

La France, lieu de tous les dangers dans « A Terribly Strange Bed » (1852) de Wilkie Collins et *The Room in the Dragon Volant* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu : intertextes et héritages picaresque et gothique

Françoise Dupeyron-Lafay - Université Paris 12, EA 3958 IMAGER

La nouvelle « A Terribly Strange Bed » de Wilkie Collins fut initialement publiée dans la revue de Dickens *Household Words*, en 1852, et parut ensuite dans le recueil *After Dark* de 1856. Quant à la *novella* (de cent vingt pages) *The Room in the Dragon Volant* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, elle fait partie du recueil de 1872 intitulé *In A Glass Darkly* qui comporte aussi « Carmilla », le célèbre récit de vampirisme féminin. « A Terribly Strange Bed » de Collins et *The Room in the Dragon Volant* de Le Fanu sont des textes hybrides, à l'identité générique composite. Il s'agit d'une part de récits de voyage fictifs à la première personne (et non de voyages réels). D'autre part, les deux textes, quoique victoriens, renvoient à l'esthétique et aux thèmes du XVIII^e siècle (traditions picaresque et gothique). On notera de plus que *The Room in the Dragon Volant* se déroule immédiatement après la chute de Napoléon, soit vers 1816, date largement antérieure à celle de la publication du texte. Cet recul temporel par rapport au présent des lecteurs, avec par exemple la scène de bal masqué à Versailles au parfum Ancien Régime (et « pré-napoléonien ») très prononcé, instaure une forme d'exotisme assez proche de celui qui fonde l'esthétique gothique. Le narrateur insiste bien sur l'insécurité qui régnait en France à l'époque de l'action et le lecteur associe immédiatement les soldats napoléoniens en déroute aux brigands d'antan :

(...) I took a pair of loaded pistols which I had been advised were satisfactory companions in the then unsettled state of French society: swarms of disbanded soldiers, some of them alleged to be desperate characters, being everywhere to be met with. (Le Fanu 192).

Dans la *novella*, le Colonel Gaillarde, ancien dragon, combat les scélérats de l'histoire tandis que dans « A Terribly Strange Bed », un *faux* soldat napoléonien est lui-même le scélérat, profitant de l'aura encore exercée par l'armée de l'Empereur déchu.

L'adjectif « fictif » et le terme de « fiction » se justifient à de nombreux titres puisque Le Fanu n'était jamais allé en France et que, même si Collins connaissait bien Paris qu'il visitait fréquemment, sa nouvelle n'a rien d'autobiographique non plus. Il est d'ailleurs assez amusant de constater que les aspects négatifs, voire sinistres, de la capitale française dans « A Terribly Strange Bed » s'inscrivent totalement en faux par rapport aux opinions réelles de Collins, ardent francophile, qui avait d'ailleurs dédicacé son roman *The Law and the Lady* (1875) à l'acteur Régnier de la Comédie-Française. On voit en outre que l'intrigue des deux textes s'inscrit dans la tradition classique à vocation morale et didactique du récit de voyage formateur de la jeunesse et favorisant l'apprentissage de la vie au prix, d'ailleurs, à l'occasion, de terribles périls. Et l'on voit en outre que le propos des deux nouvelles du corpus qui, chronologiquement s'inscrivent dans le courant victorien de la littérature à sensation,

est assaisonné à la mode gothique du XVIII^e siècle qui épice donc la leçon morale d'une bonne dose de terreur et de suspense.

Cependant, tant Mr Faulkner (chez Collins) que Mr Beckett (chez Le Fanu) se retrouvent, au terme de leur expérience, assagis et même *guéris* de leur naïveté et de leur imprudence juvéniles, la leçon étant plus appuyée encore chez Le Fanu. Les dangers encourus s'apparentent en tout cas aux étapes d'un rite de passage à l'âge d'homme.

