

Préface

Le travail d’Alice Labourg a d’abord le mérite de tracer une carte du « roman gothique » du XVIII^e siècle anglais qui a donné lieu à de nombreuses études et continue de fasciner ses lecteurs. Depuis la parution des œuvres de Horace Walpole, Matthew Lewis, Charles Maturin et surtout d’Ann Radcliffe, dont les romans tels *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) et *The Italian* (1797) lui confèrent une place éminente parmi ces écrivains de renom, leur lectorat n’a cessé de croître et l’intérêt du public de ne pas se démentir. Caractérisés par leurs innocentes héroïnes en détresse égarées dans de sombres forêts, menacées de tomber dans des ravins périlleux, effrayées par de hautes montagnes, plus ou moins prisonnières de châteaux aux couloirs labyrinthiques, ces romans soumettent leurs héroïnes à la menace de *villains*, sombres brigands et cruels scélérats, tous personnages effrayants, de préférence italiens et catholiques, sans oublier les aristocrates ou hommes d’églises animés d’intentions mauvaises. Le frisson du gothique a aussi inspiré pléthore d’œuvres suivantes tels *Frankenstein* de Mary Shelley, « *The Vampyre* » de John Polidori, de « fictions gothiques » à l’instar de *Dracula* de Bram Stoker, « *Carmilla* » de J. Sheridan Le Fanu, et même de ce côté-ci de la Manche, *Le château des Carpathes* de Jules Verne paru cinq ans avant *Dracula*, pour n’en citer que quelques-uns. Jane Austen ne manquera pas d’en proposer une parodie dans *Northanger Abbey* et Edgar Allan Poe la citera dans sa nouvelle gothique/fantastique « *The Oval Portrait* » dans laquelle la femme aimée, véritable peinture incarnée, meurt victime de son mari peintre qui lui emprunte ses couleurs trop épris de peinture pour la voir comme sujet. Le genre a connu de nombreuses « reprises » et survivances. Le cinéma, le théâtre, la télévision, les séries et les jeux vidéos s’en sont emparés, adaptant ces romans gothiques pour en faire des films de terreur, de vampires, de revenants errant dans des paysages lugubres et effrayants. La demoiselle en danger en sera l’héroïne préférée. Tout cela est bien connu, mais dans son ouvrage *Icônes gothiques. Le portrait dans les romans de Ann Radcliffe*, Alice Labourg a choisi de concentrer son étude sur un auteur en particulier ainsi qu’un angle d’attaque théorique et littéraire spécifique, celui de la mise en texte du portrait « à la manière du peintre » puisque, selon elle, l’art pictural servirait de modèle à l’écriture.

Les études sur les rapports entre le texte et l'image, sur l'intermédialité, constituent désormais un champ important des études littéraires. S'inspirant de théoriciens reconnus, Alice Labourg puise aux ressources de cette discipline qui repose sur la révision et la remise à l'ouvrage des études antiques des figures stylistiques de l'hypotypose et de *l'ekphrasis*, de *l'ut pictura poesis* d'Homère, de la comparaison entre la poésie et la peinture et les études subséquentes du *paragone* (la supériorité de la peinture sur la littérature de Léonard de Vinci). En outre, la comparaison ou le parallèle entre les arts aboutit aux théories de la transposition, du passage entre le texte et l'image, jusqu'au « *pictorial turn* », le tournant pictural annoncé par le théoricien américain W. J. T. Mitchell dans les années 1980 et 1990. Cette discipline d'études intermédiales verra son champ théorique s'élargir avec le tournant digital et numérique.

