l'étudier, lorsqu'on veut composer des tableaux instructifs ? La société ne nous fournit-elle pas une foule d'originaux, dont la plupart sont encore à peindre ? Serait-on découragé par la crainte de rester au-dessous des grands maîtres, des Richardson, des Fielding ? mais certes ce ne serait pas un petit bonheur que d'en approcher : et d'ailleurs la mine, où ils ont fouillé avec tant de succès, n'est-elle pas inépuisable ? "J'aime à croire, a dit une Française, que, malgré les talens incontestables de *Mistress Radcliffe*, nous ne craignons pas de lui opposer ; J'aime à croire que l'on pourroit se rapprocher davantage de la nature, et que l'on ne manqueroit pas à l'utilité, pas même peut-être pour tracer ces détails fugitifs, qui occupent l'espace entre les événemens de la vie. Des jours, des années dont le souvenir est effacé, ont été remplis d'émotions, de sentimens, de petits intérêts, de nuances fines et délicates. Chaque moment a son occupation, et chaque occupation a son ressort moral. Il est même bon de rapprocher sans cesse la vertu de ces circonstances obscures et inaperçues, parce que c'est la suite de ces devoirs journaliers qui forme essentiellement le fonds de la vie." C'est de Mad. De Flahaut que nous empruntons ces réflexions : nous les prenons dans l'avant-propos qu'elle a mis en tête de son *Adèle de Sénanges*, roman plein d'intérêt qu'elle a publié à Hambourg, il y a deux ans, et qui a été traduit avec succès en anglais, en allemand et en italien. On vient d'en faire une nouvelle édition en France, où il avoit été jusqu'ici beaucoup moins connu qu'il ne mérite de l'être. Les journalistes de Paris en ont rendu un compte très-avantageux, et, si le public se ratifie de leurs éloges, ce sera une preuve que le genre de *Mistress Radcliffe* n'a pas encore tout-à-fait dépravé le goût des lecteurs de romans.

Mad. de Flahaut a donné par son exemple une grande force aux excellentes vues qu'offre l'avant-propos d'*Adèle*, particulièrement à celles que nous venons de citer. Elle a pris dans les circonstances ordinaires de la vie tous les détails, tous les incidens qui servent à faire ressortir le caractère, et à développer les affections de ses personnages. "Point d'intrigue, comme l'a fort justement observé un journaliste de Paris ; point de grand événement, point de secousse. Mad. De Flahaut n'a pas besoin de mettre ses personnages en convulsions, pour saisir et peindre la situation de leur âme. Elle n'a même pas eu besoin, pour intéresser, de peindre une passion toute formée ; elle a su démêler et exprimer les mouvemens doux et simples d'une passion naissance dans les âmes pures et dans le cours ordinaire de la société."

Quelques lecteurs, nous le sentons, pourroient s'effrayer de l'idée seule d'un roman sans événemens, sans intrigue : mais qu'ils se rassurent : la situation où l'Auteur a placé Adèle, entre un mari très-âgé et un ami très-jeune, lui a fourni une suite de scène sur lesquelles est répandu

un véritable charme. Nous n'entendons pas comment cette situation a pu être critiquée par quelques journalistes. Sans doute il étoit fort difficile de tirer bon parti d'un rôle comme celui du vieillard dans un pareille situation ; il étoit difficile de lui conserver de la dignité, d'attirer sur lui de l'intérêt ; mais l'Auteur a su vaincre cette difficulté, et l'intérêt se trouve très-heureusement partagé entre les trois personnages. – On sent bien que le vieux Mr. de Sénanges meurt fort à propos ; mais puisque les tendres communications d'Adèle et de Sydenham n'ont point dégénéré en liaisons coupables, puisque la conduite du jeune homme a toujours été généreuse, l'abandon d'Adèle toujours innocent, la passion naissante de l'un et de l'autre toujours subordonnée au devoir ; et leur vertu toujours triomphante, de quoi peut se plaindre le censeur le plus sévère ? plus la situation a été critique pour les jeunes amis, et quiétudes, effrayante même quelque-fois pour le lecteur délicat, et plus il nous semble que le résultat est moral. Nous ne chercherons pas à justifier notre opinion par une analyse de ce roman : il est déjà fort connu dans la plupart des pays où circule ce journal. Mais nous ajouterons qu'au mérite dont nous avons parlé, ce roman en est un qui commence à devenir très-rare ; qu'il est écrit d'un style toujours pur et facile, souvent élégant et gracieux.

Il est des ouvrages qu'on ne sauroit lire sans désirer d'en connoître les Auteurs. On souhaiterait d'être à même de les voir et de les entendre, on voudrait vivre dans leur société, on se trouverait heureux de les avoir pour amis ; et lorsqu'ils sont recherchés par leurs lecteurs, cet empressement doit être pour eux une douce récompense de leur travail. Peut-être Mistress Radcliffe a-t-elle éprouvé cette jouissance ; mais nous ne nous sentirions pas disposés à aller chercher une amie dans les souterrains, évoquant les ombres, s'entourant de squelettes, créant des fantômes, et peignant de fantaisie des scélérats et des monstres. Tout ce que nous pourrions ajouter sur le genre adopté par Mistress Radcliffe, ne vaudrait certainement pas les réflexions d'un de ses compatriotes sur la pitié, dont nous allons donner [passage illisible] dans l'article suivant. »

e. L'Italien (1797)

e. 1. Mercure français, 10 thermidor an V

Mercure français, 10 thermidor an V :

« Grâce soient rendues à Mme Radcliffe pour nous avoir retracé avec des couleurs si vives et si frappantes une partie des crimes de ce règne de prêtres qui ne fait pas seulement verser à grands flots le sang des nations dans des guerres implacables ou sur les échaffauds d'un tribunal froidement inique, mais qui poursuit l'homme dans tous les détails de sa vie particulière, l'environnement de fantômes cruels, porte le désordre et le malheur dans l'intérieur des familles, corrompt tous les cœurs en égarant les imaginations ; système vraiment antisocial, qui ne détruit pas moins la morale dans ses dupes que dans les hommes moins crédules, auxquels il donne lui-même l'exemple de fonder de grands moyens de richesse et de pouvoir sur la crédulité d'autrui et de dérober une vie de forfaits sous l'affectation hypocrite de je ne sais quelles chimériques vertus. » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1924, pp. 84.

e. 2. *Magasin encyclopédique*, 1797

Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique*, A. L. Millin, 3^e année, Paris, Fuchs, 1797, t. 3, p. 140 :

A propos de la traduction de Morellet : « un littérateur aussi distingué que le citoyen Morellet, ne peut manquer d'être bien accueillie. »

e. 3. *Magasin encyclopédique*, 1798

Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, rédigé par A. L. Millin, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1798, t. 6, p. 85 :

« Dans le débordement de romans que les presses de Londres ont produit depuis quelques années, et qui y sont devenus une mode, comme en France les costumes grecs ; il y a certainement du choix à faire pour les traducteurs. On regrette beaucoup que le citoyen Morellet ait choisi, pour distraire son âme de ses peines particulières, LE CONFESSONAL DE MADAME RADCLIFFE, qui certainement ne pouvoit remplir le but qu'il se proposoit [...]. »

f. *La Forêt de Montalbano, ou le Fils généreux (1813) [fausse attribution à Radcliffe]*

f. 1. *Journal des Arts*, 1813

Article de S., *Journal des Arts, des Sciences et de la Littérature*, n° 225, 25 mai 1813, pp. 250-253 :

« Depuis long-temps on fait des romans, et sans doute on en fera long-temps encore, quoique les critiques s'élèvent chaque jour contre ce genre de littérature, que n'a pas dédaigné l'imagination riante des Grecs, auquel la gravité romaine a bien voulu s'abaisser une fois, qui fera vivre à jamais les noms de *Cervantès*, de *Lesage*, de *Richardson*, de *Fielding*, et que les femmes les plus spirituelles, les plus aimables, ont cultivé avec tant de succès et de grâce. Qui ne s'honorerait, en effet, d'avoir imaginé les aventures, les situations de *Théagène et Chavielée*, de *Choroës* et *Caltirhoé* ? Qui ne voudrait avoir peint, comme *Longus*, dans *Daphnis et Chloé*, cette espèce d'innocence de mœurs pastorales, mêlées sans cesse à ce premier instinct qui entraîne un sexe vers l'autre ? Qui ne serait pas jaloux d'avoir été l'inventeur de l'épisode de *l'Amour et Psyché*, qu'on relit chaque jour avec un nouveau plaisir dans [passage illisible]. Qui jamais s'est repenti d'avoir consacré des heures ; des journées entières à la lecture des romans de M^{me} de Lafayette, de M^{me} Ricoboni ? Les ouvrages de M^{me} Cottin en tiennent-ils pas un rang distingué dans toutes les bibliothèques ? Ne fait-on pas journellement l'éloge des productions aimables de M^{me} de G..., de M^{me} de Fl... ? Pourquoi donc chercherait-on à proscrire, à avilir un genre de littérature qui donne souvent aux femmes les moyens de nous étonner doublement, et par les grâces de leur esprit, et par les charmes de leur style ? Ce n'est jamais le genre qu'il faut blâmer.

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux,

à dit Voltaire, ou M. F. de M..... ou M..... (car on ne sait pas encore précisément à qui appartient ce vers) ; l'essentiel est de savoir si l'on a atteint le but qu'on s'est proposé ; l'auteur qui a le plus à se plaindre de la critique, et qu'on engage chaque jour nos romanciers à ne pas

prendre pour modèle, est sans doute *Anne Radcliffe*. Et pourquoi ? parce qu'elle s'est frayé une route nouvelle, parce qu'elle n'a pas voulu imiter, mais créer ! La nature n'avait pas donné à *Anne Radcliffe*, comme à Richardson, ce génie contemplatif qui étudie les hommes et sait les pénétrer ; elle ne se sentait pas le talent nécessaire pour tracer les portraits avec autant d'originalité que *Fielding*. Devait-elle pour cela renoncer à écrire, à obtenir les succès ? Non, sans doute : il fallait remplacer par la vigueur la précision, l'énergie des expressions, les tons gracieux, les formes élégantes de style brillante [*sic*], employés par tant d'autres, au lieu de chercher à nous inspirer des sensations délicieuses ; à répandre la terreur dans notre âme, à étonner notre imagination, au lieu de la charmer, à nous faire verser des pleurs, au lieu de provoquer notre gaieté ; enfin, après avoir gradué l'intérêt avec beaucoup d'art, après avoir vivement excité notre curiosité, nous ôter tout à coup le bandeau de l'illusion, et ne nous laisser que le regret de connaître sitôt la vérité. Tel est le parti qu'a pris *Anne Radcliffe*, que je serais tenté de croire l'auteur du nouveau roman dont j'ai à rendre compte. On verra du moins, par l'analyse rapide que je vais en donner, que mes conjectures ne sont pas déraisonnables.

[Résumé du roman.]

Voilà bien des événemens, et cependant je ne me suis attaché qu'à ce qui était absolument essentiel à l'action, sans m'occuper ni des détails, ni des ressorts de l'intrigue. Quant aux personnages, je n'ai nommé que ceux qui agissent sur le premier plan ; mais j'ose assurer qu'il y a peu de romans où les aventures sont plus multipliées, les situations plus attachantes, où la curiosité soit plus vivement excitée. Plusieurs caractères sont dessinés avec force ; d'autres avec adresse. Les lecteurs remarqueront avec un véritable plaisir celui prêtre irlandais, également original, et dans son langage, et dans ses actions : officieux mal-adroit, s'il en fut jamais ; indiscret au dernier point ; bavard intrépide ; actif, généreux, réunissant toutes les qualités d'un homme estimable ; mais offrant partout des traits du comique le plus vrai : la création de ce caractère est l'idée la plus heureuse de l'auteur.

Si, pour plaire, il suffit d'intéresser et d'émouvoir, tout garantit le succès de cet ouvrage. Le style du traducteur est en général facile, correct, exempt de mauvais goût ; et si l'on passe sur quelques longueurs, quelques répétitions, sur des fautes échappées plutôt au copiste qu'au traducteur, *la Forêt de Montalbano* figurera avec honneur parmi les romans auxquels on accorde quelque mérite ; et le traducteur, Mme P***, dont cet œuvre est le premier essai, trouvera, dans les applaudissemens de ses lecteurs, le prix le plus doux de son travail. »

3. Anonyme, La Caverne de la mort (1799)

A. Journal typographique et bibliographique, an VIII

Journal typographique et bibliographique, publié par P. Roux, troisième année, 1^{er} vendémiaire au 30 fructidor an VIII [22 Sept. 1799 au 21 Sept. 1800], à Paris, chez l'Éditeur, p. 362 :

« Nous pouvons affirmer que le lecteur le plus intrépide, celui même qui a bravé les effrayans mystères du *Château d'Udolphe*, ne pourra, sans frémir, suivre sir Albert dans la *Caverne de la mort*. »

4. Anonyme, *Le Château du comte Roderic, ou les Temps gothiques* (1807)

A. *Journal des débats*, 1807

Article de N., *Journal des débats*, mercredi 9 septembre 1807, pp. 1-4 :

« Tout le monde connoît l'illustre Thomas de la Fuente, maître d'école du village d'Olmédo, et la superbe tragédie qu'il y fit représenter, laquelle avoit pour titre : *Les Amusemens de Muley Brugentuf*, roi de Maroc. Gil-Blas, qui eut le bonheur d'assister à cette représentation, et qui a pris plaisir à nous faire le détail d'un spectacle si agréable, affirme qu'il ne s'est jamais rien représenté de plus tragique [...].

Un tel chef-d'œuvre n'étoit cependant que le coup d'essai de maître Thomas de La Fuente ; mais il avoit sur la théorie de l'art des idées qui auroient pu le mener beaucoup plus loin encore, s'il eût continué à le pratiquer. “Je suis loin du sentiment d'Arioste, disoit-il à Gil-Blas qui l'écoutoit avec admiration ; il faut exciter la terreur. Ah ! si je m'étois attaché au théâtre, je n'aurois jamais mis sur la scène que des princes sanguinaires, que des héros assassins ; je me serois baigné dans le sang. On auroit toujours vu périr dans mes tragédies, non-seulement les principaux personnages, mais les gardes mêmes ; j'aurois égorgé jusqu'au souffleur : enfin, je n'aime que l'effroyable ; c'est mon goût. Aussi ces sortes de poèmes entraînent la multitude, entretiennent le luxe des comédiens, et font rouler tout doucement les auteurs.”

On ne peut faire qu'un seul reproche au raisonnement du savant maître d'école ; c'est qu'il cite assez mal à propos Arioste, qui par *la terreur*, entend des choses tellement opposées à l'idée qu'il en a lui-même, qu'il semble impossible de pouvoir jamais concilier des principes aussi différens ; mais, du reste, il touche au véritable but de l'art, et s'y montre presque aussi habile que nos auteurs mélodramatiques, et même la plupart de nos tragiques modernes, qui n'ont jamais lu ce *benêt* d'Arioste, et qui seroient bien fâchés de le lire, d'abord parce qu'ils sont sûrs de leurs *effets* ; ensuite, parce qu'ils ont l'expérience de tous ceux qui l'ont mérité, tels que Corneille et Racine, manquent [passage illisible] de *ressorts* dramatiques (c'est le mot consacré parmi ces messieurs), et qu'ils n'ont trouvé dans l'étude de ses règles et dans la contrainte qu'il leur a imposée, que des entraves à leur génie. Sans ce vieux pédant grec, au lieu de se borner à écrire des *conversations*, des *dissertations*, en vers, que l'on a décorées du nom de tragédies, peut-être se seroient-ils élevés jusqu'à la pantomime dialoguée, laquelle eût été, par conséquent, établie en France cent cinquante ans plus tôt, de manière qu'au lieu d'une vingtaine de tragédies, à la vérité assez passables, qui sont restées au théâtre, nous y posséderions peut-être quinze à vingt mille mélodrames, tant en vers qu'en prose, lesquels auroient seulement rendu notre théâtre le plus riche de l'univers, mais encore nous auroient valu l'admiration des Allemands et des Anglais, qui au contraire ne regardent qu'avec dédain ces tragiques si vantés, qui n'ont point de *ressort*, et qui ne savent pas *charpenter* une œuvre de théâtre.

Les auteurs de romans ne sont ni moins adroits, ni moins habiles que les auteurs dramatiques, et ont remonté comme eux à la véritable source des émotions du cœur humain, que jusqu'à ces derniers temps on n'avoit pas bien connue. Autrefois on s'imaginait assez sottement, et même

en Angleterre comme en France, que pour intéresser dans un roman, il falloit peindre des mœurs, tracer des caractères, exprimer des passions ; enfin, donner une image de la vie humaine qui pût, ou provoquer le rire, ou faire naître de douces émotions. Pour parvenir à un tel résultat, il étoit nécessaire de voir, d'étudier le monde ; d'y apporter un esprit juste, délicat, pénétrant, une ame forte et sensible : pour bien rendre toutes les nuances des passions, pour exposer d'une manière agréable et frappante, les vices et les ridicules, il falloit une plume tout-à-tout énergique et légère, souvent éloquente, sachant enfin prendre tous les tons, ce qui exigeoit que le romancier joignit à l'étude du monde, celle des lettres ; non moins longue, non moins difficile à acquérir. Cet accord si rare des travaux du cabinet, et des observations faites dans le grand livre de la vie humaine, a produit dans l'espace de deux siècles, trois ou quatre romanciers, et cinq à six ouvrages qui sans doute ne sont pas sans mérite ; mais enfin, s'il est possible de parvenir au même but, et même de le passer, sans se donner la moindre peine, ne seroit-il pas [passage illisible] d'entreprendre des travaux infinis de ces gens-là, tandis que sans étude, sans préparations, sans même se donner la peine de faire un plan, et se jouant pour ainsi dire avec sa plume, on peut faire dresser les cheveux là où ils se contentoient de jeter quelque trouble dans l'ame du lecteur, et donner des attaques de nerfs, lorsqu'ils ne parviennent qu'à arrcher de nos yeux des larmes délicieuses ? On a bien trouvé moyen de simplifier la chimie, la mécanique, et presque toutes les sciences naturelles ; pourquoi ne tenteroit-on pas également de perfectionner la littérature, en cherchant à produire plus d'effets avec des moyens plus faciles, ce qui doit être sans doute le comble de l'art ?