(...) I arranged my hair, on which I piqued myself (...) That dark-brown *chevelure*, with a natural curl, is now represented by a few dozen perfectly white hairs, and its place – a smooth, bald, pink head – knows it no more. But let us forget these mortifications. (Le Fanu 128; en français dans le texte)

On le voit, Mr Beckett insiste, non sans une certaine dose d'autodérision, sur sa calvitie, signe de son âge mûr, alors que ses cheveux faisaient autrefois sa fierté à l'époque (celle du récit) où il était un jeune homme vaniteux et où il croyait avoir un esprit plein de sagesse (« wise head », 128) :

As the well-worn phrase goes, I was a sadder if not a wiser man. A great deal of the horrible impression left upon my mind was due, of course, to the mere action of the nerves and brain. But serious feelings of another and a deeper kind remained. My after life was ultimately formed by the shock I had then received. Those impressions led me – but not till after many years – to happier though not less serious thoughts; and I have deep reason to be thankful to the all-merciful Ruler of events, for an early and terrible lesson in the ways of sin. (Le Fanu 241-42)

Et le message du Mr Faulkner de Collins est du même ordre :

Two good results were produced by my adventure (...) In the first place, it helped to justify the Government in forthwith carrying out their determination to put down all gambling-houses; in the second place, it *cured me* of ever again trying 'Rouge et Noir' as an amusement. (Collins 20 ; italiques ajoutées)

Le thème de l'apprentissage et la morale finale qui en découle constituent l'une des finalités majeures de ces textes. Mr Faulkner et Mr Beckett, ne font pas l'objet d'une peinture psychologique en profondeur et se ressemblent à ce titre : ils ont une valeur paradigmatique et représentent des types, dans la tradition moraliste, celui du jeune imprudent finalement corrigé de ses erreurs. Et l'on voit nettement, malgré des origines sociales et un contexte historique différents, les points communs entre les « héros » (peu héroïques !) de Collins et de Le Fanu, et ceux de la littérature picaresque. Comme ces derniers, Mr Faulkner et Mr Beckett, sont extrêmement naïfs, confiants, et aveugles, même si au début de l'histoire, Mr Beckett insiste, ironie du sort, sur son excellente vue quand il était jeune : « Being at that time blessed with long and keen vision » (Le Fanu 123). Par conséquent, il s'agit aussi de narrateurs peu fiables ; Mr Faulkner, par exemple, étourdi plus que de raison par le champagne qu'il a bu dans la maison de jeu clandestine où il vient de faire sauter la banque, ne pense pas à l'hypothèse des narcotiques comme le montre son questionnement au discours direct libre :

By the time the second bottle of Champagne was emptied, I felt as if I had been drinking liquid fire – my brain seemed all a-flame. No excess of wine had ever had this effect on me before in my life. Was it the result of a stimulant acting upon my system when I was in a highly-excited state? Was my stomach in a particularly disordered condition? Or was the Champagne particularly strong? (Collins 7)

De même, au chapitre VII, le Mr Beckett de *Le Fanu* n'établit aucun lien de cause à effet entre le café qu'il vient de boire (et a trouvé délicieux) et l'étrange paralysie généralisée qui l'affecte soudain dans le carrosse où il voyage de nuit en compagnie d'un certain Marquis d'Harmonville dont il n'a fait la connaissance que quelques heures plus tôt :

(...) something prevented my being able to shut my eyes (...)
I would have rubbed my eyes, but I could not stir my hand, my will no longer acted on my body (...) Whatever it was, simple night-mare was not the cause. I was awfully frightened! Was I in a fit?
It was horrible to see my good-natured companion pursue his occupations so serenely, when he might have dissipated my horrors by a single shake.
I made a stupendous exertion to call out but in vain (...) (*Le Fanu* 151).

L'inscription de ces deux nouvelles dans le domaine de la « fiction » est aussi lié à leur très copieux hors-texte (et intertexte) littéraire et idéologique (modèles et influences) : citons les stéréotypes et les présupposés idéologiques sur la France et les Français, pour la plupart constitués au XVIII^e siècle et déjà bien ancrés et figés à l'époque victorienne. Bon nombre de Britanniques du XIX^e siècle considéraient la France comme le pays de tous les dangers, et Paris comme un lieu de perdition, une « nouvelle Babylone ». Comme le remarque Patrick Brantlinger dans « What Is 'Sensational' about the 'Sensation Novel'? », les critiques victoriens hostiles au roman à sensation (courant de fiction des années 1860 auquel il est coutumier d'affilier Collins, M.E. Braddon et certaines productions de *Le Fanu*, par ailleurs auteur d'œuvres fantastiques) s'imaginaient à tort qu'il s'agissait d'une « importation » en provenance de la France alors que ce type de fiction est un pur produit anglais.

