



HAL
open science

Dissection de l'esprit et esthétique de l'écriture : étude de quelques folies victoriennes

Damien Dauvel

► **To cite this version:**

Damien Dauvel. Dissection de l'esprit et esthétique de l'écriture : étude de quelques folies victoriennes. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03271106

HAL Id: dumas-03271106

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03271106v1>

Submitted on 25 Jun 2021

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.

Dissection de l'esprit et esthétique de l'écriture : étude de quelques folies victoriennes

**Dauvel
Damien**

Sous la direction de Caroline Bertonèche
Membres du jury : Sébastien Scarpa et Christine Vandamme

Laboratoire : ILCEA4

UFR de Langues étrangères
Département LLCER
Section Études anglophones

Mémoire de master 2 mention recherche - 30 crédits

Parcours : études anglophones

Année universitaire 2019-2020

Dissection de l'esprit et esthétique de l'écriture : étude de quelques folies victoriennes

**Dauvel
Damien**

Sous la direction de Caroline Bertonèche
Membres du jury : Sébastien Scarpa et Christine Vandamme

Laboratoire : ILCEA4

UFR de Langues étrangères
Département LLCER
Section Études anglophones

Mémoire de master 2 mention recherche - 30 crédits

Parcours : études anglophones, orientation recherche

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu ma directrice de mémoire, Madame Caroline Bertonèche, pour sa supervision éclairée tout au long de la rédaction de ce mémoire. Mais je dois aussi la remercier pour ces années d'enseignement qui m'ont fait redécouvrir avec passion la chose littéraire. Je me dois à ce titre de remercier également tous les professeurs de la sous-section anglais LLCER. En reprenant mes études après de nombreuses années passées à travailler dans l'hôtellerie, je me ne m'attendais pas à découvrir une formation aussi enrichissante au cours de laquelle je me suis véritablement senti épanoui. J'aimerais exprimer des remerciements tout particuliers à Madame Marie Mianowski dont le soutien moral indéfectible a touché plus d'un étudiant au cours de cette année universitaire très particulière. Je remercie également mon conjoint pour ces quelques neuf années passées à discuter et à débattre avec passion de médecine, de psychiatrie, d'éthique et de culture. Des discussions qui petit à petit ont fait germer l'idée de ce sujet de mémoire. Je remercie enfin ma famille et mes amis pour leur soutien, ainsi que Loïc Doublet pour ses relectures.

Déclaration

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : *Dauvel*

PRENOM : *Damien*

DATE : *le 10 Juillet 2020*

Table des matières

.....	1
Remerciements.....	3
Introduction	6
Partie I – L’extérieur pathogène.....	8
CHAPITRE 1. TEMPS ET PAYSAGES.....	9
LE SUBLIME PAYSAGE DE LA FOLIE.....	9
LA VILLE INTOXICANTE.....	13
CHAPITRE 2. LA FOLIE ET LE MONDE DE LA NUIT.....	16
LE RÊVE GOTHIQUE.....	16
Partie II - L’architecture de la folie.....	18
CHAPITRE 3. LA DEMEURE DE L’ESPRIT.....	19
<i>JANE EYRE</i> : INCLUSIONS ET EXCLUSIONS.....	19
LA MAISON CHEZ STEVENSON OU LA DISSECTION DE L’ESPRIT.....	24
CHAPITRE 4. UNE CHAMBRE AVEC VUE SUR L’ESPRIT : ÉTUDE DE LA FENÊTRE.....	30
LA FENÊTRE, « HYPERSIGNE » DE LA PSYCHÉ.....	30
JANE, ENTRE PROJECTION ET INTROSPECTION.....	34
ENFERMEMENT, VOYEURISME ET DÉCADENCE.....	36
DES COUPS CONTRE LA FENÊTRE : UNE MÉTAPHORE DE LA CRÉATION.....	39
CHAPITRE 5. LA MORT DE LA RUINE.....	41
UNE DESTRUCTION SALVATRICE.....	41
ROCHESTER ET LA MÉLANCOLIE DE LA RUINE.....	43
Partie III - Le monstre aliéné.....	47
CHAPITRE 6. LA CRÉATURE DES EXCÈS DU SAVOIR.....	48
HYDE, OU LA SCIENCE PSYCHOPATHE.....	48
LA CONSOLATION DES ARTS, OU LE PARADOXE DE L’ESTHÉTISME.....	51
CHAPITRE 7. LE CARNAVAL GOTHIQUE.....	54
BERTHA MASON : LE CORPS GROTESQUE DE LA FOLIE.....	54
LA DIALECTIQUE DU MAÎTRE ET DE L’ESCLAVE.....	60
LE CARNAVAL DES ANIMAUX, L’ANGOISSE D’UNE RÉGRESSION MENTALE.....	63
Conclusion.....	66
Bibliographie.....	70
Table des annexes.....	73

Introduction

Nous parlerons ici des deux folies telles qu'elles ont été définies par Quétel dans son *Histoire de la folie*¹ : la première, philosophique et morale, a une longue tradition littéraire derrière elle – on pense alors à Hamlet, à Érasme et cette folie qui parfois est célébrée pour sa sagesse. La seconde est pathologique, et c'est précisément parce qu'elle est médicale qu'elle permet de faire exploser les normes et de repousser les limites du roman de l'époque victorienne. Ce mémoire s'intéressera à la manière dont l'esthétique de la folie a participé à l'invention de la fiction gothique, dans la droite lignée des excès du romantisme et du sentimentalisme, et ce qu'elle a apporté au langage et à ses dérèglements au cœur du récit. Nous verrons ainsi comment la folie pathologique et le contexte scientifique du XIX^e siècle sont venus briser les limites du genre en le réinventant, nourrissant ainsi la prose des angoisses et des fantasmes d'une époque tourmentée. Dans cette fiction gothique, les territoires étrangers de l'Espagne de *The Monk* ou la France et l'Italie de *The Mysteries of Udolpho* ont peu à peu laissé place à une Angleterre contemporaine. Mais si l'étranger catholique n'est plus le prétexte à évoquer les mœurs les plus dissolues, la figure du fou permet cependant de perpétuer cette littérature des excès, en faisant de l'aliéné un personnage permettant d'outrepasser les limites de la morale victorienne, au cours d'un XIX^e siècle où le roman trouve un lectorat de plus en plus large. Ce roman gothique, qualifié d'infectieux par Alain Morvan², contamine largement la prose anglaise de ses ruines, de ses personnages tourmentés et de ses monstres fous. Il ressurgit plus tard à la fin de l'ère victorienne, au cours d'une *fin-de-siècle* résolument darwinienne et décadente : le héros byronien romantique troque alors sa place avec le savant fou ou le dilettante psychopathe dans une littérature parfois qualifiée de *Urban Gothic*³ où la ville, oppressante et mortifère, est le théâtre de nouvelles folies.

Ce mémoire s'efforcera de comprendre comment la création d'une esthétique de la folie a permis d'inventer et de réinventer le langage de la fiction gothique. Le corpus, comportant quatre œuvres canoniques du genre gothique (*Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, *The Picture of Dorian Gray*), nous permettra de couvrir le début et la fin de l'époque victorienne et de passer de la lande tourmentée à la ville intoxicante : c'est en premier lieu sur l'extérieur pathogène que nous nous attarderons pour débiter notre analyse. Nous verrons ainsi comment les débordements de l'esprit font écho au

1 Claude Quétel, *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours* (Paris : Tallandier, 2012), p. 15.

2 Alain Morvan, 2014. Entretien radiophonique avec François Angelier. *Mauvais Genres*, « Les saveurs de l'abîme : à la redécouverte du roman gothique anglais » Diffusée le 8 Novembre 2014. Paris : France Culture.

3 Aussi parfois appelé *Late Victorian gothic*.

motif du paysage *sublime* qui emmène son spectateur aux limites de la folie, tandis que le mauvais temps, typique du genre gothique, reflète les émotions tumultueuses des personnages à une époque où la médecine considérait que la mélancolie anglaise était causée par la pluie et le dérèglement des humeurs⁴. Plus tard, nous étudierons comment l'architecture de la maison gothique tente de disséquer l'esprit par le langage : la situation liminaire du fou décrite par Foucault⁵, entre inclusion et exclusion, se vérifiera ainsi dans des récits où l'enferment confine l'esprit fou au sein d'une demeure qui compartimente la psyché humaine. La construction par le langage de cette maison de l'esprit, du Thornfield Hall de *Jane Eyre* à la résidence du Dr Jekyll, permet une exploration inédite de l'esprit malade et tourmenté. Enfin, nous verrons comment le monstre gothique représente à la fois les excès d'une science devenue psychopathe, et le grotesque d'un corps que la folie a bien fini par contaminer : « la beauté du fou⁶ » est manifeste, et son corps grotesque suscite à la fois l'horreur et la fascination.

Ces études nous permettront de comprendre comment la littérature gothique pense la maladie mentale au cours de ce siècle que d'aucuns nomment le siècle de la folie. Nous verrons ainsi qu'en plus de pousser plus loin encore l'analyse psychologique permise par le portrait, la folie est aussi un puissant excitant de l'imaginaire. Mais au-delà de l'objet esthétique qu'elle permet de construire, elle est aussi le reflet des craintes que suscite la pathologie durant cette époque qui a vu naître la psychiatrie. La folie devient alors le « déjà-là de la mort⁷ », le signe avant-coureur d'une destruction annoncée : car c'est bien souvent la mort qui sanctionne l'aliéné, victime d'une folie qui, contrairement à celle des *morosophes* d'Érasme⁸, n'est pas célébrée. Bien souvent plus morale qu'elle n'est pathologique, cette folie gothique est nécessairement vouée au rejet dans le contexte de l'époque victorienne et de ses standards moraux.

4 George Cheyne, *The English Malady : Or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical*, 6th edn (Londres : G. Strahan ; et J. Leake, 1735)

5 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1976), p. 26.

6 Caroline Bertonèche, « Quelle folie? » dans Caroline Bertonèche & Denis Bonnecase, eds., « *Is that Madness ?* » *Les organes de la folie romantique* (Paris : Houdiard, 2016), p. 6.

7 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 31.

8 Érasme, *Éloge de la folie*, Traduction par Pierre de Nolhac (Paris : Garnier-Flammarion, 1964), p. 253.

Partie I – L'extérieur pathogène

Chapitre 1. Temps et paysages

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as *fear*.

— Edmund Burke, *On the Sublime and Beautiful*, 1757.

Le sublime paysage de la folie

L'esthétique du sublime telle qu'elle a été théorisée par Kant renvoie à l'idée d'une vision à la fois terrifiante et fascinante où l'homme devient le spectateur de forces incommensurables. Si Kant et Burke se sont efforcés de théoriser ce sentiment si particulier, c'est pour mieux le distinguer du beau et ainsi exprimer en quoi le sublime transcende et surpasse le simple plaisir esthétique de la beauté. C'est en effet la terreur provoquée par l'incommensurable qui fait du sublime une notion esthétique à part entière, supérieure au beau de par la différence et l'intensité des sentiments qu'elle procure. Kant divise ainsi le sublime en deux catégories⁹ : la première est le *sublime mathématique* qui se définit par une grandeur absolue que l'esprit ne peut appréhender seulement par les sens. Kant cite ainsi en exemple la basilique Saint-Pierre et l'incapacité de l'esprit de se représenter le spectacle qui s'offre à lui comme un tout. Mais l'imagination échoue aussi à s'étendre suffisamment pour saisir l'ampleur titanesque de l'objet esthétique. Le *sublime dynamique* lui, met en scène des forces qui dépassent l'entendement : ce spectacle de l'irreprésentable, terrifiant, destructeur et irrésistiblement beau, place l'homme dans une posture vulnérable face à un pouvoir relevant presque du divin, *awesome* dans le sens biblique du terme :

Des rochers audacieux suspendus dans l'air et comme menaçants, des nuages orageux se rassemblant au ciel au milieu des éclairs et du tonnerre, des volcans déchaînant toute leur puissance de destruction, des ouragans semant après eux dévastation, l'immense océan soulevé par la tempête (...) ce sont là des choses qui réduisent à une insignifiante petitesse notre pouvoir de résistance, comparé avec de telles puissances. Mais l'aspect en est d'autant plus attrayant qu'il est plus terrible, pourvu que nous soyons en sûreté¹⁰.

⁹ Emmanuel Kant, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Traduit de l'allemand par J. Barni, (Paris, 1846). Édition originale numérisée par le Projet Gutenberg retrouvée sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54007842>, p. 143.

¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

Ces visions, qui selon Kant réduisent l'homme à une créature faible et pathétique, provoquent un sentiment d'abattement proche de la mélancolie, qui bien vite se mue en une exaltation créatrice qui transcende la crainte de la mort. L'esthétique sublime séduit des artistes qui trouvent dans ces visions cataclysmiques un espace infini laissé à une imagination romantique débridée, dépouillée des contraintes de l'âge classique. C'est un esprit aux limites de la folie qui contemple avec crainte et émerveillement une nature déchaînée, à l'instar des peintures de Turner représentant des tempêtes et des ouragans. Ainsi représentés, ces phénomènes climatiques semblent encercler dans leurs tourmentes un espace de la toile devenu presque abstrait. C'est notamment le cas de la fameuse peinture *Snow Storm*¹¹, où la tempête déchaînée atteint son acmé en un mouvement concentrique qui entoure un espace abstrait fait de lumière, la figuration invisible d'une idée supérieure semble faire écho à *la Chose* dans l'œuvre d'art qui, selon Lacan, tend à être encerclée à défaut de pouvoir être pleinement représentée¹². C'est cette *Chose*, cette idée refoulée parce qu'irreprésentable, qui hante l'esprit romantique depuis *The Rime of the Ancient Mariner* jusqu'au roman gothique. Car en effet la littérature gothique est elle aussi friande de cette esthétique du sublime qui joue avec la frontière entre la vie et la mort, la folie et la raison. Elle se manifeste elle aussi dans les paysages désolés de la lande battue par les vents et les tempêtes, les montagnes escarpées et les glaciers spectaculaires. Mais si le personnage gothique sombre dans la folie face à ce qui le dépasse, l'auteur lui n'est pas moins maître de cette exaltation créatrice qui sera retranscrite dans des romans où le monstre, véritable agent pathogène venant rompre l'équilibre et l'harmonie du récit, fait écho à des paysages *sublimes* et à des phénomènes météorologiques terrifiants et destructeurs.

La folie est omniprésente dans *Wuthering Heights* : elle habite le tumultueux personnage de Heathcliff, dont la cruauté et l'impétuosité font écho à une nature non moins hostile et destructrice. Cette insanité contamine Cathy qui tombera malade de cette folie passionnée, affectant un personnage à l'esprit fragile qui semble refléter l'âme de son auteur, dont Charlotte Brontë disait qu'elle était elle-même en proie à la mélancolie¹³. Au sein du roman, le paysage sublime est un motif de projection des humeurs débridées, et se manifeste en une nature aussi irascible et destructrice que cette folie qui semble contaminer les personnages principaux. C'est le cas de cette nuit d'orage au cours de laquelle Cathy part à la poursuite d'un Heathcliff humilié et éconduit :

11 Voir Annexe 1: Turner, *Snow Storm*, p. 75. Ce phénomène peut aussi être observé dans les œuvres du peintre romantique John Martin.

12 Jacques Lacan, *Le Séminaire - tome 7 L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, (Paris : Seuil, 1990)

13 Charlotte Brontë, « Biographical Notice of Ellis and Acton Bell », dans Emily Brontë, *Wuthering Heights* (Londres : Penguin, 2003), p. xlvi.

About midnight, while we still sat up, the storm came rattling over the Heights in full fury. There was a violent wind, as well as thunder, and either one or the other split a tree off at the corner of the building; a huge bough fell across the roof, and knocked down a portion of the east chimney-stack, sending a clatter of stones and soot into the kitchen fire¹⁴.

Cet épisode, bien que narré par Nelly et son discours normalisant qui d'ordinaire fait contrepoids à la folie ambiante¹⁵, reste marqué par un langage des excès : le sublime de cette scène outrepassa le langage mesuré de la narratrice et décrit une tempête pleine de fureur (« full fury », « violent wind ») en des termes renvoyant aux débordements des émotions humaines. Cette *pathetic fallacy* – théorisée par Ruskin en 1856 pour distinguer de la personnification, cette projection des sentiments humains dans le paysage – reflète l'intensité des émotions de Cathy dans un phénomène météorologique destructeur et terrifiant, une tempête mortifère qui préfigure déjà la passion pathologique¹⁶ de cette héroïne à la manière des drapés en peinture qui, selon Didi-Huberman, évoquent des passions et des désirs cachés¹⁷. Mais assez ironiquement, alors que le lien entre les personnages et la lande est fort¹⁸, les descriptions de paysage sont relativement rares au sein du roman. Cela est dû en partie au mode de narration qui donne la parole à une servante entièrement rattachée au domaine du foyer, mais aussi au fait que, selon Homans, la nature et le paysage sont des éléments refoulés au sein du récit¹⁹. Cette nature se manifestera par la suite par la sublimation alors que la folie de Cathy, à l'article de la mort, se fait plus manifeste encore dans le récit d'un souvenir qui révèle au lecteur l'ampleur du sadisme de Heathcliff, un sadisme qui était déjà prégnant lorsque lui et Cathy étaient enfants²⁰ :

Bonny bird; wheeling over our heads in the middle of the moor. It wanted to get to its nest, for the clouds touched the swells, and it felt rain coming. This feather was picked up from the heath, the bird was not shot-we saw its nest in winter, full of little skeletons. Heathcliff set a trap over it, and the old ones dare not come. I made him promise he'd never shoot a lapwing, after that, and he didn't²¹.

Ce souvenir qui hante Cathy lors de ses derniers instants illustre à quel point la nature et le paysage sont devenus des notions menaçantes puisque réminiscentes d'un Heathcliff qu'elle était parvenue à refouler au cours de sa nouvelle vie à Thrushcross Grange. Une paix

14 Emily Brontë, *Wuthering Heights*, op. cit., p. 85.

15 Catherine Lanone, « Cold water, and ill-temper » dans Caroline Bertonèche et Denis Bonnet, « *Is that madness ?* » *Les organes de la folie romantique*, op. cit., p. 117.

16 *Ibid.*, p. 116.

17 Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* (Paris : Gallimard, 2015).

18 Si Heathcliff est la lande, Catherine elle ne fait qu'un avec Heathcliff : « Nelly, I am Heathcliff – he's always, always in my mind » Emily Brontë, *Wuthering Heights*, op. cit., p. 82.

19 Margaret Homans, « Repression and Sublimation of Nature in *Wuthering Heights* » dans *PMLA*, vol. 93, no. 1, 1978, pp. 14-17.

20 *Ibid.*, p. 18.

21 Emily Brontë, *Wuthering Heights*, op. cit., pp. 122-123.

mentale qui fut brisée lors du retour de Heathcliff et qui plongea Cathy dans un épisode de folie qui lui fut fatal. De fait, la nature représente cette folie faite des passions dévorantes des protagonistes, une contagion destructrice que nul feu ne peut venir purifier contrairement à *Jane Eyre* et le manoir de Thornfield Hall dont l'incendie purge le récit de la folie. À ce titre, la passion dans *Wuthering Heights* est une folie dont l'on ne peut guérir et qui, à l'image de cette lande tourmentée et sublime, semble à jamais devoir hanter les lieux du récit. La crainte inspirée par la maladie mentale et les tourments de l'âme font ainsi constamment écho à une nature tout aussi destructrice et pathogène : l'esprit malade est ainsi rendu visible et prend la forme du paysage sublime.

La ville intoxicante

Une grande partie des romans gothiques de la fin du XIX^e siècle changent de décor et troquent la campagne anglaise, ses châteaux et ses ruines pour un environnement urbain ; ils cessent ainsi de placer l'horreur gothique dans un *ailleurs* fantasmé. Mais la ville, si elle n'est plus chargée de l'esthétique du paysage sublime de ces landes agitées et de ces montagnes escarpées, n'en demeure pas moins oppressante par son étendue tentaculaire, son organisation chaotique et sa verticalité. Elle symbolise à ce titre les angoisses d'un développement urbain qui échappe à tout contrôle et qui cristallise la peur de la modernité. Ces craintes, qui seront par la suite tout aussi manifestes dans les œuvres de Tolkien et de Lovecraft, s'incarnent déjà chez Dickens, Wilde ou Stevenson. Le Londres qu'ils décrivent alors est labyrinthique, brumeux et décadent : c'est de cet univers sinistre que naît le vice et le crime. Dryden, dans son livre *The Modern Gothic and Literary Doubles*, parle de Londres comme d'une ville monstrueuse avant tout tournée vers les plaisirs (« sensual trap²² »). On est alors bien loin de la vision de Wordsworth qui en 1802 fut inspiré par une métropole lumineuse et à l'air pur : « All bright and glittering in the smokeless air²³ ».