On y est parvenu, du moins pour les romans. L'auteur de la Gastronomie donnant des leçons sur l'art de bien manger, dit quelque part, avec une gravité qui nous a toujours charmés :

Ayez un bon château dans l'Auvergne ou la Bresse,
Ou près des lieux charmans d'où Lyon voit passer
Deux fleuves amoureux tout prêts à s'embrasser.

Il exige en outre un air pur et vif, nécessaire pour exciter l'appétit ; des aspects rians qui charment les yeux, et sur-tout nombreuse et bonne compagnie pour égayer le repas. La recette pour composer tristes romans modernes est justement contraire de celle que l'on indique pour faire de bons diners, et nous semble d'une exécution beaucoup plus facile : *Ayez un vieux château* bien délabré, pourroit-on dire à un jeune auteur qui se destine à suivre cette belle et fructueuse carrière ; placez-le où vous voudrez, pourvu que le lieu soit inculte, désert, l'air malsain et nébuleux, le château presque inhabitable. Vous y pratiquerez ensuite à chaque étage de longs corridors étroits, obscurs et contournés ; ils aboutiront à de vastes salles ouvertes à tous les vents, que vous remplirez de meubles pourris et de vieilles armures. Vous aurez quelques portes de fer pratiquées dans les murs, qui s'ouvriront par de secrets ressorts, et retomberont avec fracas sur ceux qui auront eu l'imprudence de s'engager dans leurs ouvertures. Ajoutez à cela des souterrains voûtés, humides, ténébreux, dans lesquels on descendra par des trappes, et qui contiendront bon nombre de cachots, les plus affreux qu'il soit possible d'imaginer. Non loin de là, que l'on n'oublie pas de planter quelque forêt aussi vieille que le monde, et impénétrable aux rayons du jour ; que l'on établisse au milieu de cette forêt une antique abbaye dont les murs seront couverts de mousse, et dont les cloches lugubres et monotones interrompront seules le silence de cette effrayante solitude, *item*, une gorge étroite

entre deux montagnes pelées, horribles à voir ; *item* un hermitage sur la pente de quelque colline, et quand les lieux seront ainsi disposés, mettez-moi des voleurs dans le chemin creux ; dans l'hermitage, un hermitage âgé de quelque cent ans, parce qu'au milieu d'un endroit aussi abandonné, il faut bien quelque habile homme pour panser les blessés. Quant au château ruiné, principal lieu des scènes que nous allons étaler, il servira de retraite ou à de faux monnoyeurs, ou à quelque Espagnol vindicatif et jaloux qui y aura fait conduire les victimes de ses injustes fureurs.

Ceci fait, choisissez une nuit d'automne bien longue, bien obscure, rassemblez les nuages, évoquez les tempêtes ; que le tonnerre, la pluie, les vents conjurés bouleversent la nature entière. Un jeune cavalier, beau comme le jour, brave comme un César, se trouve engagé dans la forêt, au milieu de toutes ces horreurs. Il aperçoit le château à la lueur des éclairs, il en approche pour y chercher un abri ; les portes sont fermées, le plus profond silence règne partout ; à la faveur de quelques débris qui remplissent les fossés, il trouve le moyen d'y pénétrer avec son cheval, et se place sous un portique qui est prêt à s'écrouler. Bientôt il aperçoit dans le lointain une lumière foible, vacillante ; ... on parle bas ; ... des espèces de fantômes approchent de lui ; ... ils ont des figures épouvantables... et l'un d'entr'eux tient quelque-chose dans la main, qui ressemble à un poignard : le jeune héros se tapit dans un coin ; on le dépasse, il les suit, et s'engage bravement dans les corridors ; on s'arrête, il recule... La lanterne que portent les spectres en question, portant un reflet sur la muraille, il y aperçoit avec horreur des traces de sang... Il ne sera même pas mal de lui faire heurter quelque cadavre... Des trapes s'ouvrent sous lui... il tombe dans un abyme de trente ou quarante pieds de profondeur : il est bien un peu étourdi de la chute ; mais comme il est tombé sur la terre molle et humide, il ne s'est, Dieu merci, cassé aucun membre. Alors il entend le bruit des chaînes, des voix lamentables, des cris de rage : il met l'épée à la main, l'enfonce jusqu'à la garde dans le ventre du brigand à moustaches qu'il a suivi, prend un levier qui se trouve là tout exprès, et, s'éclairant de la lanterne sourde du mort, enfonce la porte d'un cachot d'où semblent partir les gémissements. Il y délivre une femme charmante, que cette nuit même le barbare Espagnol alloit immoler. Ils sortent du château, au milieu de mille nouveaux dangers, et n'en sortent que pour retomber dans des dangers plus grands encore. En passant par le chemin creux, ils sont attaqués par les voleurs : le valeureux jeune homme se défend vaillamment ; mais il est accablé par le nombre, et les bandits l'emmènent avec sa belle dans leur caverne. Description de la caverne, mille fois affreuse encore que le château. S'il y a aucun moyen humain de les en tirer, faites paroître un revenant qui épouvante les voleurs eux-mêmes ; et le vieil hermite dont nous avons parlé pour vous servir à jouer cette farce nouvelle. Lorsque vous les aurez tirés de là, recommencez : encore un orage, encore un vieux château, des spectres, des brigands, de vieux ossements attachés, des chaînes, des cadavres encore palpitans, etc. Ne donnez pas le temps de respirer : excitez l'horreur, l'épouvante, le dégoût même, s'il est possible, et comptez sur le plus grand succès.

Le roman que nous annonçons doit réussir complètement : car il est tout-à-fait dans ces excellens principes : il y a au moins trois orages, autant de forêts et de vieux châteaux, et du reste toute la *fantasmagorie* qu'il est possible de désirer sur un semblable théâtre. Les préceptes que nous venons de donner nous dispensent sans doute de dire ce que nous en pensons : cependant, nous l'avouons à notre honte, semblable à cet homme qui pleuroit au *Déserteur*

de Sedaine, en s'écriant : *Ah, que c'est bête !* nous n'avons pu nous défendre de quelques émotions en parcourant de telles balivernes. Les événemens bizarres et impossibles qui composent cette histoire, y sont arrangés avec assez d'adresse pour soutenir cet intérêt de curiosité, cette espèce de frayeur dont on sent le ridicule, et que cependant on ne peut maîtriser. Le style du traducteur, quoiqu'incorrect, ne manque ni de coloris, ni de chaleur. Enfin, depuis les romans de la célèbre Anne Radcliff [*sic*], de lugubre mémoire, c'est sans contredit le livre de ce genre le plus agréablement épouvantable qui nous soit tombé entre les mains. »

5. Anonyme, *La Lettre brûlée, ou le Château de Melworth* (1818)

A. *Revue encyclopédique*, janvier 1820

Article de G. M. R., in *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, Paris, au Bureau de la Revue encyclopédique ; chez Foulon ; Londres, Treuttel et Würtz, janvier 1820, pp. 339-340 :

« Les principaux personnages de ce roman sont pris dans une classe distinguée de la société : il offre des peintures de mœurs d'une grande vérité. La morale en est pure, et l'auteur professe les meilleurs principes. La plupart des incidens sont bien amenés ; le troisième volume contient surtout des scènes piquantes, naturelles, souvent comiques, et d'un bon effet. Les caractères sont bien dessinés et bien soutenus. Les personnages sont un peu nombreux, et l'on éprouve quelque peine à les reconnaître tous, lorsque l'auteur ramène tour à tour sur la scène cette foule d'acteurs oubliés. Il y a aussi beaucoup d'événemens, des rencontres *romanesques*, quelques invraisemblances, des situations analogues fréquemment répétées, de nombreux évanouissemens, beaucoup de voitures fracassées, beaucoup de chutes et de blessures, et toujours des gens de l'art qui, dans les lieux les plus écartés, se trouvent à point nommé pour réparer les membres brisés.

On trouve ici ce genre d'invraisemblance remarqué tant de fois, celui qui naît d'un récit sortant tout entier de la plume de l'auteur, qu'il faut supposer, contre toute possibilité, avoir été dans la confidence des sentimens les plus secrets, des actions les plus cachées de tous les personnages, et d'une foule de scènes ou de monologues qui n'ont pas eu de témoins : sorte de défaut qui ne se rencontre pas dans les romans en forme de lettres.

Le titre de *Lettre brûlée* induit le lecteur en erreur ; car, la lettre dont il s'agit, qui n'est point brûlée, se retrouve à la fin, et malheureusement lorsqu'elle est devenue tout-à-fait inutile. Puisque l'auteur jugeait à propos de sauver cette lettre, il devait, ce me semble, en faire l'instrument du dénoûment, ou autrement n'en pas faire le sujet de son titre, puisque cette pièce a infiniment moins d'importance que l'auteur n'en soupçonne d'abord, et qu'elle n'en a certainement aucune, lorsqu'on en annonce la tardive découverte.

La traduction de ce roman est d'un style élégant et facile ; seulement, on y trouve quelques légères incorrections ou inadvertances, et quelques expressions locales qui semblent trahir la patrie du traducteur. Du reste, le livre est, en général, bien écrit, et se fait lire avec un vif intérêt. »

6. Anna Maria Porter

A. *Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821*

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

7. Charles Lucas et *Le Château de Saint-Donats* (1802)

A. *La Décade philosophique, an XI*

Article de G. P., *La Décade philosophique*, n° 28, 4^e trimestre, 10 messidor an XI, pp. 167-170 :

« J. J. Rousseau dit quelque part que les romans anglais ressemblent aux individus de cette nation ; *ils y sont sublimes ou détestables*. Certes, c'est faire beaucoup trop d'honneur à nos voisins et à leurs romans en particulier, que de les croire assez favorisés de la nature pour être exempts de cette loi commune qui en tout et pour tout forme la multitude à la médiocrité. Entre le *sublime* et le *détestable* au surplus il est une infinité de degrés intermédiaires parmi lesquels le *bon* et le *mauvais*, avec toutes leurs nuances, occupent, comme on sait, une place assez étendue ; et quoi qu'en dise Rousseau, les Anglais, comme nous, comme tous les autres peuples avec nous, ont parcouru tous ces degrés et les parcourent encore, en fait de roman comme en toute autre chose.

Ce lui que nous annonçons, sans occuper une très-honorable place dans l'échelle estimative des productions de ce genre, ne doit pas non plus être confondu dans l'innombrable foule des romans mauvais, détestables qui existent en Angleterre comme chez nous. Le fond de celui-ci est le même que celui de tant d'autres.

[Résumé du roman]

Cet ouvrage est, comme on le voit, écrit exprès pour rendre vivement sensibles aux jeunes gens les effets du jeu, de la débauche et de tous les excès auxquels la fougue de l'âge et l'inexpérience les livrent, pour leur montrer aussi qu'un homme conduit de crime en crime jusqu'au dernier et au plus irréparable de tous, trouve encore la voie ouverte au repentir, et qu'il peut par degrés

être rendu au monde, à sa propre estime, au bonheur enfin que les circonstances peuvent sans amener ou n'amener pas, mais qu'en tout cas on ne peut concevoir véritablement qu'en le liant à l'honneur et à l'accomplissement de tous les devoirs. Sous ce seul point de vue, un roman comme celui-ci, pour peu que l'auteur mette de naturel et de vérité dans sa manière de peindre et dans le récit des évènements, quelles que soient d'ailleurs les imperfections de l'ouvrage, mérite sans doute d'être honorablement distingué. Or il faut avouer qu'il y a de grands défauts à reprocher à celui-ci. Le plus sensible résulte des récits et des circonstances inutiles qui, détournant l'attention sur d'autres individus peu remarquables par eux-mêmes, font perdre de vue le personnage principal, et font douter long-temps si celui qui paraît l'être, l'est effectivement. Aussi l'intérêt ne commence-t-il réellement à naître que vers la moitié du second volume, et lorsque *Smith* est conduit d'excès en excès, à ne voir à ses maux d'autres remèdes que la mort. Il est vrai que dans cette partie de l'ouvrage, la gradation habilement suivie, l'ensemble des détails, tous propres à ajouter à l'effet, contribuent à faire une impression très-vive qui rend plus touchante encore l'entrevue du malheureux jeune homme et du bon *Freeman*, quand celui-ci vient le retenir au bord du précipice. Mais ensuite les mêmes écarts, les mêmes divagations se font encore remarquer, l'intérêt s'en affaiblit nécessairement, et s'affaiblit plus encore par l'effet d'un dénouement beaucoup trop tôt annoncé ou prévu, le héros passant brusquement de l'excès du malheur à un état, sinon parfaitement heureux, au moins de nature à lui assurer long-temps avant la conclusion, l'accomplissement de tous ses désirs.

En résumé pourtant on peut dire que l'ouvrage mérite d'être lu et rempli avantageusement son objet. Les situations en sont généralement attachantes, les caractères, peu saillans et développés, mais naturels et aimables ; et le style de la traduction, peu remarquable en lui-même, n'offre cependant rien d'incorrect ou de trop négligé. Nous n'irons pas néanmoins jusqu'à dire avec le traducteur que *la mère en prescrira la lecture à sa fille*. J. J. Rousseau pense qu'une fille élevée comme elle doit l'être, ne doit jamais lire de romans, quels qu'ils soient ; sans adopter ce principe si rigoureux, au moins nous doutons fort qu'il y en ait un seul dont on doive raisonnablement lui *prescrire* la lecture. Contentons-nous de dire qu'un père pourra voir avec plaisir le *Château de St.-Donats* entre les mains de son fils, et c'est donner sans doute du mérite de l'ouvrage une idée assez avantageuse à nos lecteurs. »

B. Magasin encyclopédique, an XI

Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts, rédigé par A. L. Millin, VIII^e année, vol. 6, A Paris, chez Fuchs, an XI, p. 566 :

« Cette histoire est celle d'un jeune homme doué d'heureuses dispositions, gâté par de mauvais exemples, et rendu à l'honneur par une éducation vertueuse. »

8. Charles Maturin et *Melmoth* (1821)

A. Revue encyclopédique, 1821

Article de L. S., *Revue encyclopédique, ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, par une réunion des membres de

l'Institut, et d'autres hommes de lettres, Paris, au Bureau central de la Revue encyclopédique, avril 1821, vol. 10, pp. 550-555 :

« Cette informe composition réunit tout ce que l'imagination peut enfanter de plus bizarre, de plus horrible, et quelquefois de plus gracieux. C'est un véritable monument de la dépravation du goût, et une production à la fois étonnante et monstrueuse, qui mérite sous ce rapport d'être signalée comme appartenant à une sorte de chaos intellectuel, expression employée par madame de Staël, pour donner une idée d'un ouvrage entièrement analogue à celui-ci, la pièce allemande du célèbre Goëthe, intitulée *le docteur Faust* ou *la science malheureuse*, qui a fait de tout tems une grande fortune en Allemagne.

Déjà connu en Angleterre par deux tragédies, où l'on trouve de fort beaux vers et quelques pensées remarquables, qui rachètent à peine l'invraisemblance des situations et la fougue impétueuse des sentimens, M. Maturin publia, il y a environ trois ou quatre ans, un roman intitulé *les Femmes, ou Pour et contre*. Cet ouvrage eut beaucoup de succès ; il le méritait, autant par la supériorité du style que par le contraste habilement conçu des caractères de deux femmes mises en opposition. L'une, jeune, simple, innocente et pieuse, fuit l'éclat, aime le silence et laisse à peine entrevoir les secrets de son cœur : l'autre apparaît au contraire entourée de toutes les séductions du monde ; elle brille par ses talens, par son esprit, par ses charmes, et rappelle trop Corinne, telle que madame de Staël l'a créée. Mais, sans nous engager dans l'examen de cette première composition, revenons à *Melmoth*. L'auteur, ecclésiastique protestant, prévient dans sa préface que l'idée fondamentale de ce roman lui a été suggérée par un phrase d'un de ses sermons. En voici à peu près le sens : "S'il était permis à l'esprit du mal de visiter cette terre, et de nous tenter par l'offre de tous les biens du monde et de toutes les jouissances, à la condition de perdre notre âme pour l'éternité, est-il quelqu'un d'entre nous qui pût y consentir ? Non, mes frères, non, il n'en est point." On voit que cette pensée se rapproche de celle du *Moine* de Lewis. Melmoth a surtout beaucoup de ressemblance avec le Méphistophélès de Goëthe, que madame de Staël appelle un diable civilisé. Ce n'est point ici le diable lui-même qui est le héros du roman, mais c'est un de ses suppôts.

[Résumé du roman.]