Pourtant, la France, aussi immorale fût-elle, représentait à l'évidence un pôle d'attraction (et/ou de répulsion) pour les Victoriens, car elle était à la fois si proche et si différente, si familière et si étrangère et « exotique » à la fois, au même titre que l'Italie imaginaire ou la mystérieuse Espagne du roman gothique. Mais il s'agit aussi en littérature d'un lieu où l'on ne s'« encanaille » pas impunément, comme le montrent bien les histoires de Mr Faulkner et de Mr Beckett. En effet, si le personnage de Collins fait simplement preuve d'imprudence en s'adonnant au jeu, mais ne se montre pas immoral en profondeur, celui de *Le Fanu* envisage pour sa part de contracter une relation adultère avec une femme mariée. Au début du récit, comme Mr Faulkner, il avait pour seule intention de passer ses soirées dans les maisons de jeu de la Capitale mais le « Marquis d'Harmonville » (alias Monsieur Droquille – ou « Drogue-vil » ?) l'en dissuade au chapitre V, et c'est alors que Mr Beckett veut se lancer dans cette relation coupable (qu'il désigne par l'expression « iniquitous venture », 217) avec « l'épouse » du Comte de St Alyre (du moins le croit-il), ce qui est plus grave :

The madness and guilt of my pursuit struck me with momentary compunction and horror. I wished I had never entered the labyrinth which was leading me, I knew not whither. It was too late to think of that now; but the bitter was already stealing into my cup (...) (Le Fanu 191).

Les maisons de jeu sordides où les étrangers naïfs (qu'ils soient jeunes ou pas) se font « rouler » et risquent même leur vie apparaissent comme un leitmotiv dans la fiction de l'époque, tant dans le roman de Mary Elizabeth Braddon, *Eleanor's Victory* (1863) où le père d'Eleanor Vane, joueur invétéré, et ruiné, trouve la mort dans un tripot parisien dans des circonstances très douteuses, que dans les deux nouvelles qui nous occupent. Le « Marquis » de *The Room* semble mettre en garde Mr Beckett quand il lui déclare : « Paris is the most dangerous capital a high-spirited and generous young gentleman could visit without a Mentor » (Le Fanu 136). Puis, il ajoute à propos des escrocs qui abusent les clients des maisons de jeu privées de Paris : « But here it is more elaborately done, and with a really exquisite *finesse*. » (136-137) Cependant, dans *The Room*, la description des dangers que courent les jeunes gens sans protection prend, dans la bouche du nouvel « ami » de Mr Beckett, une tonalité plus inquiétante encore puisqu'elle repose sur une comparaison entre ces duperies et des actes de vampirisme (ou de cannibalisme) par des « *devouring strangers* » (158) : « A rich Englishman as you are, with so large a sum at his Paris bankers, young, gay, generous, a thousand *ghouls* and harpies will be contending who shall be first to seize and *devour* you. » (138 ; italiques ajoutées)

La mauvaise réputation de Paris était déjà bien établie à l'époque du roman gothique ; c'est là que, pour un temps, le sage et vertueux Valancourt se détourne du droit chemin et cède aux tentations de la grande ville dans *The Mysteries of Udolpho* (1794) ; de même, dans *The Monk* (1796), Raymond de las Cisternas, après avoir terminé ses études à l'université de Salamanque, entreprend un voyage qui, de Madrid, le conduira en Allemagne, via Paris et l'Alsace. Mais la capitale française cesse vite de le fasciner et de le griser :

