

## ***The Mysteries of Udolpho* : le voyage italien ou le 'sublime' exorcisé**

Michel Morel, Université de Nancy 2

Le roman de Mrs Radcliffe<sup>1</sup> me semble représenter un cas clinique — tout comme son presque contemporain *Frankenstein*, sur un terrain légèrement décalé — l'exemple distinctif de la conjonction historique entre ce qu'on appelle le « gothique » et la notion de « sublime » selon Edmund Burke, dont l'essai fondateur, *A Philosophical Enquiry*<sup>2</sup> paraît en 1757, huit années avant le roman de Walpole, *The Castle of Otranto* (1765), lui aussi fondateur.

Mes commentaires porteront moins sur l'œuvre elle-même que sur la problématique qu'elle me paraît mettre au jour, en particulier concernant le sublime Burkien et son interprétation d'époque. L'approche retenue sera foncièrement textuelle avec des retombées plus esthétiques, psychologiques, et même philosophiques que contextuelles et historiques. Le champ d'observation concernera essentiellement la dimension générique, en particulier la supposée tension entre deux orientations dominantes, tension apparemment revendiquée par le titre de l'œuvre lui-même : « *The Mysteries of Udolpho, A Romance* ».

### **1. Genres centripètes**

Le support de l'intrigue est le voyage de l'héroïne, du chaleureux domaine familial La Vallée, à l'est de Tholouse (selon l'orthographe retenue par le texte), à un sombre château tapi dans les hauteurs reculées des Abruzzes, avec retour par étapes successives au point de départ. Cette première inscription générique prend la forme d'une sorte d'anti-pèlerinage. On peut noter à ce propos que deux fois apparaît un pèlerin dans les poèmes qui scandent la narration. Ces poèmes abondent aussi en traversées dangereuses et souvent mortelles, comme si l'aventure au-delà de l'horizon familial ne pouvait apporter que dangers et mort<sup>3</sup>. Le lecteur ne cesse de souhaiter la conclusion heureuse de cette périlleuse équipée, malgré les épreuves traversées ou plutôt à cause d'elles. Il s'agit en fait d'un voyage d'éducation avant la lettre, ou de mise à l'épreuve d'une éducation qui se veut idéale, incursion morale dans les terres de la transgression où pointe parfois comme chez Richardson une explicite menace de viol, cette menace étant relancée d'épisode en épisode dans la partie centrale du texte. La vertu et la ténacité de l'héroïne finissent par l'emporter sur les séductions perverses d'un sublime exacerbé, et avec elles tout un système moral et de classe, en correspondance avec un solide donné narratif.

---

<sup>1</sup> Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, 1794 (Oxford: OUP, World's Classics, 1980) ; toutes les références sont à cette édition.

<sup>2</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757 (Oxford: OUP, World's Classics, 1990).

<sup>3</sup> « The Pilgrim » (415) et « the pilgrim borne in heedless hum » (461). Le voyage en mer est mentionné en de nombreuses occasions, en particulier cinq naufrages ou allusions à la mort d'infortunés marins : « The Nymph » (181), « Shipwreck » (558), « The Minstrel » (602), « To the Winds » (640-641). A cela s'ajoutent un caravanier protégé d'une mort certaine par un jeune berger (« Stanzas », 206-208) et l'allusion miltonienne à de sauvages déserts (épigraphe, 272).

Les composantes génériques qui entrent dans ce voyage encadrant relèvent toutes, en effet, de ce que nous appelons maintenant le récit à formule. Ces diverses orientations guident la lecture de façon tellement homogène et parallèle que toute solution de continuité entre elles est comme effacée. Les différentes appartenances sont masquées par une force unificatrice annulant toute distance critique chez le lecteur, celle d'un suspens aux multiples facettes.