Il nous est impossible de suivre l'auteur dans les bisarreries où l'entraîne son imagination ; mais nous regrettons qu'il ne se soit pas borné à cet épisode [celui d'Immalie et de Melmoth], sans surcharger son plan d'une foule d'horreurs inutiles au développement du caractère de Melmoth. Peut-être eût-il mieux fait aussi de donner à son héros quelque chose de plus humain : puisqu'il le fait capable d'aimer, et d'apprécier le bonheur d'être aimé, il eût dû lui faire tout entreprendre pour reconquérir l'immortalité qu'il avait perdue. Les affections fortes font toujours éprouver le besoin de chercher un avenir au-delà de ce monde. En suivant cette idée, l'auteur fût arrivé à un but très-moral, celui de montrer que le génie du mal déshérite de toutes les jouissances, mêmes dès cette vie, et qu'il n'est pas de bonheur à espérer sans innocence et vertu. Il y a, du reste, beaucoup de talent dans cette opposition d'une créature remplie de pureté, avec cet esprit infernal qui lui dévoile toutes les douleurs. L'amour de ces deux êtres ressemble à l'union de l'enfer et du ciel. Le style de cet épisode est trop riche et le coloris trop brillant pour la prose. Les images y sont répandues avec une grande profusion. La nuit du mariage est aussi trop

surchargée d'horreurs. L'auteur dépasse presque toujours le but qu'il veut atteindre : ni les situations, ni les sentiments de ses héros ne sont resserrés dans les bornes prescrites par le bon goût et le bon sens.

Nous regrettons de ne pouvoir citer ici deux épisodes qui feraient mieux apprécier le genre de talent de l'auteur. L'un est une scène nocturne dans une maison de fous ; l'autre, une description d'un incendie des prisons de l'inquisition.

Mais, laissant de côté les fautes de l'ouvrage, nous nous permettrons d'adresser à M. Maturin un reproche beaucoup plus grave, en qu'il concerne la morale publique. Il a dépeint la religion catholique, ses ministres, et même en général tous ceux qui la professent, sous des traits tellement faux et odieux, qu'on serait tenté de croire qu'il la regarde comme un cachet d'infamie ou d'imbécillité. De pareils excès n'ont pu être dictés que par le plus intolérant des fanatismes ; et lorsqu'une oppression aussi cruelle qu'injuste pèse sur la tête de presque tout un peuple, parce qu'il ne veut pas renoncer à la foi de ses pères, comment comprendre qu'un homme de la même patrie, qu'un ministre de l'évangile encourage d'aussi funestes préjugés ? »

9. Charlotte Smith

A. *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, 1810

Notice de Antoine-Alexandre Barbier et de Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, 1810, t. 5, p. 158 :

« Charlotte Smith est une femme très-malheureuse ; dont les ouvrages portent tous la couleur de sa triste destinée, et laissent percer une certaine irritation, une habitude de la plainte et du murmure, qui altère son talent et l'empêche d'en varier les formes. Elle a fait des sonnets cependant où sa mélancolie prend quelquefois un caractère élevé et vraiment poétique. Les principaux romans de Charlotte Smith sont : *Ethelinde, ou la Recluse du Lac*, trad. par M. de la Montagne, Paris 1796, 4 vol. in-12, et *le Proscrit*, traduit par feu M. Marquand, 1803, 3 vol. in-12. »

B. *La France littéraire*, 1838

Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique*, Paris, chez Firmin Didot frères, 1838, t. 9, p. 194 :

« Tous les ouvrages que nous venons de citer sont attribués par M. Pigoreau, dans sa *Bibliographie biographico romancière*, à Ch. Smith ; mais il est fort douteux que tous soient d'elle ; ainsi, par exemple, l'auteur du *Dictionnaire des écrivains vivants de la Grande-Bretagne*, etc. (1816, in-8), donne à une demoiselle Smith, actrice de quelques mérite du théâtre de Haymarket : *le Bandit calèdonien* et *Barossi*. Du reste, on est loin d'avoir traduit en français tout ce qu'à écrit Ch. Smith : Reuss cite de cette dame une vingtaine d'ouvrages imprimés de 1784 à 1800.

Les romans de Ch. Smith, écrits avec une élégante simplicité, offrent beaucoup d'intérêt, surtout dans la peinture des peines qui suivent les passions ; mais ils n'excellent pas au même point quant à connaissance du monde et à l'art de saisir le ridicule. »

10. Elizabeth Helme

A. *Petite Bibliographie biographico-romancière*, 1821

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

11. Elizabeth Jervis et Agatha, ou la Religieuse anglaise (1797)

A. *Spectateur du Nord*, 1799

Article de B. L., *Spectateur du Nord*, 1799, 10 pluviôse, p. 18 :

« Cet ouvrage mérite à tous égards d'être distingué de la foule des romans anglois qu'on ne cesse de traduire aujourd'hui dans la langue française. Il offre un intérêt très-vif quoique non également soutenu : il renferme des leçons et des exemples de la plus excellente morale et on y trouve des caractères où l'on n'a pas de peine à reconnoître le pinceau anglais, toujours plus habile, que celui des autres nations à bien saisir les nuances et les contrastes. Agatha se sacrifiant pour apaiser les scrupules de sa mère, qui ayant été vouée aux autels par la sienne, lui avoit désobéi en préférant le mariage à la vie religieuse ; Agatha surmontant l'aversion la plus caractérisée pour l'état qu'elle embrasse, présente une situation vraiment neuve, et un beau modèle de piété filiale. C'est le principal sujet du roman, et c'est en France qu'elle accomplit ce vœu ; la révolution la chasse bientôt de son couvent ; ce qui entraîne des événemens très-variés, où Agatha conserve toujours la pureté des principes qui lui ont dicté son dévouement. »

12. Felix Ellia et Albert et Théodore, ou les Brigands (1800)

A. *Journal général de la littérature de France*, an VIII [1800]

Journal général de la littérature de France, troisième année, à Paris, chez Treuttel et Würtz ; à Strasbourg, chez les mêmes Libraire, an VIII [1800], p. 273 :

« Cette production mérite d'être distinguée de celles dont l'Angleterre nous inonde depuis plusieurs années ; la traduction est bien faite, pure et précise. »

B. *Le Courrier des spectacles*, an VIII [1800]

Article de F. J. B. P. G***, *Le Courrier des spectacles*, 9 Fructidor, an VIII, pp. 3-4 :

« Encore un de ces romans qui, sortis des cerveaux Anglais, portent tous depuis quelque tems la même empreinte, celle du merveilleux et de la confusion. Il semble que la plume d'Anne Radcliff ait passé dans les mains de tous les romanciers de fraîche date : vols, assassinats, ruines de châteaux, souterrains, spectres et phantômes, et avec cela un poltron, (Oh ! sans le poltron point d'agrément dans l'ouvrage.) voilà tout ce qu'on peut passer en revue dans les romans nouveaux, et entr'autres dans celui dont nous allons offrir le court extrait.

[Résumé du roman.]

Le style de ce roman répond au sujet ; il offre des redondances, de l'enflure ; il est cependant quelque fois animé. Les caractères sont bien tracés, sur-tout ceux d'Albert et de Théodore : il y a un certain intérêt, mais l'auteur a, selon nous, un grand défaut, celui de ne pas ménager ses transitions. Sa manière de narrer fatigue, parce qu'elle n'est pas assez suivie, et la multiplicité des noms et des évènements exige que l'on sache amener les choses les unes après les autres, par des transitions adroites qui aident le lecteur à passer d'un sujet à un autre, sans embrouiller sa mémoire. C'est ce que n'a pas su faire l'auteur du roman, qui nous donne presque pêle-mêle l'épisode du jeune comte de Nevers, tué par Albert, l'épisode du vieux comte de Gavignac, l'épisode de Théodore, etc. »

C. *Journal typographique et bibliographique*, an VIII

Journal typographique et bibliographique, publié par P. Roux, troisième année, 1^{er} Vendémiaire au 30 Fruct. an VIII (22 Sept. 1799 au 21 Sept. 1800), à Paris, chez l'Éditeur, p. 252 :

« Nous reviendrons sur cette intéressante production. »

D. *Le Mercure de France*, an IX

Article de M., *Le Mercure de France*, à Paris, de l'Imprimerie de Didot jeune, an IX, t. 2, pp. 34-35 :

« Il faut bien annoncer, pour la satisfaction de ceux à qui ces choses-là font plaisir, que parmi les romans traduits de l'anglais, ou donnés pour tels, il n'en a pas paru depuis longtemps où l'on ait rassemblé autant d'horreurs que dans celui qui fait le sujet de cet article. On meurt à la première page ; à la seconde ce sont les cachots de la bastille qui s'ouvrent pour une victime ; et, à partir de là, c'est bien la plus belle succession dont on puisse se faire une idée, de meurtres de toute espèce, variés sous toutes les formes, et embellis d'apparitions, de fantômes, de

souterrains, de ruines, enfin, de tous les accessoires du genre : d'où il résulte comme il est dit dans l'avertissement, un bien beau roman, *qui s'adresse au cœur et à l'esprit du lecteur*. Le gracieux pourtant s'y mêle à l'horrible, pour en adoucir la teinte ; et on ne sera pas fâché d'apprendre qu'on y trouve *un sourire fugitif comme les rayons du soleil d'avril, qui brilla dans les yeux de Thémire*. Il est bon de savoir aussi que la *physionomie* anglaise, qu'il est si important de laisser à ces sortes de productions, est ici conservée avec un tel scrupule, qu'une dame s'appelle toujours *lady*, quoique la scène se passe en France, département de la Manche, dans un château situé entre Avanche et Coutances. D'après l'axiôme connu, *nimia precautio dolus*, on pourrait bien soupçonner quelque fraude ; mais, en vérité, nous n'avons aucun intérêt à disputer l'originalité de l'ouvrage à l'Angleterre ; c'est bien assez du délit de la traduction. »

13. George Moore et *L'Abbaye de Grasville* (1798)

A. *Spectateur du Nord*, avril 1798

Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 247-248 :

« Après ce que nous avons dit sur le genre des romans de Mistress Radcliffe, nous n'avons rien à ajouter sur celui de *L'Abbaye de Grasville*. Nous nous bornerons à dire que cet ouvrage fort inférieur aux siens pour tout ce qui est description, soutiendrait peut-être le parallèle, pour tout ce qui a pour but d'inspirer de l'effroi, ou de paroître surnaturel. C'est encore une de ces productions qu'on ne lit qu'une fois, mais qu'en dépit du bon goût on ne sauroit lire sans intérêt. C'est encore l'Italie que l'auteur a choisie théâtre de toutes les scènes de terreur qui remplissent sur-tout le second volume de son roman. Un pays qui a été si long-temps en proie aux guerres civiles, est sans doute plus convenable que tout autre pour y placer des événemens hors de l'ordre ordinaire des choses. Les brigandages, les meurtres, la dépopulation qui en est la suite, tous ces fruits des révolutions semblent préparer l'imagination à recevoir les impressions les plus sinistres : l'auteur de *L'Abbaye de Grasville* a cependant peu mis en scène les *Condottieri* et tous ces brigands nés de l'esprit d'indépendance, dont Mde. De Radcliffe a tiré si bien parti dans ses *Mystères d'Udolphe*. Mais c'est encore parmi les affiliés à ces bandes, qu'il a été choisir le scélérat dont il a eu besoin ; c'est encore au milieu des Appenins, qu'il a été chercher un château abandonné, et c'est tant qu'il ne sort pas de là qu'il inspire vraiment de la terreur. »

14. Jane Porter

A. *Petite Bibliographie biographico-romancière*, 1821

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad.

Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

15. Maria Edgeworth

A. *Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821*

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

16. Mary Ann Neri et *La Veille de Saint Pierre, ou la Vengeance* (1821)

A. *Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821*

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 37 :

« Ce roman est rempli d'intérêt et de situations attachantes. Le personnage mystérieux d'Ubaldo jette sur tout l'ouvrage une teinte presque magique : on est curieux de connaître cet être singulier, dont la vengeance est assez excusable, surtout chez un Italien. Ce roman, qui est du genre noir, peut se placer à côté de *Melmoth* et de la *Famille Montorio*.

Observons qu'il est traduit par un homme de mérite. »

17. Matthew Gregory Lewis et *Le Moine* (1797)

A. *Décade philosophique, 1797*

Décade philosophique, 1797, 3^e trimestre, pp. 290-297 :

« C'est un ouvrage bien bizarre et bien extravagant que ce roman du *Moine*. Histoire de voleurs, de sorciers, de revenans, du *Juif errant*, des diables, tout ce qu'on peut imaginer d'incroyable et de ridicule s'y trouve, et tout cela est attachant, se lit et se dévore de suite.

Le monde est vieux, dit-on ; je le crois cependant
Il le fait amuser encor comme un enfant.

On s'étonne quelquefois que les anciens poètes ont déployé de si beaux génies, de si rares talens pour traiter des fables absurdes et ineptes ; mais c'est précisément parce qu'ils s'exerçaient sur des fables qu'ils ont été si sublimes, si pathétiques, si animés ; que voulez-vous qu'on fasse de la raison ? Un poème épique, ou une tragédie ? Le raisonnement est pénible ; il n'a pris que sur peu d'esprits, et sur des esprits exercés : l'imagination, les passions échauffent, remuent, entraînent tous les hommes. Voilà, entre-autres causes, pourquoi dans notre siècle raisonneur, dissertateur et analyseur, il ne faut pas s'attendre à de grands orateurs et à de grands poètes. Que Boileau dit : *Rien n'est beau que le vrai*, il n'entend parler que de la vérité d'exécution ; aussi a-t-il besoin d'ajouter : *Il doit régner par-tout, et même dans la fable*.

Il est vrai que les fables religieuses des anciens étaient plus aimables, plus gaies, plus inspirantes que les nôtres dût-on encore nous accuser de *philosophie*, nous dirons que la religion chrétienne et ses mystères sont tristes, avilissans et méprisables auprès de la mythologie payenne. En donnant aux Dieux les passions des hommes, on élevait presque les hommes au rang des Dieux. La mythologie peuplait le monde, élevait l'âme ; la Théologie n'a que des argumens scholastiques, et des dogmes effrayans.

Le caractère du Moine est tracé avec force et avec vérité. Deux choses m'étonnent ; c'est que cet ouvrage soit anglais : on le croirait fait en Espagne ou en Italie, tant la race monachale y est bien dépeinte ! et qu'il soit d'un jeune homme de vingt ans ; il annonce beaucoup d'expérience et une connaissance profonde du cœur humain. Nous laisserons de côté tous les épisodes et les événemens accessoires, pour ne nous attacher qu'au héros du roman.

[Résumé du roman.]

Les séductions sont ménagées avec le plus grand art ; et cela n'est pas étonnant puisqu'elles sont préparées et conduites par un Diable métamorphosé en femme.

Il est beaucoup de passages du livre qu'on ne peut lire sans un frisson involontaire ; tels qu'une histoire de voleurs dans une forêt d'Alsace, tels que celle de la *none sanglante de Lindenberg*, qui a vraisemblablement fourni à madame de Genlis le ridicule chapitre *des Petits talons*, dont elle a fait le fonds de son roman *des Chevaliers du Cygne* ; enfin, l'auteur semble avoir pour but d'effrayer, comme Shakespeare, par des moyens surnaturels, par des songes, des sortilèges, des communications entre les vivants et les morts, entre les hommes et les êtres fantastiques ; tout cela est très impossible, très absurde ; et tout cela produit cependant de l'effet ; tant est grand sur nous à tout âge le pouvoir de l'imagination. On a beau dire que ce sont des contes ; ces contes font frémir et intéressent fortement. On hausse ensuite les épaules de pitié ; mais c'est seulement quand on a quitté le livre.

et moi-même

A l'instant où je fais cette moralité,
Si Peau-d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême. »

B. *Spectateur du Nord*, avril 1798

Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral, avril 1798, à Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 245-247 :

« En se déclarant le rival de Mistress Radcliffe, en voulant faire oublier la terreur par la terreur, il n'étoit pas possible d'espérer de manier mieux qu'elle-même ces leviers puissans qu'elle a, pour ainsi dire inventés pour ébranler l'ame et l'étonner par de violentes secousses ; il falloit s'ouvrir sur une nouvelle carrière, y chercher, non pas de nouveaux lauriers, de nouvelles couronnes, mais de nouveaux cyprès et de nouveaux crêpes. C'est ce qu'a tenté de faire l'auteur du roman dont nous annonçons une nouvelle édition. L'avertissement qui est à la tête de son ouvrage apprend que c'est un jeune homme de vingt ans, et l'ouvrage lui-même annonce que son auteur est sans doute d'une imagination ardente et vaste qui abuse peut-être de l'espace immense qu'elle est susceptible d'embrasser et d'*éclairer* à-la-fois.

Remuant tous les élémens, appelant à secours les moyens surnaturels, la magie et les évocations, le jeune anglois a mis au nombre de ses principaux personnages, un lutin, un revenant, non pas de ceux de Mistress Radcliffe, qui finissent par prendre un corps et *s'humaniser*, mais un véritable revenant : le Juif-errant et le Diable lui-même y jouent un rôle considérable. Au reste l'auteur a fréquemment atteint le but qu'il s'étoit proposé ; la main tremble souvent en tournant le feuillet que l'œil humide vient de parcourir ; mais après avoir fini l'ouvrage, après avoir respiré, la raison regrette peut-être l'émotion dont le cœur n'a pu se défendre. On aime à retrouver quelques romances dans le goût ancien ; le ton de vérité et de *genre* qui y règne fait pardonner la manière un peu brusque dont elles sont quelquefois amenées. Ce roman a eu, malgré ses défauts, un très-grand succès, et il l'a mérité sans doute à bien des égards. A Paris on en a fait une pièce de théâtre de laquelle nous ne [passage illisible]. Peut-être un seul pas dans le vice, peut conduire l'homme le plus attaché à la vertu. »

Ibid., pp. 330-334 : « Un autre roman, dans le même genre et publié presque en même temps que ceux de Mistress Radcliffe, *Le moine* a obtenu et méritoit le même succès. Ce roman est plein de situations intéressantes, et presque toutes bien rendues. La chute du moine Ambrosio est assez bien graduée, quoique sa première scène de volupté avec Mathilde, qu'il doit croire sur son lit de mort, paroisse un peu précipitée. Des deux victimes du Moine, Agnès et Antonia, excitent vivement l'intérêt et la compassion. Quoi de plus propre à inspirer la terreur et la pitié que la description du long et terrible supplice auquel Agnès est livrée ; ce caveau noir, humide et infect ; cette chaîne qui l'attache, cette paille à demi [passage illisible] qui lui sert de couche, ces reptiles qui l'y assiègent ! et son accouchement dans ce tombeau ! et l'abandon où elle est laissée avec son enfant, au milieu des horreurs de cet épouvantable sépulcre !..... Pour faire pendant à ce tableau, l'Auteur ne pouvoir imaginer rien de plus affreux qu'Antonia se réveillant de sa léthargie au milieu des cadavres pour passer dans les bras du scélérat qui l'a enterrée vivante, et qui assouvit sur elle ses infames désirs, entouré d'ossemens et de squelettes.