L'intrigue de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*²⁴ se concentre uniquement au sein d'un Londres scindé en deux : d'un côté, le West End londonien et ses beaux quartiers dans lesquels vivent Utterson et son ami Jekyll ; un quartier qui évoque la respectabilité des notables qui y vivent. De l'autre, le quartier de Soho où réside Hyde, le maître chanteur de Jekyll. En effectuant cette division géographique claire, Stevenson semble déjà analyser un esprit divisé en deux parties : il met en opposition l'instance morale de la respectabilité – assimilable à ce que Freud nommera plus tard le *surmoi* – et le lieu de toutes les pulsions et débauches. Cette dichotomie reflète parfaitement la théorie du docteur Jekyll qui considère que l'homme est habité par deux conceptions de l'esprit bien distinctes : « man is not truly one but truly two²⁵ ». Cette métropole fait ainsi écho à un récit qui n'a de cesse que de faire s'opposer entre elles des sphères de l'esprit pour mieux pouvoir les disséquer et les analyser. Utterson, alors en quête de Hyde, fait d'étranges cauchemars dans lesquels il suit un monstre qui se déplace furtivement dans un véritable dédale urbain, une poursuite étourdissante et

22 Linda Dryden, *The Modern Gothic and Literary Doubles* (Londres : Palgrave Macmillan UK, 2003), pp. 74-109.

23 William Wordsworth, « Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802 », in *Poems, in Two Volumes*, 1807.

24 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror* (Londres : Penguin, 2003). Nous l'évoquerons désormais sous le nom de *The Strange Case*.

25 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 55.

terrifiante qui prépare déjà la vision bien réelle d'un Soho non moins lugubre, alors que l'homme de loi enquête sur le meurtre de Sir Carew :

It was by this time about nine in the morning, and the first fog of the season. A great chocolate-coloured pall lowered over heaven, but the wind was continually charging and routing these embattled vapours; so that as the cab crawled from street to street, Mr. Utterson beheld a marvellous number of degrees and hues of twilight; (...) The dismal quarter of Soho seen under these changing glimpses, with its muddy ways, and slatternly passengers, and its lamps, which had never been extinguished or had been kindled afresh to combat this mournful re-invasion of darkness, seemed, in the lawyer's eyes, like a district of some city in a nightmare. The thoughts of his mind, besides, were of the gloomiest dye; and when he glanced at the companion of his drive, he was conscious of some touch of that terror of the law and the law's officers, which may at times assail the most honest.

Cette vision très poétique de ce bas-quartier semble être focalisée sur la description d'un brouillard sinistre qui contamine l'esprit des visiteurs. Ici, même la lumière de l'aube semble corrompue par l'ombre d'un nuage brun au point d'en devenir lugubre : « a city of nightmare » pense l'avocat, renvoyant ainsi à ce rêve non moins sordide au cours duquel lui étaient apparues des visions tout aussi terrifiantes²⁶. Bien vite cette atmosphère cauchemardesque provoque chez Utterson les pensées les plus sinistres, comme si l'atmosphère du quartier suffisait à ternir l'âme. Cette partie de Londres alors réputée pour sa criminalité est donc le repère de Hyde, et est à ce titre l'allégorie du vice et du crime. Plus tard, Utterson y aperçoit même de nombreuses femmes – probablement des prostituées – qui arpentent les rues pour aller boire de l'alcool en dépit de l'heure bien matinale. En représentant tout ce qui est associé à Hyde à un lieu, Stevenson semble vouloir rattacher la folie morale à la ville et à la décadence, préfigurant ainsi l'atavisme d'une folie presque biologique qui sera illustrée tout au long du roman par les comparaisons entre un Hyde aliéné et l'animal. Cette idée est renforcée par le caractère presque déterministe de cette contagion : le vent semble acheminer constamment le nuage de pollution au-dessus de cette partie de la ville, de sorte que ses habitants y sont constamment exposés. On suppose alors que cette partie terrifiante de la métropole est à la fois le symptôme et la cause de cette folie morale : l'alcoolisme, la prostitution, la misère et la saleté ne semblent être que les effets visibles de cette folie ambiante. Les crimes et les mœurs dissolues de Hyde, bien que relativement peu explicités au sein de l'œuvre de Stevenson, peuvent en partie se deviner à la lumière de cette description cauchemardesque, où le réalisme se mêle à la fantasmagorie de l'horreur. La folie nourrit ainsi la prose de la vision de cette métropole monstrueuse qui semble rendre fous ses habitants. C'est une image particulièrement esthétisante faite de brouillard, de fumées et de

26 Robert Mighall, « Unreal city » in Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, op. cit., p. xxxii.

ruelles sombres qui, de Dickens à Stevenson, influencera la vision cinématographique d'un Londres victorien de tous les fantasmes.

Chapitre 2. La folie et le monde de la nuit

When I placed my head on my pillow, I did not sleep, nor could I be said to think. My imagination, unbidden, possessed and guided me, gifting the successive images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw—with shut eyes, but acute mental vision, —I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together.

—Mary Shelley, Introduction to the 1831 Edition of *Frankenstein*.

Le rêve gothique

C'est en évoquant le rêve éveillé que Mary Shelley se réfère au moment où Frankenstein et son monstre s'imposèrent à son esprit : « I saw – with shut eyes, but acute mental vision ». Ce n'est plus en regardant directement le monde que l'auteur puise son inspiration, mais au contraire en fermant les yeux que celle-ci s'impose. C'est en effet ce territoire du rêve qui, selon Hélène Frappat, se rapproche le plus de la création littéraire²⁷. L'écriture qui s'ensuit tente de recréer cette tension nocturne dans une dynamique gothique qui ne cesse de faire se confronter le sujet avec la mort. C'est d'ailleurs au monde du rêve que Stevenson se réfère dans *A Chapter on Dreams* : il y évoque les « little people », des créatures qui font croître dans les rêves de l'auteur la substance même de l'imaginaire littéraire. Mais ce territoire onirique est aussi le repère de la folie, ainsi que le rappelle Monika Shmitz-Emans : « Madness, dream, somnambulism and all kinds of visionary experiences are located on the night-side of human nature²⁸ ». Pour elle, c'est dans la nuit et le rêve que les poètes romantiques tentent de jeter la lumière sur un territoire mystérieux et irrationnel, tout en questionnant la faisabilité d'une telle démarche. C'est d'ailleurs parfois un rêve proche du délire qui est à l'origine de la création des plus grands chefs-d'œuvre littéraires : le poème *Kubla Khan* de Coleridge est le fruit d'un rêve généré par l'opium. C'est sur ce délire opiacé que nous allons nous attarder dans le cadre d'une analyse d'un passage de *The Picture of Dorian Gray*, où il est question de rêve et de paradis artificiel. Dans cet extrait, Dorian Gray se rend dans une fumerie d'opium au sein d'un quartier miteux. Il y contemple alors les figures grotesques des fumeurs béats :

27 Hélène Frappat. 2014. Entrevue radiophonique avec François Angelier. *Mauvais Genres*, « Les saveurs de l'abîme : à la redécouverte du roman gothique anglais » Diffusée le 8 Novembre 2014. Paris : France Culture.

28 Monika Shmitz-Emans, "Night-Sides of Existence: Madness, Dream, etc", dans Gerald Gillespie, Manfred Engel, Bernard Dieterie (eds.), *Romantic Prose Fiction* (Amsterdam/Philadelphia : 2008), p. 139.

Dorian winced and looked round at the grotesque things that lay in such fantastic postures on the ragged mattresses. The twisted limbs, the gaping mouths, the staring lustreless eyes, fascinated him. He knew in what strange heavens they were suffering, and what dull hells were teaching them the secret of some new joy. They were better off than he was. He was prisoned in thought. Memory, like a horrible malady, was eating his soul away. From time to time he seemed to see the eyes of Basil Hallward looking at him. Yet he felt he could not stay. The presence of Adrian Singleton troubled him. He wanted to be where no one would know who he was. He wanted to escape from himself²⁹.

Dans ce passage, Dorian semble apprécier la qualité esthétique de ces figures contorsionnées, ces hommes en plein délire qui sont d'abord qualifiés de choses (« things »), puis renvoyés à leur dimension esthétique : « fantastic postures ». En opposant ainsi la misère de ces malheureux et la beauté de leurs contorsions grotesques et extatiques, Dorian manifeste par l'antithèse le paradoxe de sa pensée esthétique sociopathe³⁰. Cette nouvelle *Consolation des arts* voit le beau dans la misère et le pathétique : Dorian est fasciné par cette beauté du grotesque et scrute ces visages aux bouches béates et aux yeux vides comme il apprécierait une peinture de Bruegel³¹. Bien vite, ces rêveurs en extase font envier Dorian : il semble lui aussi vouloir goûter à ce paradis de la souffrance, un oxymore qui une fois encore renvoie au paradoxe des conceptions hédonistes du héros monstrueux : « He knew in what strange heavens they were suffering ». Dorian voit ce refuge artificiel comme un moyen de délivrer son esprit confiné (« prisoned in thought »), alors que son âme est gangrenée par ses souvenirs, à la manière d'une maladie de l'esprit (« Memory, like a horrible malady, was eating his soul away »). L'opium et le rêve qu'il induit sont alors envisagés comme pouvant potentiellement guérir son esprit malade, d'une manière qui rappelle le credo qu'avait formulé Lord Henry à un jeune Dorian qui n'était alors pas encore contaminé par son idéologie hédoniste mortifère : « That is one of the great secrets of life – to cure the soul by means of the senses, and the senses by the means of the soul³² ». Cette philosophie hédoniste prétend pouvoir guérir les troubles de l'âme en ne faisant qu'enfoncer davantage le sujet dans la folie du vice et des plaisirs. Le rêve est au centre de cette préoccupation et semble être à ce moment précis la seule fenêtre de sortie d'un monstre qui se sait déjà condamné.

29 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Londres : Collins Classics, 2010), p. 186.

30 Voir le chapitre 6, partie 2 : « La consolation des Arts, ou le paradoxe de l'Esthétisme »

31 Voir le chapitre 7, partie 1 : « Bertha Mason : le corps grotesque de la folie ». Ici Wilde décrit des visages qui font écho au visage du *corps grotesque* de Bakhtine : la bouche est au centre du visage et les yeux vides sont dénués de leur fonction intellectuelle.

32 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 19.

Partie II - L'architecture de la folie

Chapitre 3. La demeure de l'esprit

I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.

—Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*, 1839.

Au sein du récit gothique, la demeure devient un personnage à part entière qui permet une exploration implicite de l'esprit dans ses moindres recoins : l'esprit malade et déréglé, la folie confinée et ses débordements (on pensera alors à Bertha Mason), l'exubérance du fou romantique, le héros byronien propre aux romans gothiques (preuve s'il en est que le gothique emprunte souvent au romantisme), ou au contraire l'apparat d'un surmoi en vif contraste avec les tumultes de l'esprit tourmenté. Quand elle n'en est pas le simple reflet, la maison elle-même est pourvoyeuse de folie, comme dans *Jane Eyre*, où elle participe à broser le portrait d'une héroïne atypique, et devient l'essence même de l'irrationnel à Thornfield Hall. Chez Stevenson, on progresse dans la maison comme l'on progresserait à travers les différentes sphères de l'esprit : une digression de l'extérieur vers l'intérieur qui nous emmène vers les tréfonds de l'âme, jusqu'à la salle de dissection, antichambre de la bête, siège des folles expériences du docteur et repère de l'inconscient. La dissection elle-même débute dans l'architecture de la maison, du porche d'entrée à l'arrière-cour et sa porte dérobée des plus équivoques. Cette écriture de l'implicite, entre symbole et allégorie, permet à l'auteur de créer de toute pièce un esprit malade physiquement présent au cœur du récit, un esprit descriptible, constructible et *déconstructible* sous la forme d'une pièce, d'une demeure ou d'un élément architectural. Car en effet, c'est bien souvent dans le chaos de la destruction que s'achèvera la diégèse du fou, car comme le rappelle si bien Foucault, « la folie, c'est le déjà-là de la mort »³³.

Jane Eyre : Inclusions et exclusions

Au sein de l'œuvre gothique, le personnage en proie aux affres de la folie est mis à l'écart du foyer, tout en continuant à y être reclus malgré tout. Cette situation ambivalente entre inclusion et exclusion n'est pas sans rappeler la « situation *liminaire* du fou »³⁴ qui selon Foucault définit la posture du malade mental au Moyen Âge³⁵ :

³³ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 31.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ La citation qui suit apparaît d'autant plus pertinente lorsque l'on sait les liens étroits entre l'esthétique gothique et celle du Moyen-Âge, dont le gothique entérina le retour en grâce à cette époque après des siècles de

Son exclusion doit l'enclorre ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre *prison* que le *seuil* lui-même, on le retient sur le lieu du passage. Il est mis à l'intérieur de l'extérieur et inversement. Posture hautement symbolique, qui restera sans doute la sienne jusqu'à nos jours , si on veut bien admettre que ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience³⁶.

Nous penserons ainsi en premier lieu à Bertha Mason dans *Jane Eyre*, emprisonnée dans le grenier et donc exclue du foyer, tout en y demeurant malgré tout, bien qu'à l'écart. Sa présence, ainsi cachée au lecteur comme à Jane Eyre, se manifeste cependant sous la forme de signes, symptômes des débordements hystériques. L'oxymore de cette présence absente, de cette inclusion faite d'exclusion, est bien symbolique de la liminarité du fou – ou devrais-je dire de la folle³⁷ – au cœur du langage gothique. Sa présence hante Jane Eyre qui en refuse même l'existence en dépit de ses manifestations³⁸, de la même manière qu'elle terrorise le lecteur. Son effacement, lui, mobilise les fantasmes de l'imagination, comme le spectre d'une folie dont on ne parviendrait pas à se défaire et dont on souhaiterait à tout prix taire la présence. Cette répulsion atteint ainsi Jane qui tente alors elle-même de confiner ce *double négatif*³⁹ qui la révulse. Prenons pour exemple le moment où Jane, ayant devant les yeux la robe de mariée de la femme de Rochester, tente d'en faire disparaître toute trace de son regard et de son esprit :

I shut the closet to conceal the strange, wraith-like apparel it contained ; which, at this evening hour – nine o'clock – gave out certainly a most ghostly shimmer through the shadow of my apartment. 'I will leave you by yourself, white dream,' I said. 'I am feverish: I hear the wind blowing: I will go out of doors and feel it.'⁴⁰

C'est grâce à une écriture du refoulement que Charlotte Brontë parvient à exprimer la tension de Jane face à la peur de sa propre folie, refoulement dans le sens littéral comme dans le sens freudien du terme : Jane se soustrait à la vue de ce fantôme en l'enfermant dans la garde robe – « *to conceal* » – fantôme qu'elle confine une seconde fois ensuite en l'associant à un rêve, « *white dream* », faisant en sorte de l'enfermer définitivement dans la sphère de l'inconscient. La folie est ainsi exclue, mais on la devine toujours présente, enfouie aux tréfonds de l'âme, car ce qui est refoulé subsiste toujours à l'état de spectre : c'est l'inconscient qui hante le *moi* et qui vient distordre la conscience. Face à cette hantise, Jane

mépris.

36 *Ibid.*

37 Il apparaît en effet que l'homme fou dans la fiction gothique, souvent affublé des traits caractéristiques du héros byronien, n'ait guère à souffrir d'un pareil traitement : il n'est bien souvent prisonnier que de son propre destin et erre comme bon lui semble au gré de ses caprices.

38 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, (Londres : Penguin, 2006), p. 317.

39 Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic - The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (Yale University Press, 2000), p. 360.

40 Charlotte Brontë, *loc. cit.*

s'extrait de sa torpeur en renouant le contact avec ses sens, en une digression qui échappe pourtant à toute raison : « I am feverish: I hear the wind blowing: I will go out of doors and feel it'⁴¹ ». Ici, la succession de deux double points au sein de la même phrase illustre la confusion de l'héroïne et sa volonté de s'extraire tant bien que mal de tout ce qui s'apparente à la folie. C'est grâce à une ponctuation spécifique que Charlotte Brontë parvient à illustrer un réflexe psychique s'apparentant au refoulement freudien⁴².

Toujours dans *Jane Eyre*, l'héroïne endure dans la Chambre Rouge, qui préfigure le grenier où est enfermée Bertha Mason, une captivité tant physique que psychique⁴³. Cette situation fait bien entendu écho au motif de la femme captive, véritable lieu commun du genre gothique. Encore une fois, l'exclusion du foyer se fait par l'inclusion au cœur de ce dernier, preuve s'il en est que le personnage féminin de la littérature victorienne est bel et bien intimement lié à l'entité de la maison⁴⁴, et ce même dans la folie. C'est au cours de cet événement que Jane va faire l'expérience de symptômes dissociatifs : « The fact is, I was a trifle beside myself ; or rather *out of myself* »⁴⁵. L'explicitation de la préposition « *out* », mise en italique par l'auteur, renvoie à un état psychique particulier : le débordement de l'enfant turbulent est justifié par une dissociation du corps et de l'esprit, l'esprit ayant quitté le corps et observant avec raison et détachement, au fil de la narration, le corps qui tente de se débattre de ses ravisseurs. Ces effusions hystériques inquiètent même les domestiques qui en viennent à questionner la santé mentale de l'héroïne⁴⁶. La dissociation se poursuit et prend la forme d'une confusion des sens, Jane évoquant la poussière (« quiet dust ⁴⁷») en sa qualité sonore. Il en va de même pour les fenêtres : « muffled windows ⁴⁸». Quant à la vue, elle semble à nouveau dissocier le corps de l'esprit tandis que Jane voit dans son propre reflet une entité qui lui semble étrangère et qui s'apparente à une créature fantasmagorique :

All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality: and the strange little figure there gazing at me, with a white face and arms specking the

41 *Ibid.*

42 Bien entendu, ce concept n'était à l'époque pas encore théorisé.

43 Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic - The woman writer and the nineteenth-century literary imagination, op. cit.*, p. 340

44 C'est en effet un motif que l'on retrouve en de nombreuses occasions. Si dans *Wuthering Heights* Heathcliff est la lande, Cathy, elle, est la maison, puisqu'elle continue ensuite à la hanter. *Jane Eyre* est elle-même captive à de nombreuses reprises au cours du roman (à Gateshead Hall, à Lowood puis Thornfield), tandis que Rochester n'est pas contraint au sein du foyer et voyage à de nombreuses reprises.

45 Charlotte Brontë, *Jane Eyre, op. cit.*, p. 15.

46 Il est à noter que bien souvent, les domestiques représentent la voix de la raison, et sont à même de jauger la santé mentale des autres personnages. Un autre exemple frappant de ce constat est celui de Nelly à l'égard de Cathy dans *Wuthering Heights*, où la domestique se prend à diagnostiquer les troubles mentaux de la jeune fille. Cf Catherine Lanone, « Cold water, and ill temper » dans « *Is that madness ?* » *Les organes de la folie romantique, op. cit.*, pp. 116-119.

47 Charlotte Brontë, *Jane Eyre, op. cit.*, p. 15.

48 *Ibid.*

gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was still, had the effect of a real spirit: I thought it like one of the tiny phantoms, half fairy, half imp⁴⁹

Ici le symptôme de la folie, dissociatif, est prétexte à explorer davantage la psyché du personnage sous la forme d'un portrait qui prolonge et exacerbe les excès de la première description qui est faite de l'héroïne au début de l'ouvrage, d'une manière qui n'est pas sans rappeler les effusions sentimentalistes du siècle précédent. En ce sens, la littérature gothique est aussi une littérature des excès et des débordements de l'âme, et la folie en est l'un des piliers. Le potentiel du roman, qui permet une exploration psychologique plus poussée que pour n'importe lequel des autres genres littéraires, est ainsi exploité à son maximum.

Dans cette logique d'inclusion, le personnage gothique aura tendance alors à se fondre dans son environnement, en prenant ainsi les caractéristiques du lieu qui l'entoure. Demeure et esprit tourmentés se contaminent ainsi mutuellement dans la folie. Ce procédé se retrouve au cœur du langage, notamment lorsque Hope enjoint Rochester à faire enfermer sa femme afin que nul n'en soupçonne l'existence, la folie de Bertha – presque comme si elle était contaminante – étant une menace à la respectabilité du maître de Thornfield :

You may take the maniac with you to England ; confine her with due attendance and precautions at Thornfield : then travel yourself to what clime you will, and form what new tie you like (...) Let her identity, her connection with yourself, be buried in oblivion : you are bound to impart them to no living being. Place her in safety and comfort : shelter her degradation with secrecy, and leave her⁵⁰.