Tout d'abord, et à l'intérieur du cadrage premier et dominant opéré par le voyage, s'impose la seconde dimension générique d'importance, celle du romanesque ou *romance*. Dans sa parenté avec le conte, ce type de narration est tout entier régi par l'attente d'une justice poétique bientôt devenue le souci principal du lecteur. Emily est une sorte de Cendrillon maltraitée par ceux qui devraient la protéger, en particulier sa tante, Madame Chéron (situation qui sera celle d'Anne Eliot dans *Persuasion* de Jane Austen, publié vingt-quatre années plus tard). Elle tombe ainsi dans les griffes de Montoni, l'incarnation du mal, qui sera adéquatement rétribué en fin de récit pour ses flagrants manquements moraux. Comme dans *Persuasion*, le lecteur n'attend et ne souhaite qu'une chose, la réunion d'un couple injustement séparé et le retour à ce qui se veut pure justice sociale, la restauration des droits et privilèges de la jeune héritière. La dimension *romance* débouche donc naturellement sur une puissante inscription générique complémentaire, celle du roman de classe. C'est le désir de fin heureuse, en termes d'amour et de légitimité sociale, qui obnubile le lecteur et met au second plan les autres inscriptions génériques, du fait même qu'elles travaillent dans la même direction et conjoignent leur efficace à celle du second schème dominant. L'orientation *romance* soutient et boucle l'ensemble du récit en conformité avec les fondements impératifs du conte — la victoire du Bien sur le Mal —, fondements qui se veulent transcendants et pour ainsi dire invariants.

Le troisième ressort qui stimule notre lecture, mais de façon peut-être moins efficace pour le lecteur contemporain, quelque peu revenu de ces effets trop visiblement fabriqués, est bien sûr le « gothique ». Il prend ici une forme quasiment eschatologique en droite ligne d'un savoir biblique encore très prégnant à l'époque, le Mal s'étant fait homme en la personne de Montoni, le *condottiere*-brigand italien, le Machiavel fou entouré d'acolytes crapuleux et immoraux. Ce Mal est aussi endogène, puisque le plus proche représentant de l'ordre social existant, Monsieur Quesnel, s'abstient de protéger Emily comme il le devrait et la dépouillerait des quelques biens qu'il lui reste encore, s'il le pouvait. A cela s'ajoutent les roués de Paris qui de façon parallèle séduisent temporairement l'innocent Valancourt, le bien nommé, dont la masculinité émoussée à force de gentillesse et de bonté n'est pas à même de résister à des entreprises que le texte décrit comme intrinsèquement néfastes. Ce gothique met donc diversement en scène un Mal que l'héroïne rencontre de façon appropriée dans de multiples péripéties nocturnes, moments de tension insupportable pour elle qui se traduisent, tout comme ses brutaux accès de sensibilité, par des évanouissements à répétition. Six fois au cours du récit, elle s'évanouit sous le coup du choc émotionnel et de l'horreur<sup>4</sup>. Dès que s'offre à ses

---

<sup>4</sup>1. Valancourt blessé (38), 2. St. Aubert mentionne la mort de son père (76) ; 3. L'effigie macabre derrière le voile noir (248) ; 4. Les violences de Montoni sur son épouse (316) ; 5. La découverte de taches de sang sur les marches de la tour (323 ; 348). 6. le cadavre caché par un rideau dans la pièce à l'entrée du château (348) ; 7. A cette série, il faut ajouter l'évanouissement de Blanche, au nom lui aussi approprié, sorte de double d'Emily, dans les bras d'un bandit (615).

yeux le spectacle de la limite qu'on ne peut ou ne doit transgresser, elle perd conscience : que cette limite soit celle de la mort, ou de brutalité pure, presque toujours prolongée par l'éventualité de la violence sexuelle. Cette dernière, si elle intervenait, annulerait en soi l'idée même d'un personnage qui n'existe du point de vue générique que par et dans sa virginité. Dans *The Monk* (Matthew Gregory Lewis, 1817), Antonia meurt d'être violée et se voit opportunément remplacée par Virginia, dont le prénom énonce et encadre le rôle qui lui est génériquement alloué. Contrairement aux horreurs imaginées par Lewis, le schème *romance* veut ici que la vertu l'emporte sur le vice, et la vie juste et probe sur la mort crapuleuse. L'union finale d'Emily et de Valancourt ouvre le dernier chapitre sur la perspective d'un bonheur sans fin, conforme aux exigences de la justice poétique.