Paris was my first station. For some time I was enchanted with it, as indeed must be every Man, who is young, rich, and fond of pleasure. Yet among all its gaieties, I felt that something was wanting to my heart. I grew sick of dissipation: I discovered, that the People among whom I lived, and whose exterior was so polished and seducing, were at bottom frivolous, unfeeling and insincere. I turned from the inhabitants of Paris with disgust, and quitted that *Theatre of Luxury* without heaving one sigh of regret. (Lewis 96-7; italiques ajoutées)

Au-delà de son statut de stéréotype gothique (anti-papiste) sur la France et en particulier sur Paris (caractérisé par la luxure et l'artifice), il est intéressant de souligner que la présence du motif théâtral relève non seulement de l'esthétique baroque mais constitue aussi la clef de voûte et l'héritage du roman picaresque dont l'un des *topoi* récurrents est celui du « théâtre du monde » et de l'illusion, comme le met en lumière D. Souiller dans *Le Roman picaresque* (63-64). Ce n'est pas un hasard si le narrateur de « A Terribly Strange Bed » remarque à la fin de son récit : « My adventure was dramatised by three illustrious playmakers, but never saw theatrical daylight; for the censorship forbade the introduction on the stage of a correct copy of the gambling-house bedstead. » (20) Il est d'ailleurs amusant de constater que ces prétendues pièces de théâtre inspirées de l'aventure de Mr

Faulkner, présentées comme véridiques et bien réelles, sont censées apporter au récit une caution d'authenticité, autrement dit une fiction (théâtrale, et fictive de surcroît) donne de la crédibilité à une autre fiction ! L'illusion théâtrale baroque est ici mise à contribution sur le mode humoristique, et remise au goût du jour. « A Terribly Strange Bed » de Collins ressemble en de nombreux points à un mélodrame, en raison de son thème mais aussi des caractéristiques très scéniques et visuelles de l'épisode de la chambre.

Les motifs des masques et du déguisement sont récurrents dans l'œuvre de Collins comme dans celle de *Le Fanu*, mais c'est chez ce dernier que leur traitement est le plus approfondi. Mr Beckett donne le ton quand il mentionne ses relations avec son domestique français, rappel du théâtre de Molière, Marivaux ou de Beaumarchais : « (...) my worthy St Clair, to whom (...) I had accustomed myself to talk with the peculiar familiarity which the old French comedy establishes between master and valet. » (127) Par ailleurs, les personnages malfaisants de *The Room* jouent tous la comédie. Le faux marquis d'Harmonville n'est autre que le docteur Planard – nom prosaïque s'il en fût – mais le jeune Mr Beckett, trompé par des dehors séduisants, le prend pour un aristocrate :

(...) I was accosted by a tall and very elegantly-made gentleman (...) His air was courtly and graceful, and there was in his whole manner and appearance something so distinguished, that it was impossible not to suspect him of being a person of rank. (...) He accosted me, I say, with the politeness, at once easy and lofty, of a French nobleman of the old school. (*Le Fanu* 131)

Les mises en garde autoréférentielles et ironiques de ce même « Marquis » pour le bénéfice du jeune Beckett auraient pourtant pu alerter ce dernier :

'In Paris, the class who live by their wits, is three or four times as great as in London; and they live much better; some of them even splendidly. They are more ingenious than the London rogues; they have more animation, and invention, and *the dramatic faculty, in which your countrymen are deficient, is everywhere.*' (*Le Fanu* 136; italiques ajoutées)

Le ton se fait cependant moins comique et plus sinistre avec la présence de la « Comtesse » de St Alyre, personnage de femme fatale et actrice dangereuse, autre héritage de la littérature picaresque qui brosse des portraits négatifs des personnages féminins, comme le montre D. Souiller :

Elle a deux aspects essentiels : *jeune*, c'est la séductrice (un peu diabolique, elle reste la tentatrice) qui tend des pièges à l'amant et trompe le mari. (...) On voit naître là une misogynie inséparable du courant picaresque. L'arsenal du maquillage féminin s'apparente trop à la technique du déguisement picaresque. *Vieille*, la femme est souvent sorcière, du moins entremetteuse, initiatrice et corruptrice. Le discours religieux voit en elle une alliée du diable pour attirer l'autre sexe en enfer. (15-16)