Ici, l'utilisation du langage reflète une assimilation de la folle (*confined* dans le sens psychologique de la limitation mentale) et la restriction physique du mot « *confine* ». En résulte une déshumanisation du personnage de Bertha, reléguée à un concept : sa pathologie (« the maniac »), ainsi qu'à un lieu : sa prison mentale et physique au sein du manoir⁵¹. S'ensuit un abondant lexique de la contrainte (« *confine* », « *tie* », « *connection* », « *bound* », « *shelter* »), illustrant ainsi à nouveau les rapports de domination et de coercition s'exerçant tour à tour au sein du roman, mais qui définissent aussi la volonté de domination sur l'irrationnel. Une quête qui, dans le cas de Rochester, n'aboutira qu'après la destruction de Bertha *et* de sa demeure, car dans cette folie ainsi fantasmée, Bertha, la maison et la pathologie sont plusieurs signifiants qui renvoient au même signifié. Mais au cours du roman, la folie peine à être contenue en dépit de son confinement⁵², ce qui illustre à nouveau

49 *Ibid.*, p. 18.

50 *Ibid.*, p. 356.

51 La même chose peut-être dite du personnage de Hyde dans *The Strange Case* : Hyde, confiné dans monde de la nuit et dans son laboratoire, est le spectre *caché* (« *hide* ») tapis au fond de chaque homme.

52 Catherine Lanone, « Cold water, and ill temper » dans « *Is that madness ?* » *Les organes de la folie romantique*, *op. cit.*, p. 114

l'ambivalence qui réside entre l'inclusion et l'exclusion de l'esprit malade : le confinement d'une nature dérégulée que l'on rejette, mais qui ressurgit malgré tout en dépit des efforts pour la refouler, comme une métaphore inconsciente de l'homme qui peine à maîtriser ses instincts et ses désirs sous-jacents. Dans ces espaces reclus, confinés, et agités de tourments, Charlotte Brontë questionne déjà la souveraineté du *moi* dans son corps. L'impératif de destruction de l'état limite ne résiste à aucune contrainte, et ne demande qu'à s'échapper en une ultime désintégration salvatrice. En effet, la liminarité du personnage *borderline*⁵³, à la frontière du dehors et du dedans, n'aspire qu'au néant et n'offre nulle stabilité à la prose, elle est vouée à l'auto-destruction et est le glissement naturel de la transgression morale⁵⁴.

53 Bien que le cas-limite n'ait été défini qu'à partir de la fin du XIXe siècle, pour devenir aujourd'hui ce qu'on appelle un trouble de la personnalité, il va sans dire que même en l'absence de toute nomenclature les comportements définissant cette pathologie ont toujours existé : labilité affective et émotionnelle, intolérance à la frustration, désir de destruction lors de colères intenses, symptômes dissociatifs marqués face à un grand stress, perturbation de la notion d'identité et du rapport à soi-même... Bertha Mason présente des similarités plus que troublantes avec cette pathologie, et l'on est en droit de se demander comment Charlotte Brontë a été en mesure de dépeindre ces symptômes avec autant de justesse.

54 André Green, *La folie privée, psychanalyse des cas-limites* (Paris : Gallimard, 1990), p. 452.

La maison chez Stevenson ou la dissection de l'esprit

De nombreux critiques ont adopté des lectures pour le moins scabreuses des frasques de Mr Hyde dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Pour n'en citer qu'une, Nabokov évoque notamment la tension homo-érotique sous-jacente de l'ouvrage⁵⁵. Il est vrai que dans le Londres victorien qui est dépeint par Stevenson, le personnage féminin est tout bonnement absent de l'intrigue, là où le gothique en fait, en général, une proie de premier plan⁵⁶. Toujours aussi vraie l'allusion on ne peut plus équivoque du fameux « *back passage* »⁵⁷ propre à alimenter tous les fantasmes. Néanmoins, nous ne saurions nous satisfaire d'une lecture aussi spécifique là où précisément tout a été pensé pour suggérer plus que pour montrer. Dans l'économie de cette prose, plutôt avare de détails pour ce qui est du vice, le mal et la folie deviennent des entités qui s'imposent d'elles-mêmes sans se dévoiler. Et c'est précisément leur caractère ineffable qui donne à l'œuvre tout ce qu'elle a de *sublime* en elle : l'imagination prend le relais du langage, et le lecteur, spectateur actif, projette ses propres démons en lieu et place de Stevenson. C'est qu'il faut voir dans cette œuvre un travail à mi-chemin entre l'essai philosophique, le cas clinique et le roman gothique, dans une fin de siècle contaminée par des sciences nouvelles venues tourmenter des esprits fertiles. Oscar Wilde lui-même a affirmé que *The Strange Case* se lisait comme un article scientifique du *Lancet*⁵⁸. Et il apparaît que Stevenson s'était justement pris de passion pour les découvertes psychiatriques de son temps : Mighall évoque un article sur le subconscient paru dans une revue médicale française qui eut, selon l'épouse de Stevenson, une grande influence sur ce dernier dans le processus de création de son fameux roman⁵⁹. La démarche littéraire de Stevenson est de reproduire dans le laboratoire de l'écriture une expérience scientifique fictive, dont la finalité est la dissection de l'esprit afin de l'étudier et de mieux le comprendre,

55 Vladimir Nabokov, « The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde », in *Lectures on Literature*, Édité par : Bowers, Fredson. 179–206. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980).

56 Si l'on omet bien sûr la petite fille bousculée par le monstre, dont on ne sait ni le nom ni l'âge et dont on entend que le cris et les pleurs. Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 7.

57 *Ibid.*, p. 62.

58 Oscar Wilde, « The Decay of Lying » (1889), dans *The Soul of Man under Socialism and other critical writings* (Londres : Penguin 2001), p. 167.

59 « [it] had given him the germ of the idea », se souvient Fanny Stevenson. Mighall, Robert, « Diagnosing Jekyll, The Scientific Context to Dr Jekyll's Experiment and Mr Hyde's Embodiment », dans Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 145. Cette idée du *germe* dans l'esprit de l'écrivain n'est pas sans nous rappeler la vision de Roland Barthes sur l'écriture : « l'écriture, au contraire, est toujours enracinée dans un au-delà du langage, elle se développe comme un germe et non comme une ligne, elle manifeste une essence et menace d'un secret, elle est une contre-communication, elle intimide. » Dans le cas de Stevenson, la science de la folie contamine l'esprit et l'écriture devient un impératif. Une métaphore du germe qui ici tient à la fois de la plante et du pathogène. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques* (Paris, Seuil, 1972), p. 10.

sous l'angle de la psychologie mais aussi et surtout de la morale. L'auteur, alors nourri des découvertes psychiatriques de son époque, est persuadé que l'esprit ne forme pas qu'un. Ainsi, selon le docteur : « man is not truly one but truly two⁶⁰ ». Jekyll ira même plus loin en théorisant deux sphères de l'esprit en lutte constante pour le pouvoir sur le *moi* :

I learned to recognize the thorough and primitive duality of man; I saw that, of the two natures that contended in the field of my consciousness, even if I could rightly said to be either, it was only because I was radically both⁶¹

Mais cette expérience et les deux entités qui en résultent ne sont pas les seuls signifiants de cet esprit ainsi disséqué : la maison elle-même, dans son architecture, se fait le signe d'une compartimentation de la psyché. Et bien que Freud n'avançât l'idée que « *le moi n'est pas maître dans sa propre maison* »⁶² que bien plus tard, rien ne saurait être symboliquement plus vrai dans cette demeure où l'éminent docteur a bien malgré lui cédé sa place à la bête. On ne peut pas nier les similarités entre la théorie de l'esprit de Stevenson et la cartographie mentale proposée par Freud dans sa seconde topique, formulée elle en 1920⁶³. Cependant, tandis que nous ferons parler entre eux ces différents modèles, nous nous efforcerons d'analyser la théorie de Stevenson pour elle-même afin de voir ce qu'elle apporte d'unique à cette étude, un peu à la manière de Pierre Bayard qui, analysant l'œuvre d'Homère et voyant en lui un précurseur dans la théorisation des modèles de la psychologie humaine, s'efforce dans sa démarche de ne pas donner la primauté aux théorisations modernes afin de laisser s'exprimer pleinement ceux qui selon lui « ont anticipé la psychanalyse »⁶⁴.

Lors de cette visite, nous commencerons par la description particulièrement détaillée⁶⁵ de la devanture de la maison du Dr Jekyll et de ses environs :

Round the corner from the by-street, there was a square of ancient, handsome houses, now for the most part decayed from their high estate and let in flats and chambers to all sorts and conditions of men: map-engravers, architects, shady lawyers, and the agents of obscure enterprises. One house, however, second from the corner, was still occupied entire; and at the door of this, which wore a great air of wealth and comfort, though it was now plunged in darkness except for the fan-

60 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, op. cit., p. 55.

61 *Ibid.*, p. 56.

62 Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée* (Paris, Gallimard, 1933)

63 Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, (Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010) On notera que *topique*, venant du grec *topos*, renvoie à la notion de lieu. Une perspective locative qui prend tout son sens lorsque l'on fait parler Freud avec l'image de la demeure dans l'œuvre de Stevenson.

64 Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2004) pp. 16-17.

65 Les descriptions de la maison du Dr Jekyll ne sont certes pas aussi prolixes que des descriptions Balzaciennes, mais au regard des autres passages descriptifs de l'ouvrage, on remarque qu'une attention toute particulière y a été accordée, là où d'autres détails sont tout bonnement absents de l'œuvre (les vêtements par exemple).

light, Mr. Utterson stopped and knocked. A well-dressed, elderly servant opened the door. ⁶⁶

Nous noterons que dans ce passage, la narrateur insiste sur l'apparence des lieux : (« One house (...) *which wore a great air of wealth and comfort* »), en mettant en avant l'idée d'une apparente respectabilité, car c'est bien-là aussi la fonction d'une devanture, en particulier celle d'un homme tel que le docteur Jekyll. La façade se fait ici le symbole de la place du médecin dans la société, bien que le narrateur évoque déjà de manière insidieuse des signes venant entacher cette bonne réputation : le symbole de l'obscurité se répandant sur la façade semble faire ombrage à la probité attendue du médecin. Cette ombre au tableau fait écho aux propos du docteur Lanyon qui, au début du récit, annonce avec regret le fait que Jekyll n'est plus l'homme de science respectable qu'il était⁶⁷. Puis au fil du récit, Utterson et les proches de Jekyll vont au fur et à mesure douter de la santé mentale du docteur, eu égard à ses fréquentations peu communes. Cette folie ainsi diagnostiquée n'est que la conséquence de la position initiale de Jekyll en société⁶⁸. Chez Stevenson, cette sphère de l'esprit est de l'ordre de la morale et des conventions, comme chez Freud avec le concept du *sur-moi*, mais pour l'auteur cette sphère demeure à la surface au sens littéral : il s'agit du monde de l'apparat, et il précède toute autre perception d'un individu.

La visite se poursuit avec le hall de la maison du docteur, qui, bien qu'étant l'entrée, renvoie déjà à la sphère de l'intime : après tout, nous sommes alors déjà à l'intérieur de la maison.

A large, low-roofed, comfortable hall, paved with flags, warmed (after the fashion of a country house) by a bright, open fire, and furnished with costly cabinets of oak. (...) This hall, in which he was now left alone, was a pet fancy of his friend the doctor's; and Utterson himself was wont to speak of it as the pleasantest room in London. But tonight there was a shudder in his blood ; the face of Hyde sat heavy on his memory (...) and in the gloom of his spirits, he seemed to read a menace in the flickering of the firelight on the polished cabinets and the uneasy starting of the shadow on the roof ⁶⁹.

Cette description, tout en contraste, renvoie au bon souvenir qu'avait Utterson de son ami Jekyll lorsque ce dernier ne souffrait encore nul trouble mental. Mais l'homme de loi voit en ce lieu d'ordinaire confortable et accueillant l'ombre et le reflet d'un péril qui plane, en jeu d'ombres et de lumières, ainsi que le fantôme d'une présence qui hante les lieux sans avoir à

66 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 16.

67 *Ibid.*, p. 12.

68 Mighall, Robert, « Diagnosing Jekyll, The Scientific Context to Dr Jekyll's Experiment and Mr Hyde's Embodiment », dans Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 149.

69 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, pp. 16-17.

se manifester physiquement, comme pénétrant l'esprit du visiteur. Un parallèle est alors fait entre l'invisible et ce qui n'est pas conscient. Pourtant, selon Poole le majordome, Hyde n'est d'ordinaire pas présent en ces lieux, ou presque : « Indeed we see very little of him on this side of the house; he mostly comes and goes by the laboratory »⁷⁰. Le monstre semble en effet s'y manifester de temps à autre. Stevenson relate ainsi avec une grande clairvoyance les intrusions fugaces du subconscient (*Hyde*) et son influence sur les sphères supérieures et visibles de l'esprit, au point d'en contaminer le corps à la manière d'un symptôme psychosomatique : « But tonight there was a shudder in his blood »⁷¹. Si l'on souhaitait poursuivre l'analogie avec la seconde topique de Freud, nous serions obligés d'y voir une correspondance quasi-parfaite avec le *moi* freudien, théâtre d'une bataille entre les forces du *sur-moi* et les pulsions du *ça*, souvent en dehors même du champ de la conscience⁷². La cartographie de l'esprit proposée par Stevenson, si elle n'adopte pas l'écriture du concept scientifique, n'en revêt pas moins la portée symbolique. Dans ce lieu de l'intime, la figure du domestique devient le repère du *moi* authentique, un puissant ancrage de la personnalité véritable de Jekyll. Ainsi Poole sera t-il celui qui, plus tard, parviendra à identifier son maître grâce à sa voix et à son écriture, le distinguant ainsi de Hyde alors que Jekyll est devenu complètement étranger à lui-même⁷³. Il représente ainsi la personnification du cœur du foyer.

Enfin, le subconscient fait partie intégrante de cette entreprise de dissection de l'esprit et s'incarne aussi bien dans la maison qu'à l'extérieur. La cour arrière, figurant la maison surnommée « Blackmail house »⁷⁴ par Enfield, présente au lecteur ainsi qu'au promeneur une vision bien sombre : une porte à l'air sinistre, vouée au seul passage du monstre décrit par Enfield, l'absence de fenêtre au rez-de-chaussée, et trois fenêtres à l'étage qui sont toujours fermées. Est-ce une maison ? Est-elle occupée ? Il semble que non, et pourtant elle donne des signes d'activité, tels la fumée qui s'échappe de la cheminée. Il demeure cependant difficile de *délimiter* les maisons les unes des autres dans ce sombre passage, de la même manière qu'il est périlleux de distinguer et de délimiter entre elles les différentes composantes de l'âme humaine. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de l'expérience du docteur qui cherche à les polariser à un point tel que l'on puisse les distinguer clairement les unes des autres : cette vision en dit alors long sur les difficultés posées par une telle entreprise. Toujours dans ce même « *back passage* », un événement pouvant être comparé à une pensée refoulée a lieu au

70 *Ibid.*, p. 17.

71 *Ibid.*

72 Bataille qui renvoie directement à l'auto-diagnostic du docteur Jekyll : « I saw that, of the two natures that contended in the field of my consciousness, even if I could rightly said to be either, it was only because I was radically both » *Ibid.*, p.56

73 *Ibid.*, pp. 42-44.

74 *Ibid.*, p. 9.

moment où Utterson, conversant avec Hyde, voit ce dernier disparaître subrepticement par la fameuse porte dérobée :

The other snarled aloud into a savage laugh; and the next moment, with extraordinary quickness, he had unlocked the door and disappeared into the house. The lawyer stood awhile when Mr. Hyde had left him, the picture of disquietude.⁷⁵

Cette disparition nous est narrée de telle sorte que les sens de Utterson semblent avoir été floués. On en vient à se demander si cette disparition est bien naturelle, et l'on remarque la présence persistante presque en filigrane d'un Hyde refoulé qui s'est dérobé à son interlocuteur (« *The picture of disquietude* »). Si Hyde incarne bel et bien le subconscient, cette apparition suivie de cette subite disparition illustrent avec beaucoup de justesse le caractère insaisissable et fugace du subconscient qui, sitôt mis en lumière, se dérobe à la conscience du sujet. Plus loin, on apprendra que le repère de la bête n'est autre qu'une ancienne chambre de dissection reconvertie en laboratoire pour les besoins du docteur⁷⁶, un symbole qui fait écho aux expériences du Jekyll qui, s'il ne découpe pas des corps, s'affaire bel et bien à disséquer son esprit. Car c'est bien à l'arrière de la maison que cette partie malade de l'âme a pris racine : « The quietest room, you would have said »⁷⁷, nous indique le narrateur au moment où Utterson pénètre dans le laboratoire pour faire la lumière sur toute cette affaire. Ce silence évoque les mystères et la discrétion de la plus méconnue des sphères l'esprit, comme un mal insidieux qui est pourtant pressenti sans que les mots ne viennent le désigner et qui parle plus à l'instinct qu'à la raison, à la manière des premières expériences menées sur l'inconscient : « There *is* something more, if I could find name for it »⁷⁸ Utterson, personnage raisonné et raisonnable⁷⁹, échoue à nommer ce qu'il ne peut pas montrer. Cet échec du langage en premier lieu vient justifier la nécessité d'une construction plus complexe et presque allégorique pour raconter l'esprit : la demeure et les personnages sont autant de symboles qui, mis au service de l'intrigue, parviennent à dresser une cartographie tout à fait pertinente de la psychologie humaine.

Ainsi, cette écriture de l'esprit, presque à la manière d'une allégorie, permet d'explorer physiquement des notions aussi abstraites et insaisissables que les différentes

⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁹ Pour Naugrette, Utterson renvoie à la figure d'autorité et de raison : « Le discours de ces institutions que sont le notaire (*Utter/son*), le père ou le médecin, ces voix de la loi, de la famille et de la rationalité, ne peut-être que le prélude au rétablissement de l'ordre. Jean-Pierre Naugrette, "Discours du corps, ordre du discours : de Stevenson à Kafka" dans Bernard Brugière, *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines - De la Renaissance à nos jours* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1991), p. 145.

sphères de l'esprit. Cette fragmentation en différentes parties préfigure avec beaucoup de clairvoyance la seconde topique freudienne. La prose de Stevenson est en ce sens particulièrement en avance sur son temps. Elle est aussi un très bel exemple de la nature même du genre romanesque qui phagocyte et s'approprie les autres productions littéraires⁸⁰ : Comme nous l'avons rappelé, cette œuvre de fiction contient à l'évidence plus qu'un roman, car c'est bien aussi à un essai philosophique que nous avons affaire, aussi bien qu'à un cas clinique. Stevenson questionne en effet la souveraineté de la conscience sur son corps et l'ensemble de son esprit, qu'il met à l'épreuve en faisant s'affronter des entités qui prennent des formes humaines, physiques et architecturales.

⁸⁰ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Bernard Grasset, 1972), p. 15.

Chapitre 4. Une chambre avec vue sur l'esprit : étude de la fenêtre

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

– Charles Baudelaire “Les Fenêtres”, *Petits poèmes en prose*, 1869.

La fenêtre, « hypersigne » de la psyché

Les portes et les fenêtres : ces éléments architecturaux sont riches de sens en littérature, et méritent que nous nous y attardions dans le cadre de notre analyse thématique. À bien des égards, elles représentent avant tout un seuil, tant physique que métaphorique, et tiennent une place de choix au cœur du récit.⁸¹ Cette liminarité sépare l'intérieur de l'extérieur, l'intime du public, dans une littérature victorienne qui s'interroge sur les limites du sujet : où s'arrête donc le « moi » et où commence ce qui m'est étranger⁸² ? Ce questionnement, qui par ailleurs est tout aussi central dans le Romantisme, tend à explorer les tréfonds d'un esprit – parfois malade, souvent tourmenté – dans des espaces où le dehors et le dedans entrent en confrontation par le biais de ces objets hautement symboliques. Mais comment donner du sens à un signe qui laisse entrevoir tant d'interprétations ? On pense ainsi à Eco et le nom de cette *rose*, tiré du titre de son roman, un signe qui selon l'auteur veut dire tellement de choses différentes qu'il finit presque par ne plus rien signifier du tout⁸³. C'est pourquoi la première piste que nous suivrons dans cette quête sémiologique sera celle d'Andréa Del Lungo qui, tout en définissant la fenêtre comme un *hypersigne*, nous fournit une analyse de ce symbole dans son contexte historique et sociologique avant de l'appliquer à l'analyse littéraire⁸⁴. Cette contextualisation du signe couplée à la définition sémiologique de l'*hypersigne* nous guidera vers de nouvelles lectures : nous verrons ainsi comment ces

81 On pensera notamment au motif de la porte dans *The Strange Case*. Le nom du premier chapitre lui est d'ailleurs dédié.