La quatrième composante qui toujours relance notre attente est celle du roman à mystère, une transgression cachée — celle dont la confession de la Signora Laurentini rend compte — ayant bien précédé la quête-enquête narrative. La dimension « roman noir », comme on appellera plus tard l'une des formes canoniques du roman policier, est aussi présente puisque la jeune femme, et donc le lecteur, restent longtemps dans la crainte d'une transgression majeure et d'une mort toujours menaçante. De cette composante roman à mystère participe le « fantastique expliqué » tel que Mrs Radcliffe le pratique. En fin de parcours, les phénomènes mystérieux trouveront tous leur explication rationnelle, qu'il s'agisse des musiques nocturnes, de la voix vengeresse apparemment sortie des murs, des cadavres faux ou vrais cachés derrière leur rideau, ou encore du statut énigmatique d'un portrait-médaille dont le secret ne sera révélé que dans la dernière étape du récit par la Signora Laurentini, clarification attendue et obligée, à l'instar de l'épilogue dans les récits policiers à venir.

Au total, le centrage générique prouve son efficacité dans la juxtaposition et la mise en équivalence de ces cadrages sous-génériques parallèles d'appartenances différentes. Pour qui se laisse séduire par les signes que le texte prodigue abondamment, pour qui accepte leur artifice à peine masqué, s'offre le plaisir délicieux d'une sorte d'innocence enfantine, celle qu'on éprouve à la lecture ou à l'audition d'un conte. Il va sans dire que dans un tel cadre, les personnages n'existent qu'en tant que « fonctions », notion reprise de Vladimir Propp par A. J. Greimas, à savoir des « unités syntagmatiques qui restent constantes malgré la diversité des récits »<sup>5</sup>. Quant aux aspects d'apparence réaliste comme le paysage, ils sont mis indirectement, mais méthodiquement, au service de ce complexe donné générique, ne serait-ce que du point de vue d'un marquage axiologique bipolaire.

## 2. Le schème latent

Le roman est donc fondé sur un voyage, voyage de nature littéralement archétypale. Partie une première fois de La Vallée avec son père, Emily n'ira pas plus loin que le couvent de St. Claire et Château-le-Blanc, demeure à peine entre-aperçue, où elle fera plus tard étape en fin de narration. La mort de ce père aimé met un terme à cette première aventure. Revenue à la case départ Emily se retrouve à Tholouse d'où Montoni la conduit avec sa tante, devenue Madame Montoni, au

---

<sup>5</sup>A. J. Greimas, J. Coutés, *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris : Hachette, 1979) 152.

Château d'Udolpho, avec étape à Venise, cité du luxe et du vice. Emily réussit à finalement s'échapper des sombres hauteurs d'Udolpho où elle a été séquestrée. Elle fait étape à Château-le-Blanc puis au couvent de St. Claire où sont finalement résolus, grâce aux révélations ultimes de la Signora Laurentini, les mystères entourant les événements précédant le périple italien. Ayant maintenant épousé Valancourt, Emily revient à La Vallée pour reprendre le fil de la vie idyllique que l'intrusion de Montoni avait semblé détruire à jamais. Nous passons ainsi du « beau » selon Burke, celui de La Vallée, univers pacifique, harmonieux et mesuré, aux formes lisses et douces, au « sublime », toujours selon Burke, de hauteurs terrifiantes où prévalent excès et violences nocturnes, pour retrouver le beau initial définitivement arrêté, hors temps, dans la stase d'un parfait « everafter ».