Est-ce la peur bourgeoise de l'amour et de la femme qui s'affirme contre la courtoisie chevaleresque et aristocratique ? Ou est-ce, plus simplement, la reprise de thèmes farcesques médiévaux et traditionnels ? (59)

Lorsque Mr Beckett la rencontre pour la première fois sur la route en compagnie de son « époux », la « Comtesse » porte un épais voilenoir, ce qui excite la curiosité du jeune homme (Le Fanu 120) qui finit pourtant par la surprendre « à nu » à l'auberge. Il ne la voit néanmoins que par miroir interposé – rappel du titre du recueil dans lequel parut *The Room*, à savoir *In A Glass Darkly* – et le spectacle (une savante mise en scène créée par l'inconnue elle-même) évoque pour lui un tableau, comparaison connotant tout autant la beauté que l'*artifice* : « (...) she placed herself before a little cabriole-table (...) from which rose a tall mirror (...) I might, indeed, have mistaken it for a picture; for it now reflected a half-length portrait of a singularly beautiful woman. » (122) Le Comte de St Alyre est décrit en des termes similaires au moment où Mr Beckett s'apprête à découvrir sa vraie nature : « He stood before me for a moment, with the frame of the doorway and a background of darkness enclosing him, like a portrait. » (226) De plus, lors du bal à Versailles (chapitres XII à XVI), le narrateur mentionne un Arlequin (189), personnage de la Commedia dell'Arte et Le Fanu convoque par ailleurs, des modèles picturaux du XVIII^e siècle, en particulier les scènes de fêtes galantes à la Watteau ou à la Lancret, et les scènes de bal masqué vénitiennes à la Longhi.

Le décor du bal *masqué* (la Galerie des Glaces de Versailles), moment où le piège va se refermer sur le naïf Mr Beckett, repose sur une stratégie de brouillage aussi somptueuse que sophistiquée qui exploite jusqu'au vertige l'illusion et les jeux de miroirs : « (...) the enormous perspective of the 'Grande Galerie des Glaces', lighted up on that occasion with no less than four thousand wax candles, reflected and repeated by all the mirrors, so that the effect was almost dazzling. » (Le Fanu 169) La fin du bal ne met pas pour autant fin à l'aveuglement du personnage qui, sur le point d'être assassiné, n'a toujours pas compris ce qui l'attendait et continue à envisager son aventure comme s'il s'agissait de fiction au chapitre XXIV (« Hope ») : « The whole drama and the Countess's rôle in it, I could not yet comprehend. » (Le Fanu 227; en français dans le texte). Les masques finissent pourtant par tomber et la « Comtesse », ancienne actrice talentueuse (241), révèle alors son vrai visage : « strangely changed, dark and witch-like » (229). La référence aux fées malfaisantes des contes de Madame d'Aulnoy (1650-1705) qui vient à l'esprit de Mr Beckett à la vue de l'*horrible* vieille femme *qui lui veut cependant du bien* et le somme de renoncer à la Comtesse (212) est sans doute à l'origine de ce « witch-like ».

Les deux récits de voyage fictifs du corpus sont donc de la fiction « au carré », pourrait-on dire, puisqu'ils sont redevables à un abondant intertexte qui renforce clairement leur dimension imaginaire et très partiellement référentielle et leur confère une fonction ludique très marquée en tant que parodies gothiques victoriennes. Ce hors-texte littéraire est assez diffus et allusif chez Le Fanu, mais le modèle gothique y est à l'évidence essentiel et déterminant, en particulier les histoires de brigands rusés et hypocrites qui « endorment » leurs futures victimes au sens figuré (par leur affabilité qui écarte tout soupçon) et au sens propre. L'usage de soporifiques dans le champagne ou le café est le dénominateur commun de *The Monk*, de la nouvelle de Collins et *The Room in the Dragon Volant*.