Ce roman a le mérite d'offrir une grande et effrayante leçon, le danger d'une première faute, et de vices, excusables en apparence, qui conduisent aux plus grands crimes. Il semble que l'Auteur a voulu développer et mettre en action la maxime que la Fontaine a exprimée par les vers suivans :

Ainsi que les vertus sont sœurs
De même les vices sont frères ;
Et lorsque l'un d'entre eux s'empare de nos cœurs.
Tous viennent à la file, il ne s'en manque guères.

Il y a une différence très-remarquable entre ce roman et ceux de Mistress Radcliffe : c'est que l'Auteur du *Moine*, pour inspirer la terreur, ne s'en est pas tenu aux moyens naturels, il a [passage illisible] ni à la magie, les ressorts restant à nu, l'illusion ne doit-elle pas s'évanouir ? Il faut du moins alors un grand talent pour l'entretenir : l'Auteur du *Moine* n'en manque pas. Au reste cet écueil n'est peut-être pas aussi dangereux qu'il le paroît au premier aperçu. L'avidité pour le merveilleux nous accompagne du berceau jusqu'au tombeau : les hommes, pour la plupart, sont enfans sous ce rapport à cinquante ans comme à dix ; et l'on peut en indiquer au moins trois causes : le sentiment constant de notre foiblesse, qui nous fait estimer et admirer tout ce qui est au-dessus de notre portée ; le plaisir de l'étonnement, qui est de tous les âges ; et la croyance aux puissances invisibles, qui se trouve liée avec les principes religieux de notre éducation.

D'ailleurs, qu'un peintre habile vous représente une *None sanglante* avec son poignard, son voile funèbre, sa lampe sépulcrale, ses habits teints de sang, sa blessure encore saignante, sortant d'une caverne au milieu de la nuit, levant son voile, et découvrant la figure d'un spectre à un amant qui attendoit sa maîtresse ; – ou que le [fragment illisible] du doigt sur une pendule, l'heure où elle doit mourir ; – si le tableau est bien fait, de quoi nous servira notre incrédulité sur les revenans ? Nos sens seront plus forts que notre raison, et notre esprit partagera d'abord leur saisissement. L'écrivain a dans le style plus de ressources pour faire un bon tableau, que le peintre avec son pinceau et ses couleurs. En ne parlant qu'à votre esprit, le style peint à tous vos sens ; et le pinceau ne parle qu'à vos yeux. A l'aspect du tableau de l'écrivain, l'œil l'oreille, le tact, l'odorat, tout est affecté : vous voyez le spectre et ses lambeaux, vous entendez le bruit de ses chaînes, vous sentez sa main glacée saisir la vôtre, vous respirez l'odeur de mort qui l'accompagne... Et, si l'écrivain vous promène long-temps de souterrains en souterrains, de cavernes en ruines, de ruines en cachots, de cachots en sépulcres, toujours accompagné de hiboux, de spectres, de chaînes, de poignards, de squelettes, d'assassins ; les sens demeurent toujours violemment affectés, et la raison ne pouvant trouver un moment de calme pour se faire entendre, si, après quelques heures de lecture, vos yeux quittent enfin le livre qui vous a présenté cette suite de tableaux lugubres, vous avez peine à reconnoître tout ce qui vous entoure ; vous êtes ivre d'horreur et d'effroi..... Et, si vous faisiez votre lecture, par une longue soirée d'hiver, dans la vaste salle d'un château antique, à la lueur vacillante d'une seule lampe, au milieu d'un concert formé par le sifflemens des vents, le bruissement des vagues, les cris des chats-huans et l'aigre bruit des girouettes ; – occupé par votre lecture de fantômes et de revenans, combien de fois peut-être ne jetteriez-vous pas les yeux avec une sorte d'inquiétude sur le fond obscur de la salle, sur ses vieux et sombres tableaux, sur ses tapisseries délabrées,

sur ses portes et ses fenêtres agitées par l'ouragan !... Sans doute votre imagination, quelque exaltée qu'elle pût être, seroit aisément vaincue par votre raison ; mais s'il en coûtoit à celle-ci un seul effort, un seul instant de travail, ce seroit assez pour justifier jusqu'à un certain point les moyens employés par ces écrivains, qui, avec leurs fantômes et leurs revenans, n'en veulent qu'à votre imagination. Si la leur au moins, en se livrant à ses caprices et à ses désordres, savoit s'égayer au lieu de se noircir, et nous faire rire au lieu de nous effrayer ; loin d'encourir nos reproches, ils acquerroient des droits à notre reconnaissance, et peut-être, comme l'Arioste, à notre admiration. »

C. *Spectateur du Nord*, 1799

Spectateur du Nord, 10 pluviôse 1799, p. 17 :

« [...] d'une monstruosité tout à fait originale, frappante même. Un sot ne crée pas d'extravagances semblables. Le fragment de la *Religieuse de Diderot* est, sans doute, d'un plus grand mérite ; on y observe l'observateur profond, mais le Moine dans son genre n'en a pas moins son prix. » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1924, pp. 88.

D. *Mercure de France*, 1799

Mercure de France, 1799, rubrique « nécrologie », sur le décès de Legrand-d'Aussi, pp. 116-117 :

« Les lettres ont perdu LEGRAND-D'AUSSE, membre de l'Institut national. On lui doit un recueil de nos anciens fabliaux, ouvrages curieux, mais qui pourrait être plus complet, et qui ne montre pas toujours assez de choix, de grace et d'imagination. Ceux qui parcourent ces vieux monuments de la naïveté français, y retrouvent une foule contes qui sont copiés, tous les jours, dans les romans modernes. Celui du *Moine* par exemple, est tiré d'un de ces anciens fabliaux ; M. Lowis [*sic*] qui en est l'auteur ; n'a point parlé de l'original : jamais un écrivain anglais ne fait de ces sortes d'aveux. Mais les traducteurs français auraient dû indiquer l'imitation. Quand on se donne la peine de lire un peu, on est étonné de tous les plagiats de ce genre. Il est singulier qu'on ne les remarque pas. En général, les meilleures situations des romans actuels sont tirées des contes de nos nourrices. Il y a plus de trente ans que la mienne me racontait l'histoire de la *Nonne sanglante*, et mille autres terribles apparitions de la même force. Il me semble que ces récits étoient plus amusants que toutes les productions romanesques qui, depuis vingt ans, nous arrivent de l'Angleterre. »

E. *Journal de l'Empire*, 1807

Article de J.-F. Boissonade, *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807, reproduit dans *Critique littéraire sous le premier empire*, publiée par F. Colincamp, Paris, Didier et Cie, 1863, t. 2, pp. 81-86 :

« On se souvient encore du succès prodigieux qu'obtint, il y a quelques années, la traduction de ce livre. On lisait alors beaucoup de romans, et surtout de romans anglais. Ils étaient presque tous détestables ; mais, il faut bien l'avouer, grâce à la mode, ils n'ennuyaient jamais.

Le *Moine* n'avait pas besoin pour réussir des circonstances favorables dans lesquelles il parut. Le sujet était nouveau, conçu avec force, exécuté d'une façon brillante et hardie. De telles qualités suffisaient pour en assurer en tout temps le succès. Il faut ajouter que la traduction, chose rare, était excellente ; la prose très-élégante de M. Lewis, et ses vers qui sont fort bons, n'avaient rien perdu en passant sous la plume de M. Benoist.

En Angleterre, le succès avait été encore plus grand, car il avait été contrarié. L'austérité d'un évêque parut scandalisée de la liberté de quelques peintures ; le livre fut à peu près prohibé dans les cabinets de lecture ; il y eut même plusieurs journalistes qui s'armèrent en vrais Don Quichottes pour la morale qui n'était pas attaquée. Ils écrivirent que la décence publique était intéressée à la prohibition du *Moine*, que sa publication faisait grand tort à un homme comme M. Lewis et placé dès son entrée dans le monde parmi les membres du parlement. Cet excès de rigorisme augmenta la fortune du roman, et beaucoup voulurent le lire qui, sans cet acharnement des critiques, n'y auraient jamais songé. La vérité est que ces censeurs trop sévères se trompaient dans leur zèle, si toutefois leur zèle était sincère ; mais on peut croire qu'ils voulaient encore plus attaquer M. Lewis que son livre, et tout ce tumulte n'était peut-être qu'une cabale parlementaire.

A Dieu ne plaise que je voulusse jamais me faire le prôneur d'un livre qui serait vraiment obscène et dangereux ! Mais le *Moine* n'est ni l'un ni l'autre. Le but en est incontestablement très-moral. Quelques détails, je l'avoue, ne sont pas sans doute d'un pinceau très-chaste : mais un roman n'est ni un sermon ni un livre de piété. Une comédie, un roman peuvent avoir une fin très-utile et peindre cependant avec une certaine liberté quelques scènes galantes.

M. Lewis a voulu montrer dans quels funestes excès l'orgueil peut précipiter une âme d'ailleurs belle et bien née. Ambrosio était orné de toutes les vertus et de tous les talents ; on admirait sa haute éloquence, autant que l'on respectait sa sagesse et la sainteté de sa vie : aucune tache n'avait jamais terni sa réputation ; l'envie même, si vigilante, si ingénieuse, n'avait su comment l'attaquer ; mais sa vanité le perdit. Corrompu par le poison de la louange et plein d'une présomption superbe, il se croyait supérieur à toute tentation, exempt des fragilités humaines et libre d'erreurs et de vices. Cette grande estime qu'il avait pour ses vertus remplissait son cœur de sécheresse et d'insensibilité. Loin de compatir aux faiblesses des autres, il les reprenait avec dureté et les punissait avec une affreuse rigueur. Le diable qui, sous la figure d'une jolie femme, joue ici un rôle important, est habile à profiter de ce premier avantage ; bientôt il se rend tout à fait maître de ce cœur où l'orgueil l'a introduit, et il entraîne le Moine, faible et vain, de crime en crime, jusqu'à l'apostasie, l'inceste et le parricide.

Assurément cette conception est fort morale. Si, comme je disais, quelques détails ne sont pas tout à fait décents, c'est un mal, sans doute ; mais, après tout, ils ne sont pas plus libres que ceux qui remplissent vingt romans célèbres, et il n'y a pas de raison pour condamner en M. Lewis avec une si grande sévérité ce que l'on a pardonné à tant d'autres auteurs.

Ensuite, pour qui ces romans peuvent-ils avoir un véritable danger ? Certainement ce n'est que pour la jeunesse. Mais sont-ils donc composés pour elle ? Je suis si loin d'adopter les principes relâchés de la demi-éducation moderne, mais je ne crois quand même pas qu'il faille laisser lire aux jeunes gens les plus innocents et les plus purs de ces ouvrages ; ils auraient au moins le danger de ne leur offrir qu'une lecture inutile et frivole qui les dégoûterait des bons livres, et leur en ferait haïr la salutaire sévérité. L'homme qui connaît le monde, dont l'esprit est éclairé, qui a l'habitude d'observer et de réfléchir, peut quelquefois profiter à lire un roman, ou au moins s'y amuser sans péril ; les beautés de la diction, le développement des caractères, une peinture fidèle des mœurs peuvent charmer, l'instruire quelquefois ; mais le jeune âge, qui ne cherche dans les romans qu'un récit d'aventures émouvantes, court, à faire cette lecture, le danger certain de perdre un temps précieux, et trop souvent celui d'altérer son jugement ou ses mœurs.

Je crois le *Moine* assez défendu sous le rapport moral ; il serait plus difficile de justifier un défaut qui y règne d'un bout à l'autre, la duplicité d'action et d'intérêt. Il y a, outre les épisodes, deux récits bien distincts qui se tiennent à peine et sont même presque toujours indépendants l'un de l'autre qu'ils sont alternativement continués dans les chapitres séparés. A vingt et un ans, M. Lewis, n'avait peut-être pas encore assez de talent pour combiner régulièrement un plan étendu, ou bien, pressé d'écrire et de paraître, il ne s'en donna pas la peine.

Malgré l'irrégularité de ces narrations mal arrangées, l'intérêt y est si grand qu'on ne les peut quitter. Ce merveilleux du diable et de la sorcellerie, qui sous une plume inhabile serait si ridicule, ici est attachant et du plus grand effet ; ces contes de revenants, de voleurs, de juif errant qui, faits par un écrivain médiocre, ne seraient que de maussades trivialités, reçoivent du style et de l'imagination de l'auteur un charme singulier. Enfin, ce qui est un rare effort de talent, M. Lewis a su intéresser, émouvoir, attendrir, par des récits qui n'ont pas même l'ombre de la vraisemblance.

M. Lewis a inséré dans son roman quelques pièces de vers qui font beaucoup d'honneur à son talent poétique. *L'Exilé* est une fort belle élégie ; le *Roi de l'Eau* est une jolie ballade ; les autres morceaux n'ont pas moins de mérite ; mais je ne puis partager l'opinion d'un biographe anglais, qui regarde la romance du *Brave Alonzo et de la Belle Imogine*, comme la meilleure composition que l'on ait en ce genre. La ballade de Tickell, intitulée *Colin et Lucy*, et l'*Ermite* de Goldsmith, ont passé jusqu'ici pour des chefs-d'œuvre, et il ne me semble pas que l'*Alonzo* de M. Lewis ait, pour l'invention ou les détails, rien de comparables à ces deux belles romances, ni même à quelques-unes moins célèbres. Les vers qui sortent du squelette d'Alonzo, y rentrent, se jouent autour de ses yeux et de ses tempes, présentent une image qui dégoûte, qui repousse et déshonorerait le plus beau poème.

The worms they crept in, and the worms they crept out,
And sported his temples about,
While the spectre addressed Imogine.

Cette ballade a fourni à l'un des petits théâtres de Londres le sujet du *Brave Alonzo*, pantomime qui a attiré la foule. Ce n'est pas le seul ouvrage que les auteurs dramatiques anglais aient pris dans le *Moine*. On a donné à Coven-Garden un drame lugubre, intitulé *Raymond et Agnès*. A Paris, cette mine n'a pas été exploitée avec moins de succès, et l'on a vu longtemps le *Moine*

figurer en lettres de six pouces sur les affiches du boulevard. L'année dernière, l'Opéra-Comique a joué quelquefois les *Deux Mots*, triste et faible drame emprunté d'un épisode de M. Lewis. On a cru en trouver le fond dans un conte qu'une femme célèbre vient de réimprimer ; mais cette dame a oublié de dire qu'elle avait fait son petit conte d'après le roman. Ce n'est pas le seul oubli de ce genre qu'on pourrait lui reprocher.

Pour M. Lewis, il y met plus de candeur et déclare franchement les secours qu'il a reçus. Le Santon Barsisa, dans le *Guardian* (conte d'Addison), lui a fourni l'idée première de son roman et le modèle d'Ambrosio : il en convient sans déguisement. L'on sait par lui que l'histoire de la *Nonne Sanglante* est une vieille tradition conservée dans quelques parties de l'Allemagne et que l'on peut voir encore sur les confins de Thuringe le château de Lawenstein, où elle faisait de si redoutables apparitions. Une antique ballade danoise lui a fourni l'idée du *Roi de l'Eau*, et il doit *Balerna et Durante* à de vieilles stances espagnoles. Ces aveux plaisent dans un écrivain et font honneur à son caractère. »

F. Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810

Notice de Antoine-Alexandre Barbier et de Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, t. 5, 1810, pp. 154-155 :

« Le *Moine* a mérité dès son apparition, et conserve encore une grande célébrité ; l'effet de ce livre terrible fit époque en Angleterre, et la traduction française, dont on est redevable à MM. Deschamps, Desprès, Benoît et Lamare, Paris, 1797, 4 vol. in-12, tourna pour un moment plus d'une tête parmi nous. Il s'en faut cependant que ce soit un bon ouvrage ; mais c'est une production de génie, écrite avec tout le feu de la jeunesse. Son plus grand défaut est d'avoir introduit et accrédité en France ce genre détestable de drames et de romans, dont le diable et les sorciers font tous les frais, mais dont aucun ne rachète ces bizarreries monstrueuses par des beautés comparables à celles du *Moine*. »

G. Journal de Paris, 1810

Article de R.-J. Durdent, *Journal de Paris*, 15 janvier 1810, p. 95 :

« Il est peu de noms plus célèbres que celui de M. Lewis dans la carrière du roman ; malgré les fréquents écarts d'une imagination ardente, malgré toutes les invraisemblances, nous oserions presque dire les absurdités résultantes du fond même d'une histoire où le diable joue un rôle principal, *le Moine* est incontestablement une des productions les plus piquantes, et même les plus intéressantes qui aient paru en ce genre. Et lorsqu'on se rappelle que ce roman fut publié presque en même temps que ceux qui ont le plus contribué à la grande renommée de Mrs Radcliffe, on ne peut se refuser de reconnaître en lui une sorte de mérite dont il est bien plus redevable au talent de son auteur qu'au choix de son sujet, qui eût été, au contraire, un écueil funeste pour la plupart des romanciers. » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir: de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1924, p. 91.