Le symbolisme de l'itinéraire parcouru est d'une clarté éloquente pour qui regarde au-delà des contenus apparents : d'un côté, le creux d'une vallée heureuse et d'une félicité domestique centrée sur la femme ; de l'autre, une protubérance fortifiée, où règne la violence mâle (avec une reprise en écho dans la dernière étape du voyage de retour lorsque le groupe de voyageurs tombe aux mains de *banditti*<sup>6</sup> dans une forteresse désaffectée des Pyrénées). Comme dans l'épopée, autre référence générique indirecte, l'espace physique est systématiquement interprété en termes positifs ou négatifs. Il fournit donc un cadre approprié à la confrontation entre la faiblesse du sexe féminin, mais aussi sa capacité d'endurance, et les excès désordonnés d'une masculinité débridée induisant des comportements quasiment sadiques. En fait, ce sont toutes les composantes du récit qui sont axiologisées, comme le montrent par exemple les jeux réversibles entre l'intérieur et l'extérieur. En deux occasions, et du fait même de leur renversement temporaire, ces polarités sont rendues véritablement explicites : une première fois lorsque l'intervention de Montoni, pourtant son oppresseur, permet à Emily d'échapper à l'« oppression » concurrente du comte Morano (261-267), une seconde fois, de façon semblable et du fait des mêmes personnes, lorsqu'à peine passée la porte du château, Emily se voit menacée d'enlèvement (349-350). Ce qui était prison et donc privation de l'accès au monde extérieur, se fait alors intériorité protectrice et rempart contre un danger externe majeur<sup>7</sup>. L'inversion des polarités dans ce moment précis de l'histoire est d'un grand intérêt pour l'analyse dans la mesure où elle dénote les mécanismes essentiels sur lesquels repose le récit, ainsi que leur réversibilité. Plus largement, ce château-prison est l'exact inverse de La Vallée, tandis que Château-le-Blanc (dont la partie ancienne serait prétendument hantée), théâtre d'un avant-dernier combat contre la négativité morale, permet la restauration bientôt définitive de l'harmonie à venir. Cette étape sur le chemin du retour remplit donc, de ce point de vue, la même fonction, mais antinomique, que l'épisode suivant où les voyageurs se trouvent temporairement emprisonnés dans la forteresse des *banditti*, façon de concrétiser une dernière fois, et en écho décroissant, le combat rémanent du Mal contre le Bien.

---

<sup>6</sup> Orthographe retenue par Mrs Radcliffe.

<sup>7</sup> « In the same moment, she distinguished Montoni and Cavigni, followed by a number of ruffian-faced fellows, to whom she no longer looked with terror, but with hope, for, at this instant she did not tremble at the thought of any dangers that might await her within the castle, whence, so lately, and so anxiously she had wished to escape. Those, which threatened her from without, had engrossed all her apprehensions. [...] she heard the gate close, that shut her once more within the castle walls, she shuddered for herself, and, almost forgetting the danger she had escaped, could scarcely think, that anything less precious than liberty and peace could be found beyond them. » (350)

Le sommet de cette axiologisation intervient dans la scène centrale, épreuve de survie et de vérité, qui voit Emily, réfugiée dans sa chambre, faire face à deux séries d'assaillants concurrents (260-267). Le dispositif spatial est on ne peut plus éclairant. La pièce, à laquelle on n'accède qu'à travers un labyrinthe de couloirs ou d'escaliers obscurs, à l'écart de toute présence humaine, possède deux entrées. Emily détient la clé de celle qui ouvre sur les couloirs, alors que l'autre est verrouillée de l'extérieur, ce qui expose l'héroïne à la constante possibilité d'agression et de transgression nocturnes. Au comble d'une peur prémonitoire, la jeune femme s'est allongée sur le lit à baldaquin dont elle a tiré les rideaux. Elle s'est couchée toute habillée (insiste le narrateur). Carapace de lourds vêtements, épais rideaux, portes de la chambre, ténèbres de la nuit, couloirs labyrinthiques, château avec ses enceintes successives, et montagnes environnantes, telle est la série emboîtée et concentrique de barrières-seuils protégeant et menaçant — ambivalence qui est la force agissante du récit — la jeune héroïne. Bientôt, le comte Morano s'introduit subrepticement dans la chambre par la porte donnant sur les escaliers. Il est suivi par ses aides, alors que Montoni et ses gens entrent par l'autre porte et, le glaive brandi, arrachent Emily des mains de ses ravisseurs potentiels. Pour notre regard post-freudien la scène est d'une clarté clinique. D'autres scènes tout aussi probantes pourraient être convoquées, avec d'autres corrélatifs objectifs tels que clés et serrures, miroirs, galeries secrètes, chapelle souterraine, etc.