82 E. C. DeLamotte, *Perils of the Night, A Feminist Study of Nineteenth-century Gothic*, (New York: Oxford University Press, 1990), p. 24.

83 Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, ch. 1 (Le titre et le sens), Grasset, 1985, pour la traduction française ; (Paris : Grasset, 1987)

84 Andréa Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire* (Paris : Éditions du Seuil, 2014)

signifiants permettent au langage d'incarner sous la forme d'*indices* la limite entre la folie et la raison. C'est par la fenêtre que le langage s'envole et que l'esprit fou projette les désirs nés de ses frustrations. L'absence de fenêtre quant à elle pousse à l'intériorité : le regard qui n'est plus porté vers l'extérieur se tourne alors sur lui-même. Mais cette introspection, née d'un confinement contraint ou volontaire, n'a pas pour conséquence la raison salvatrice du *Nosce te ipsum*. Au contraire, l'enfermement du héros gothique tourne rapidement à la décadence ainsi qu'aux symptômes psychotiques. Nous verrons enfin comment la porte symbolise elle aussi le passage de la raison à la folie, et comment l'aliéné se retrouve ainsi exclu par le langage.

Le concept d'*hypersigne* est introduit par Andrea Del Lungo en préambule à son analyse littéraire. Selon lui, « L'hypersigne est un noyau de la représentation artistique, qui articule autour de lui le système de signes instauré par l'œuvre; par sa centralité, il donne un sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement⁸⁵ ». Il précise ensuite que certains signes en particulier sont plus propices à l'instauration de ces systèmes herméneutiques, citant notamment la catégories des *objets réflexifs*, qui comprennent « livres, tableaux, photographies ou autres productions artistiques qui permettent une mise en abyme de l'acte créateur de la représentation ou de la réception de l'œuvre⁸⁶ ». Cette conceptualisation nous permet de comprendre que ces *hypersignes* sont propres à chaque œuvre et que de c'est de ce noyau central que découle le sens des autres signes. On comprendra ainsi que le signe du portrait dans *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde appelle à une interprétation beaucoup plus profonde que la simple portée symbolique du tableau. En le considérant comme un *hypersigne* et comme un *objet réflexif*, on peut y voir le signe de la mise en abyme de la création artistique, mais aussi le reflet de l'artiste dont la vie est la principale œuvre d'art, fût-elle auto-destructrice. De ce portrait, véritable point névralgique du roman, découle tout un système de sens puisque les actions de Dorian ont une influence directe sur le portrait. Ce dernier impacte les émotions et les actions du personnage, qui prend un plaisir malsain à y contempler les signes de sa chute.

Ainsi donc pouvons-nous analyser la fenêtre comme un espace d'*investissement libidinal*, puisqu'elle incarne aussi « le lieu de matérialisation du désir et d'une expérience de perception sensorielle⁸⁷ .» On pense alors au motif de la belle à la fenêtre et à l'amour

⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 26.

courtois. A contrario, l'absence de fenêtres (ou leur camouflage) peut indiquer un désir tourné vers soi. Del Lungo évoque par la suite la fonction symbolique de la séparation qui s'opère grâce à ce signe puisque la fenêtre n'est pas toujours décrite par sa transparence mais devient un objet opaque. Elle incarne ainsi le symbole de « la séparation et de l'isolement⁸⁸ .» Cette utilisation symbolique du motif de la fenêtre se retrouve notamment dans la description de l'intrigant *back passage* du premier chapitre de *The Strange Case*, ce lieu qu'Uttersson nomme succinctement « The place with a door ⁸⁹» au début de l'intrigue :

There are three windows looking on the court on the first floor; none below; the windows are always shut but they're clean. And then there is a chimney which is generally smoking; so somebody must live there. And yet it's not so sure; for the buildings are so packed together about that court, that it's hard to say where one ends and another begins⁹⁰.

Dans ce passage, les trois fenêtres, tout aussi impénétrables et inaccessibles que la demeure qu'elles cachent, jouent le rôle de frontière symbolique entre l'étrange maison et le monde de la raison. Cette description, résolument *uncanny*, brille par ses incertitudes : on peine à comprendre clairement où la maison commence et où elle s'arrête⁹¹. Dans cette atmosphère, tout échappe aux certitudes de la raison, et l'on ne peut que s'interroger quant aux autres significations de ces trois fenêtres qui observent le badaud (« *looking* ») sans se laisser observer. La fenêtre devient alors le signe indiciaire de l'œil, car cet organe de la vision modifie la forme et la fonction du signifiant pour en faire un objet agentif *qui regarde*. Comment ne pas voir derrière ces trois orifices hermétiques le symbole précoce de la dissection de l'esprit à venir, comme un écho aux trois sphères de l'esprit ? Quoi qu'il en soit, cette description donne vie à un monstre doté de trois yeux. L'utilisation de deux verbes au présent progressif font de la maison un sujet agentif au cours de ce passage, une créature inquiétante aux limites incertaines qui préfigure autant qu'elle le cache un Mr Hyde qui n'a pas encore fait son apparition⁹². Dans ce contexte, la fenêtre *indique* en ce qu'elle annonce

88 *Ibid.*, p.29.

89 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 9.

90 *Ibid.*

91 Nouvelle preuve s'il en est que l'incertitude quant aux frontières du *moi* est un motif central dans le genre gothique.

92 Le motif de la maison monstrueuse qui incarne la folie de ses occupants et qui devient un personnage à part entière nous fera irrémédiablement penser au manoir dans *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe. La même analogie symbolique y est faite entre l'œil et la fenêtre : « The vacant, eye-like windows » Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher". *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Ed. David Galloway. (London: Penguin, 2003), p. 90.

l'étrange, mais dissimule en même temps puisqu'elle n'offre pas au regard ce qu'elle a de transparent par nature.

Jane, entre projection et introspection

Dès les premières pages de *Jane Eyre*, qui consistent en un portrait bigarré d'une héroïne indéniablement atypique, on constate déjà que la fenêtre offre une ouverture tant physique que spirituelle à la jeune fille. Un véritable refuge à la limite entre son foyer oppressif, le mal venant systématiquement de l'intérieur de la maison, et un monde extérieur qui s'offre à sa vue sans pourtant lui apporter le moindre espoir :

I mounted into the window-seat: gathering up my feet, I sat cross-legged, like a Turk; and, having drawn the red moreen curtain nearly close, I was shrined in double retirement. Folds of scarlet drapery shut in my view to the right hand; to the left were the clear panes of glass, protecting, but not separating me from the drear November day. At intervals, while turning over the leaves of my book, I studied the aspect of that winter afternoon. Afar, it offered a pale blank of mist and cloud; near a scene of wet lawn and storm-beat shrub, with ceaseless rain sweeping away wildly before a long and lamentable blast⁹³.

C'est depuis cette cache qui consiste véritablement en un seuil que Jane peut se projeter à l'aide de son regard mais aussi de ses lectures. Elle est entourée d'un côté par les rideaux rouges et de l'autre par la vitre, ce qui pour Gilbert et Gubar représente un dilemme. Il s'agit pour Jane de choisir entre le rideau rouge représentant l'intérieur oppressant de la maison dans laquelle tout est fait pour qu'elle ne puisse pas s'épanouir, ou sortir dans un monde froid et dénué de tout amour⁹⁴. Une alternative peu reluisante, car si la liberté est attrayante, la description de la lande comme un espace désolé, motif gothique par excellence, rend le monde extérieur terrifiant et inhospitalier. C'est donc entre ces deux espaces aliénants que la jeune héroïne se confine : un espace créé de toute pièce qui l'enferme entre deux mondes (« *double retirement* »), comme un seuil où Jane aimerait demeurer perpétuellement. Dans cette scène on ne peut plus gothique⁹⁵, la fenêtre fait aussi office de cadrage visuel et fonctionne comme un tableau au sein du livre⁹⁶. Cette toile se superpose au portrait de Jane Eyre qui vient tout juste d'être brossé, et dépeint une scène qui a des allures de *sublime*. Cette surface immense battue par un temps plus que menaçant (« *rain sweeping away wildly* »),

93 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 10.

94 Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic - The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, *op. cit.*, p. 340.

95 En effet, y sont présents les motifs du mauvais temps, de la lande et de la captivité, des thèmes centraux dans la littérature gothique.

96 Andréa Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, *op. cit.*, pp. 25-26.

« *long and lamentable blast* »), comprend aussi un espace vide (« *a pale blank of mist and cloud* ») qui, tout en rappelant le vide de la toile vierge, fait de cet espace horizontal un lieu tout aussi terrible qu'une mer agitée. Nous sommes au même titre que Jane les *spectateurs* d'une représentation toute kantienne du sublime⁹⁷, dans cette exaltation esthétique qui abolit les frontières entre la vie et la mort, où une jeune fille est lovée au coin de sa fenêtre face au spectacle presque cataclysmique du vide et de la lande tourmentée. Une vision terrifiante et incommensurable dans son horizontalité, comme en témoigne la perspective lointaine du vide qui pousse l'esprit aux frontières de la folie. C'est par cet écran protecteur qu'est la fenêtre (« *protecting, but not seperating* ») que Jane se projette dans ce paysage désolé⁹⁸. Cette perméabilité entre Jane et le paysage (renforcée par l'utilisation de la *pathetic fallacy*) nous montre comment l'esprit de la jeune héroïne se répand à l'extérieur et prend des formes tourmentées qui nous rappellent la vision de Didi-Huberman, qui voit dans les drapés des peintures la projection de l'âme humaine en proie aux passions⁹⁹. L'espace de la fenêtre permet donc une projection extérieure et intérieure de l'esprit au sein du récit, puisque même lorsque le regard se porte au-delà de la fenêtre il n'en est pas moins tourné vers la psyché. Il devient alors le prétexte à une exploration mentale approfondie et esthétique. Une fois encore, le roman est le genre du portrait par excellence, et c'est à la limite de la folie que l'exploration des sentiments se fait la plus exhaustive et stupéfiante. Cette posture se reproduit à de nombreuses reprises dans le roman, notamment à Lowood où Jane, en regardant par la fenêtre, rêve d'aventures et de liberté¹⁰⁰. Ce motif récurrent n'en est pas moins paradoxal, puisqu'en cherchant à être libre *ailleurs*, Jane ne fait que déplacer sa servitude d'une demeure à une autre, et ne parviendra à se sortir de cette boucle que lorsque la dernière maison aura brûlé. Mais on notera tout de même que quand la fenêtre est masquée, l'exploration interne se fait bien plus étrange et fantasque, à l'instar de l'épisode de la chambre rouge où les fenêtres calfeutrées (« *muffled windows* ¹⁰¹») poussent Jane à porter son regard dans le miroir plutôt que par la fenêtre, faisant ainsi naître des symptômes dissociatifs qui sont le fruit de la peur et de la contrainte. Ce sont ces espaces confinés où même les fenêtres sont obstruées que nous allons continuer à analyser.

97 Il y a d'abord dans la définition du sublime de Kant cette idée d'abatement de l'homme, aux limites de la folie, devant la magnitude de certains phénomènes naturels. (Emmanuel Kant, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, op. cit. pp. 171-172).

98 Voir le chapitre 1 « Temps et paysage ». On retrouve dans cette météo agitée (« *wildely* ») des similarités avec la petite Jane qui nous est décrite par Brontë comme un enfant turbulent.

99 Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*, op. cit.

100 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, op. cit., p. 101.

101 *Ibid.*, p. 17.

Enfermement, voyeurisme et décadence

Nous l'avons vu à de nombreuses reprises, la maison est bel et bien l'espace de la femme dans la littérature victorienne : ce que Coventry Patmore nomme « *the angel in the house* » est un motif récurrent tout au long du siècle. Plus que la représentation de l'idéal féminin, il est l'allégorie d'un personnage qui incarne véritablement le foyer plus qu'il ne l'habite. Or cette vérité s'étirole quelque peu durant la fin du XIXe siècle avec l'apparition de romans où le personnage masculin est au centre de l'œuvre¹⁰², reclus au sein de la demeure qu'il s'est créée tel un cocon. C'est dans cet intérieur bourgeois à la décoration raffinée que l'homme (un noble ou un notable, le plus souvent un dilettante) passe le plus clair de son temps. Walter Benjamin en vient à nommer cet intérieur isolé du monde un « étui pour l'homme ¹⁰³ ». L'homme rompt ainsi avec la sphère extérieure qu'il incarnait jusqu'alors, avec notamment les héros byroniens qui semblaient dans le récit être toujours en mouvement. Rochester par exemple est bien souvent absent du récit en raison de ses nombreux déplacements et est décrit comme un homme aventureux qui a tenté de faire sa vie dans les colonies, tandis que Heathcliff dans *Wuthering Heights* est l'incarnation de la lande et donc de ce monde extérieur sublime, sauvage et assassin. L'archétype du héros byronien se base en effet sur l'idéalisation de l'homme Romantique, à l'image du sulfureux poète qui lui a donné son nom, un homme d'action qui effectue le *Grand Tour* pour voir de ses propres yeux des paysages souvent accidentés de montagnes et de forêts résolument sublimes. L'homme *fin-de-siècle* de certains romans gothiques n'a cependant plus ce goût de l'aventure et de l'immensité : il se confine dans ses appartements à l'instar de Dorian Gray ou du docteur Jekyll et la fameuse bâtisse de deux étages, **sans fenêtres**, qui sert de refuge à Hyde et qui de l'extérieur évoque déjà une forme de dégénérescence (« sordid negligence¹⁰⁴ »). Del Lungo nous explique que les fenêtres se sont multipliées au cours du XIXe siècle, en réaction à quoi l'homme en est venu à se protéger davantage du regard de l'extérieur en parant ses fenêtres de lourds rideaux et en se calfeutrant dans ces intérieurs surchargés¹⁰⁵ : le regard n'est plus porté vers l'extérieur au profit d'une exploration intérieure qui tourne à la transgression. Encore une fois, l'enfermement se fait aliénant dans ces intérieurs qui, selon Benjamin, sentent le cadavre¹⁰⁶, car c'est bien là le sort qui attend ces gentlemen reclus en proie à la folie ou à la

102 On pensera une fois encore à l'absence flagrante de personnages féminins dans *The Strange Case*.

103 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, (Paris : Les Éditions du Cerf, 1989, 1997), p. 239.

104 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 6.

105 Andréa Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, *op. cit.*, p. 479.

106 Walter Benjamin, *Sens Unique* (trad. Jean Lacoste), (Paris : Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, 1978) p. 154.

maladie. Ici plus que jamais, la folie définie par Foucault comme un « déjà-là de la mort¹⁰⁷ » prend tout son sens. Comment ne pas voir dans ces héros décadents le pendant gothique d'un Jean des Esseintes de Huysmans, alors que le dandy de *À Rebours* présente tant de similarités avec les personnages que nous étudions ? Car chez Huysmans aussi l'esthète décadent meurt de ses transgressions, qui prennent petit à petit la forme d'une maladie mortelle. Autre point commun, là où Huysmans se détache définitivement du naturalisme, des auteurs tels que Wilde et Stevenson se défont aussi du réalisme qui jusqu'alors était une composante importante de la fiction victorienne¹⁰⁸.

L'esprit décadent fut autrefois associé au diagnostic d'une maladie mentale : celui d'une dégénérescence neurologique que le médecin allemand Max Nordau (ancien disciple de Charcot) se prit à diagnostiquer en 1892 chez certains de ses contemporains tels que Oscar Wilde ou Paul Verlaine¹⁰⁹. Chez Stevenson, la décadence est le fruit d'une science qui échappe à ses maîtres et à une humanité qui a perdu ses repères, tandis que chez Wilde elle est la conséquence d'un esthétisme qui, poussé à l'extrême, fait perdre la raison. Mais n'y a-t-il pas une certaine forme de voyeurisme dans la posture inhérente à celle du lecteur, qui parvient à voir ce qu'il se passe dans ces espaces reclus et intimes ? C'est en tout cas cette forme de voyeurisme à laquelle on assiste dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* tandis qu'Utterton et Enfield, à l'occasion de leur marche habituelle, décident d'aller regarder par la fenêtre de Jekyll afin de s'enquérir de la santé de leur ami. Jekyll est alors présent à l'une des trois fenêtres : celle du milieu est cette fois entrouverte, elle n'est donc plus un œil qui observe, mais au contraire une fenêtre sur l'esprit. On assiste alors, l'espace de quelques instants, à un moment volé à la vie privée du docteur dont l'expression faciale traduit les vicissitudes de l'enfermement : « taking the air with an infinitesimal sadness of mien, like some disconsolate prisoner¹¹⁰ ». C'est alors que Jekyll laisse entrapercevoir, bien malgré lui, le faciès d'un Hyde qui tente de reprendre le contrôle, comme une pulsion incontrôlable au moment le plus inopportun. La fenêtre est bien vite refermée, laissant Enfield et Utterton en proie à l'effacement le plus total. Ce passage illustre une certaine dialectique entre l'espace intime et l'espace public et pose une fois encore la question philosophique de la limite entre folie et raison. La fenêtre, devenue *l'hypersigne* d'une vue sur l'esprit au sein d'une demeure

107 Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 31.

108 Le réalisme était bien présent dans le genre gothique : *Jane Eyre* en est un parfait témoignage, en particulier dans ses descriptions les plus pathétiques des conditions de vie misérables des jeunes filles à Lowood.

109 Max Nordau, *Degeneration*, [1895], (The Project Gutenberg, 2016). p. 317. Retrouvé à : <http://www.gutenberg.org/files/51161/51161-h/51161-h.htm>

110 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, op. cit., p. 35.

qui compartimente la psyché, se fait alors le prétexte d'une intrusion dans l'intimité d'un cas clinique, une vue fugace de cet intérieur si bien caché au sein duquel Jekyll laisse à Hyde le contrôle de ses pulsions¹¹¹. Elle permet alors au langage de montrer la transgression morale sous couvert d'une vision furtive du privé¹¹².

111 Dans une analyse mêlant les approches sociologiques de l'histoire de la sexualité de Foucault et l'œuvre de Stevenson, Grace Moore soutient que les activités sexuelles déviant de la norme ne pouvait être effectuées que dans la clandestinité, ou alors être refoulées. Elle voit dans *The Strange Case* un récit du refoulement de la pulsion onanique et de la fornication, dans l'intimité de la nuit et de ces appartements reclus. Ou plutôt dans l'intimité permise par l'absence de détails. Toujours est-il qu'Uterson, figure de raison, entraperçoit avec le lecteur l'intimité même de Jekyll, par une fenêtre qui d'ordinaire ne laisse rien transparaître. Cette intrusion dans l'intimité du docteur semble bien indisposer ce dernier, et ses amis, bien que conscients de cette gêne, ne sont animés que par l'inquiétude qu'ils éprouvent. Grace Moore, "Something to Hyde: The 'Strange Preference' of Henry Jekyll". Dans *Victorian Crime, Madness and Sensation*, (Mauder, Andrew and Moore, Grace. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004), p. 153.

112 On retrouve chez Proust, dont l'œuvre de *La Recherche* aborde aussi le thème de la décadence, le même motif de la fenêtre qui fait du narrateur et du lecteur les témoins inopportuns de scènes particulièrement intimes et déviantes, notamment celle de mademoiselle Vinteuil et de son amie qui, dé-sacrant l'image du père au cours de leurs jeux érotiques, laissent volontairement la fenêtre entrouverte. Une fois encore, la fenêtre est un médium de choix pour laisser le regard s'attarder sur des scènes interdites, et devient pour Proust l'occasion non seulement d'aborder l'homosexualité, mais aussi d'explorer la psyché humaine dans des territoires jusqu'alors peu narrés par la fiction romanesque (ici, le sadisme en particulier, qui sera d'ailleurs évoqué à nouveau avec le baron de Charlus). Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, (Paris, Gallimard, 1987), pp. 244-250.