H. Mercure de France, 1813

Article de J. B. B. [Jean-Baptiste-Bonaventure (de) Roquefort], *Mercure de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, t. 54, p. 593 :

« Le chef d'œuvre de ce genre [des romans qui emploient le surnaturel pour amuser les lecteurs en les effrayant] est sans contredit le *Moine*, par M. Lewis ; roman où le diable, le juif-errant, la nonne sanglante et les spectres les plus épouvantables remplissent les principaux rôles, et emploient toute espèce de ressorts pour faire d'un moine vertueux le plus affreux des scélérats. »

I. Cours de Belles Lettres, 1813

J. G. Fontanelle, ancien professeur de belles lettres à l'école centrale du département de l'Isère, professeur d'histoire, doyen de la faculté des lettres de l'académie de Grenoble, conservateur de la bibliothèque publique, et membre de la société des sciences et des arts de la même ville, « Coup d'œil sur quelques romans du XVII^e siècle, et sur ceux du XVIII^e », in *Cours de Belles Lettres*, à Paris, chez Gabriel Dufour, 1813, t. 4, pp. 234-235 :

« Nous avons observé que les Anglais paroissent avoir approfondi particulièrement toutes les passions, et épuisé toutes les nuances sous lesquelles elles peuvent être saisies. Ils viennent d'essayer encore de tirer parti de la superstition et des terreurs qu'elle inspire. Un jeune membre du Parlement d'Angleterre a imaginé de se servir de ce ressort si puissant sur les ames ignorantes et foibles, employé d'une manière quelquefois si effrayante et toujours si ridicule dans nos anciennes légendes où l'on voit presque perpétuellement les saints et les diables aux prises. C'est celui qui anime l'action, le nœud et le dénouement d'un roman singulier intitulé *le Moine*, fait pour piquer un moment la curiosité de ceux qui sont bien aises de connoître et d'étudier toutes les manières d'agir sur l'imagination. On voit dans cette production étrange des sortilèges, des pactes avec le diable, des apparitions de celui-ci avec ses cornes, ses griffes et sa queue. Mais ces détails absurdes et révoltants sont liés à des scènes attachantes par la grace, la fraîcheur, l'intérêt le plus profond, l'art, la marche de la séduction, les progrès de celle-ci, sans succès, la peinture du cœur, le développement de passions. Pour donner un air de vraisemblance à ce qui ne peut en avoir, l'auteur a placé la scène en Espagne.

Son héros est un moine qui, pendant trente ans, a été un exemple de vertu, l'honneur de son couvent, et à qui il échappe un mouvement d'orgueil qui le livre à toutes les ruses du diable. Celui-ci sous la figure d'une fille jeune, belle et sensible, emploie auprès de lui les séductions les plus adroites et les plus puissantes auxquelles il est impossible de résister. Le moine égaré par degrés tombe dans les plus horribles excès de la corruption et de la scélératesse. Il finit par étrangler sa mère, violer sa sœur, l'égorger ensuite pour cacher son crime, et par se donner enfin sans retour à l'esprit infernal qui le trompe en lui faisant croire que seuil il peut l'arracher au supplice, et qui ne lui promet de lui rendre ce service qu'à cette condition.

Les moyens dont se sert le diable revêtu du corps d'une jolie femme pour faire succomber le moine ne sauraient être plus adroits. Son art est digne du père même de l'artifice et du mensonge ; mais alors cet art n'étonne plus ; et ce roman, qui doit son succès aux scènes intéressantes auxquelles donne lieu l'exercice de ce même art, est souvent absurde et peut-être dangereux pour les esprit foibles. »

J. Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789, 1816

Marie-Joseph de Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française, depuis 1789*, Paris, chez Maradan [1816], 1818, pp. 246-247 :

« Si, dans toutes ces productions [celles de Radcliffe, *Adeline, ou la Confession, L'Abbaye de Grasville*], le merveilleux n'est pas aussi apparent, dans *le Moine* de M. Lewis, il est employé comme agent réel. On se souvient qu'en France, il y a trente ans, il plut à l'illuminé Cazotte de composer une historiette du *Diable amoureux*. Ici c'est encore le diable qui, déguisé en jolie femme, séduit, damne et mène en enfer un prédicateur célèbre. On est surpris qu'une fable digne des couvents du quinzième siècle, puisse aujourd'hui réussir à Londres. Ce n'est pas que, dans l'exécution du livre, on ne remarque de la vigueur et du talent ; mais, que le fond est absurde, le talent n'est pas employé, il est perdu. Ce n'était pas sur de tels moyens que Richardson, Fielding, Sterne et Goldsmith fondaient le succès durable de ces romans aussi variés que naturels qui embellissent la littérature anglaise, et dont elle a droit de se glorifier. »

18. Mr. Singer et Le Château mystérieux, ou l'Héritier orphelin (1798)

A. Journal typographique et bibliographique, an VII

Journal typographique et bibliographique, publié par P. Roux, première année, 1^{er} Vendémiaire, au 30 Fruct. an VII (22 Sept. 1797 au 21 Sept. 1798), à Paris, chez l'Éditeur, pp. 124-125 :

« L'épigraphe de ce roman annonce assez de quel genre il est. Le but de l'auteur est très-moral et parfaitement rempli. Il a voulu prouver que quelque secret que soit un crime, il est bien rare qu'il ne soit pas à la fin découvert, et qu'un seul ordinairement ne suffit pas : Les forfaits s'accumulent pour cacher les forfaits. C'est en cherchant à commettre celui qu'il croit devoir lui assurer l'impunité de tous les autres, qu'un jeune homme fratricide et parricide à la fois, reçoit le juste châtiment des atrocités dont il s'est rendu coupable, et dont il perd en un instant tout le fruit.

Ce roman est conduit avec art ; les événements qui d'abord semblent merveilleux, deviennent naturels en se développant, ce qui néanmoins ne se fait qu'insensiblement, et de manière à piquer toujours la curiosité du lecteur. Le dénouement enfin, quoique très-dramatique, satisfait l'ame, et la repose des secousses violentes qu'elle a éprouvée. Les caractères sont bien soutenus et placés dans une heureuse disposition ; la générosité, la loyauté, la franchise, contrastent naturellement avec l'ambition, la scélératesse et la perfidie. Si l'auteur a suivi le goût dominant des descriptions, il a fait du moins servir les siennes, ou a délassé agréablement l'esprit, ou a retracé plus particulièrement la scène. Ce n'est pas le genre descriptif qu'il faut proscrire, c'est l'abus qu'on en fait. Bien mis en œuvre, il attache ; et sans doute il ne doit pas être plus défendu de peindre que de raisonner, dans des ouvrages de pure imagination. »

19. Regina Maria Roche

A. *Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821*

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

B. *Les Enfants de l'abbaye (1801)*

a. *Magasin encyclopédique, 1798*

Article de A. J. D. B., *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, rédigé par A. L. Millin, à Paris, chez Fuchs, an sixième, 1798, t. 6, pp. 85-106 :

« Dans le débordement de romans que les presses de Londres ont produit depuis quelques années, et qui y sont devenus une mode, comme en France les costumes grecs ; il y a certainement du choix à faire pour les traducteurs. On regrette beaucoup que le citoyen Morellet ait choisi, pour distraire son ame de ses peines particulières, LE CONFESSONAL [*sic*] DE MADAME RADCLIFFE, qui certainement ne pouvoit remplir le but qu'il se proposoit, mais on doit lui savoir gré de nous avoir fait connoître *les Enfants de l'Abbaye*, par *Maria Regina Roche*. Depuis *Grandisson* et *Cecilia*, il n'avoit rien paru, dans ce genre de composition, d'un intérêt aussi soutenu, d'une moralité aussi pure, d'un ensemble aussi attachant. Toutes les passions qui maitrisent les hommes, qui dominant la société y sont présentées avec les traits qui leur sont propres. La bonté et la vengeance, la vertu et le crime, la candeur et la duplicité, l'honnêteté et le libertinage, l'amour et la haine s'y montrent successivement dans des tableaux en action aussi variés que ressemblans. Croyons-en l'estimable traducteur, écrivain distingué dans la république des lettres par un jugement sûr, par un goût épuré, par de vastes connoissances en plus d'un genre, qui, en parlant du choix qu'il a fait de ce roman pour le faire passer dans notre langue, ajoute : "Je ne crains pas de dire que des roman anglais modernes, sans en excepter même de miss Burney qui ont eu une réputation si méritée, aucun ne pouvoit être préféré à celui-ci, et que la plupart ne peuvent lui être comparé. On pardonne aux traducteurs de louer l'ouvrage qui a occupé leurs veilles ; mais je proteste ici que je dépouille tout intérêt, et je ne veux que rendre hommage à la vérité, en annonçant au public qu'il trouvera dans ce roman les deux mérites qu'on exige du romancier comme du poète, le plaisir et l'instruction."

Cet ouvrage ainsi apprécié doit être connu de ceux qui ne sont pas à portée de se le procurer, et de demande de nous un extrait assez étendu pour intéresser nos lecteurs autant, s'il est possible, que nous l'avons été nous-mêmes. »

[Résumé du roman pp. 87-106.]

Ibid., pp. 226-262 : [Suite du résumé.]

« Nous désirons que cette esquisse, toute rapide qu'elle est, présente assez d'intérêt à nos lecteurs pour les engager à lire l'ouvrage qui en a tant. Ils y trouveront tout ce que l'honneur avec ses délicatesses, la vertu avec ses charmes, le vice avec ses horreurs doivent obtenir des âmes honnêtes et sensibles. Nous ne craignons pas même de dire que cet ouvrage peut être mis dans les mains des jeunes personnes, qu'elles n'y trouveront que des leçons à suivre et des exemples à imiter ; les défauts qu'on reproche, avec raison, aux romans anglais, des détails minutieux, les longueurs déplacées, les descriptions multipliées qui interrompent presque toujours ou un récit attachant, ou une situation pénible, ne se rencontrent point dans les *Enfans de l'Abbaye* : c'est peut-être une obligation que madame Roche a à son traducteur. Les épisodes, qui, dans presque tous les romans anglais qu'on ne cesse de traduire, ne tiennent presque point au sujet principal, ou qui même le font oublier, sont ici si adroitement amalgamés au fond de l'ouvrage qu'on ne peut les détacher sans en affaiblir l'intérêt dominant. On pourroit reprocher à l'auteur quelques inexactitudes, comme celle qui donne au lord Cherbury l'espoir de couvrir son infidélité dans les gestions des biens de son pupile, par la possession de la riche dot de la fille du marquis de Rosline qu'il veut forcer son fils à épouser. Cette dot ne devoit pas être à sa disposition. N'y auroit-il pas quelques invraisemblances à avancer qu'Amanda, en s'appuyant contre un mur de l'Abbaye en avoit accéléré l'écroulement et avoit par-là même trouvé le moyen de s'y introduire, et y avoit aussi trouvé le portrait de sa mère en assez bon état, après dix-neuf ans, pour rendre exactement la ressemblance ? au reste ce ne sont là que des foibles taches en comparaison des autres ouvrages du même genre nouvellement traduits dans lesquels ces mêmes invraisemblances et des événemens affreux, effrayans, horribles rendent insensibles à l'infortune, et ne produisent qu'une tristesse qui fatigue. On doit dire que la production de Regina-Maria Roche est du petit nombre de celles qui donnent un vrai plaisir au lecteur doué de sensibilité et de goût, dans laquelle les sentimens nobles, les incidens heureux, les situations pathétiques se trouvent réunis à la sagesse de l'invention et aux charmes des détails. »

b. Spectateur du Nord, janvier 1798

Spectateur du Nord, janvier 1798, Hambourg, chez Pierre François Fauche et Comp., pp. 257-259 :

« *Amanda Fitzalan* est l'héroïne de ce roman. Ayant perdu sa mère dans son enfance, elle a reçu de son père une excellente éducation ; mais celui-ci tombé dans la détresse est obligé de l'éloigner, pour la soustraire aux poursuites d'un vil corrupteur. Elle arrive dans la demeure de sa nourrice.

La retraite d'*Amanda* est voisine d'une terre qui appartient à Lord *Mortimer* : c'est le héros ; et comme l'héroïne : c'est un modèle de perfection. Ils ne peuvent se voir indifféremment. Lord *Mortimer*, puissamment riche, met sa fortune aux pieds d'*Amanda*, et écrit à son père pour lui demander sa main. Ici commence une longue suite d'événements, où *Amanda* est mise aux plus cruelles épreuves. Toujours éprise, toujours aimée de Lord *Mortimer*, elle est éloignée de lui par des incidens multipliés, d'où sa vertu sort toujours triomphante. Elle la porte jusqu'à sacrifier sa propre réputation à la sûreté du père de son amant.

En vain de nombreuses apparences se réunissent pour la faire juger coupable ; le sensible, le vertueux *Mortimer* ne peut la croire telle. Il l'aime toujours, en s'en tenant éloigné. Enfin la vérité perce : les coupables persécuteurs d'*Amanda* sont dévoilés et punis ; elle recouvre sa fortune qu'ils avoient envahie ; et son amant devient son époux.

Quelques situations de ce roman rappellent celles d'autres romans anglois, notamment d'*Evelina*. Les événements y sont souvent trop pressés. Les descriptions champêtres trop prodiguées, d'excellens contrastes, un but très-moral, un grand intérêt, soit dans la marche, soit dans le dénouement, des portraits bien dessinés, des caractères bien soutenus, enfin un style simple et souvent élégant. »

c. *Journal de Paris, an VI*

Article de Pierre-Louis Roederer, *Journal de Paris*, du 11 germinal an VI – 5 mars 1798, extrait de *Œuvres du comte P. L. Roederer*, publiées par son fils, le baron A. M. Roederer, Paris, typographie de Firmin Didot frères, 1856, t. 4, pp. 301-302 :

« Ce roman mérite d'être distingué dans le nombre de ceux qui encomrent aujourd'hui la librairie. On n'y voit ni revenants, ni diables, ni monstres, ni extravagance d'aucun genre. Ce sont tout simplement des scènes touchantes de la vie humaine, des événements naturels, quoique peu ordinaires ; des personnages qu'on en rencontre dans la société, mais de ceux qui s'y font remarquer ; des sentiments conformes aux personnes et aux situations, mais vifs et profonds ; en un mot, c'est un roman fait avec de l'amour et des malheurs par une âme sensible et un esprit raisonnable.

[Résumé du roman.]

Tel est le fond de ce roman, où l'innocence, toujours accusée par les apparences, toujours flétrie par des soupçons ou des accusations presque avouées par la justice et la raison, est jointe au plus tendre et au plus pur amour, à la candeur de la jeunesse, à une beauté ravissante. Il y a des longueurs dans les deux premiers volumes ; mais dans les autres, et surtout dans le cinquième, nombre de pages font couler tout à tour les larmes les plus amères et les plus douces.

Le style de la traduction est plus châtié que ne l'est communément celui des traductions de ce genre d'ouvrages. On y reconnaît la plume, longtemps exercée, d'André Morellet, à qui nous devons plusieurs ouvrages plus sérieux, et qui pourrait nous en donner encore d'importants en économie publique, si nos alternatives continuelles de convulsions violentes et de frivolité imbécile, nous laissaient la faculté de lire. »

d. *Journal de l'Empire, 1808*

Article de Jean-François Boissonade de Fontarabie, *Journal de l'empire*, 16 mars 1808, reproduit dans *Critique littéraire sous le premier empire*, publiée par F. Colincamp, Paris, Didier et Cie, 1863, t. 2, pp. 91-94 :

« Madame Roche est connue des amateurs de romans par plusieurs productions très-agréables. Ils lui doivent déjà le *Ministre de Landsdown*, la *Fille du hameau*, *Clermont*, la *Visite nocturne*, le *Fils banni* ; mais les *Enfants de l'abbaye* sont généralement regardés comme le chef-d'œuvre de sa plume.

Ce roman, dont un académicien célèbre [M. Morellet] nous a donné une bonne traduction, a eu tant de succès dans sa nouveauté, qu'il serait tout à faire superflu d'en faire ici l'analyse. Elle ennuerait trop la curiosité de ceux qui ne l'ont pas encore lu. Je me bornerai à le recommander à toutes les personnes qui aiment les romans anglais, et qui cherchent une lecture à la fois intéressante et sans danger.

Parmi les Anglaises qui écrivent aujourd'hui des romans, madame Roche n'est peut-être pas celle à qui je donnerais la préférence. Madame Burney-Darblay (qui a écrit *Évenlina* et *Cécilia*), madame Inchbald (auteur de *Simple histoire*), me paraissent très-supérieures et pour le talent d'observer et pour celui d'écrire. Mais avec des combinaisons moins heureuses, des vues moins fortes, madame Roche a le don d'attacher à ses récits, d'y répandre un vif intérêt, et de faire suivre avec plaisir ses détails, un peu longs et quelquefois même trop peu vraisemblables.

Le style de madame Roche est, en général, autant que je puis juger, élégant et correct ; mais il n'est pas toujours exempt d'affectation. Elle a lu beaucoup de poètes, sa mémoire est ornée de leurs plus beaux passages ; mais c'est abuser de sa lecture et ignorer les principes du style convenable à la narration, que de citer fréquemment, comme le fait madame Roche, des morceaux de Milton, de Thomson, d'Akenside, de Shakespeare. Ces lambeaux de poésie, jetés de force à travers le récit, ne font pas un effet agréable, et ont je ne sais quelle tournure de pédanterie qui ne sied point du tout à une femme.