Cette crise centrale et paroxystique met véritablement en évidence les deux dimensions génériques principales. Le récit est bien gothique et sentimental ; en réalité il est gothique parce que sentimental. La confrontation axiologique au fondement même de la forme *romance* prend ici une dimension maximale aboutissant directement aux folies du roman « frénétique », comme on a appelé le roman gothique en France ; ces folies qu'on retrouve maintenant dans les films contemporains où le fantastique prend les apparences réalistes d'excès d'hémoglobine. En termes d'opposition entre Beau et Sublime selon Burke, la pertinence sociale de cette scène, et de l'ouvrage dans son entier, est éloquente : Emily est l'héritière légitime temporairement spoliée de La Vallée. L'argument narratif de la virginité menacée est la forme essentialisée, mais indirecte et de surface, de cette légitimité. Montoni est au contraire l'usurpateur, le propriétaire illicite d'un château qui sera bientôt donné à celui que sa droiture morale légitime ; il a trahi les devoirs accompagnant son appartenance à la classe dirigeante. La victoire ultime des harmonies idéales du Beau sur les excès du Sublime témoigne d'une sorte de restauration de la véritable légitimité contre les dangers exogènes d'une menace étrangère, ici l'Italie comme envers de la France, celle dont les horreurs historiques serviront d'argument au prochain roman de Mrs Radcliffe, *The Italian* (1797). En réalité, il y a quelque chose d'absolument contemporain dans ce thème et ce montage qui se prétendent purement narratifs et historiques, l'histoire étant supposée commencer en 1584. Nous sommes bien dans les années 1792-1794, celles de la montée et des ravages de la Terreur en France, horreurs ici déplacées vers l'Italie. Un tel dispositif laissera des traces chez le héros byronien, entre autres. C'est aussi lui qui prévalait implicitement, et déjà, dans le célèbre « Cauchemar » de Füssli (en date de 1781).

### 3. Gothique et *romance*

Tout apparemment oppose gothique et *romance*, et les critiques, qui s'en tiennent aux apparences thématiques et psychologiques, reprochent à ce roman un supposé manque d'unité, une instabilité entre les deux composantes, certains parlant même d'un combat entre elles. Pour qui s'intéresse aux fonctionnements génériques profonds, la réalité est toute autre, ce que démontre aisément la pratique de Mrs Radcliffe. A l'invention d'un Bien fantasmagorique répond celle d'un Mal qui l'est tout autant. A l'excès de douceur et de passivité répond l'excès de violence tyrannique, et vice versa. Chacun des deux pôles n'existe qu'en référence à son envers parfaitement symétrique. Telle est la loi d'une projection antagonique circulaire où chaque entité opposée légitime par sa seule présence l'existence de l'autre. D'un point de vue plus thématique, on pourrait affirmer, dans une direction psychanalytique d'interprétation, que la dimension *romance* n'est en réalité que le refoulement de la pulsion gothique, cette dernière faisant temporairement retour dans les hauteurs escarpées du sublime où elle se déchaîne sans limite.

De cette parenté inversée témoignent deux ensembles de situations qui ne cessent de se répéter, tous deux liés au regard : la femme à la fenêtre et la pâmoison. Ces occurrences presque toujours nocturnes lient les deux composantes du texte dans une sorte de contradiction indépassable, une véritable double contrainte. A la fenêtre se rencontrent la menace et la beauté, le désespoir et l'espoir, alors que l'évanouissement concrétise la montée brutale de l'émotion et de l'effroi (devant la mort ou la violence sexuelle), ou, ce qui revient au même, accompagne le soudain effacement d'un obstacle qui semblait sans recours jusque-là, lorsque par exemple Valancourt réapparaît lavé de toute accusation d'immoralité.