Les références sont pour leur part plus évidentes ou en tout cas plus explicites dans « A Terribly Strange Bed » qui rappelle inévitablement l'épisode de *The Monk*, intitulé « History of Don Raymond, Marquis de Las Cisternas » (Volume I, chapitre 3, 95-128), qui se déroule non loin de Strasbourg et dont les criminels sont visiblement

français (Baptiste, ses fils Robert et Jacques, et Claude, le postillon complice des meurtriers). Les draps tachés de sang qui font prendre conscience à Raymond du danger mortel qui pèse sur lui s'il reste dans ce repaire de brigands ont pour parallèle la prise de conscience de Mr Faulkner qui se rend soudain compte que le baldaquin de son lit descend lentement dans le but de l'étouffer. Paradoxalement, cette horrible aventure lui arrive en France, dans une capitale « civilisée » et en plein XIX^e siècle, et non pas dans les lieux gothiques traditionnels comme l'Espagne (ou l'Allemagne, lors de l'épisode de la Nonne Sanglante) de *The Monk* : « I beheld before me (...) such a machinery for secret murder by suffocation, as might have existed in the worst days of the Inquisition, in the lonely Inns among the Harz Mountains (...) » (Collins 14). La référence à l'Inquisition fait peut-être écho à un autre modèle littéraire, celui de « The Pit and the Pendulum » (1843) de Poe, nouvelle dans laquelle le narrateur, allongé, comme Mr Faulkner, mais ligoté, contrairement à lui, est menacé par un danger qui vient d'en haut, sans en être tout de suite conscient. Ainsi, le baldaquin de « A Terribly Strange Bed » rappelle le pendule meurtrier qui descend lentement dans la nouvelle de Poe. Mr Faulkner décrit ses réactions de terreur et d'impuissance quand il découvre la vérité : « panic-stricken, beneath the hideous machinery for murder, which was advancing closer and closer to suffocate me where I lay. » (Collins 14)

Mais la citation intertextuelle majeure (et explicite) de « A Terribly Strange Bed » est naturellement le *Voyage autour de ma chambre* (1795) de Xavier de Maistre, ouvrage évoqué par Mr Faulkner qui, ne parvenant pas à trouver le sommeil malgré le somnifère qui lui a été administré, repense à « ce petit livre délicieux » (Collins 11), et tente alors de passer en revue l'ameublement et la décoration de sa propre chambre, mais incapable de fixer son attention, se met à laisser son esprit vagabonder :

I resolved to imitate the French author, and find occupation and amusement enough to relieve the tedium of my wakefulness, by making a mental inventory of every article of furniture I could see, and by following up to their sources the multitude of associations which even a chair, a table, or a wash-stand, may be made to call forth. (11)

Il serait d'ailleurs tentant de voir dans la fin du chapitre V de *Voyage autour de ma chambre*, consacré au lit de l'auteur, un prélude à l'intrigue de la nouvelle de Collins puisque le lit apparaît chez De Maistre comme une véritable scène de théâtre, un lieu de délices et de paix, mais aussi le lieu de la mort :

Un lit nous voit naître et nous voit mourir ; c'est le théâtre variable où le genre humain joue tour à tour des drames intéressants, des farces risibles et des tragédies épouvantables. – C'est un berceau garni de fleurs ; – c'est le trône de l'Amour ; – c'est un sépulcre. (50-51)

Mais une référence intertextuelle en appelle une autre car le portrait magique dont le regard vous suit partout et qui intrigue tant Joanetti, le valet de Xavier de Maistre, au chapitre XV (69) a pour pendant celui de « A Terribly Strange Bed », tout aussi hypnotique et appelé à jouer un rôle essentiel. Mr Faulkner s'interroge au début sur la raison qui fait lever le regard au personnage du portrait, un brigand *espagnol* du XVII^e ou du XVIII^e siècles, et à la mine patibulaire, dont le teint basané et le statut de

malandrin, associés à sa nationalité, relèvent tout autant du cliché (ou du clin d'œil) que la saleté des Français, quand Mr Faulkner décrit les mains du vieux « soldat » : « the dirtiest pair of hands I ever saw – even in France » (6).