Quelquefois madame Roche intercale dans sa prose des formules poétiques, des hémistiches connus, et cette marqueterie est d'un effet bien plus déplaisant encore que les citations entières. Cette bigarrure de mauvais goût ôte au style toute grâce, tout naturel, et souvent le rend obscur. Dans le chapitre premier, madame Roche décrit ainsi une chambre de village : « The hearth was dressed with flowers and fennel gay, and the chimney-piece adorned with a range of broken tea-cups, wisely kept for show. » Il y a dans cette phrase deux ou trois vers de Goldsmith. Le poète avait dit, dans le *Village abandonné* :

The hearth, except when winter chill' the day,
With aspen boughs *and flowers and fennel gay*,
While *broken tea-cups wisely kept for show*
Rang'd o'er the chimney, glisten'd in a row.

Plus loin, madame Roche représente la nourrice courant préparer le dîner. Elle mêle à ce détail si simple des mots poétiques : “And now the nurse on hospitable though intent, hurried from

Amanda to prepare her dinner.” Elle doit à Milton les mots *on hospitable though intent*. Voyez dans le *Paradis perdu*, l’endroit où Ève prépare le repas qu’elle veut offrir à Raphaël :

So saying, with dispatchful looks in haste
She turns, *on hospitable thought intent*
What choice to chuse for delicacy best, etc.

Les dames qui composent des romans font quelques-fois une mauvaise application de la connaissance qu’elles ont des poètes : l’exemple de madame Roche n’est pas le seul que je pourrais citer.

L’auteur célèbre d’un roman nouveau a cru pouvoir excuser l’atrocité d’un crime qu’elle a fort malheureusement imaginé, en disant que, “ce récit n’était pas plus révoltant que les vers où Racine représente *l’implacable Athalie, un poignard à la main, égorgeant ses petits-fils au berceau.*” Mais je le demande à cette dame, avec tout le respect dû à son talent, quel rapport y a-t-il entre le moyen indécent de l’intrigue d’une femme de chambre, entre les détails ignobles d’un mouchoir de soie bleu à bordure rouge, d’un grand couteau à pied de biche, d’une table couverte d’un grand tapis, d’une demoiselle cachée douze minutes sous ce grand tapis ; quel rapport enfin entre un assassinat commis par le plus vil coquin, raconté en prose ordinaire, et les forfaits politiques d’une reine tragique, retracés par le premier des poètes dans les plus beaux vers qu’il soit possible de lire ? Comment cette dame n’a-t-elle pas vu que son assassin n’est qu’un misérable qui révolte, tandis que *l’implacable Athalie* sera toujours admirable et sublime dans les vers du poète ? Trouve-t-elle aussi quelque rapport entre la douleur hideuse du juge disséqué, et les nobles et poétiques souffrances de Laocoon et de ses fils ? Ce qui fait la différence de leurs conditions ; c’est l’énorme distance qu’il y a entre la prose d’un roman, même quand il est écrit par madame de [Genlis] et les vers inspirés du plus grand des poètes. »

e. Nouvelle bibliothèque d’un homme de goût, 1810

Notice de Antoine-Alexandre Barbier et de Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d’un homme de goût*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, t. 5, 1810, pp. 158-159 :

« Toutes les passions qui maîtrisent les hommes, qui déterminent la société, sont représentées avec les traits qui leur sont propres dans les *Enfans de l’Abbaye*, trad. de l’anglais de madame Marie-Regina Roche, par M. Morellet, Paris, 1798, 6 vol. in-12. Depuis *Grandisson* et *Cécilia*, il n’avoit rien paru dans ce genre de composition d’un intérêt aussi soutenu, d’une moralité aussi pure, d’un ensemble aussi attachant. La bonté et la vengeance, la vertu et le crime, la candeur et la duplicité, l’honnêteté et le libertinage, l’amour et la haine s’y montrent successivement dans des tableaux en action aussi variés que ressemblans. »

f. Tableau historique de l’état et des progrès de la littérature française depuis 1789, 1816

Marie-Joseph de Chénier, *Tableau historique de l’état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, chez Maradan, [1816], 1818, pp. 244-245 :

« En général, il est à remarquer qu'en Angleterre, comme en France, ce sont des femmes qui figurent avec le plus de distinction parmi les romanciers modernes. [...] Un mérite égal [aux productions de miss Burney], dans une manière toute différente, recommande *les Enfants de l'Abbaye*, joli roman de madame Roche ; quelques touches lugubres y sont tempérées par des effets pleins de douceur. Amanda et son amant Mortimer ont de la grâce, et l'on doit savoir gré à M. Morellet de nous avoir fait connaître cette intéressante production. »

C. Clermont

a. Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810

Notice de Antoine-Alexandre Barbier et de Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, t. 5, 1810, pp. 159 :

« *Clermont*, traduit par M. Morellet, 1799, 3 vol. in-12, est une conception assez inextricable ; elle réunit aux détails minutieux et souvent indifférens, aux descriptions déplacées, des invraisemblances, des obscurités, des situations forcées, des négligences répétées, qui feroient douter que cette fable fût de l'auteur des *Enfans de l'Abbaye*, si le titre de l'ouvrage et le nom du traducteur pouvoient le permettre. »

D. La Visite nocturne (1801)

a. Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, 1810

Notice de Antoine-Alexandre Barbier et de Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, à Paris, chez Madame Veuve Duminil-Lesueur, t. 5, 1810, pp. 159 :

« *La Visite nocturne*, trad. en français par J.-B.-J. Breton, Paris, 1801, 6 vol. in-18, sembleroit annoncer un roman merveilleux ; mais ce titre trompe l'attente du lecteur, qui n'y trouve que des événemens simples et naturels ; il n'a rapport qu'aucun dénoûment, qui a le mérite d'être imprévu. Cependant on doit savoir gré au traducteur d'avoir retranché quelques longueurs et quelques imperfections échappées à la chaleur de la composition et surtout à la facilité de l'auteur. »

20. Thomas Isaac Horsley Curties et *L'Abbaye de Saint-Oswithe* (1813)

A. *Mercure de France*, 1813

Article de J. B. B. Roquefort [Jean-Baptiste-Bonaventure (de) Roquefort], *Mercure de France*, Paris, chez Arthus-Bertrand, 1813, t. 54, pp. 593-595 :

« Madame Radcliff [*sic*] a, dans sa patrie, une foule d'imitateurs et d'imitatrices. Tel est l'auteur du roman que j'annonce aujourd'hui ; mais avant d'en donner une idée, je crois qu'il est bon d'avertir que, si Mme Radcliff [*sic*], douée d'un talent très-rare, a fait école, ses disciples ne sont que de bien tristes écoliers. On en jugera pas une analyse incomplète de *L'Abbaye de Saint-*

Oswithe. Je dis *incomplète*, car ce roman est si embrouillé, qu'il faudrait plus d'une lecture pour saisir tous les détails de l'action.

[Résumé du roman.]

Telle est l'esquisse de ce roman, où il y a je ne sais combien de scélérat, d'assassinats, et même de fratricides, mais peu ou point d'intérêt. On le doit à l'auteur d'*Ethelwina* ; roman à-peu-près inconnu, et qui n'a pas même obtenu cette espèce de succès qu'obtiennent toujours les nouveautés. Je crains bien que l'*Abbaye de Saint-Oswithe* n'ait le même sort, en France au moins, où on lit encore les romans médiocres, mais où on ne lit pas les mauvais.

Le traducteur de ce misérable ouvrage est une femme ; je la plains bien sincèrement de n'avoir pas fait un meilleur choix, d'autant que son style facile et élégant ne manque pas de correction, quoiqu'on y rencontre quelque-unes de ces taches dont nos meilleurs écrivains ne sont pas exempts. Je l'invite donc au nom des talents qu'elle annonce à composer elle-même, ou à mieux choisir les ouvrages qu'elle veut traduire. »

21. William Godwin et *Caleb Williams* (1796)

A. *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française, depuis 1789, 1816*

Marie-Joseph de Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, chez Maradan [1816], 1818, pp. 243-244 :

« On nous a transmis en langue française beaucoup de romans anglais composés dans ces derniers temps. Plusieurs se font lire avec intérêt [...]. Nous avons entendu vanter le *Caleb Williams* de M. Godwin, et nous ne savon trop pourquoi. Tyrrel est un misérable ; Falkland, que l'auteur prétend doué de qualités sublimes, est assassin, calomniateur, persécuteur, le tout pour conserver sa réputation ; le persécuté Caleb se conduit souvent avec bassesse et malignité. De tous les personnages, le plus humain est Raimond, le chef des voleurs. Des déclamations contre les lois pénales d'Angleterre, contre les cours de justice, et même contre la société civile, sont les ornements de ce livre un peu maussade et fort immoral. M. Godwin ose affirmer qu'il peint *les choses comme elles sont* ; le fait nous semble au moins douteux. Ce qui ne l'est pas, c'est qu'il faut plaindre M. Godwin, puisqu'il a pu les voir ainsi. »

II. Gothique français

1. Honoré de Balzac

A. Le Centenaire, ou les Deux Béringheld (1822)

a. *Cinquième supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière*, décembre 1823

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Cinquième supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, décembre 1823, pp. 33-34 :

« Le héros de ce roman est un personnage surnaturel ; c'est une espèce de Juif-errant ; c'est un être qui paraît et disparaît, qui meurt et renaît à volonté. S'il se laisse arrêter par les autorités, c'est pour devenir invisible, au moment où l'on va le chercher dans sa prison.

Avec de pareilles ressources, un romancier tel que M. de Saint-Aubin ne peut manquer de plaire. Chaque siècle a ses superstitions particulières. Celles du *Centenaire* n'appartenaient point au dix-huitième siècle ; époque à laquelle apparaît le héros du roman. Malgré cette invraisemblance il pourra nous intéresser. "L'action (dit le *Miroir*), est assez vive, et dès l'instant que la raison du lecteur cède à l'empire du merveilleux, sa curiosité est vivement excitée ; s'il respecte le voile qui couvre la conduite des personnages et la possibilité des événements, il ne pourra se défendre des plus vives émotions." »

B. Clotilde de Lusignan, ou le Beau juif (1822)

a. *Cinquième supplément à la petite bibliographie biographico-romancière*, décembre 1823

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Cinquième supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, juillet 1823, p. 40 :

« Jean de Lusignan, roi de Chypre, détrôné par les Vénitiens, se réfugie avec ses trésors, sa fille et quelques serviteurs fidèles dans le château de Casin-Grandes, en Provence. Non loin de là est un autre château habité par Eguerry-le-Mécréant qui porte la désolation et la terreur dans toute la contrée. Pour échapper au massacre général, un beau juif nommé Nephtaly va se réfugier à Casin-Grandes, où il parvient à se faire aimer de Clotilde, quoique les juifs fussent alors regardés comme plus vils que le dernier des animaux.

Cependant Enguerry, payé par les Vénitiens pour s'emparer du roi de Chypre, se rend au château de ce dernier, et lui demande sa fille pour épouse. On la lui refuse, et il s'éloigne en jurant de détruire Casin-Grandes. Le malheureux Lusignan allait succomber sous les efforts de ce cruel ennemi, lorsque Gaston arrive à la tête de ses chevaliers, et délivre Casin-Grandes. Le roi, reconnaissant, voit avec plaisir que Gaston est épris de sa fille, et il prépare tout pour son hymen. Mais Clotilde, toujours fidèle à Nephtaly, se consent à épouser Gaston qu'avec la ferme résolution de se donner la mort en marchant à l'autel. Le jour est arrivé où Clotilde va consommer cet étonnant sacrifice ; au moment où elle s'approche de l'autel, Gaston, qui s'était

jusqu'alors caché sous la visière de son casque, se fait connaître, et Clotilde étonnée retrouve sous les traits de ce chevalier, ce beau Juif pour lequel elle voulait mourir.

Ce roman offre, au milieu de quelques invraisemblances, des situations intéressantes et souvent extraordinaires. Les amours de Clotilde et de Nephtaly ont une teinte romanesque, qui doit plaire aux personnes qui recherchent des émotions fortes ; on y trouve aussi des caractères singuliers, tels que ceux d'un médecin égoïste, d'un intendant avare, et d'un connétable passionné pour les chevaux. Ces personnages répandent assez souvent de la gaieté dans l'ouvrage. Il faut avouer cependant qu'il est tout-à-fait inconvenant de s'égayer, comme fait l'auteur, sur des massacres, et sur les tortures que l'on fait éprouver à des malheureux. »

2. Caroline Wuiet et Le Couvent de Sainte Catherine (1810)

A. *Mercur de France*, 1810

Article de H. D., *Mercur de France, journal littéraire et politique*, Paris, Arthus-Bertrand, 1810, t. 43, pp. 102-104 :

« Des malveillans s'étaient plus à répandre le bruit de la mort de M^{me} Radcliffe ; et nous avons craint long-tems de ne plus voir de nouveaux fruits de sa sombre imagination. Mais il paraît qu'elle vit encore, ou que du moins on a recueilli de son héritage une collection assez considérable de romans posthumes, puisque, de tems en tems, d'officieux traducteurs en enrichissent la littérature française. Quoi qu'il en soit, lecteurs, voici un nouveau roman que l'on impute à Mme Radcliffe ; et c'est à Mme la baronne Caroline A*** née W*** de M***, que vous en devez la traduction, comme vous lui deviez aussi, peut-être sans le savoir, *le Phénix, Esope au bal de l'Opéra* ; etc., etc.

Mais avant d'entrer dans les souterrains et les tours obscures des antiques châteaux, arrêtons-nous un instant sur la dédicace que le traducteur a mise à la tête de son ouvrage. M^{me} Caroline A*** fait hommage à son mari de sa nouvelle production dans les termes suivans :

"Depuis Clotilde de Surville, mon cher José, aucune femme n'osa prendre son mari pour Mécène, et quoique cet oubli date de cinq siècles, personne ne s'en est étonné, pas même nos indulgens détracteurs ; on voit si rarement des fleurs et sur les mines de fer, et de la rosée sur les mines d'or !... Pour toi qui n'es, grâce à Dieu, qu'une mine de sciences, etc."

On pourra bien ici ne pas trouver rigoureusement observé ce précepte du législateur du Parnasse :

Que le début soit simple et n'ait rien d'affecté.

Ce n'est pas dans le début seul, qu'on aperçoit ce défaut de clarté, si sévèrement réprouvé par toutes les poétiques. Si le mari de M^{me} Caroline A*** n'a pas reçu avec cette dédicace quelques éclaircissemens particuliers, il sera certainement tout aussi embarrassé [*sic*] que nous, pour l'explication de cet autre passage :

"Malgré la secte d'incrédules qui s'élève pour nier l'existence des êtres qui nous ont précédés depuis Homère jusqu'à Jésus-Christ, depuis Sapho jusqu'à Clotilde, j'aime à penser que Dieu fait homme a conçu l'évangile, et qu'une femme digne d'y croire a adoré en une seule personne, l'amitié, l'amour et l'hymen."

Nous croyons qu'en effet, comme le dit l'auteur de la dédicace, *dans ce même pays où rien n'étonne plus*, cette dédicace sera une chose assez rare.

Disons-nous par quels motifs M^{me} Caroline A*** a entrepris la traduction du *Couvent de Sainte-Catherine*, quoiqu'elle n'ait jamais aimé ni M^{me} Radcliffe ni ses ouvrages ? Disons-nous comment elle s'est déterminée à *mettre* (ce sont ses mots) *des ailes de papillon aux oiseaux de mort* de l'auteur anglais ? Non, le récit en serait long, inutile d'ailleurs ; et nous nous bornons à renvoyer le lecteur à la préface de l'ouvrage, qui lui apprendra tout cela et bien d'autres choses encore.

Voyons ce qui se passe au couvent de Saint-Catherine. Mais quoi ! il n'est question de ce couvent que dans une très-petite partie du roman ! il n'est l'occasion, le motif d'aucun événement remarquable ; il n'est pas le lieu de la scène, et n'est pour rien dans l'action. Pourquoi donc cet ouvrage est-il appelé *le Couvent de Sainte-Catherine* ? Malheureusement on n'a que trop de questions de ce genre à faire à M^{me} Caroline A***, ou plutôt à M^{me} Radcliffe ; puisque c'est bien cette dernière qui est l'auteur du roman, et que le traducteur avoue n'avoir fait que corriger par des nuances de style la monotonie de l'original. Nous dirons donc, sans craindre d'offenser une de nos aimables compatriotes, que *le Couvent de Sainte-Catherine* est inférieur à tous les autres ouvrages du même auteur, à ceux même qu'on a composés sous son nom. C'est sur-tout par le plan que cet ouvrage est défectueux. L'intrigue en est embrouillée. Les incidens, qui y sont multipliés, sont généralement mal amenés. On y voit de grands crimes sans motif, de grands malheurs sans intérêt. C'est le premier roman de M^{me} Radcliffe où l'on ne remarque pas, au milieu de ses défauts, le talent particulier qu'elle a pour les descriptions, cet art de préparer l'imagination à des tableaux sinistres, de tenir l'esprit en suspens, dans l'attente du merveilleux, de jeter enfin l'épouvante dans les cœurs. Ses spectres, ses fantômes manquent ici du prestige dont elle sait ordinairement les environner ; et sur-tout la raison n'y est pas satisfaite, lorsqu'on veut lui expliquer des apparitions que l'imagination frappée a pu croire un moment surnaturelles.