Un point supplémentaire concernant le sublime. Comme le montre la scène du *Prélude* de Wordsworth<sup>8</sup> où le jeune garçon s'empare d'une barque et voit bientôt se dresser devant lui une montagne comminatoire dont la présence menaçante le contraint à faire demi-tour et remettre l'esquif à sa place, la terreur propre au sublime est celle de la norme, de la menace de punition, ici portée à un paroxysme dans la transgression par Montoni de son rôle de protecteur et indirectement de père. En même temps et inversement, les constantes larmes d'une héroïne trop sensible — autre correspondance d'époque — témoignent d'une effusion-répression où se devine en réalité sa complète acceptation de l'ordre socioculturel tel qu'il est.

### 4. Leçons

Trois séries de leçons ressortent de la conjonction cachée mais en réalité patente entre récit gothique et *romance* sur la base de laquelle Mrs Radcliffe édifie son œuvre ; ceci en trois directions différentes mais alliées : le sublime, l'altérité, le voyage.

Le sublime tout d'abord. La hauteur est ici systématiquement liée à la terreur, ceci un siècle avant que Freud ne renverse cette correspondance paradoxale en positivité absolue. A l'image du processus qui permet le passage de l'état solide à l'état gazeux, la sublimation débouche selon lui sur les productions artistiques les

---

<sup>8</sup> John Wordsworth, *The Prelude*, Book I, « Introduction – Childhood and School-Time », vers 357-400.

plus élevées. Mrs Radcliffe s'en tient aux prestiges d'une négativité tout aussi absolue. Les deux faces antonymes du sublime étaient en réalité présentes dans le mot dès son origine, ses deux étymologies contraires suggérant soit le regard oblique ou de travers (*limis*), soit le franchissement d'un seuil (*limen*). Ce que le sublime Radcliffien met par conséquent à nu, c'est la tentation d'une transcendance apparemment clarificatrice face aux complexités de l'immanence. L'univers de fiction chez Mrs Radcliffe suscite une jouissance secrète marquée par un abandon qui est en même temps transe — dont le marqueur narratif est l'évanouissement —, la découverte faussement illuminante d'un combat éthique élémentaire entre Bien et Mal conçus comme des entités abstraites de nature quasiment manichéenne. En rester à ces évidences qui pourraient sembler premières mais ne sont en réalité qu'artifice et dangereuse facilité, c'est se couper de l'esprit critique véritable qui est à concevoir comme l'exact envers d'une pareille simplification. A l'opposé de ces dérapages vers l'idée d'invariance transcendante, le regard en distance s'intéresse à la nature des fonctionnements psychologiques, éthiques et intellectuels si clairement illustrés dans ce type de récit. S'en tenir aux intuitions immédiates de la pensée, c'est accepter de s'en remettre aux prestiges trompeurs d'une sorte de hiérophanie indirecte dont le texte ne serait que le messenger. Le regard véritablement critique est au contraire de nature clinique. Sa démarche est épiphanique, à l'image des épiphanies premières de Joyce, ces récits minimaux entièrement et uniquement consacrés à déchiffrer l'immanence dans sa version journalière, et à en déconstruire les signes cryptiques par l'intermédiaire du langage.