Alice Labourg concentre donc son étude sur la présence, les modalités d'apparition et le rôle du portrait dans l'œuvre de Mrs Radcliffe. Poncif du genre gothique lorsqu'il prend la forme du tableau animé, il y présente un bel exemple de vie dans la mort et la transgression ultime, celle du franchissement de leurs frontières, à l'instar de ce que fera E. A. Poe. Outre le recours central aux outils d'analyse littéraire et ceux des études sur les rapports entre le texte et l'image, Alice Labourg donne à lire de fines micro-lectures textuelles dans lesquelles elle témoigne de sa maîtrise de la stylistique et de l'étude à la loupe des textes littéraires. À ces dispositions proprement linguistiques, elle adjoint la connaissance de l'histoire de l'art et du travail des historiens de l'art comme Daniel Arasse, des approches psychanalytiques freudiennes et lacaniennes, fort utiles pour l'analyse des caractères et des motivations profondes des personnages ainsi que pour le travail sur la langue. Les romans « gothiques », qui présentent des décors dignes des pires cauchemars sur le fond desquels se nouent ou se rejouent des drames anciens, la menace de la disparition et les pièges de l'érotisme, se prêtaient bien à ces interprétations dignes de « la psychologie des profondeurs », pour comprendre les dissimulations et les refoulements inquiétants de la psyché. Les figures spectrales ne manquent pas de revenir hanter le texte sous couvert de voiles noirs, voiles de deuil et autres profondes capuches dissimulant des visages innocents ou encore ceux de moines pervers. Ainsi, dans *The Italian*, le visage de la nonne Olivia qui s'avérera être la mère d'Ellena, est transformé en tableau sous les yeux de sa fille au moment où elle enlève son voile. Le texte décrivant la religieuse chantant fait le parallèle avec les tableaux de Guido Reni dont les figures de saintes ont les yeux humides tournés vers le ciel, le corps tendu dans une attitude sublime. Le regard alors se retourne en voir reproduisant la « schize lacanienne » du regard. « Le voile joue le rôle d'un écran » (p. 203) articulant intérieur et extérieur ; il s'agit alors d'un retournement scopique prélude à la reconnaissance qui va suivre.

Du « portrait à voir » au « portrait à lire » ainsi que l'annonce programmatiquement l'introduction à l'ouvrage, il va donc s'agir pour l'auteure de repérer les modes de la description qui s'attachent au portrait-objet sous

toutes ses formes : portrait peint en grand ou petit tableau, encadré, miniature précieuse et portable, voire image dans une tapisserie, dessin, portrait dans un médaillon chéri et révélateur. L'objet pictural est étudié dans le premier chapitre où la miniature joue un rôle d'objet transitionnel, de fétiche, support de l'attachement à des sentiments remémorés, entretenus et teintés de chagrin, celui du sentiment de la perte et du deuil. Ce sont les filles qui le trouvent, le portent et le chérissent en souvenir de leur mère disparue. L'« empreinte maternelle » ne manque pas de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui trouble les effets de la ressemblance et les révélations qui s'ensuivent. Romans captivants tout autant qu'inquiétants, les romans de Mrs Radcliffe comme *The Mysteries of Udolpho*, le roman largement le plus étudié ici avec, dans une moindre mesure, *The Romance of the Forest* et *A Sicilian Romance*, jouent sur la production de l'image et les interrogations, sur les frayeurs et autres troubles causés par les mécanismes du mimétisme. De l'effigie en cire dissimulée derrière un voile qui trompe l'œil de l'héroïne trop effrayée pour y regarder à deux fois, aux anamorphoses et autres procédés déformants, les romans font moult usages de miroirs picturaux et de « substituts du pictural » convoqués pour alourdir l'atmosphère. Il n'est pas jusqu'aux ombres projetées sur le mur pour évoquer un souvenir pictural historique, comme le rappelle Alice Labourg, celui de l'ombre portée aux origines de la peinture, l'ombre de l'amoureux de la fille du Potier Boutadès dont elle aurait tracé les contours avant son départ pour la guerre. La citation de peintres tels Guido Reni, Salvator Rosa ou Le Dominiquin au cours du texte sont des procédés de raccourcis ou de « courts-circuits » picturaux permettant d'évoquer un tableau, un genre, un trait caractéristique, dispensant ainsi au lecteur une longue description. Savante économie du texte qui le plonge dans un travail de décryptage, partage avec lui des savoirs et donc opère une proximité plus grande avec l'instance narrative. La reconnaissance d'une œuvre ainsi convoquée s'opère par exemple, au moment où l'héroïne procède à son propre travail de reconnaissance maternelle. L'accès à la vision fantasmatique d'un équivalent pictural de la scène résulte du va-et-vient entre le texte, l'image suggérée ou décrite. Grâce au « tiers pictural », lorsque « monte », au sens où l'entendait Daniel Arasse, dans l'esprit du lecteur sa propre « invention » (au sens de découverte, comme on le dit pour un trésor) du tableau évoqué, s'actualise l'image-tableau sur l'écran de l'œil interne (« *mind's eye* » en anglais).