On n'attend pas de nous sans doute l'analyse de cet ouvrage. Il est entendu qu'on ne saurait, sans copier le livre même, rendre compte d'un roman où les événemens se multiplient et se croisent à chaque instant, où les caractères ne sont pas assez prononcés, où les situations n'ont point de développement.

Comment avec des noms célèbres, des aventures extraordinaires et même avec un style qui ne manque ni de force, ni de couleur, ne parvient-on pas à intéresser dans le roman dont nous parlons ? C'est qu'il est atteint d'un vice capital, le défaut de raison ; et que la raison en est tout ouvrage, *même en chanson*, la condition rigoureuse pour plaire et pour réussir. On trouve souvent ici, dans le tableau d'une situation qui pourrait devenir intéressante, des réflexions épigrammatiques, je ne sais quel ton léger et sardonique qui contrastent tout-à-fait avec les lieux, le tems et la situation. Si ce sont là *les nuances de style par lesquelles* M^{me} Caroline A***

a cherché à corriger la monotonie de l'original, elle n'a que trop réussi, et elle aurait mieux fait de traduire tout simplement l'auteur anglais avec les défauts particuliers au genre de ses ouvrages. »

3. C. D. V** et *Le Presbytère, ou les Illustres persécutés pendant la Révolution* (1801)**

A. *La Décade philosophique, an X* [1801]

La Décade philosophique, littéraire et politique, an X, 1^{er} trimestre, 30 brumaire, pp. 351-352 :

« Quoique ce roman renferme plusieurs faits qui sont vrais, il n'en est pas meilleur pour cela. Mieux vaut la fiction qu'une histoire pareille. Ces *illustres Persécutés* portent d'abord des noms empruntés, et pour nous les faire mieux connaître, l'auteur supprime ensuite ces noms et ne les désigne plus que par la lettre initiale de leur nom véritable. C'est d'abord une famille dispersée qui, après des aventures *très-incroyables*, se réunit, *par hasard*, dans un presbytère d'Auvergne : et comme il n'y avait point assez de six personnages, il arrive des Anglais et des Italiens, qui n'ont rien à démêler avec eux. Le lecteur veut-il avoir une idée de l'inégalité du style, nous lui dirons que : « Le messenger du jour, le coq belliqueux, promenait depuis quelques heures son sérail caquetant. » Ce qui signifie que la matinée était avancée. – « Une femme que je me souviens d'avoir accueillie, et qui s'en rappelait, etc. » – Il faudrait du moins que nos romanciers de l'un et de l'autre sexe, commençasse par apprendre les premières règles de la grammaire. »

4. Constance de Cazenove d'Arlens et *Le Château de Bothwell, ou l'Héritier* (1819)

A. *Revue encyclopédique, janvier 1820*

Article de G. M. R., in *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, Paris, au Bureau de la Revue encyclopédique ; chez Foulon ; Londres, Treuttel et Würtz, janvier 1820, p. 340 :

« Dans toute action où l'on veut exciter l'intérêt et le soutenir, on doit se garder de faire pressentir le dénouement. Pour se conformer à cette règle, l'auteur du *Château de Bothwell* aurait dû supprimer la seconde partie de son titre ; ce seul mot *l'héritier* rassure trop le lecteur sur le sort de son héros, et annonce trop l'issue des événemens, sur laquelle il ne reste aucune incertitude. Le véritable intérêt du *Château de Bothwell* ne commence que sur la fin du premier volume ; jusques-là, on ne sait où l'auteur en veut venir. Ce long prologue une fois franchi, on ne peut disconvenir que le récit ne devienne très attachant. »

5. Charles-Victor Prévost d'Arlincourt et *Le Solitaire* (1822)

A. *Revue encyclopédique, 1821*

Article de M., *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, par une réunion de membres de l'institut, et d'autres hommes de lettres, Paris, au Bureau central de la Revue encyclopédique, 1821, t. 9, p. 585 :

« Objet d'amour, de terreur et d'admiration, sujet de tous les entretiens, le *Solitaire* est l'esprit du mystère, le héros de la bienfaisance et l'homme des merveilles. C'est pour les âmes sensibles que M. d'Arincourt veut faire entendre les accents de l'amour, du repentir et de la douleur, enfin de tout ce que le malheur a de plus déchirant. La lecture du *Solitaire* imprime du mouvement à l'esprit, et excite des émotions douces et tendres. C'est une production féconde en images, tantôt gracieuses, tantôt imposantes, et hardiment coloriées. Un goût épuré n'a peut-être pas toujours présidé, dans ce charmant ouvrage, aux créations du génie ; on pourra reprocher à l'auteur de s'être souvent éloigné des classiques. Il se permet surtout de continuelles inversions qui sont contraires au génie de notre langue. M. d'Arincourt appartient à l'école romantique ; son ouvrage en sera l'un des ornemens. »

6. Elisabeth Brossin de Méré

A. *Petite Bibliographie biographico-romancière*, 1821

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

7. Fanny Messageot, dame de Tercy et « La blanche Iselle, ou le Fantôme du château de Valfin » (1821)

A. *Premier supplément à la petite bibliographie biographico-romancière*, décembre 1821

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Premier supplément à la petite bibliographie biographico-romancière, ou dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, décembre 1821, pp. 29-30 :

« En parcourant le titre de ces Nouvelles, en lisant les épigraphes qui les précèdent, on voit que ce sont des Contes, des contes terribles et effrayans. La *Blanche Iselle*, ou le fantôme du château

de Valfin... “Voici l’instant où les esprits font leurs apparitions. Voix terribles sorties des voutes souterraines.” – *La vieille Marthe et le berger Guillaume*... “Elle tressaille ; dans l’ombre, des spectres forment d’horribles danses.” – *La Veillée de la Ferme*. “Ces tressaillemens feraient merveille dans l’histoire qu’une femme raconte au coin du feu, d’après l’autorité de sa grand’mère.” Ces contes cependant sont narrés avec tant de charme, la morale en est si pure, qu’ils conviennent à tous les lecteurs ; ce sont des fictions mensongères qui nous conduisent à la vérité. »

8. François-Guillaume Ducray-Duminil et *Coelina, ou l’Enfant du mystère* (1798)

A. *Mercur de France*, 1798

Mercur de France, 20 pluviôse, 1798, p. 105 :

« Cet ouvrage, dit le critique, est digne de tous ceux qu’il a donnés ; digne surtout d’être mis à côté de *Victor*. Nous invitons seulement l’auteur à mieux ménager les “grandes aventures” de ses héros. Les grandes aventures sont faciles à imaginer ; mais le grand art est de les disposer ; dans ce genre, les *Mystères d’Udolphe* sont, jusqu’à présent, le premier ouvrage, et je n’ai pas vu qu’aucun Français ait encore fait une copie passable du modèle anglais. » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir: de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu’en 1884*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1924, p. 105.

B. *Petite Bibliographie biographico-romancière*, 1821

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d’excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

9. Hector Chaussier et Bizet et *Le Tombeau* (1799)

A. *Spectateur du Nord*, 1799

Article de C., *Spectateur du Nord*, 1799, 10 pluviôse, pp. 13-14 :

« Le goût pour les choses extraordinaires et pour le merveilleux quel qu'il soit existe depuis long-temps, et depuis qu'il y a des nourrices, et des bonnes on a raconté des histoires de voleurs de loups-garous et de revenans. M^{de}. du Noyer, dans ses lettres galantes qui ont eu tant de succès, chercher souvent à émouvoir ses lecteurs par des anecdotes de ce genre ; plusieurs autres écrivains ont employé ce moyen avec le même avantage ; on n'osoit cependant pas en faire le principal sujet d'un ouvrage, il appartenoit à Mistress Radcliffe d'échafauder ses nombreuses productions sur cette espèce de travers de l'esprit humain. Mais est-ce Mistress Radcliffe qui a entraîné le goût du public, ou n'a-t-elle pas été entraînée elle-même par la pente singulière que tous les esprits prenoient depuis quelques temps vers ces conceptions sinistres dignes d'une génération qui vit au milieu des massacres et des supplices. Ceux qui observent auront du remarquer vers les commencemens de la révolution, et quelques temps auparavant, le plaisir bizarre que des gens d'un âge mur et d'un caractère loin de la crédulité, avoient à se raconter quelquefois très-sérieusement des extravagances telles qu'un visionnaire auroit pu en inventer ; et nous pouvons assurer avoir lu un manuscrit qui contenoit la plupart des espiègleries sépulchrales mises en usage par Mistress Radcliffe, dans un temps où ses romans non-seulement n'étoient pas connus, dans notre langue, mais où l'auteur de ce manuscrit ignoroit absolument l'existence. Nous n'avons pu nous empêcher d'être frappé de ces rapprochemens, et de la coïncidence de l'affreuse réalité qui nous environne avec les hideuses fictions de ce déluge d'auteurs qui donne le vertige et qui semble les avoir saisis tout-à-coup, ne cessent de nous promener de ruine en ruine, de tombeau en tombeau, de potence en potence, comme si de moins lugubres tableaux n'étoient plus faits pour nous. Plusieurs journalistes se sont élevés contre ce genre sinistre, et l'ont dénoncé comme une atteinte portée au bon goût ; peut-être auroient-ils pu ajouter qu'il ne doit ses succès qu'à des impressions souvent funestes pour les personnes qui y trouvent le plus d'attrait ; le sentiment qui les y attache, est pour ainsi dire, une frénésie, un besoin d'être ému dont la force est toujours en raison inverse de notre foiblesse : et qui fait que la femme la plus pusillanime est celle qui semble désirer le plus les occasions d'éprouver de l'effroi. Nous sommes persuadés que cette singulière récréation trop répétée doit laisser des traces de tristesse ou d'affoiblissement dans l'esprit ; et plus d'une de nos aimables [passage illisible] et comme nous le croyons elle [Ann Radcliffe] n'a pas créé le genre, au moins c'est elle qui a le plus contribué à le mettre en vogue. La richesse de ses descriptions a ajouté beaucoup au mérite de ses ouvrages, ou plutôt aux yeux des gens d'un goût sévère sera, sans doute, leur principal mérite ; mais ces descriptions, sans les scènes de terreur qui les accompagnent toujours, eussent peut-être obtenu peu de succès ; son voyage du Rhin est à peine connu est ses romans sont dévorés. Celui que nous annonçons nous semble une spéculation faite sur le nom de l'auteur qui ne l'eut peut-être jamais publié lui-même, au moins tel qu'il est, tant il nous paroît au-dessous de ses autres productions. On y trouve encore de riches tableaux de la nature dans lesquels on reconnoît le pinceau de l'auteur des *Mystères d'Udolphe* ; mais tous les moyens de terreur sont toujours hors de la vraisemblance et quelquefois ridicules. Les nombreux personnages ont souvent peu de rapport les uns avec les autres ; c'est un assemblage d'histoires décousues, que chacun vient raconter à son tour, et parmi lesquelles figure celle de l'infortuné Don Carlos, que Mistress Radcliffe a sauvé des fureurs de son père, pour le faire vivre dans un souterrain sur les côtes d'Ecosse. Enfin, pour terminer notre critique, le Tombeau qui a donné lieu au titre, ne sert pour ainsi dire qu'à masquer une porte ; mais aussi l'on sait de quelle utilité une porte masquée peut être dans un semblable roman. »

B. *Journal de l'Empire, 1812*

Journal de l'Empire, mercredi 14 octobre 1812 :

« Dussé-je me perdre dans l'esprit de certains lecteurs, et passer à leurs yeux pour un homme extrêmement reculé dans la connoissance de la littérature moderne, et tout-à-fait étranger aux productions les plus renommées dont elle s'est enrichie dans ces derniers temps, je l'avouerais ingénument, je n'avois encore lu aucun des terribles romans de Mad. Radcliffe, lorsque *Le Tombeau* m'est tombé entre les mains. Ce titre lugubre, des gravures sinistres où je voyais des lampes funéraires, un cadavre attaché à un poteau par une grosse chaîne, un mort effroyable, et quelques vivans prêts à se tuer, ainsi que le témoignent la fureur qui est dans leurs yeux, et les pistolets qui sont dans leurs mains, annonçoient assez un sujet digne des noirs pinceaux de la plus sombre romancière des trois royaumes unis. M. Hector Chaussier assuroit d'ailleurs positivement dans le titre que le roman étoit de Mad. Radcliffe ; il parloit même de *manuscrit* de l'auteur : j'ai le malheur de croire trop facilement à ces choses-là, et de me laisser prendre à ces perfides annonces : j'ai donc cru que le roman étoit véritablement de Mad. Radcliffe ; l'occasion m'a semblé belle de connoître enfin un des ouvrages d'une femme qui a eu une vogue si extraordinaire ; *J'ai voulu voir, j'ai vu.*

J'ai d'abord vu que M. Hector Chaussier (car il faut rendre à chacun ce qui lui appartient, et ne pas permettre qu'un auteur soit dupe de se [passage illisible] en ne passant que pour un traducteur) : j'ai donc vu que M. Chaussier avoit l'imagination et le style extrêmement poétiques : car, dès la première page, il nous représente son héros *errant* sur le tillac d'un vaisseau tandis que tout l'équipage *reposait dans les bras de Morphée*. Poussé, ajoute-t-il, par « un vent frais, le vaisseau sillonnait rapidement sur la plaine liquide ; compagnes de la nuit, les étoiles fuyaient devant l'aurore, un bandeau de pourpre ceignait l'horizon, l'onde s'enflammait, l'astre du jour sortait de son sein, etc., etc. » Voilà sans doute, pour un simple roman, un style bien brillant et un début bien magnifique ; cependant cet *astre du jour qui sort de son sein*, étoit le [passage illisible] d'une horrible tempête, et la description de cette tempête est bien plus magnifique encore. Ces descriptions ne sont certainement point nouvelles : mais celle de M. Hector Chaussier est pourtant bien neuve : les plus beaux génies se sont plus à nous présenter ce tableau des périls du navigateur luttant contre tous les élémens conjurés ; mais aucun n'a réussi comme M. Chaussier, et on se formeroit difficilement une idée de ce qu'il sait faire *avec des rayons brûlans, une atmosphère enflammée, un horizon obscurci, et son sein ténébreux ; des flots écumeux, des vagues agitées, des vagues tumultueuses, des vagues irritées, des gouffres profonds, une mer en désordre, et une foudre serpentant sur le bord des nuages sulfurés.*

Quand on a un pareil génie pour le genre descriptif, il est tout simple qu'on s'y abandonne : et peut-être M. Hector Chaussier en abuse-t-il un peu. Tous les périls, toutes les aventures de son héros sont en descriptions, qui donnent lieu à d'éternelles descriptions. Ainsi, à peine sir Charles (c'est le nom de ce héros) est-il échappé aux dangers de la tempête, qu'il en court un bien plus grand dans une grotte où il avoit eu la fantaisie de descendre avec le capitaine de vaisseau Hutner. Quelle grotte, ou plutôt quelle succession de grottes et capitaines, quels énormes rochers ! que de marbre, de basalte, de granits et de [passage illisible] quels charmans *ruisselets*,

quelles nappes d'eau limpide, quels bassins revêtis de la plus belle pierre calcaire ! quelles colonnes, tantôt *prismatiques*, tantôt [passage illisible] quel éclat reflètent tous ces [passage illisible] éclairés par le flambeau des voyageurs ! Mais bientôt ce flambeau s'échappe de leurs mains et s'éteint ; ils [passage illisible] plus que dans des sentiers étroits et tortueux ; ils s'enfoncent dans d'horribles profondeurs qu'éclaircit de loin à loin des gas, des mofètes qui s'allument et s'éteignent tour à tour, et répandent d'infectes exhalaisons : d'énormes rochers se détachent, roulent à leurs pieds et font retentir ces gouffres profonds, d'un bruit épouvantable, ils ne rencontrent plus que des eaux imprégnées de nitre, de salpêtre, de bitume et d'alun : heureusement ils ont du rhum ; et ils en boivent. Cependant la description se prolonge toujours.

Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin, et je me sauve avec les téméraires voyageurs, non *au travers d'un jardin*, mais à travers les monceaux de cendre et de charbon, les roches calcinées et les laves brûlantes d'un volcan coupé à pic.

J'avais cru, je l'avoue, que c'étoit là *le tombeau* de sir Charles, le lieu fatal où s'accomplissoient ses destinées, et d'où le roman de Mad. Radcliffe ou de M. Chaussier prenoit son nom ; mais non : le véritable *tombeau* est bien plus horrible encore ; il est dans les vastes souterrains d'un château [passage illisible] Sir Charles y est transporté par mer et par terre, sans savoir où on le mène : il a les yeux bandés ; arrivé là, il entend des gémissens : c'étoient ceux de sa mère qui y étoit enfermée depuis plusieurs années. Une machine effroyable, très longuement décrite, éveille cette infortunée toutes les heures par un bruit effrayant, et par un mécanisme infernal, lui présent, à la pâle lueur d'une lampe, l'image de son mari assassiné par son fils. Attiré par ces gémissens, sir Charles veut parvenir jusqu'à la victime qui les fait entendre, et qu'il ignore encore être sa mère : des obstacles insurmontables, des portes murées, des portes de fer l'arrêtent ; il trouve des ossemens sous ses pas ; il rencontre même un cadavre tout entier et bien conservé, quoiqu'il fut mort le 19 novembre 1521, ainsi qu'il l'avoit écrit lui-même : en effet, le malheureux attaché par une chaîne ou deux à un poteau, s'étoit amusé à écrire, dans ce souterrain, son histoire avec son un clou trempé dans son sang et sur un morceau de toile : certainement il lui fallut beaucoup de sang et beaucoup de toile, car l'histoire est longue, ce qui n'empêche pas sir Charles de la dérober aux yeux de son tyran, en la cachant dans son sein, où elle devoit faire cependant un gros volume. De plus, il paroît que dans un certain endroit cette histoire devenoit un peu scabreuse ; mais M. Chaussier qui a beaucoup d'art et de pudeur, imagine, avec une délicatesse infinie, que l'humidité à altéré le sang, et effacé le manuscrit dans cet endroit, et il n'y laisse que quelques monosyllabes, à la vérité assez significatifs.