Des coups contre la fenêtre : une métaphore de la création

Mais nous pouvons voir aussi dans la fenêtre un espace de rencontre entre le roman et son créateur. En effet, selon Bakhtine, le seuil est un *chronotope* (comprendre un lieu et un temps) qui dans le langage a développé un sens métaphorique évoquant l'idée de rencontre, de crise et de bouleversement du cours des événements¹¹³. Del Lungo d'ailleurs n'hésite pas à qualifier la fenêtre de véritable *métaphore de la création*, car selon lui « son rôle de cadrage fonde la représentation artistique, ou la projection imaginaire de l'œuvre d'art, selon un paradigme pictural qui remonte à la Renaissance, et dont la littérature s'est souvent inspirée ¹¹⁴». Il évoque alors l'écrivain André Breton qui, au cours d'une expérience d'écriture automatique, parle d'une phrase qui vint « cogner à la vitre¹¹⁵ » dans un processus littéraire qui relit la plume directement à l'inconscient du sujet. La fenêtre devient alors l'espace de l'écriture et le seuil symbolique de la rencontre entre l'écrivain et le langage¹¹⁶. Comment alors ne pas penser à la fameuse scène du fantôme qui cogne à la fenêtre dans *Wuthering Heights* ? Une image qui incarne à elle seule l'imaginaire fantasque et fantasmagorique de sa jeune auteure, au point d'en devenir culte. Si, dans ses adaptations cinématographiques, l'œuvre d'Emily Brontë n'est que partiellement exploitée, la scène de la fenêtre de par sa puissance évocatrice, son symbolisme et sa fonction diégétique est toujours adaptée à l'écran¹¹⁷.

Dans le livre, Lockwood pose sa tête contre le rebord de la fenêtre de la chambre de Catherine, avant que la curiosité ne l'incite à lire les inscriptions gravées sur son cadre et feuilleter le journal de Cathy. Une fois assoupi, le narrateur est plongé dans un cauchemar des plus baroques avant que des coups ne retentissent à la fenêtre. C'est un Lockwood plus *dérangé* qu'il n'est importuné qui va briser cette fenêtre afin de saisir ce qu'il pensait être une branche, mais qui s'avère être la main d'une revenante, une apparition qui terrorise la narrateur du récit-*cadre* aux limites de la folie (« almost maddening me with fear ¹¹⁸.») Dans

113 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, [traduction de l'édition russe Khoudojestvennaïa Literatoura, Moscou, 1975], (Paris : Gallimard, 1978), p. 389.

114 Andréa Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, op. cit., p. 9.

115 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, (Paris : Éditions du Sagittaire, 1924), p. 31.

116 Andréa Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, op. cit., p. 157.

117 On peut même dire qu'à l'instar du monstre de Frankenstein, qui est devenu plus célèbre que son créateur, cette scène de *Wuthering Heights* est devenue une image plus *populaire* que le livre lui-même : en atteste le célèbre hit musical de Kate Bush, *Wuthering Heights*, dont les paroles s'inspirent directement de la scène de l'apparition de Cathy à la fenêtre. L'artiste mime d'ailleurs les coups à la fenêtres dans son clip vidéo.

118 Emily Brontë, *Wuthering Heights*, op.cit., p. 25.

cette scène, Lanone voit Lockwood comme un *parasite* qui vient rompre le fragile équilibre qui s'était créé dans la violence sans fin des passions des personnages du roman¹¹⁹. Cette fantasmagorie, caractérisée de *borderline* par Lanone, prend la forme d'un cauchemar plus vrai que nature qui pousse le concept d'*uncanny* dans ses retranchements. L'ouverture créée par Lockwood à cette occasion (le paroxysme étant atteint au moment où la vitre se brise) permet à l'histoire de se refermer sur elle-même et de recommencer, occasionnant ainsi un prétexte bien fortuit au développement de l'intrigue d'une histoire sans fin et à laquelle il faut pourtant un commencement. Ici la prose de Brontë se nourrit donc de l'inquiétante étrangeté des visions fantasmagoriques d'un élément perturbateur qui prend la forme d'un faux héros, dans un roman où les effusions romantiques, empreintes de folie, se mêlent au regard clinique et normalisant de personnages tels que Nelly¹²⁰. Lockwood partage ainsi la folie de la passion romantique qui anime Heathcliff le temps d'un songe agité, et la fenêtre devient le symbole de cette ouverture créée dans l'espace temps : le *chronotope* d'un seuil qui, une fois brisé, permet à l'histoire de rentrer dans l'histoire. La fenêtre reflète ainsi la puissance créatrice de l'écriture, puisqu'elle en devient une métaphore, un véritable passage entre le réel et l'imaginaire qui, dans son envolée fantasque, contamine aussi le lecteur. Rappelons-nous que dans la préface à l'édition de 1850 de *Wuthering Heights*, Charlotte soutient que parfois l'écrivain n'est pas maître de sa plume et que, de temps à autre, la créativité agit selon ses propres impulsions, ce qui justifie selon elle les débordements du roman de sa sœur, dont la création du terrible personnage de Heathcliff¹²¹. Cette vision de la créativité vient excuser une prose jugée trop débordante par Charlotte Brontë qui personnifie ainsi le processus de création et donne véritablement vie à cette métaphore du langage – métaphore qui vient frapper à la fenêtre, comme animée d'une volonté qui lui est propre.

119 Catherine Lanone, « Cold water, and ill temper » dans « *Is that madness ?* » *Les organes de la folie romantique. op. cit.*, p. 123.

120 *Ibid.*, pp. 124-125.

121 Charlotte Brontë « Editor's preface to the New [1850] Edition of *Wuthering Heights* », dans Emily Brontë, *Wuthering Heights, op. cit.*, p. liii.

Chapitre 5. La mort de la ruine

And with strange aeons even death may die.

– H. P. Lovecraft, *The Nameless City*, 1921.

Une destruction salvatrice

Objet hérité du passé et symbole du déclin, la ruine s'est imposée dans le paysage esthétique de la seconde moitié du XVIII^e siècle en réaction à la toute puissance du classicisme de l'Âge de Raison. Face à l'épure et à la rationalité exacerbée d'une esthétique pragmatique inspirée de l'Antiquité, le motif de la ruine permet un retour au Moyen Âge et à l'imagination. Il s'oppose aux règles strictes de l'ordre en architecture, dont on retrouve d'ailleurs les mêmes impératifs de symétrie et de juste équilibre en littérature avec les règles strictes du théâtre ainsi que les canons de la poésie de l'époque dont la forme ne laissait nulle place aux débordements de l'esprit. Cette fascination pour la ruine va de paire avec la naissance d'une littérature qui laisse à nouveau place au sentimentalisme et à la mélancolie, des effusions jusqu'alors réprimées qui refont surface dans des lieux désolés tels que les cimetières dans *Elegy Written in a Country Churchyard* (1745-1750) du poète Thomas Gray. Petit à petit, la ruine gothique devient à la mode, à un point tel qu'on se met à la construire. C'est l'avènement du néo-gothique qui vient envahir le paysage architectural de l'Occident¹²², à la manière des invasions barbares des wisigoths qui ruinèrent ce qu'il restait alors de l'Empire romain à la fin de l'Antiquité, donnant ainsi son nom à l'esthétique gothique. Mais c'est véritablement le roman gothique qui va incarner en premier cette transition entre le règne de la raison et celui de l'imagination, du raisonnable au sentimentalisme. Dans ces romans, la ruine fait écho au passé médiéval et permet d'évoquer la mort de manière symbolique. Dans une perspective organiciste, « tout ce qui *est* est vivant, et tout ce qui est vivant est soumis aux lois de la vie¹²³ », c'est à dire que toute chose naît, croît jusqu'à l'acmé avant d'entamer un inexorable déclin se concluant par la mort. Cette vérité est valable pour l'homme comme pour les civilisations, ainsi que pour les pierres. Avec le gothique, la

122 Le Tower Bridge de Londres en est un bel exemple, mais il faut aussi citer le château de Strawberry Hill d'Horace Walpole comme l'archétype du château néo-gothique.

123 Michel Onfray, *Métaphysique des ruines*, Conférence, Centre International de Deauville, 21 Janvier 2018.

littérature se confronte véritablement à la mort, qui devient une réalité concrète incarnée par les abbayes, les châteaux, les tours et les manoirs anciens qui deviennent les espaces de prédilection de ces fictions débordantes d'imagination et d'effroi. C'est souvent de la ruine ou du château que le mal émane, et c'est bien dans ces lieux de la mort que l'héroïne (la proie) sera enfermée contre son gré. Est-ce l'enfermement qui rend fou, ou le fou enfermé qui rend la maison folle ? Toujours est-il que c'est dans la destruction que la raison sera rétablie dans un récit où la folie est prétexte à aborder tous les excès. Pour Naugrette par exemple, c'est la destruction à coups de hache de la porte de Jekyll qui permet de rétablir l'ordre, tout en précisant que c'est le langage et son affirmation diagnostique, qui a valeur de jugement, qui précède toujours l'ultime assaut. Le monstre fou est ainsi exclu par le langage, comme une sentence prononcée justifiant la destruction à venir :

« L'enfoncement de la porte du docteur découle d'une évacuation langagière qui a déjà eu lieu, mieux, qui a permis la seconde : l'assiégeant (« the besiegers », dit Stevenson) doit d'abord faire place nette dans son langage pour justifier à ses yeux (et à ceux des autres) son investissement brutal de la place. (...) Cela n'est plus Jekyll : d'ailleurs, c'est la voix de Hyde qu'on entend. Avant même que l'ordre soit restauré, tout est déjà dans l'ordre¹²⁴. »

C'est la destruction qui vient donc parachever une sentence que le langage avait déjà prononcée : une fois que le monstre fou est désigné, la mort est déjà là. Les édifices qui enferment s'effondrent et se font le témoin matériel d'une destruction salvatrice qui rétablit l'ordre et la raison une bonne fois pour toute au cœur d'un récit qui a trop longtemps subi les dérèglements de la folie.

124 Jean-Pierre Naugrette, « Discours du corps, ordre du discours : de Stevenson à Kafka » dans Bernard Brugière, *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines - De la Renaissance à nos jours*, op. cit., pp. 145-146.

Rochester et la mélancolie de la ruine

C'est après avoir contemplé avec effroi les ruines de Thornfield Hall qu'elle avait prédites en rêve que Jane Eyre retrouve Rochester dans sa retraite de Ferndean. Elle ne fut alors guère surprise d'y découvrir un corps en ruine, une ruine qui avait déjà été annoncée avec emphase par le propriétaire de l'auberge lors de son récit de l'incendie de Thornfield Hall. Il y décrit un Rochester aveugle comme une pierre (« He is stone-blind ¹²⁵»), un homme estropié et brisé (« He is quite broken down, they say ¹²⁶»). Ici plus que jamais, le château gothique (ou plutôt ce qu'il en reste) se mêle corps et âme avec l'identité de son occupant : un héros byronien brisé dans son corps et dans son esprit. Juste avant les retrouvailles, Jane prend le temps d'observer ce qu'il est advenu de son maître :

His form was of the same strong and stalwart contour as ever: his port was still erect, his hair was still raven black; nor were his features altered or sunk: not in one year's space, by any sorrow, could his athletic strength be quelled or his vigorous prime blighted. But in his countenance I saw a change: that looked desperate and brooding—that reminded me of some wronged and fettered wild beast or bird, dangerous to approach in his sullen woe. The caged eagle, whose gold-ringed eyes cruelty has extinguished, might look as looked that sightless Samson.

And, reader, do you think I feared him in his blind ferocity?—if you do, you little know me. A soft hope blent with my sorrow that soon I should dare to drop a kiss on that brow of rock, and on those lips so sternly sealed beneath it: but not yet. I would not accost him yet¹²⁷.

Si Rochester est bel et bien devenu une ruine, il incarne une tour qui tient toujours debout, comme en atteste sa façon de se tenir (« still erect »), preuve s'il en est que le monstre phallogratique, bien que fortement diminué, n'est pas encore totalement impotent. Les baisers de Jane Eyre, qui plus tard feront se redresser un homme à terre, en témoignent : « He suddenly seemed to arouse himself¹²⁸ » remarquera alors la narratrice... Mais Jane a pour le moment face à elle un homme silencieux, estropié et aveugle. On a véritablement affaire à une ruine gothique humaine (« brow of rock » en est un des nombreux rappels), un château en ruine renfermant un esprit fou. Ce n'est plus la femme déviante qui est confinée dans le manoir, mais la ruine du corps qui enferme le monstre insensé. La métaphore filée de l'oiseau

¹²⁵ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 494.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 495.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 497-498.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 501.

en cage (« his hair was still raven black », « caged eagle », « fettered wild beast or bird ») renvoie à la fois à l'animalité du monstre gothique¹²⁹, mais aussi à la déchéance d'un homme autrefois libre et appartenant au monde extérieur avant que les événements ne le forcent à vivre reclus. La référence à l'aigle, oiseau de proie et symbole de fierté, est loin d'être anodine. Elle désigne cet homme qui, au sein du récit, représente nécessairement le prédateur dans une dynamique du poursuivant et du poursuivi caractéristique du genre gothique. Cette métaphore rappelle que Rochester est désormais un esprit tourmenté prisonnier dans un corps incapable, privé de plusieurs de ses sens. Il personnifie encore Thornfield et sa dynamique d'enfermement, dans un récit où l'homme et l'environnement n'ont de cesse de fusionner et de s'emprunter mutuellement des caractéristiques qui, dans le langage courant, leur sont pourtant propres. Juste avant qu'elle ne voit Rochester dans cet état, Jane trouve le ciel triste :

To this house I came just ere dark on an evening marked by the characteristics of sad sky, cold gale, and continued, small, penetrating rain¹³⁰.

Une prose qui se teinte encore une fois de la *pathetic fallacy* et qui prépare les esprits à une fusion de l'homme et de son environnement. Plus tard, Jane voit le maître de Thornfield sortir la tête nue, un fait suffisamment marquant pour que la narratrice nous le rappelle à deux reprises. Ce qui paraît n'être qu'un détail est en fait la métonymie de la décrépitude de Rochester (« A man without a hat », « [rain] now falling fast on his uncovered head¹³¹ »), à l'instar de la description que Jane fait de la ruine de Thornfield dont l'absence de toit semble indiquer, plus que tout autre détail, la destruction du manoir : « no roof, no battlements, no chimneys – all had crashed in¹³². » Une situation qui paraît particulièrement évocatrice d'une dégradation aussi physique que spirituelle aux yeux de Charlotte Brontë, ainsi que nous le rappelle Stevie David dans ses notes d'édition de *Jane Eyre*, qui cite dans les correspondances de l'auteur l'usage de la phrase « Is her upper story sound ? » C'est, en effet, cette métaphore architecturale qu'utilise Charlotte Brontë pour questionner la folie de l'une de ses relations¹³³. Une fois encore, la dégénérescence est diagnostiquée par Brontë au sommet de la maison. Il s'agissait du grenier dans le cas de Bertha Mason, et il s'agit encore du sommet de la ruine – la tête, en l'occurrence – pour Rochester. La pluie battante tombant ainsi sur le sommet de son crâne nu renvoie aux influences du mauvais temps anglais sur la santé mentale, la pluie étant

129 Voir la troisième partie « Le carnaval des animaux » du chapitre 7.

130 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 496.

131 *Ibid.*, p. 497-498.

132 *Ibid.*, p. 489.

133 *Ibid.*, p. 556.

considérée par les médecins de l'époque comme susceptible d'altérer le corps et de causer la folie, comme nous le rappelle Foucault en citant George Cheyne et son traité de médecine *The English Malady* publié en 1732 : « À l'époque classique, on explique volontiers la mélancolie anglaise par l'influence d'un climat marin : le froid, l'humidité, l'instabilité du temps, toutes ces fines gouttelettes d'eau qui pénètrent les canaux et les fibres du corps humain, et lui font perdre sa fermeté, prédisposent à la folie »¹³⁴. Une référence qui donne tout son sens à la pluie décrite par la narratrice (« penetrating rain ¹³⁵»), qui semble avoir causé bien des troubles chez son maître ainsi exposé. En tout état de cause, Jane Eyre remarque l'altération mentale de Rochester : « But in his countenance I saw a change : that looked desperate and brooding¹³⁶ ». Un diagnostic qui sera confirmé plus tard par des symptômes inquiétants.

Alors que Jane est au chevet d'un Rochester qui n'est plus que l'ombre de lui-même, les contours de la maladie mentale se précisent. L'homme confie alors ne plus s'alimenter ou presque (« I never take supper »), et on le sait alité dans cette maison de chasse depuis de nombreuses semaines. Alors que Jane assure vouloir désormais rester à ses côtés, Rochester proteste : une ruine comme lui n'a rien à apporter à une jeune femme en âge de se marier. C'est ainsi que le maître de Jane Eyre se décrit en des termes renvoyant à sa propre destruction : « a sightless block! ¹³⁷» s'exclame-t-il, par exemple, en se désignant. Il renvoie ainsi à son infirmité tout en filant plus encore la métaphore de la ruine. « I was desolate and abandoned ¹³⁸» dit-il aussi, deux adjectifs pouvant caractériser à la fois l'homme et la maison. Ce choix de lexique accentue véritablement l'ambiguïté entre l'homme et le motif de la ruine, faisant de ce passage une allégorie de l'état mélancolique. Si le terme de mélancolie est bien prononcé (« Cease to look so melancholy, my dear master ¹³⁹»), il renvoie à la notion de mélancolie du langage courant : un état de tristesse ressenti, parfois fantasmé, souvent romancé, mais qui n'a a priori rien de pathologique¹⁴⁰. Mais, une fois encore, le regard de Brontë sur les troubles de l'esprit est étonnamment perspicace, car la mélancolie de Rochester se rapproche en tout point de la maladie mentale du même nom : une forme sévère de dépression où le malade fait face à une anhédonie et à une absence de réaction aux stimuli qui

134 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 27.

135 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, op. cit., p. 496.

136 *Ibid.*, p. 497.

137 *Ibid.*, p. 503.

138 *Ibid.*, p. 501.

139 *Ibid.*, p. 502.

140 En voici la définition du Oxford English Dictionary (2012) : « **melancholy** n. a feeling of pensive sadness, typically with no obvious cause. »

d'ordinaire lui sont agréables. S'ensuivent alors des symptômes tels que l'absence d'appétit, un fort sentiment de culpabilité ainsi qu'un désespoir accablant¹⁴¹. Parfois, le mélancolique fait l'expérience de symptômes psychotiques lui donnant le sentiment de ruine et d'incurabilité¹⁴². La psychanalyse lacanienne trouvera même à cette pathologie le signe pathognomonique de la ruine, un signe indiquant d'emblée au médecin ou au thérapeute l'état mélancolique de son patient¹⁴³. On peut alors s'étonner de la justesse du diagnostic de Charlotte Brontë sans forcément tomber dans l'anachronisme. En effet, la mélancolie était déjà connue en tant que telle dès l'Antiquité, Hippocrate lui ayant même trouvé pour origine un déséquilibre des humeurs¹⁴⁴ (le mot mélancolie signifie d'ailleurs bile noire en grec). À l'instar de l'état limite de Bertha Mason plus vrai que nature, le réalisme avec lequel Charlotte Brontë décrit la souffrance psychique de Rochester est frappant. Par ailleurs, il ne se départ pas de la symbolique du motif de la ruine qui donne à la folie de Rochester une dimension esthétique certaine tout en offrant au lecteur une représentation d'un état mélancolique digne d'un cas d'école. Ce sont ces dimensions à la fois réalistes et esthétiques de la folie qui font de *Jane Eyre* un roman à part au sein de la littérature gothique, puisque la psychose ouvre la prose au délire et à la déliquescence de l'âme humaine tout en permettant de faire fusionner l'esthétique gothique et son symbolisme aux exigences réalistes qui perdureront jusqu'à la fin XIXe siècle dans la littérature victorienne.

141 COLLÈGE NATIONAL DES UNIVERSITAIRES EN PSYCHIATRIE. « Référentiel de psychiatrie et addictologie: psychiatrie de l'adulte, psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, addictologie » (2016), p. 192.

142 Nicola Gervasoni, Gilles Bertschy, « La dépression majeure avec symptômes psychotiques » dans *La Revue Médicale Suisse* 2008; volume 4. p. 1984. Trouvé à : <https://www.revmed.ch/RMS/2008/RMS-171/La-depression-majeure-avec-symptomes-psychotiques>.