L'analyse d'Alice Labourg ne manque pas non plus de faire état des questions de genres, de faire la différence entre portraits et rôles féminins et masculins. La résistance au modèle pieux, contre la résignation dans le cas d'Olivia (p. 205), sont redéfinies et approchées par le biais du pictural. Le modèle sublime des saintes de Guido Reni, comme sainte Cécile, les yeux tournés vers le ciel, le recours au voile qui oblitère le statut de sujet de la femme captive, parcourent et l'œuvre et son analyse. Le brouillage des frontières et des codes classiques, en ce qui concerne la représentation du masculin dans l'œuvre de Radcliffe, introduit le jeu du doute et de

l'indétermination chère au fantastique, entre héroïsme et criminalité, entre la figure de l'amant et celle du brigand, l'un pouvant être l'autre avant d'être démasqué tout en jouant de son charme aussi (p. 206). À ce sujet, deux types de peintres très différents articulent la dialectique entre femmes victimes et hommes inquiétants. D'importance capitale, Guido Reni et Salvator Rosa figurent l'un, le portrait de la femme sublime abîmée dans la prière, l'autre, les paysages sombres peuplés de brigands au repos ou en action, typiques de cette peinture avec petites figures. L'empreinte picturale de ces œuvres en font des icônes gothiques.

Spectralité des ombres qui glissent sans bruit, mais aussi pouvoir du voile qui cache ou suggère, les deux sont réunis quand la chevelure se fait voile. La figure de Marie-Madeleine à la lourde toison transparait avec la possible érotisation du sujet dévêtu mais revêtu de la magnifique toison qui en évoque une autre cachée. Ambiguïté et dissociation (p. 193), ambivalence dans la description des personnages, elle régit le partage entre les deux figures canoniques de la femme, celle de la femme pécheresse, Marie-Madeleine et celle de la mère généreuse et aimante, la Madone. Le recours à l'« esthétisation de la souffrance » caractérise l'héroïne gothique et le personnage dépeint par le texte (p. 140). L'« iconisation de l'action » s'apparente à une image, comme le recours au pathétisme de certaines scènes dans lesquelles les personnages semblent prendre la pose dans une théâtralité marquée où les références de couleurs, de lumière, les traits du visage, les formes (p. 227) correspondent au processus de mise en tableau d'une scène qui arrête la narration (le récit) mais non le texte.

Le recours au lexique de la peinture et aux effets de cadrage, par exemple, déclenchent chez le lecteur un désir de contemplation. Un « tableau » dans « le paysage-tableau » pyrénéen, comme dans *The Mysteries of Udolpho*, introduit le réel qui se présente comme un tableau préexistant et déclenche une « description picturale » (Louvel) proche de l'ekphrasis : vocabulaire technique pictural prégnant, hiérarchisation du regard qui se modèle sur la hiérarchie sociale, utilisation des couleurs, « métamorphose de la matière plastique » qui devient, selon Alice Labourg, un « signifiant iconique ». Le langage se fait représentation picturale sous l'œil fasciné du lecteur/regardeur. Il n'est pas jusqu'au lexique de l'évaluation qui ne guide ce dernier dans l'art de savoir comment regarder un tableau. Lorsque l'héroïne sait dessiner elle peut alors reproduire ce qu'elle a sous les yeux ce qui ajoute à la condensation et à la concentration esthétiques de la description (figure 8 reproduite).