Le tyran de ce château est un M. Perkins qui, ayant jadis voulu épouser la mère de sir Charles, et n'ayant pu y réussir, poursuit, depuis vingt-cinq ans, et le père, et la mère, et le frère, et la sœur, et met en œuvre pour se venger tous les petits moyens ingénieux dont nous venons de parler. Assurément, il seroit heureux que pour se venger il fallût tant de ressorts, tant de ressources et de combinaisons de génie, tant d'or et de richesses : la vengeance seroit rare, si pour la consommer, il falloit faire creuser tant de souterrains, construire tant d'escaliers dérobés, fabriquer tant de grilles et de portes en fer, en faire murer tant d'autres, avoir tant d'hommes à ses ordres, tant de serviteurs zélés, dévoués, bravant tant de dangers, de périls et de morts ; acheter [passage illisible] de scélérats dans les quatre parties du monde, sur terre et sur mer, tant de masques et d'hommes masqués, etc. Je laisse à ceux qui ont plus courage et de

patience que moi, qui ai pourtant beaucoup de patience et de courage, de voir comment tout cela se débrouille ; je leur dirois seulement que don Carlos, ce fils infortuné du roi d'Espagne, Philippe II, ne contribue pas peu au dénoûment du roman. On avoit cru jusqu'ici que ce prince avoit été la victime de sa passion pour Elisabeth, seconde femme de son père, et de la sombre jalousie de ce père irrité. Les poètes tragiques qui, chez toutes les nations où l'art dramatique est en honneur, s'étoient emparés de ce sujet, avoient adopté cette opinion : elle étoit la plus favorable au système de la tragédie moderne, dont l'amour est le premier mobile, le plus puissant ressort, le plus vif intérêt ; mais M. Hector Chaussier qui, dans son roman, a sans doute assez d'amour sans celui-là, explique différemment la catastrophe de Don Carlos. Ce n'est point pour avoir trop aimé Elisabeth qu'il a encouru la disgrâce de son père, c'est pour avoir trop haï l'inquisition. Il est vrai que sa haine est un peu violente. Il va, le pistole à la main, au lieu du tribunal de l'Inquisition, et [passage illisible] la tête aux inquisiteurs. Encore peut-être même lui eût-on fait grâce : mais lorsqu'il est condamné à mort, il brûle la cervelle du confesseur du roi. Alors on met et enragé dans un bain, et lui ouvre les quatre veines ; puis on le porte en terre : mais comme on l'oublie là, et qu'on le laisse tout seul, un fidèle domestique s'aperçoit qu'il respire, l'emporte chez lui, et le rend à la vie. Philippe II, qui en est instruit, vient le voir, l'embrasse tendrement, comble de témoignage de tendresse ce fils à qui il venoit de faire ouvrir les quatre veines ; mais celui-ci veut rester mort aux yeux des Espagnols ; il embarque pour l'Ecosse, où il épouse la petite-fille de cet homme qui est mort si misérablement dans le souterrain, et qui a écrit sa tragique histoire avec son sang, sur un morceau de toile : et il finit enfin, à ce qu'il m'a semblé, par débrouiller très agréablement l'intrigue si compliquée de M. Hector Chaussier.

Ce roman a été imprimé dans une petite ville de province, à Coulomiers : et si l'on admet qu'il est d'origine anglaise, et que M. Chaussier n'a fait que le traduire et revêtir de son beau français, on trouvera qu'il y a d'heureux rapport entre tous ceux qui ont concourus à la publication de cet ouvrage : le traducteur est digne de l'auteur, le style est digne des conceptions, et l'imprimeur également digne et du traducteur et de l'auteur. »

10. Louis-François-Marie Bellin de la Liborlière et *La Nuit anglaise* (1799)

A. *Magasin encyclopédique*, 1799

Magasin encyclopédique, 1799, vol. 25, pp. 261-261 :

« *La Nuit anglaise*, dit-il, est un ouvrage très original, très amusant et qui, sans doute, aura beaucoup de lecteurs, car il sera lu également par les amateurs de spectres et de mystères et par les gens de bon goût ; les uns n'y verront qu'un tissu d'événements bizarres et extraordinaires qui flatteront autant leur goût que les raddcliffades qui font leurs délices, et les autres y trouveront une parodie fine et plaisante de ces ouvrages monstrueux que proscriera toujours la raison. » Cité par Alice M. Killen dans *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1924, p. 100.

B. *La Décade philosophique*, an VII [1799]

Article de M., *La Décade philosophique, littéraire et politique*, an VII de la République Française, 3^e trimestre, 30 Germinal an VII, pp. 544-548 :

« Le héros de ce roman, M. *Dabaud*, était né et avait vécu dans une sphère d'où l'on n'est pas accoutumé de voir sortir les personnages héroïques qui figurent dans les productions de ce genre. C'était un bon parisien, un honnête marchand de la rue Honoré. Les circonstances l'ont aidé. On l'a sollicité de prêter son nom à différentes compagnies de fournisseurs. Il y a consenti, au moyen de quoi il a obscurément gagné cent mille livres de rentes.

Cette supposition est déjà, comme on voit, une idée bien romanesque : rien de semblable ne peut arriver et ne s'est jamais vu. Tous les jours on le démontre dans des écrits apologétiques, où la médisance et la calomnie sont victorieusement réfutées et confondues. On peut les lire :

Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtins,
Au dire de chacun, y *sont* de petits Saints.
Mais poursuivons notre analyse, et rentrons dans le roman.

Le héros, qu'on a ainsi généreusement gratifié d'une si belle fortune, se met en devoir d'en jouir honorablement. Il prend un cuisinier, il tient une bonne maison, il a une excellente table. Alors, parasites, flatteurs, beaux-esprits, d'accourir chez lui en foule. On prévoit que M. *Dabaud* ne tardera pas à devenir un homme considérable et considéré ; il aura même de l'esprit pour peu qu'il se le mette en tête. Il ne lui manque qu'une bibliothèque. Un membre de l'Institut, qui dîne chez lui trois fois la décade, se charge de lui en faire monter une. C'est alors que notre héros, qui déjà sait lire assez passablement, entreprend son cours de Littérature. Les anciens romans par lesquels il commence, ne l'amuse pas long-tems. En effet, que lui offrent ces ouvrages ? L'histoire du cœur humain ; le tableau des mœurs ; rien que ce qui se passe autour de lui : ce n'est pas la peine de faire des livres pour si peu de choses, ni d'employer un tems précieux à lire ce qu'il ne tient qu'à soi de voir dans son quartier.

Ces réflexions lumineuses et profondes avaient bien attiédi la passion de M. *Dabaud* pour la lecture. Il était encore dans cette disposition, lorsqu'il reçoit, dans une terre qu'il a nouvellement achetée, la visite d'un jeune homme arrivant de Paris, et apportant avec lui la riche collection des romans du jour : *Hubert de Sevrac*, *Julia ou les Souterrains de Mazzini*, *Célestine ou les Epoux sans l'être*, *le Tombeau*, *l'Abbaye de Grasville*, *les Mystères d'Udolphe*, *la Forêt ou l'Abbaye de Ste.-Claire*, *le Confessionnal des Pénitents noirs*, *le Moine*, etc. etc. Il lit avec admiration, il dévore avec avidité ces sublimes productions dans lesquelles, grâce à Dieu, il ne trouve plus un seul trait de cette maussade nature, dont l'imitation lui a tant déplu. A cette lecture son imagination s'exalte, s'allume, se noircit ; enfin, dans ce château qu'il habite, voisin d'un vaste et antique monastère abandonné, lui-même devient acteur principal d'une aventure qui ne le cède à aucune de celles qu'il a rencontrées dans ses nouvelles lectures. Il a des apparitions, des révélations, des spectacles de tout genre. A la vérité, les événemens merveilleux par lesquels il est éprouvé, lui sont presque tous connus. Cependant, il y a dans leurs circonstances quelques ingénieuses variétés qui les distinguent. On peut citer en exemple une tour du *Sud-Ouest* dont on ne s'était pas avisé encore. "Du *Sud-Ouest* !" s'écrie M. *Dabaud*, qui jusque-là ne s'est étonné de rien : "je connaissais bien la tour de l'Ouest de *l'Abbaye de Grasville*, la tour de l'Est du château de *Lindenberg*, la tour du *Midi* du château de *Mazzini*, la

tour de l'Orient du château d'*Udolphe* ; la tour du Nord du château de *Blangy* ; mais la tour du *Sud-Ouest*, celle-là est nouvelle.”

Il serait superflu d'entreprendre de donner une idée de tant d'aventures surprenantes racontées dans l'ouvrage. Elles ne diffèrent point de toutes celles qu'on doit supposer que les personnes initiées aux bonnes lectures connaissent assez. Un heureux choix des plus extraordinaires parmi celles qu'un si grand nombre de traductions anglaises nous a fait connaître, en compose le tissu. Elles sont racontées dans les mêmes termes transcrits des originaux. Dans une seule nuit, le héros de *la Nuit anglaise* est accablé de tout le poids des merveilles dont les héros et les héroïnes des romans qu'il a admirés, n'ont eu chacun qu'une part. En les réunissant dans cet abrégé, l'auteur a rendu aux amateurs de ce beau genre un service dont ils ne lui sauront peut-être pas assez de gré. Cependant, il sera toujours agréable et commode pour ceux qui aspirent à s'y faire un nom, d'avoir sous la main un répertoire universel de grands effets, un atelier complet de machines et romans, où le goût pourra puiser dans les moments où le génie fatigué a besoin de repos. Longs corridors, sombres vestibules, coupoles aériennes, colonnes de granit ou de basalte, enfin tous les termes techniques de l'architecture romantiques dont il est devenu difficile de se passer dans les compositions de ce genre, on les trouve ici employés dans leur sens exact et rigoureux. On n'y a point oublié les tintemens obscurs d'une cloche éloignée, les grincemens aigus, le frôlement des draperies et l'hymne de minuit. Pour ce qui est poignards ensanglantés, des clés rouillées, des masses d'ombres et de lumière, et des squelettes, et des revenans, et des moines, on peut assurer qu'il y en a

A se pâmer ou d'aise ou de terreur,
Suivant le goût et les nerfs du lecteur.

En voilà assez pour donner une idée de cette production badine et critique. Elle amusera le lecteur, ami de la parodie appliquée à son véritable objet. Assurément c'était ici le cas d'en faire usage. On pourrait même dire qu'on a trop attendu. Déjà la satiété et le goût du changement, à défaut du bon goût, ont fait à-peu-près justice de ce genre puéril et barbare ; car, après tout, ces grandes machines, bien appréciées, ne sont rien autre chose que *la Barbe bleue* mise avec quelques variations à l'usage des grands enfans. Boileau aussi, dans le dernier siècle, fit justice d'un travers que les Gomberville, les Lacalprenède, les Desmarêt et la famille des Scudéri avaient mis à la mode. Le dialogue *des héros de roman* parodia les héros de l'histoire, Cyrus, Horatius Coclès, Mutius Scévola, Brutus, Lucrece et Clélie, qui figuraient ridiculement dans des romans volumineux, dont nos ayeux, dans leurs longues soirées, avaient long-tems fait leurs délices. Aujourd'hui, et lorsqu'on devait le moins s'y attendre, c'est le Diable qui s'est emparé des nôtres. Il s'agit de l'exorciser. L'ouvrage dont il a été question dans cet article, y contribuera sans doute. On peut espérer que la manie des traductions et des imitations des romans diaboliques de l'Angleterre, touche à sa fin : mais ayons l'œil sur l'Allemagne, et préservons-nous, s'il se peut, du débordement de ses romans historiques. »

11. Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine Brayer de Saint-Léon

A. Petite Bibliographie biographico-romancière, 1821

Nicolas-Alexandre Pigoreau, *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*, Paris, Pigoreau, 1821, p. 354 :

« Voici les noms des auteurs parmi lesquels on peut puiser sans crainte de se tromper ; ils sont tous cités dans notre *Biographie*. Richardson, Fielding, Cervantès, le Sage, Prévost, la Place ; Mesdames de Genlis, Cottin, Montolieu, Staël, Roland (Armande), Flahaut, Gay, Hadot ; mad. Guénard (nous avons désigné dans les numéros ci-après, ses meilleurs romans), mesdames de Bon, Voiard (estimées pour leurs traductions) ; mad. Brayer Saint-Léon (outre ses romans, elle nous a donné d'excellentes traductions). Ducray-Duminil, Florian, Monjoie, Pigault-Lebrun ; Legay (nous avons distingué ses meilleurs ouvrages) ; Augustes la Fontaine, Walter Scott, lord Byron (ces trois auteurs sont les romanciers à la mode). Mesdames Anne Radcliffe, Maria Roche, Bennett, Burney, Edgeworth, Helme, Jane Porter, Maria Porter, etc. »

12. M. G. et Les Souterrains de la roche de Baume, ou le Fantôme et les brigands (1811)

A. *Journal des Arts, des Sciences et de la Littérature, 1811*

Article de « B. », *Journal des arts, des sciences et de la littérature*, Paris, au Bureau du Journal des Arts, des Sciences et de la Littérature, 1811, vol. 7, pp. 37-42 :

« L'auteur de ces Mémoires, qui ne s'est pas nommé, mais que nous appellerons, si l'on veut, Blinval, pour le distinguer de la foule des personnages qu'il met en scène ; Blinval donc se promenant un matin aux Tuileries, y remarque deux femmes qui lui sont inconnues ; il devient aussitôt éperdument amoureux de l'une d'elles : c'est dans l'ordre. Il parvient à lier connaissance avec ces dames : cela devait être. Mais il se trouve que sa maîtresse en aime un autre, ce qui nécessairement dérange un peu ses projets. Armance de Saint-Marc, belle comme une héroïne de roman, et accompagnée de madame de Clairville, son amie, et du mari de cette dame, voyage sur les traces d'Alexis Florimont, son amant, qui s'est perdu, on ne sait trop de quelle manière, sur la route de Rouen à Lyon. Une femme honnête, qui a tant fait de dire à un homme : Je vous aime, n'est point contente ensuite que cet homme vienne à disparaître ; elle a fait des frais qu'il n'est pas gracieux de perdre : avec un autre, c'est à recommencer ; mieux vaut s'en tenir au premier. Madame ou mademoiselle, qui me faites l'honneur de parcourir cet article, ceci ne saurait assurément vous concerner ; si vous aviez *un tendre engagement*, quelques motifs plus délicats vous porteraient sans doute à ne point trahir ; mais on sait que les femmes sont loin de se ressembler toutes, et si l'on consultait la plupart de celles dont la fidélité fait époque aujourd'hui, et qu'elles voulussent bien être de bonne foi, elles reconnaîtraient, j'en suis certain, dans ce que je viens de dire, une des principales causes de leur constance en amour. Ces raisons faisaient donc qu'Armance tenait à retrouver Alexis. Cependant, ses démarches à cet égard étant infructueuses à Paris, elle quitte bientôt cette ville ; et Blinval, toujours amoureux, s'en éloigne aussi pour courir après sa maîtresse, qui courait après son amant. Lorsqu'on voyage, dans un roman surtout, c'est pour avoir des aventures ; et nos héros, certes, n'en manquent point. On rencontre d'abord un revenant, qui, contre l'usage des spectres et des fantômes devanciers, fait ses promenades en plein jour et sur les grands routes, apparemment de peur qu'on n'en ignore. Il n'est bruit que du revenant dans tout le canton de Montbrun, sur

la route de Lyon ; mais la maison autour de laquelle il vient rôder de préférence, celle où ses apparitions sont plus fréquentes, c'est l'auberge du *Lion d'or*.

[Suite du résumé.]

Quel jugement porter de ce roman ? Les caractères des personnages en sont pour la plupart mal tracés ; l'auteur, à chaque page, y blesse la vraisemblance, et ne ménage pas plus la langue son style incorrect est souvent niais. Mais il y a dans ces Mémoires force événemens : on y trouve des spectres qui se portent bien ; des demoiselles vertueuses qui font des enfans ; des assassins qui ne tuent les gens que faute d'attention ; ermite, incendie, poison, coups de fusils, brigands ; enfin toutes les gentilleses du genre. Ce roman ne vaut donc ni plus ni moins que ceux qu'on publie tous les jours, et pourra, comme un autre, amuser, pendant quelques semaines, les comptoirs de la rue Saint-Denis, ou les antichambres de la chaussée d'Antin. »

13. M. Hippolyte et Mélima de Cressanges (1820)

A. *Journal de la littérature de France, 1820*

Journal de la littérature de France, année 1820, à Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. 315 : « D'après la seconde partie de ce titre, il ne faut pas croire que les Souterrains soient prodigués ici comme dans les romans de la fameuse *madame Radcliffe*, qui d'ailleurs offre sans cesse des énigmes dont on ne trouve l'explication que tout à la fin du roman. Dans celui-ci, la réclusion d'un des principaux personnages, est l'exécution d'une odieuse vengeance pour un amour dédaigné. Les événemens se succèdent sans jamais choquer la vraisemblance et inspirent toujours beaucoup d'intérêt. Le style, sans avoir de la chaleur, a le mérite de la pureté. »