(...) a dark old picture (...) of a fellow in a high Spanish hat, crowned with a plume of towering feathers. A swarthy sinister ruffian, looking upward; shading his eyes with his hand, and looking intently upward – it might be at some tall gallows at which he was going to be hanged. (Collins 12)

Ce tableau permet une intéressante mise en abyme qui réintroduit dans la nouvelle le cliché picaresque et gothique des brigands, cristallisé notamment par l'œuvre picturale de Salvator Rosa. Cette fois, la référence n'est plus l'épisode alsacien de *The Monk* mais le passage de *The Mysteries of Udolpho* (1794) où Emily et ses amis (Le Comte de Villefort et Blanche, St. Foix) se font séquestrer dans les Pyrénées par des brigands espagnols qui cherchent à les empoisonner pour les dérober (Volume 4, chapitre XII).

Dans « A Terribly Strange Bed », ce tableau est révélateur de la culture littéraire de Wilkie Collins et de son personnage, mais il est également révélateur au sein du réel diégétique : le regard du voleur, tourné vers le haut, est censé attirer l'attention sur le baldaquin mortel, détail (apparent) dont Mr Faulkner ne mesure pas tout de suite l'importance : « This picture put a kind of constraint upon me to look upward too – at the top of the bed. It was a gloomy and not an interesting object, and I looked back at the picture. » (Collins 12) Mais le tableau se met soudain à disparaître ou c'est du moins ce que, avec humour et originalité, le texte cherche à nous faire croire, recourant soudain à un mode d'écriture littéral et fantastique insistant sur l'animation de l'inanimé (le personnage et ses accessoires semblent vouloir se cacher) et renversant la perspective habituelle :

(...) I found myself, I neither knew why or wherefore, looking hard at the picture again.

Looking for what? Good God, the man had pulled his hat down on his brows! – No! The hat itself was gone! Where was the conical crown? Where the feathers (...) In place of the hat and feathers, what dusky object was it that now hid his forehead – his eyes – his shading hand? Was the bed moving? (Collins 13)

Ainsi, dans « A Terribly Strange Bed », c'est l'art (par le biais de ce tableau) qui sauve la vie du narrateur en servant d'étalon au réel. Chez Le Fanu, dans *The Room in the Dragon Volant*, le tableau « virtuel » de La Vallière est pour sa part tout aussi important. L'inconnue à laquelle parle Mr Beckett au chapitre XIV est déguisée en Mademoiselle de La Vallière, tenue qui évoque plusieurs portraits de cette maîtresse de Louis XIV, notamment celui de Pierre Mignard. Le tableau implicite joue donc un rôle symbolique et proleptique car le portrait exécuté par Mignard, par exemple, et daté de 1673, représente La Vallière avant son entrée au couvent en 1674, et il met en scène l'adieu allégorique aux vanités de ce monde : une bourse pleine de pièces d'or, un coffret de bijoux, un masque, des cartes à jouer (dont l'as de cœur, bien en évidence), un globe, une guitare. La rose blanche qui s'effeuille et que Mademoiselle de la Vallière tient à la main participe de la même dénonciation des illusions, et relève du même désenchantement. Tous les emblèmes représentés dans le tableau sont des « accessoires » ou des motifs importants de *The Room*, et Mr Beckett, purgé de ses passions coupables à la fin de l'histoire, trouvera visiblement

consolation dans des pensées sérieuses et dans la religion: « But serious feelings of another and deeper kind remained. (...) happier though not less serious thoughts » (Le Fanu 241-42).

Les textes sont d'ailleurs *encadrés* à tous les sens du terme, conformes en cela à leurs prédécesseurs gothiques (par exemple le récit enchâssé de Raymond dans *The Monk*) puisque, à l'instar des quatre autres textes du recueil *In A Glass Darkly*, *The Room in the Dragon Volant* est précédé d'un Prologue qui confère à l'histoire un caractère illustratif et didactique ; le récit de Mr Beckett s'intègre en effet à un plus vaste ensemble, formé par l'œuvre et par les documents personnels du Dr Hesselius, eux-mêmes collectés et remis en forme par un éditeur anonyme (son ancien secrétaire) qui préface donc chacun des récits du recueil.