Entre réalité et « rendu » pictural, l'échange se fait fluide rencontre à double sens. La référence à Domenico Zampieri dit le Dominiquin va faire basculer le texte vers la peinture d'histoire avec l'enterrement de Madame Montoni dans la crypte du château d'Udolpho. Le théâtre n'est pas loin dans l'ordonnement de cette scène. Alors, le tableau se fait « vivant ». La mise au tombeau en évoque une autre, majeure, son modèle pictural christique. La victime sacrificielle de la violence masculine trouve enfin le repos (p. 235). C'est le travail sur le détail de la scène qui lui confère une qualité picturale sous

l'œil du spectateur qui le détaille (Arasse). Les processus du « faire tableau » sont analysés avec art et le filtrage esthétique rend l'horreur, l'ambiance mortifère et morbide, l'inquiétante étrangeté de la mise au tombeau sublime et pathétique. *Pouvoirs de l'horreur* et de l'abject du hors scène.

Le texte que nous propose Alice Labourg avec cette relecture de l'œuvre d'Ann Radcliffe, n'est pas qu'une analyse fouillée des procédés littéraires, stylistiques, sémiotiques, psychanalytiques, rhétoriques, linguistiques, narratologiques et bien entendu ceux de la critique des études iconotextuelles et intermédiales, mais aussi le lieu de discussions théoriques dans lequel différentes interprétations et travaux précédents sont finement analysés, pesés et convoqués en un colloque théorique. Ainsi, par exemple, le lecteur trouvera une subtile et astucieuse discussion au sujet d'une possible influence sous-jacente au texte citant le Dominiquin, dont les paysages lumineux influencèrent Poussin et Le Lorrain, dont la facture est bien éloignée de celle des paysages de Salvator Rosa. Cependant à ses débuts, on trouve dans l'une de ses œuvres, *La libération de saint Pierre* (1604), une influence caravagesque qui témoigne de l'attrait de l'artiste pour le *chiaroscuro*. Le lecteur suit donc avec intérêt la discussion qui pèse affirmations rhétoriques et réfutations possibles des critiques convoqués. La discussion est sincère et honnête comme on le dit d'un devis et manifeste un souci d'exactitude qui donne à l'ensemble de l'étude tout son intérêt et sa crédibilité.

Dans sa conclusion, l'ouvrage d'Alice Labourg réaffirme l'importance du portrait comme outil d'analyse du projet d'Ann Radcliffe. Portrait-objet, portrait-effigie, iconotexte : trois modalités de représentations sont convoquées qui croisent le texte et l'image, l'écriture et la peinture. Le portrait et, en particulier celui du « *female Gothic* », serait placé « à l'horizon esthétique de la représentation romanesque ». L'auteure pose que la peinture « travaille » le texte de deux manières : par la référence extradiégétique à des modèles visuels tels Salvator Rosa, Guido Reni ou le Dominiquin, ce qui fait que le lecteur voit les tableaux comme en surimpression sur le texte, et par des références « plastiques » diluées au cours du texte qui renforcent, selon elle, l'impression d'un « roman-tableau ». Elle propose alors d'élargir le champ de sa recherche, qui offre un « "portrait" critique du portrait » chez Radcliffe, et invite à mener une étude plus large qui serait une « véritable théorisation du portrait » en texte pour aboutir, ultimement, à une « poétique du portrait » (p. 277). Il s'agirait donc aussi de « faire converger approche littéraire herméneutique formelle ("à la française") et approche historique culturelle ("à l'anglo-saxonne") », soit combiner l'art de la micro-lecture avec l'empan des *Cultural Studies*. La littérature gothique si riche d'effets littéraires mais aussi d'enjeux de genre avec ses héroïnes victimes, ses ambiguïtés morales entre représentation de la violence et sa dénonciation, tout comme le rapport dominant-dominé, se prête à un travail de contextualisation et d'exégèse comme à un travail de fine analyse des procédés intermédiaux. Ainsi, la transposition picturale, la mise en scène théâtrale, le tableau vivant, et ses suites littéraires, y compris la parodie précoce de Jane Austen dans

Northanger Abbey, sont prolongées dans des réalisations et adaptations scénographiques, filmiques, théâtrales et dans des montages photographiques, des jeux vidéos et les inventions du numérique d'aujourd'hui. C'est là où le travail sur le portrait d'Alice Labourg se révèle utile et nécessaire pour les recherches futures et ce qu'il reste à inventer dans le domaine des chemins de croisements des arts visuels.

Liliane LOUVEL

Professeur émérite, université de Poitiers.