143 C'est le médecin et psychanalyste lacanien Bernard Vandermersch qui établit ce pathognomonique, à mi-chemin entre le signe sémiologique et le signe clinique : le symbole verbal de la ruine doit immédiatement faire penser le praticien à l'état mélancolique du sujet : « Dans la mélancolie, la perte de l'instance phallique est *réelle*. La crise dévoilerait la carence de cette instance qui permet de symboliser la perte, de faire des deuils. Faute de la possibilité de perdre, il n'y a plus de désir possible et c'est le sujet lui-même qui est perdu. Le sujet devient l'objet. Ce n'est plus le sujet qui parle de sa souffrance, de son sentiment pénible de culpabilité avec l'appel à l'Autre de l'en délivrer, mais tout se passe comme si c'était l'objet *a* lui-même qui se dénonçait comme immonde, indigne et coupable de figurer dans le monde. **Le signe pathognomonique de la mélancolie, c'est le constat d'un être mauvais, pourri, ruiné, infectant le monde.** » Vandermersch, Bernard. « La mélancolie chronique existe-t-elle ? », *La clinique lacanienne*, vol. 17, no. 1, 2010, p. 104.

144 Claude Quétel, *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, pp. 36-38.

Partie III - Le monstre aliéné

Chapitre 6. La créature des excès du savoir

Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even you turned from me in disgust?

— Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818.

Hyde, ou la science psychopathe

Dans la littérature du XVIII^e siècle au Royaume-Uni, la folie est d'abord abordée sous l'angle de la raison. Elle est à ce titre dans la droite lignée des découvertes du Siècle des Lumières (*the Age of Reason*), une époque qui se veut le remède à l'obscurantisme et qui fait de la science le principal étendard de ce combat pour la raison. C'est précisément cette approche scientifique externe au sujet qui a permis à la folie de devenir au cours de ce siècle un sujet prétexte à l'humour et à l'ironie¹⁴⁵. Mais si entre-temps le Romantisme est passé par là et a remis l'imagination au cœur du processus de création en réaction au règne d'une raison par trop contraignante, la science n'en est pas moins demeurée un sujet cristallisant les fantasmes et les angoisses de l'imagination romantique. Car après tout, les progrès scientifiques, si révolutionnaires soient-ils, apportent leur lot d'irrationnel ainsi que le rappelle Shmitz-Emans¹⁴⁶. En ce sens, les Romantiques ne sont pas opposés à tout ce qui est du ressort de la raison comme on pourrait être amenés à le penser, puisqu'ils nourrissent aussi leurs réflexions de diverses sciences telles la physique ou la médecine. Ce qu'il faut comprendre, c'est que le Romantisme se prend de passion pour les sciences qui sont à même de questionner la nature humaine. L'astronomie par exemple, une science explorée par des poètes tels que Coleridge, fascine en ce qu'elle interroge l'homme sur sa place dans le cosmos, et demeure aujourd'hui encore un domaine scientifique où de nombreuses zones d'ombre subsistent. La médecine quant à elle connaît une véritable révolution qui ouvre la voie aux prémices de la médecine moderne au XIX^e siècle. Durant cette période, la pathologie intéresse l'homme de lettres tandis que le médecin rêve de poésie. Ces domaines scientifiques ont en commun de garder une grande part d'incertitudes ; aussi il n'y a rien d'incohérent à ce

145 Monika Shmitz-Emans, "Night-Sides of Existence: Madness, Dream, etc", dans Gerald Gillespie, Manfred Engel, Bernard Dieterie (eds.), *Romantic Prose Fiction*, *op. cit.*, p. 141.

146 « As soon as the sunlight reaches the former night-side of a planet, the former dayside falls into darkness. We may regard this process as an ironic metaphor for the development of science in post-Enlightenment times: The dark realms of nature and the human mind are explored, but in the course of these explorations human reason itself turns opaque and becomes incomprehensible to itself. » Monika Shmitz-Emans, *Ibid.*

que l'imagination romantique se soit engouffrée dans ce vide, en quête de réponses là où la science est tenue en échec. C'est dans ces domaines scientifiques où subsiste suffisamment de place pour le rêve et l'imagination que l'homme s'interroge sur la frontière entre la vie et la mort, entre l'esprit et son enveloppe charnelle, au cours d'un siècle où la différence entre artiste et scientifique est pour le moins ténue. La question de la connaissance scientifique de la vie ne cesse d'être questionnée au cours du XIX^e : en littérature, c'est le cas de Mary Shelley dans *Frankenstein*, un roman qui fait écho aux nombreuses expériences scientifiques de son temps. Le thème de la découverte du corps humain et de son fonctionnement est central au cours de ce siècle, et continue d'inspirer Stevenson bien après Shelley¹⁴⁷. Mais il est un domaine qui reste sombre, inexploré et non moins terrifiant : c'est celui de l'esprit et de la folie. À ce titre, il existe de nombreuses similarités entre la démarche de Mary Shelley dans *Frankenstein* et celle de Stevenson dans *The Strange Case*, ces deux ouvrages traitant avant tout d'une science qui dégénère sous la forme d'un monstre qui échappe à son créateur : un scientifique fou qui dans les deux cas s'isole du reste de la société afin de mener ses expériences impies (Frankenstein s'enferme des mois dans son laboratoire et ne daigne même pas répondre aux lettres de sa fiancée, tandis que Jekyll lui aussi s'éloigne de ses plus proches amis pour mieux s'affairer à ses recherches). En somme, ces génies scientifiques sont tous deux emportés par leur folie créatrice qui s'avérera être plus mortelle que salvatrice pour l'humanité, et symbolisent à eux seuls un mélange de fascination pour les sciences nouvelles mais aussi les angoisses d'une humanité qui, à mesure des siècles, s'affranchit de plus en plus de son créateur. Mais alors que le corps humain étudié par Frankenstein s'apparente, au début du XIX^e siècle, à une machine dont on chercherait à étudier le fonctionnement et les rouages, l'esprit demeure, en cette fin de siècle, un espace presque impénétrable. Il ne s'agit plus alors d'insuffler la vie dans des bouts de chair grâce à l'électricité comme on l'eût fait pour un automate¹⁴⁸, un processus presque uniquement physique, mais d'altérer de manière empirique les fonctions de l'esprit à l'aide d'une drogue, un expérience qui paraît bien plus inextricable, à l'image de ce cerveau qui aujourd'hui encore recèle tant de mystères. Contrairement au monstre du docteur Frankenstein, le Hyde de Jekyll n'est pas une créature qui naît intrinsèquement bonne avant d'être corrompue par la société¹⁴⁹. Hyde incarne dès sa création

147 En atteste *The Body Snatcher* de Stevenson (1884), une nouvelle qui revient sur un fait divers sordide impliquant le milieu de la médecine et de son besoin en cadavres à des fins de dissection. Rappelons aussi que dans *The Strange Case*, le laboratoire du docteur Jekyll se situe dans d'anciennes salles de dissection.

148 Les scientifiques Luigi Galvani et Giovanni Aldini mettaient en scène des cadavres d'hommes et d'animaux qui, au contact d'un courant électrique, semblaient revenir à la vie durant plusieurs secondes. Ces expériences, que Giovanni Aldini rendit populaire lors de déplacements à l'étranger, eurent un fort impact sur Mary Shelley qui s'intéressait beaucoup aux découvertes scientifiques de son temps.

Dolores Martin, *Un mythe moderne sur l'électricité : Frankenstein*, 2009. Repéré sur <http://www.ampere.cnrs.fr/parcourspedagogique/zoom/mythesetlegendes/frankenstein/index.php>

149 Une thèse éminemment rousseauiste qui reflète la conception idéalisée qu'avait Shelley de la révolution française : une idéologie intrinsèquement bonne mais pervertie par l'homme, qui s'est ensuite transformée en un monstre destructeur : Jeans-Jacques Lecercle, *Frankenstein : mythe et philosophie* (Paris : 1994), pp. 69-73.

ce qu'il y a de plus mauvais chez l'homme. Étant une créature animée de pulsions qu'elle assouvit sans en éprouver de remords, elle représente une catégorie du spectre de la folie qui, théorisée par Pinel en 1801 comme une « manie sans délire¹⁵⁰ », ne prendra le nom de sociopathie qu'en 1909¹⁵¹. L'absence de psychose ne rend pas moins spectaculaire cette folie qui se manifeste par des transgressions violentes et destructrices qui poussent ceux qui les perpètrent à la marge de la société. Cette sociopathie qui est le fruit de l'expérience du docteur Jekyll symbolise, à l'instar de la créature de Frankenstein, les anxiétés générées par une science dont l'homme n'est plus le maître. Hyde est, en effet, le rejeton d'une science psychopathe qui, allant à l'encontre du naturel, finit nécessairement pas s'opposer à l'homme. En narrant l'expérience ratée d'un médecin qui cherche à purger l'homme de ses bas instincts et de ses pulsions pour rendre meilleure l'espèce humaine, Stevenson évoque déjà sans le savoir un eugénisme qui se souciera de l'éradication de la maladie mentale au cours de la première moitié du XX^e siècle. Car au cours de cette époque gouvernée par la science, l'homme est laissé seul face à ses démons. Puisque « Dieu est mort », c'est à l'homme qu'il revient de maîtriser les arcanes de la matière et de l'esprit, au risque d'y perdre son humanité. Mais si la créature de Frankenstein cherche avant tout l'amour de son créateur et de son prochain, Hyde lui cherche à détrôner et à prendre la place de celui qui lui a fait voir le jour. Contrairement à Frankenstein et à sa créature, Jekyll ne dialogue pas avec Hyde. Pire encore, Stevenson cache au lecteur qu'il s'agit de la même entité, antagonisant ainsi le monstre mais pas le scientifique. Et c'est justement parce qu'il s'agit d'une folie sans psychose, donc presque une folie au sens philosophique du terme, qu'elle est étudiée sous l'angle d'un cas ; un cas clinique d'abord, un cas policier (*a case*), mais aussi un cas de conscience : « It was on the moral side, and in my own person, that I learned to recognize the thorough and primitive duality of man¹⁵² ». Ainsi que le présente Jekyll à l'occasion de son ultime confession, c'est son intuition scientifique (l'âme de l'empirisme) qui le pousse à théoriser l'esprit humain selon des valeurs morales et à conceptualiser une folie basée sur le vice.

150 Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, (Paris : Richard, Caille et Ravier 1809), pp. 102-103.

151 Karl Birnbaum, *Über psychopathische Persönlichkeiten: Eine psychopathologische Studie*. (Bergmann, 1909)

152 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 56.

La consolation des arts, ou le paradoxe de l'esthétisme

La question de la morale dans l'art est centrale dans l'œuvre de Wilde. Son roman *The Picture of Dorian Gray* est d'ailleurs introduit par une série d'aphorismes qui, tout en se parant de l'impertinence et de l'ironie du paradoxe (le langage du dandy par excellence), questionne véritablement la place de l'éthique au sein de l'œuvre d'art. Le roman lui-même se fera la parabole de cette question philosophique dans une œuvre où le monstre n'a de cesse de rechercher les plaisirs et la beauté, même lorsqu'ils sont le fruit de la destruction et du mal. Dorian lui-même, devenu une œuvre d'art à part entière, reflète implicitement la pensée esthétique d'un Wilde qui s'est efforcé de faire de sa vie sa plus belle œuvre : « I put all my genius into my life; I put only my talent into my works¹⁵³ ». Seulement dans son roman, Wilde pousse plus loin l'idée d'un esthétisme qui s'affranchit totalement des barrières de la morale, et qui, selon Manganiello, « pose une question fondamentale au sujet du credo de l'esthète : comment peut l'art, pénétré du bien et du mal, être à la fois beau et destructif de la moralité¹⁵⁴ ? » Cette question est pour le moins paradoxale, puisque nous avons tendance à considérer comme antithétiques les notions de beauté et de vice, d'art et de destruction. Cette thèse est introduite par un langage qui, à son tour, se pare d'ironie et de paradoxes pour donner corps à une idéologie esthétique décadente et psychopathe¹⁵⁵. En effet, au sein du roman, la prose de Wilde se teinte de la même impertinence ironique caractéristique des plus populaires aphorismes de l'auteur, des traits d'esprits (*witticisms*) hérités de la Comédie de la Restauration, mais qui, dans le roman, sont des lambeaux de philosophie prompts à pervertir l'âme humaine. C'est Lord Henry qui le premier semble inverser l'ordre moral en faisant passer la beauté avant la raison devant un Dorian édifié¹⁵⁶. Mais cette théorie esthétique aborde aussi et surtout la question non moins philosophique de la morale et des désirs, dans une tirade au cours de laquelle Henry encourage le jeune homme à céder à chacune de ses tentations afin de ne pas rendre son âme malade de frustration :

The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. It has been said that

153 Oscar Wilde lors d'une conversation avec André Gide à Alger, cité par Gide dans une lettre à sa mère le 30 Janvier 1895.

154 Dominic Manganiello, "Ethics and Aesthetics in 'The Picture of Dorian Gray.'" *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 9, no. 2, 1983, p. 25.

155 *Ibid.*, p. 26.

156 « People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought. To me, Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible. » Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 21.

the great events of the world take place in the brain. It is in the brain, and the brain only, that the great sins of the world take place also¹⁵⁷.

C'est à partir de ce langage paradoxal, où la beauté surpasse la raison et où le péché devient salutaire à l'âme, que la folie de l'esthétisme prend racine. Dorian Gray, dont la jeunesse et la beauté sont le symbole de sa naïveté, devient le réceptacle de cette folie psychopathe. Le jeune homme est ainsi façonné tel une œuvre d'art par son nouveau maître à penser, un Lord Henry qui tient d'ailleurs beaucoup d'Oscar Wilde¹⁵⁸. Ce dilettante corrupteur conseille ainsi à Dorian de profiter de tous les plaisirs pendant que sa jeunesse et sa beauté lui accordent encore la grâce de pouvoir tout obtenir, transmettant ainsi à Dorian cette philosophie hédoniste qui se joue des concepts de péché et de vice, et qui place la beauté avant tout le reste. Mais il va plus loin en vantant la qualité esthétique du vice : « The costume of our day is detestable. It is so sombre, so depressing. Sin is the only colour-element left in modern life¹⁵⁹».

C'est ainsi que Dorian Gray va mettre en application les préceptes de Lord Henry¹⁶⁰, qui vont véritablement transformer le beau jeune homme en un monstre voué, corps et âme, à la recherche des plaisirs et de la beauté, sans guère se soucier de la souffrance d'autrui. C'est un Dorian Gray complètement dénué d'empathie qui, à la suite du suicide de Sybil Vane, explique à un Basil horrifié que la mort de la comédienne n'est en rien un malheur : il est au contraire l'acmé d'une tragédie réelle, la sublime conclusion de la vie d'une jeune femme qui a découvert le véritable sentiment de l'amour. Après avoir expliqué à Basil ne rien ressentir d'autre que l'émotion suscitée par une scène tragique, Dorian se justifie en évoquant *La consolation des arts* de Théophile Gautier comme un moyen de se jouer de la mort en cherchant seulement la beauté en toute chose¹⁶¹. Une théorie de l'esthétisme de *l'art pour l'art* qui, ainsi exacerbée, se fait l'avocate d'un monstre meurtrier et destructeur. On comprend alors que ce dérèglement quasi pathologique de l'esthétisme intervient quand l'homme cherche de manière sociopathe l'art dans la vie plutôt que dans l'objet. Wilde, comme Huysmans dans *À Rebours*, prend ainsi plaisir à pousser l'idéologie de l'esthétisme à son paroxysme comme une révolte contre la rigueur morale de la *fin-de-siècle* avec des personnages qui entrent en rébellion contre les normes d'une société hypocrite. Nous en voulons pour preuve un Dorian Gray et un Jean des Esseintes décadents qui s'autodétruisent

157 *Ibid.*, p. 17.

158 Dans ses correspondances, Wilde évoque le fait que le personnage de Lord Henry représente sa personne publique : « I am so glad you like that strange coloured book of mine: it contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am ; Lord Henry what the world thinks me ; Dorian what I would like to be – in other ages, perhaps » Oscar Wilde, *The letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-David [London, 1962], p. 352.

159 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 27.

160 « That is one of your aphorisms. I am putting it into practice, as I do everything you say » *Ibid.*, p.45.

161 *Ibid.*, p. 107.

dans une course effrénée dont la finalité est la beauté et les plaisirs. Doit-on pour autant chercher une morale à ces romans mettant en scène une noblesse déliquescence dépeinte par des auteurs ayant abandonné les préceptes d'un Ruskin qui se faisait l'avocat d'un art avant tout éthique¹⁶² ? La question est balayée d'un revers de main par Wilde qui considère avant tout l'œuvre littéraire comme un objet amoral, ainsi que l'illustre ce célèbre aphorisme en préambule à *The Picture of Dorian Gray* : « There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all¹⁶³ ». C'est donc une fois encore l'humour et l'esprit qui dissipent, par le langage, la folie esthétique et le monstre psychopathe qu'elle a engendré. Cet aphorisme qui, en apparence, ne se veut qu'impertinent, est un plaidoyer pour un roman qui se joue des contraintes morales de son temps. Le trait d'esprit, à la manière de la dérision du fou shakespearien, peut donc aussi se muer en voix de la raison – une dérision à la limite entre le rationnel et l'irrationnel qui cadre un roman de tous les excès.

162 Wilde et Huysmans ont été tous deux influencés par les théories esthétiques de Ruskin (Huysmans a même traduit deux de ses ouvrages).

163 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. xiii.

1. Chapitre 7. Le carnaval gothique

C'est bien la pire folie que de vouloir être sage dans un monde de fou.

- Érasme, *L'Éloge de la folie*, 1511.

Bertha Mason : le corps grotesque de la folie

Le *carnavalesque* en littérature a principalement été théorisé par Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Il s'illustre par un renversement des hiérarchies et des normes, un rire omniprésent qui tourne en dérision ce qui d'ordinaire est austère ou source de crainte, et met en scène des comportements excentriques et grossiers. C'est précisément le grotesque, principalement dans les descriptions du corps, qui permet d'illustrer le mieux cette rupture avec les conventions et l'esthétique classique. Si Bakhtine a étudié cette forme littéraire dans l'œuvre de Rabelais, cette écriture du bouleversement des normes et du grotesque peut être observée à d'autres époques et dans d'autres courants littéraires. Et bien que l'époque victorienne soit caractérisée en littérature par une pruderie certaine, on peut retrouver dans *Jane Eyre* des débordements qui font échos aux excès gothiques de la période romantique, au sein d'une œuvre qui est le fruit d'une rupture entre le traditionnel et le populaire alors que le genre romanesque bénéficie d'un lectorat de plus en plus étendu. Il y est tout de même question de polygamie, de folie, de maladie et de vice, et si les images n'ont pas l'éclat et l'absurdité grotesques d'un *Gargantua* (1534), le corps grotesque s'exprime clairement dans le personnage de Bertha Mason qui incarne, plus que tout autre, la folie pathologique et morale. Le lecteur est le spectateur de ce grotesque aux côtés de Jane Eyre et il en ressent comme elle le dégoût, mais aussi la peur. C'est d'ailleurs certainement la terreur qui distingue le plus le grotesque d'un Rabelais ou d'un Swift à celui de Charlotte Brontë. Mais la différence s'arrête là, puisque le grotesque est chez Charlotte Brontë aussi centré sur un corps changeant, à l'instar du *corps grotesque* de Bakhtine :

[...] le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé* : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit

*un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier*¹⁶⁴.

Les pulsions de mort de Bertha Mason sont physiquement représentées par un corps aux proportions atypiques qui font de la femme de Rochester un véritable monstre gothique. C'est par le procédé stylistique de l'hyperbole et par un langage qui s'attarde sur les parties du corps à la manière d'une loupe, que Brontë parvient à dresser un portrait absolument grotesque et horrifiant de Bertha, un gigantisme et une disproportion qui n'est pas sans rappeler les figures du corps grotesque de *Gulliver's Travels* et de *Gargantua*. En effet, la description qui est faite de Bertha par Jane Eyre met l'accent sur les dimensions du corps :

It seemed, sir, a woman, tall and large, with thick and dark hair hanging long down her back . (...) oh, sir, I never saw a face like it! It was a discoloured face—it was a savage face. I wish I could forget the roll of the red eyes and the fearful blackened inflation of the lineaments! (...) the lips were swelled and dark; the brow furrowed: the black eyebrows widely raised over the bloodshot eyes¹⁶⁵.