The curious case which I am to place before you, is referred to, very pointedly, and more than once, in the extraordinary Essay upon the drugs of the Dark and the Middle Ages, from the pen of Doctor Hesselius.

This essay he entitles *Mortis Imago*, and he, therein, discusses the *Vinum letiferum*, the *Beatifica* (...) and about twenty other infusions and distillations, well known to the sages of eight hundred years ago, and two of which, he alleges, known to the fraternity of thieves, and (...) to this day, in practical use. (...)

I have selected this particular statement from among many cases equally striking, but hardly, I think, so effective as mere narratives. In this irregular form of publication, it is simply as a story that I present it. (119)

De même, « A Terribly Strange Bed » débute et se termine avec un autre narrateur à la première personne que celui, homodiégétique, de l'épisode du lit. Il s'agit en fait de la voix du peintre qui effectue le portrait de Mr Faulkner, lui fait raconter son histoire pour détourner son attention de la séance de pose, et lui faire prendre un air plus animé et naturel. Il y a donc dans la nouvelle « voyage au carré » puisque Mr Faulkner, après son escapade de jeunesse, se remet à voyager vers son passé qu'il se remémore et relate à l'artiste peintre. Ainsi, comme le montre bien Xavier de Maistre, il n'est pas nécessaire d'aller loin pour voyager et les voyages les plus réussis pourraient bien être ceux de l'esprit, ceux qui nous (r)amènent vers nous-mêmes. Mr Faulkner, rendu rêveur par le clair de lune (et sans doute aussi par les narcotiques qui lui avaient été administrés) pendant sa nuit mémorable à Paris, s'en était déjà rendu compte, lorsqu'il s'était soudain mis à repenser à un autre voyage, oublié :

(...) my thoughts insensibly began to wander. The moonlight shining into the room reminded me of a certain moonlight night in England – the night after a picnic party in a Welsh valley. Every incident of the drive homeward through lovely scenery, which the moonlight made lovelier than ever, came back to my remembrance, though I had never given the picnic a thought for years; though, if I had *tried* to recollect it, I could certainly have recalled little or nothing of that scene long past. Of all the wonderful faculties that help to tell us we are immortal, which speaks the sublime truth more eloquently than memory? (...) And what cause had produced in a moment the whole of this strange, complicated, mysterious effect? Nothing but some rays of moonlight shining in at my bedroom window. (Collins 12-13)

Les deux textes débordent finalement très largement de leur cadre, car ils contiennent un très copieux hors-texte littéraire et s'enrichissent par leur insertion

dans un contexte, idéologique en particulier. En fin de compte, comme le personnage de Collins dans « A Terribly Strange Bed », le lecteur effectue lui-même un voyage immobile à la recherche d'échos et de souvenirs. Ces réminiscences jalonnent notre lecture de ces récits de voyages fictifs comme autant d'étapes délectables dans des auberges ou des relais de poste intertextuels. A écriture voyageuse, imagination vagabonde et lecture « pèlerinage » !

Sources

Brantlinger, Patrick. « What Is 'Sensational' about the 'Sensation Novel' ? », in Lyn Pykett, ed., *Wilkie Collins*. Basingstoke et Londres : Macmillan, coll. « Contemporary Critical Essays / New Casebooks », 1998.

Collins, Wilkie. « A Terribly Strange Bed », in *Mad Monkton and Other Stories* (éd. De Norman Page). Oxford : Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1994.

De Maistre, Xavier. *Voyage autour de ma chambre* (1795). Paris : GF Flammarion, 2003.

Le Fanu, Joseph Sheridan. *The Room in the Dragon Volant*, in *In A Glass Darkly* (éd. de Robert Tracy). Oxford : Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1993.

Lewis, Matthew Gregory. *The Monk*. Oxford : Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1985.

Poe, Edgar Allan. « The Pit and the Pendulum », in Edgar Allan Poe, *Selected Writings*. Harmondsworth : Penguin, coll. « The Penguin English Library », 1974.

Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford : Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1998.

Souiller, Didier. *Le Roman picaresque*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je? », 1989 (1980).