Tandis que Gilbert et Gubar voient dans cette taille et cette stature hors normes une force à même de rivaliser avec Rochester, renforçant encore l'idée d'une Bertha Mason jouant le rôle de double négatif de Jane, un doppelgänger se servant de la force physique pour parvenir à ses fins¹⁶⁶, elles ne relèvent cependant pas la portée grotesque de ce portrait tout en disproportions. L'accent est en effet mis sur la grosseur des traits (« tall and large », « thick », « inflation of the lineaments », « the lips were swelled », « bloated features » dira même plus tard Rochester¹⁶⁷), tandis que les yeux, reflets de l'intellect, sont injectés de sang (la fameuse humeur sanguine de la colère). La bouche, ici sombre et enflée, est des plus équivoques. Elle revêt en effet une importance particulière dans une esthétique grotesque qui met en exergue les protubérances du corps ainsi que ses orifices, alors que ces derniers sont d'ordinaire cachés. Ils renvoient à la profondeur du corps, à l'utérus et aux organes afférents¹⁶⁸. Pour Bakhtine, «[la bouche] est l'expression la plus éclatante du corps ouvert, non clos. C'est la porte ouverte à deux battants sur le tréfonds du corps¹⁶⁹ ». On peut donc voir derrière ces

164 Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Trans. Andrée Robel. (Paris : Gallimard, 1970), p. 315.

165 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, pp. 326-327.

166 Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic – The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, *op. cit.*, pp. 359-360.

167 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 338.

168 Van Buuren Maarten, « Witold Gombrowicz et le grotesque » Dans *Littérature*, n°48, 1982, p. 61.

169 Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 366.

lèvres monstrueuses, boursouflées et impudiques la métonymie d'un monstre gothique bouffi de luxure, ramenant ainsi Bertha à sa vie de débauche, sa folie morale, en somme. Cette avidité, représentée par l'orifice buccal, peut aussi être aperçue dans une gravure de Bruegel l'ancien – un peintre flamand de la Renaissance affectionnant tout particulièrement la représentation du corps grotesque – intitulée *La Luxure* extraite de sa série des *Sept Péchés capitaux*¹⁷⁰. Au premier plan, nous pouvons y voir une femme vraisemblablement allongée, tenant dans ses mains un œuf transpercé d'un poignard qui symbolise le péché de la chair. Sa bouche béante surdimensionnée domine avec le nez – un autre organe du grotesque – le reste d'un visage où toute trace d'humanité semble avoir disparu, à l'image de ces yeux qui sont réduits à de simples points noirs. La bouche de cette allégorie de la luxure fait écho au visage grotesque défini par Bakhtine :

... pour le grotesque, la bouche est la partie la plus marquante du visage. La bouche domine. Le visage grotesque se ramène en fait à une bouche bée, et tout le reste ne sert qu'à encadrer cette bouche, cet abîme corporel béant et engloutissant¹⁷¹.

Cette caractéristique avilissante n'est cependant pas le seul détail monstrueux de ce portrait singulier de la folle du grenier. La folie pathologique se mêle en effet à la folie morale et se manifeste par des humeurs maniaques, la colère en l'occurrence se reflète dans des yeux injectés de sang (« bloodshot eyes », « the red balls yonder¹⁷² »), faisant de Bertha une créature d'humeur sanguine. Ce portrait péjoratif se teinte cependant des angoisses particulières de l'*Imperial Gothic*. Le corps grotesque de Bertha Mason se mêle à des caractéristiques renvoyant à ses origines créoles, Jane Eyre faisant allusion à la couleur de sa peau à plusieurs reprises (« discoloured face », « the lips were swelled and dark », ainsi que la couleur violacée de son teint : « purple¹⁷³ »). Cette description, rendue péjorative par le choix du lexique et par le récit d'horreur qui est fait de cette rencontre, semble aller de pair avec les troubles psychiques de Bertha – un mal héréditaire selon Rochester¹⁷⁴. Ce faisant, Charlotte Brontë crée un monstre grotesque symbolisant à la fois la folie morale liée au vice et la folie pathologique, qui représente les angoisses de la maladie ainsi que la crainte de l'étranger. Contrairement à Swift et à Rabelais, le corps grotesque de Bertha n'est pas célébré, alors que

170 Voir Annexe 3 Bruegel l'Ancien, *La Luxure*, p. 77.

171 Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 315.

172 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, op. cit., p. 338.

173 *Ibid.* pp. 324-327.

174 *Ibid.* p. 337.

celui de Rochester semble digne de beaucoup plus d'empathie¹⁷⁵. La folie dans *Jane Eyre* est donc esthétisante. Nous assistons à la création d'un monstre grotesque avec ses déformations, ses boursoufflures et ses vices inscrits à même la chair. Cette folie morale excite l'imaginaire littéraire et permet selon Green de rendre plus spectaculaire et non moins vraisemblable la prose¹⁷⁶.

Mais c'est en opposition à cette folie que Jane va pouvoir se construire. Elle semble sans cesse s'observer à la lumière de ce *double négatif* qui hante le manoir et son esprit. À ce titre, les proportions atypiques de ce monstre immense ainsi que son visage boursoufflé font écho à la troisième aquarelle de *Jane Eyre* qui est examinée par Rochester peu après l'arrivée de la jeune femme à Thornfield. Dans cette peinture, Jane a représenté une tête géante gisant contre un iceberg :

The third [painting] showed the pinnacle of an iceberg piercing a polar winter sky: a muster of northern lights reared their dim lances, close serried, along the horizon. Throwing these into distance, rose, in the foreground, a head,—a colossal head, inclined towards the iceberg, and resting against it. Two thin hands, joined under the forehead, and supporting it, drew up before the lower features a sable veil, a brow quite bloodless, white as bone, and an eye hollow and fixed, blank of meaning but for the glassiness of despair, alone were visible¹⁷⁷.

Cette tête immense renvoie au grotesque de par ses proportions mais aussi à cause de ces yeux sans vie (« an eye hollow and fixed, blank of meaning ») qui enlèvent à la tête sa fonction intellectuelle. Ce motif de la tête en peinture se retrouve dans la toile du peintre anglais Alma-Tadema nommée *Among the Ruins*¹⁷⁸. Dans cette peinture, un personnage féminin explorant des ruines romaines tombe nez à nez avec la tête noire d'une statue, en vif contraste avec le marbre blanc des ruines. Cette tête noire semble figurer les angoisses et les désirs cachés profondément enfouis dans l'inconscient¹⁷⁹, dans une démarche similaire à celle de *Jane Eyre* qui *cherche* et qui *se cherche* au cœur d'un manoir hanté. Dans son aquarelle représentant une tête géante, Jane semble contempler son propre désespoir, comme un rappel à sa propre folie, celle qu'elle a déjà pu observer dans le miroir lorsqu'elle était enfermée dans la chambre rouge. L'esthétique du corps grotesque se nourrit bel et bien de la mort, de la dégradation du corps et de la maladie :

175 En effet, le corps en ruine de Rochester semble échapper au rejet et au jugement moral.

176 André Green, *La folie privée*, op. cit., p. 450.

177 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, op. cit., pp. 147-148.

178 Voir annexe 2 : *Among the ruins*, p. 76.

179 Anne-Florence Gillard-Estrada, *Entre signe et symptôme : Le détail dans la peinture britannique de l'Antiquité*, Conférence, Université Grenoble Alpes, 26 Octobre 2018.

L'essence du grotesque est précisément de présenter une vie à double facette et contradictoire. La négation et la destruction (la mort et la vieillesse) sont incluses comme phases essentielles, inséparables de l'affirmation de la naissance de quelque chose de nouveau et de mieux. Le fait même de la présence du bas-corporel et de l'image grotesque [...] renvoie à un caractère essentiellement positif. Le principe est victorieux, puisque le résultat final est toujours abondance.¹⁸⁰

Le langage du corps grotesque et du carnavalesque permet à Jane Eyre d'extérioriser la folie, de vaincre la maladie et la mort qui sont des sujets omniprésents tant dans la vie de Jane Eyre que de son auteur. Contrairement à Rabelais, ce n'est pas en riant du grotesque que Charlotte Brontë se joue des affres du corps et de l'esprit. Dans *Jane Eyre*, le grotesque implique presque nécessairement la peur, le dégoût et le rejet. C'est au final un langage qui libère l'héroïne tout autant qu'il condamne la folle. Comme nous l'avons dit, cette débauche d'excès et de débordements ne prête pas nécessairement à rire, le réalisme du roman en est d'ailleurs le contre-pied. Pourtant, le rire hante l'œuvre à de nombreuses reprises à Thornfield Hall où il se fait l'écho de la *présence absente* de Bertha Mason, dont l'hilarité n'échappe pas à Jane Eyre alors qu'elle vaque à ses occupations dans le manoir : « It was a curious laugh – distinct, formal, mirthless¹⁸¹. » Des rires qui, selon Gilbert et Gubar sont le reflet du petit monstre turbulent tapis au fond de Jane, qualifiée d'ailleurs de mauvaise bête (« *bad animal*¹⁸²») au début du roman¹⁸³. Ce n'est cependant pas le rire de la dérision. Dans ce carnaval gothique, le rire est un rire d'effroi. Il est une preuve supplémentaire que la folie de la femme ne peut être que sujet à la peur et au rejet, là où le rire carnavalesque de Bakhtine présuppose une certaine acceptation du sujet tourné en dérision :

[...] le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. [...] L'homme du Moyen Age ressentait avec une acuité particulière la *victoire sur la peur* dans le rire [...] comme une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme¹⁸⁴.

Si le rire de la folle est terrifiant, c'est qu'il s'agit d'un rire qui se moque du monde et des hommes, une hilarité sans joie qui évoque déjà la ruine et la mort. Lanone voit en ces

180 Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 62.

181 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, op. cit., p. 126.

182 *Ibid.* p. 11.

183 Gilbert S., Gubar S., *The madwoman in the attic - The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, op. cit., p. 349.

184 Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., p.98.

éclats de rire le reflet d'une violence qui, à l'image du feu, ne peut être contenue¹⁸⁵. Ce rire fou parachève le portrait caricatural d'une démoniaque vouée à être détruite.

185 Catherine Lanone, « Cold water, and ill temper » dans Caroline Bertonèche et Denis Bonnecase « *Is that madness ?* » *Les organes de la folie romantique, op. cit.*, p. 115.

La dialectique du maître et de l'esclave

En plus du grotesque, le *carnavalesque* s'illustre par une inversion des hiérarchies et des normes sociales. C'est ainsi que, dans *Jane Eyre*, la gouvernante se retrouve fiancée à un noble tandis que Bertha Mason, sa femme, régresse à l'état d'animal. Qui plus est, les rapports de force ne cessent de s'inverser, puisque le maître de Thornfield Hall, estropié et misérable, devient presque l'inférieur d'une Jane Eyre libre et indépendante : « I am an independent woman now . (...) I am my own mistress¹⁸⁶ ». La gouvernante est, en fait, devenue libre de choisir son propre maître : « I recognised him [rochester] it was my master ¹⁸⁷ ». Alors que Jane a pu vaincre la folie, c'est Rochester qui semble en proie aux tourments de l'âme. C'est précisément dans cette posture de pouvoir sur la folie que Jane prend véritablement l'ascendant, elle qui, jusqu'à présent, était dominée par sa propre folie¹⁸⁸. Ainsi donc, ce roman d'apprentissage se sert de la folie comme d'un élément permettant à l'héroïne de se construire, car c'est en détruisant la folie et en faisant vaincre la raison que Jane renforce sa propre identité¹⁸⁹ ; une destruction par le feu qui purifie Thornfield Hall de ses démons. À la fin du roman, c'est une Jane qui se veut désormais l'infirmière de Rochester qui soigne les derniers maux de l'esprit d'un Rochester encore tourmenté :

“Great God!—what delusion has come over me? What sweet madness has seized me?”

“No delusion—no madness: your mind, sir, is too strong for delusion, your health too sound for frenzy.”¹⁹⁰

L'héroïne parvenue à la fin de son périple détient désormais les pleins pouvoirs sur la folie qu'elle semble désormais pouvoir dissiper à l'envi. C'est ce pouvoir de l'esprit qui lui donne véritablement un ascendant sur son vieux maître, au point de reproduire

186 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 501.

187 *Ibid.*, p. 497.

188 Elle reconnaît elle-même être devenue folle au cours de son séjour à Thornfield, comme si le manoir et tous ses dérèglements l'avaient contaminée. Dans le passage suivant, santé et folie s'entrecroisent le temps d'une prise de conscience : « I will hold to the principles received by me when I was sane, and not mad—as I am now. Laws and principles are not for the times when there is no temptation: they are for such moments as this, when body and soul rise in mutiny against their rigour; stringent are they; inviolate they shall be. If at my individual convenience I might break them, what would be their worth? They have a worth—so I have always believed; and if I cannot believe it now, it is because I am insane—quite insane: with my veins running fire, and my heart beating faster than I can count its throbs. » *Ibid.*, p. 356.

189 Catherine Lanone, « Cold water, and ill temper » dans Caroline Bertonèche et Denis Bonnecase « *Is that madness ?* » *Les organes de la folie romantique*, *op. cit.*, p. 114.

190 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 500.

symboliquement une marque de domination par l'enfermement qui jusqu'alors demeurait le privilège de Rochester : « I arrested his wandering hand, and prisoned it in both mine¹⁹¹. »

Ce cycle des renversements – la folie et la santé, la vie et la mort, la construction et la destruction – est la quintessence même du carnavalesque qui selon Bakhtine est une célébration du cycle de la vie : « La mort est suivie de la résurrection, de l'an neuf, de la nouvelle jeunesse, du nouveau printemps. Les louanges font alors écho aux grossièretés. C'est pourquoi *grossièretés et louanges sont les deux aspects d'un même monde bicorporel*¹⁹². » Ce schéma carnavalesque de la mort qui permet de donner la vie se vérifie dans le cas du trépas de Bertha Mason, qui permet à la fois à la folie d'être purgée et à Jane d'épouser Rochester, lui offrant ainsi la vie dont elle rêvait. À ce titre, Bertha fait figure du monstrueux pantin de carnaval qui, immolé dans les cendres du manoir, symbolise une libération spectaculaire face à une folie qui, tout au long du roman, n'a été synonyme que d'oppression et d'enfermement. Mais c'est aussi le corps détruit de Rochester qui permet à Jane une domination physique et matérielle lui permettant d'envisager en femme libre son union avec son maître. Cette esthétique du *monde bicorporel* qui donne la vie en mourant se retrouve déjà dans les rêves de Jane qui sont des échos du dédoublement de la personnalité dont elle a fait l'expérience dans la chambre rouge¹⁹³. Le soir où Bertha pénètre dans sa chambre, Jane rêve d'un Thornfield Hall en ruine qu'elle explore à la lumière de la lune, tenant dans ses bras un petit enfant qui, terrifié, s'accroche à son cou et manque de l'étrangler. Ce petit être fantomatique, dont Jane avait déjà rêvé auparavant, évoque l'orphelin tourmenté qu'était Jane lorsqu'elle était enfant et représente symboliquement le fardeau de son passé malheureux¹⁹⁴. Cette évocation régressive est néanmoins teintée de l'idée de la mort et de la ruine. Elle illustre à nouveau le *monde bicorporel* défini par Bakhtine pour rendre compte de la manière dont la vie et la mort sont représentées conjointement dans l'esthétique du *carnavalesque* : « [...] les images grotesques édifient un corps bicorporel. Dans la chaîne infinie de la vie corporelle, elles fixent les parties où *un maillon est engagé dans le suivant*, où la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux¹⁹⁵. »

191 *Ibid.*

192 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 199.

193 Gilbert S., Gubar S., *The madwoman in the attic - The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, *op. cit.*, p. 357.

194 *Ibid.*, p. 358.

195 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 316.

Le *carnavalesque* peut-être vu essentiellement comme une manière de ridiculiser la figure d'autorité¹⁹⁶, et l'on peut voir assez clairement comment cela fonctionne dans *Jane Eyre* puisque le renversement grotesque d'un Rochester affaibli et estropié illustre la perte de pouvoir d'une figure patriarcale au profit d'une héroïne qui tient à son indépendance et à sa dignité. Bertha Mason, quant à elle, incarne la folie morale qui permet à Jane Eyre de s'affirmer par opposition à ces excès mortifères et moralement condamnables. Dans un roman d'apprentissage qui met en scène le cheminement d'une jeune femme en quête de liberté par la connaissance, le travail et la vertu, ce carnaval gothique créé un langage nouveau de l'émancipation féminine – un langage qui rejette par le grotesque et l'horreur certains excès féminins allant à l'encontre du canon victorien. La folie féminine, rendue monstrueuse, en est la représentation paroxystique.

196 C'est le cas notamment du clergé chez Rabelais, ou encore des élites politiques et scientifiques chez Swift.

Le carnaval des animaux, l'angoisse d'une régression mentale

Dans la littérature victorienne, et à plus forte raison encore dans la littérature gothique, l'animalité des personnages est mise en avant et accompagnée, par la métaphore ou la comparaison, les débordements du corps et de l'esprit. Bien souvent, cette animalité vient souligner le trouble de l'esprit, donnant corps de façon spectaculaire et monstrueuse à la pathologie et au vice. Ici, l'étymologie du mot « monstre » qui, du latin *monstro*, signifie « montrer » ou « indiquer » prend tout son sens, tandis que c'est sous la forme inhumaine de l'animal, figure aussi familière qu'étrangère, que le fou se dévoile de la manière la plus éloquente et visuelle. Si, à plusieurs reprises dans *Jane Eyre*, l'héroïne est comparée à un animal (« bad animal ¹⁹⁷», « mad cat ¹⁹⁸»), c'est pour renvoyer au petit monstre turbulent qu'était Jane lorsque elle était enfant. Mais c'est le cas de Bertha Mason qui est l'exemple le plus fulgurant de cette folie férale dans une scène où, à la suite du mariage avorté, Rochester dévoile à Jane et à quelques convives médusés son épouse, alors en proie à ses furies :

What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. (...) A fierce cry seemed to give the lie to her favourable report: the clothed hyena rose up, and stood tall on its hind-feet. (...) The maniac bellowed: she parted her shaggy locks from her visage, and gazed wildly at her visitors¹⁹⁹.

Tout ici, depuis les beuglements bestiaux de la folle jusqu'à sa sombre crinière de hyène, renvoie à l'animalité la plus infamante. Tous les éléments de cette description tendent à décrire un animal sauvage et incontrôlable qui n'a plus rien d'humain, en témoigne le pronom employé à plusieurs reprises, « *it* », qui est le reflet d'un langage qui a fini par complètement déshumaniser la folle. Cette frénésie bestiale pousse encore plus loin une esthétique de la folie qui était d'ores et déjà monstrueuse, au point que Charlotte Brontë elle-même regrettât d'avoir dressé un si vil portrait de la maladie mentale²⁰⁰.

¹⁹⁷ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, p. 11.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 338.

²⁰⁰ Charlotte Brontë, dans une de ses correspondances, semble en effet regretter de s'être trop reposée sur l'horreur pour dépeindre les excès dus à la pathologie mentale de Bertha Mason, qu'elle nomme d'ailleurs *Mrs. Rochester* à cette occasion : « *Profound pity ought to be the only sentiment elicited by the view of such moral degradation... I have not sufficiently dwelt on that feeling. I have erred in making horror too predominant, Mrs. Rochester indeed lived a sinful life before she was insane, but sin is itself a species of insanity.* » Stevie Davis

Si ce motif de l'animalité monstrueuse était déjà présent dans la littérature victorienne, c'est qu'il est issu de la longue tradition littéraire de la métamorphose animale²⁰¹. Cependant, le roman gothique de la fin du XIX^e siècle semble renouveler cette image à l'aune des nouvelles découvertes scientifiques. *On the Origin of Species*, publié par Darwin en 1859, eut un impact certain sur les mentalités de son temps. En plaçant l'homme au sein de la taxonomie animale et en théorisant l'évolution des espèces et la sélection naturelle, il bouleversa la manière dont l'homme percevait sa place dans l'univers. Il engendra aussi – bien malgré lui – le darwinisme social, qui tenta de trouver des applications politiques et sociétales aux théories de Darwin. L'impact de ces nouvelles théories et idéologies se ressent en littérature, et l'on peut ainsi lire *The Strange Case* à la lumière de ces angoisses nouvelles. En effet, plusieurs fois au cours du roman, Mr Hyde est décrit par les protagonistes en des termes peu flatteurs renvoyant à l'animal (« hissing », « savage laugh²⁰²»). Mais par la suite, Hyde est comparé, à de nombreuses reprises, à un singe : « like a monkey », le décrit Poole, tandis que Jekyll, dans ses derniers instants, évoque la vilénie simiesque de son double, « ape-like spite²⁰³ ». En choisissant d'assimiler Hyde à un singe, Stevenson fait de l'inhumanité de Hyde un fait biologique²⁰⁴, essentialisant ainsi sa folie morale à un trait relatif à son évolution. Ce langage qui reflète les angoisses de la fin de l'ère victorienne tend à rendre visible l'animal dans l'humain²⁰⁵. Mighall, faisant référence au fait que Jekyll désigne Hyde comme étant son être inférieur (« lower element »), évoque une régression qui, eu égard aux comparaisons et aux métaphores simiesques, renvoie à l'infériorité de l'individu au sein de l'espèce humaine²⁰⁶. C'est ainsi que Jekyll évoque dans sa dernière lettre une dualité primitive profondément ancrée chez l'homme (« I learned to recognize the thorough and primitive duality of man²⁰⁷ »), à l'origine de son expérience. Utterson fait par ailleurs référence à cette régression biologique en voyant en Hyde quelque chose de « troglodytique » (« Something troglodyctic²⁰⁸»). Si tant d'éléments se rapportant à Hyde semblent converger vers le singe ou l'homme à l'état primitif, c'est qu'à l'époque de Stevenson la folie était de plus en plus perçue comme une anomalie atavique aux yeux de la criminologie darwinienne, une pathologie qui

dans Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, *op. cit.*, pp. 579-580.

201 Mario Ortiz-Robles, « Liminanimal », *European Journal of English Studies*, (2015), p. 11.

202 Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, pp. 14-15.

203 *Ibid.*, p. 42 & 70.

204 Mario Ortiz-Robles, « Liminanimal », *European Journal of English Studies*, *op. cit.*, p. 13.

205 *Ibid.*, p. 21.

206 Introduction de Robert Mighall dans Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. xxiii.

207 Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, p. 56.

208 *Ibid.*, p. 16.

laissait penser que l'individu malade était moins évolué que l'individu sain²⁰⁹. Le monstre de Stevenson est l'incarnation de ces préoccupations et de ces angoisses nouvelles qui, en faisant de la folie un fait biologique et héréditaire, évoquent déjà l'eugénisme des décennies à venir.

209 Robert Mighall, « Diagnosing Jekyll, The Scientific Context to Dr Jekyll's Experiment and Mr Hyde's Embodiment », dans Robert Louis Stevenson, *The Strange Case*, *op. cit.*, pp. 150-151.

Conclusion

L'écriture de la folie prend de multiples formes dans le roman gothique de l'ère victorienne, jusqu'à brouiller les pistes entre ce qui relève de la pathologie et ce qui est du ressort de la morale. Nous avons vu, en premier lieu, que la folie pouvait devenir un objet esthétique devenant l'analogie du paysage sublime, en en partageant l'aspect mortifère et spectaculaire par le biais de la *pathetic fallacy*. Dans ce contexte, folie et passions se mêlent pour ne faire qu'un avec un paysage sublime majoritairement refoulé. Cette représentation esthétisante fait du paysage de la lande dans *Wuthering Heights* un objet oppressant et pathogène en lieu et place du château gothique qui hante ce genre romanesque depuis *The Castle of Otranto* de Walpole. La nuit et le rêve, quant à eux, rendent possible ce passage vers le monde imaginaire et déséquilibré de l'horreur gothique. Les romans gothiques de la fin de l'ère victorienne privilégient la ville pour mettre en scène une folie qui se révèle être à la fois morale, pathologique et biologique. La géographie de l'œuvre de Stevenson opère déjà une certaine dissection de l'esprit avant même d'évoquer l'expérience du docteur Jekyll. Le lieu de résidence de Hyde semble contaminer les mauvaises âmes qui y résident d'une folie de tous les vices. Ce quartier lugubre et infesté illustre un contraste certain avec le monde respectable de Jekyll et de Utterson : la crainte de la modernité s'exprime déjà sous une plume qui, à l'instar de Dickens, cristallise les angoisses d'une métropole monstrueuse, sombre et aliénante. Une représentation qui, aujourd'hui encore, continue de hanter l'imaginaire cinématographique du Londres victorien.

Dans *Jane Eyre* et *The Strange Case*, c'est la maison elle-même qui compartimente et découpe l'esprit. Le grenier de Thornfield Hall devient le lieu de résidence d'une folie qui incarne à la fois les angoisses coloniales et les préoccupations d'un roman qui, tout en évoquant l'hypocrisie victorienne, condamne l'immoralité d'une folie teintée de la couleur du vice. Stevenson, quant à lui, semble construire cette maison de l'esprit comme il a imaginé ce Londres victorien polarisé entre les apparences respectables et les pulsions inavouables. L'ancienne salle de dissection, où le docteur mène ses expériences, parachève la construction de cet esprit fragmenté en faisant figurer physiquement l'antichambre de l'inconscient. Ce faisant, Stevenson questionne déjà la souveraineté du *moi* avant même les premières topiques freudiennes. Au sein de cette architecture de l'esprit, la fenêtre joue un rôle fondateur. Cet

hypersigne offre une vue sur l'âme humaine et permet d'entraîner percevoir les dérèglements de l'esprit et la décadence morale du nouveau héros byronien de cette *fin-de-siècle*. Le motif de la ruine, élément gothique par excellence, permet d'évoquer la destruction de la folie et de rétablir l'ordre au cœur d'un récit où le mal vient de l'intérieur de la demeure. Dans *Jane Eyre*, la ruine physique et morale de Rochester fait écho à la destruction de Thornfield Hall. C'est une mélancolie plus vraie que nature qui accable Rochester, une pathologie mentale cette fois acceptable puisqu'elle permettra à Jane Eyre de prendre l'ascendant sur celui qui auparavant détenait les pleins pouvoirs sur la jeune femme. Que ce soit pour Bertha Mason ou Rochester, la plume de Charlotte Brontë se fait particulièrement réaliste lorsqu'il s'agit de décrire la pathologie mentale. Bien que parfois le trait soit caricatural, le trouble de l'état limite de Bertha et la mélancolie de Rochester correspondent à des descriptions antiques et contemporaines de ces troubles psychiques. Dans *Jane Eyre*, ces folies réalistes sont distillées dans un langage qui reste toute de même celui de la fiction gothique. Elles s'y accommodent à merveille puisque le délire psychotique de Rochester et la névrose destructrice de Bertha permettent de mieux antagoniser ces monstres au sein du récit d'horreur gothique.

C'est d'ailleurs l'étude du monstre qui nous a permis de conclure qu'il était à la fois la résultante d'une science psychopathe qui a échappé à ses maîtres – l'expérience ratée du docteur Jekyll en est la démonstration – au cours d'un siècle bouleversé par des découvertes scientifiques potentiellement déshumanisantes. De la même manière, Oscar Wilde, à l'instar de Huysmans, s'est amusé à pousser à son paroxysme l'idéologie de *l'art pour l'art* et un art de vivre profondément hédoniste et décadent. Le monstre de Dorian Gray tire ainsi sa folie sociopathe d'un langage impertinent et paradoxal qui prône la beauté au détriment de toute humanité. Ici la folie est un instrument absolument amoral reflétant la liberté souhaitée par Wilde de pouvoir créer sans limite dans le cadre d'un objet littéraire qui ne devrait être jugé qu'en sa qualité esthétique. Enfin, l'esthétique du corps grotesque nous a permis de comprendre qu'en plus de contaminer l'esprit, la folie gothique se manifestait aussi dans le corps. Les traits exagérés de Bertha Mason et l'attention portée à un corps comme examiné à la loupe érigent l'image de la folle au rang de caricature. Seulement, le corps grotesque de Bertha ne célèbre pas la folie mais la condamne sévèrement. Elle n'inspire que l'horreur et le dégoût puisqu'elle est avant tout le reflet d'une folie morale, une condition inhérente à une vie de débauche pour celle qui est censée représenter le double négatif de Jane. Le rire qui, dans le carnavalesque, permet d'ordinaire de tout accepter n'est, dans *Jane Eyre*, qu'un rire

horrifique²¹⁰. Nulle indulgence ni aucune pitié ne viennent adoucir le portrait de cette folle et, pour cause, c'est par opposition à elle que Jane se construit. Le grotesque n'est, à ce titre, qu'un outil au service d'un langage gothique qui condamne nécessairement la déviance. Car dans ce roman, la maîtrise de la folie est garante d'un certain pouvoir. Ce n'est que lorsqu'elle est entièrement dominée par Jane que cette dernière parvient à obtenir sa liberté. L'animalité du monstre, quant à elle, permet à Stevenson de donner une forme physique à une angoisse bien réelle ; celle d'une régression mentale qui, à une époque secouée par les découvertes de Darwin, évoque l'origine animale de l'homme. La folie est ainsi examinée sous l'angle biologique et devient un élément d'horreur qui soulève des préoccupations existentielles.

Toutes ces folies, tantôt morales, tantôt pathologiques, servent des fictions avant tout tournées vers l'horreur. L'esthétique de la folie participe à la dimension horrifique du récit et permet de construire des monstres terrifiants aux mains velues, au visage grotesque et au corps déformé. Au-delà de son aspect physique, le monstre gothique renvoie nécessairement aux excès du désir. Sa folie est prétexte à évoquer les transgressions morales d'une créature dominée par ses pulsions et ses bas instincts. La folie décrite par Foucault comme étant le « déjà-là de la mort » se confirme ainsi à de nombreuses reprises. Le personnage fou, à l'instar de la femme adultère, ne peut survivre dans cette prose qui cherche à purger le récit de son agent pathogène afin de retrouver un semblant d'équilibre et de raison et de convenir aux critères moraux propres à l'époque victorienne. Cette aliénation gothique cristallise ainsi les angoisses d'une époque puritaine tournée vers la modernité. Les progrès scientifiques fulgurants de l'ère victorienne ont bouleversé la place de l'homme dans l'univers. L'individu n'a jamais été aussi seul face à ses démons au cours de ce siècle de la folie qui a vu l'homme devenir son propre maître avec le désir impérieux de purger l'esprit de ses dérèglements. C'est ainsi que selon Shmitz, l'intérêt de la littérature romantique et gothique pour la folie annonce déjà le modernisme. La remise en question des certitudes et la perte de tous les repères du sujet occidental est, en effet, caractéristique d'une aliénation irréversible entre l'individu et l'ordre du monde²¹¹. Mais le modernisme, contrairement à la littérature gothique, n'aura lui plus aucun mal à évoquer la folie sans la condamner. T. S. Eliot, sans pour autant

210 Ce rire est horrifique justement parce qu'il se manifeste au moment où le corps est invisible : privé de ce qu'elle a d'humain, cette hilarité ne peut devenir qu'inquiétante. On pensera alors à l'effet de comique qui, selon Bergson, ne se manifeste que quand le corps exprime toute sa dimension *mécanique* : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique ». Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (Paris : Presses Universitaires de France, 2004), pp. 22-23.

211 Monika Shmitz-Emans, "Night-Sides of Existence: Madness, Dream, etc", in *Romantic Prose Fiction, op. cit.*, p. 142.

en faire l'éloge, se sert de cette folie comme d'un instrument poétique, tandis que plus tard Sylvia Plath et Marguerite Duras évoqueront sans tabou une folie féminine aux multiples facettes, bien loin de la caricature de l'hystérique qui dominait jusqu'alors les représentations de la folle. La folie morale et la déviance, quant à elles, trouveront grâce aux yeux d'une littérature moderne qui fait feu de tout bois. Le baron de Charlus de *La Recherche*, par exemple, est l'incarnation d'une sexualité bel et bien déviante mais qui n'est pas condamnée ; il n'est plus nécessaire au roman moderne d'ériger en monstre grotesque celui qui se livre à des pratiques qui, au temps de l'ère victorienne, étaient assimilées à une maladie de l'esprit.

Mais le roman gothique continuera de contaminer, malgré lui, des œuvres de plus en plus populaires jusqu'à aujourd'hui. Au cinéma, les références aux plus grands romans gothiques sont constantes, et l'on ne compte plus le nombre de films et séries impliquant monstres, vampires et créatures de tous poils. L'esthétique des films de Tim Burton est d'ailleurs très largement inspirée de l'horreur gothique et de ses plus éminents lieux communs. Le cimetière brumeux, le château hanté et le Londres suffocant font partie intégrante d'une cinématographie populaire qui reprend à son compte les plus grands mythes de la littérature gothique. Mais que reste-t-il de la folie victorienne au cours d'un XX^e siècle qui a vu *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* se faire à la fois chanter par Gainsbourg et incarner par Bugs Bunny dans les *Looney Tunes*²¹² ? D'innombrables adaptations de *Wuthering Heights* ont aussi vu le jour. Le roman, qualifié d'inadaptable, se voit d'ailleurs souvent amputé de sa seconde partie, ce qui édulcore, bien sûr, l'histoire de ses excès les plus choquants. Mais même les adaptations les plus classiques de ces romans gothiques perdent en substance lorsqu'elles représentent ce dont le roman avait fait l'économie. C'est le cas notamment de la célèbre adaptation cinématographique de *The Strange Case* de 1941 réalisée Victor Fleming. En choisissant de centrer son film sur les pulsions érotiques de Hyde, le réalisateur américain rend visible et prépondérant ce qui n'était que suggéré dans le roman. Le Hyde de Fleming, s'il reste terrifiant, ne bénéficie pas de cette aura horrifiante qui maintenait une tension certaine au sein du roman de Stevenson. La folie morale, dont les déviances n'étaient suggérées qu'à demi-mots, rendait alors sublime l'image du monstre fou.

212 Voir Annexe 4 : *Hyde and Hare*, p. 78.

Bibliographie

Corpus de textes

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre* (Londres : Penguin, 2006)

BRONTË, Emily, *Wuthering Heights* (Londres : Penguin, 2003)

STEVENSON, Robert Louis, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror* (Londres : Penguin, 2003)

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (Londres : Collins Classics, 2010)

Sources primaires

CHEYNE, George, *The English Malady : Or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical*, 6th edn (Londres : G. Strahan ; et J. Leake, 1735)

ÉRASME, *Éloge de la folie*. Traduction par Pierre de Nolhac (Paris : Garnier-Flammarion, 1964)

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1976)

NABOKOV, Vladimir, « The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde », in *Lectures on Literature*, Edité par : Bowers, Fredson. 179–206. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980)

WILDE, Oscar, « The Decay of Lying », 1889, dans Dowling L., *The Soul of Man under Socialism and other critical writings* (Londres: Penguin 2001)

Sources secondaires

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, [traduction de l'édition russe Khoudojstvennaïa Literatoura, Moscou, 1975], (Paris : Gallimard, 1978)

—, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (Trans. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970)

BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2004)

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste,

- [traduction de : *Das Passagen-Werk*, op. cit.], (Paris : Les Éditions du Cerf, 1989, 1997)
- , Walter. *Sens Unique* (trad. Jean Lacoste), (Paris : Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, 1978)
- BERTONÈCHE, Caroline & BONNECASE, Denis, eds., « *Is that Madness ?* » *Les organes de la folie romantique* (Paris : Houdiard, 2016)
- COLLÈGE NATIONAL DES UNIVERSITAIRES EN PSYCHIATRIE. « Référentiel de psychiatrie et addictologie: psychiatrie de l'adulte, psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, addictologie » (2016).
- DANAHAY, Martin. « Dr. Jekyll's Two Bodies ». *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 35, n^o 1, février 2013, p.23-40. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/08905495.2013.770616
- DEL LUNGO, Andrea, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, coll. Poétique (Paris : Éditions du Seuil, 2014)
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* (Paris : Gallimard, 2015)
- DRYDEN, Linda, *The Modern Gothic and Literary Doubles* (Londres : Palgrave Macmillan UK, 2003)
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010)
- , *Essais de psychanalyse appliquée* (Paris, Gallimard, 1933)
- GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan, *The madwoman in the attic - The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (Yale University Press, 2000)
- GREEN, André, *La Folie privée. Psychanalyse des cas-limites* (Paris : Gallimard, 1990)
- HOMANS, Margaret, "Repression and Sublimation of Nature in Wuthering Heights" dans *PMLA* vol. 93, no. 1, 1978, pp. 9–19.
- J. A. "Max Nordau's Degeneration." *The Sewanee Review*, vol. 3, no. 4, 1895, pp. 503–512. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27527864. Accessed 26 March 2020.
- KANT, Emmanuel, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Traduit de l'allemand par J. Barni, (Paris, 1846). Édition originale numérisée par le Projet Gutenberg retrouvée sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54007842>.
- LANONE, Catherine, « Cold water, and ill-temper » dans Caroline Bertonèche et Denis Bonnescase, « *Is that madness ?* » *Les organes de la folie romantique*, (Paris : Houdiard, 2016)
- MANGANIELLO, Dominic, « Ethics and Aesthetics in 'The Picture of Dorian Gray.' » dans : *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 9, no. 2, 1983, pp. 25–33.

MIGHALL, Robert. « *Diagnosing Jekyll: The Scientific Context to Dr Jekyll's Experiment and Mr Hyde's Embodiment* ». *The Strange Case Of Dr. Jekyll And Mr. Hyde*, (Londres : Penguin, 2003)

MOORE, Grace, « Something to Hyde: The 'Strange Preference' of Henry Jekyll » dans *Victorian Crime, Madness and Sensation*, Edited by: Maunder, Andrew and Moore, Grace. Aldershot: Ashgate Publishing.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Discours du corps, ordre du discours : de Stevenson à Kafka » dans Bernard Brugière, *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines - De la Renaissance à nos jours*. (Paris : Publications de la Sorbonne, 1991)

ORTIZ-ROBLES, Mario, « Liminanimal », in *European Journal of English Studies*, 2015, 19:1, 10-23, DOI: 10.1080/13825577.2015.1004922

PINEL, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, (Paris : Richard, Caille et Ravier, 1809), 102-103

QUÉTEL, Claude, *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours* (Paris : Tallandier, 2012)

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Bernard Grasset, 1972)

SCHMITZ-EMANS, Monika, « Night-Sides of Existence: Madness, Dream, etc », dans Gerald Gillespie, Manfred Engel, Bernard Dieterie (eds.), *Romantic Prose Fiction* (Amsterdam/ Philadelphia : 2008)

VAN BUUREN, Maarten. « Witold Gombrowicz et le grotesque » dans *Littérature*, n°48, 1982, 57-73.

Table des annexes

Annexe 1 Titre Joseph Mallord William Turner, Snow Storm	75
Annexe 2 Titre Lawrence Alma-Tadema, <i>Among the ruins</i>	76
Annexe 3 Titre Bruegel l'Ancien, <i>La Luxure</i> dans <i>Les Péchés capitaux</i>	77
Annexe 4 Titre Bugs Bunny et Hyde, dans <i>Hyde and Hare</i> , <i>Looney Tunes</i>	78

Annexe 1

Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842
Huile sur toile, Tate National Gallery, Londres.



Annexe 2
Lawrence Alma-Tadema, *Among the ruins*, 1904.
Huile sur toile, collection privée.



Annexe 3
Bruegel l'Ancien, *La Luxure dans Les Péchés capitaux*, 1558.
Gravure, collection privée.



Annexe 4
Bugs Bunny et Hyde dans *Hyde and Hare*, *Looney Tunes*, (1955)
Dessin animé de Warner Bros, réalisé par Friz Freleng.



MOTS-CLÉS : folie, littérature, gothique, monstre

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'efforcera de comprendre comment la création d'une esthétique de la folie a permis d'inventer et de réinventer le langage de la fiction gothique. Le corpus, comportant quatre œuvres canoniques du genre gothique (*Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, *The Picture of Dorian Gray*), nous permettra de couvrir le début et la fin de l'époque victorienne et de passer de la lande tourmentée à la ville intoxicante : c'est en premier lieu sur l'extérieur pathogène que nous nous attarderons pour débiter notre analyse. Plus tard, nous étudierons comment l'architecture de la maison gothique tente de disséquer l'esprit par le langage : la situation liminaire du fou décrite par Foucault, entre inclusion et exclusion, se vérifiera ainsi dans des récits où l'enferment confine l'esprit fou. Enfin, nous verrons comment le monstre gothique représente à la fois les excès d'une science devenue psychopathe, et le grotesque d'un corps que la folie a bien fini par contaminer.

KEYWORDS : madness, insanity, gothic, literature, monster

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the motif of madness and its application in creating, and later re-inventing Gothic fiction. The selected corpus of works features four canonical Gothic novels (*Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* and *The Picture of Dorian Gray*) which will allow us to cover the whole Victorian era and to go from the tormented moorland to the intoxicating metropolis: we will indeed start our analysis with the pathogenic exterior world. Later, we will study to what extent the architecture of the Gothic mansion endeavours to dissect the spirit through language. The liminality of the madman, caught between inclusion and exclusion as per theorised by Foucault, will be reflected in these stories where the seclusion also aims at confining the sick spirit. Lastly, we will see in which way the Gothic monster represents both the excesses of a sociopathic science and the grotesque of a body that has also been contaminated by madness.