Concernant l'altérité, on peut dire que le récit de Mrs Radcliffe ne la conçoit qu'en termes d'opposition absolue entre le même et l'autre, le familier ordinaire et l'exceptionnel anormal. Antinomie spatiale tout d'abord : dans le repaire de Montoni règne le désir débridé, tout ce que l'univers civilisé de La Vallée a permis à l'héroïne de maîtriser, et donc en réalité de refouler. Toute la partie du récit qui précède le voyage est consacrée à une éducation régie par le devoir et fondée sur la découverte et la mise en pratique des principes intemporels et intangibles que ses parents se sont employés à lui transmettre. Antinomie psychologique et morale, ensuite : Emily, et surtout son double, Blanche, fille du Comte de Villefort, propriétaire de Château-le-Blanc, trouvent leur exact contraire dans la Signora Laurentini, abîmée dans les douleurs de remords inextinguibles. Antinomie de pensée enfin : la folie et la démesure démontrent en creux la grandeur de la maîtrise de soi ; et qu'est-ce donc que ce « surnaturel expliqué » sinon le retour à la raison après la plongée tentatrice dans l'anormal ? L'altérité est donc toujours conçue comme l'envers du même, le but du voyage étant la restauration et l'apothéose de ce même-là : Valancourt n'était pas le débauché qu'on aurait pu croire ; il se découvre finalement être le pur et ardent jeune homme qu'il avait toujours été.

Le voyage d'Emily, enfin, est l'équivalent d'une croisade contre cette altérité séparative et distinctive. Il faut que Montoni, l'adversaire absolu, soit vaincu absolument, et ce dans son repaire italien. Le viatique qui nourrit cette expédition éthique est l'idée de mise à l'épreuve d'une vérité temporairement entravée, vérité absolue, ne doutant jamais de sa légitimité puisque l'adversaire qui la menace est l'incarnation de tout ce qui est haïssable. Une telle vérité nous paraît aujourd'hui radicalement ethnocentrée. *The Mysteries of Udolpho* illustrent parfaitement une corrélation d'époque, où les excès du sublime ainsi conçu contribuent paradoxalement à renforcer les puissances de la norme. En même temps pourtant,

ils présentent cet univers axiologique comme anhistorique et invariant. Tel est le fondement du genre *romance* dont le ressort premier est le retour victorieux de ce que nous savions depuis toujours. Comme si nous avions joué à nous faire peur et qu'on nous reconfortait *in extremis*, le soulagement étant à la mesure du danger apparemment couru. Triomphe ainsi un ordre de pensée irénique totalement figé, et hors histoire, alors même que le texte prodigue en abondance les signes d'une légitimité sociale datée, ici à proprement parler d'ancien régime, et donc pré-révolutionnaire. C'est ainsi que fonctionnait à l'époque, et fonctionne encore aujourd'hui, le genre *romance*, ses présupposés philosophiques sur l'invariance du fait humain faisant de lui le canal idéal, parce que inconscient de l'être, de l'idéologie du bon sens et de l'évidence.

Plus généralement, on pourrait tirer trois dernières leçons complémentaires des démarches ainsi mises en œuvre. En premier lieu, ce roman illustre parfaitement les dangers, en même temps que les facilités et donc les séductions, de ce que j'appelle la projection réactive, système où l'antinomie est conçue comme bipolarité circulaire (le mal étant le contraire du bien qui est le contraire du mal, etc.), celui qui prévaut dans la pensée naïve et spontanée. Ainsi le sublime-terreur incarné par l'individu hors-norme s'oppose-t-il ici de façon irréductible aux relations idylliques au sein d'une cellule familiale pacifiée, ce combat ne pouvant se terminer que par la victoire absolue de cette dernière ; vérité lénifiante mais trompeuse puisque l'idée de bien y est aussi exagérée dans ses vertus que celle du mal dans ses déviations délictueuses. Deuxième point, ce roman démontre que les dangers de cette approche, tels que les interprétations contemporaines du sublime selon Burke les exacerbent, dérivent de l'idée même d'une transcendance invariante dressée contre les désordres de l'immanence ordinaire, sur la supposée nature de laquelle on ne peut alors guère nous éclairer. Face à cette conception abstraite et séparative de la transcendance, on peut vouloir défendre, troisième aspect, les vérités difficiles de l'immanence existentielle et de ses procédures systémiques, par exemple en termes d'altérité réelle, notion clé pour l'idée même de voyage. Accepter et comprendre l'immanence de l'autre, c'est en effet se donner une possibilité de mieux comprendre et accepter la sienne propre. Ainsi pratiquée, l'idée d'altérité nous tend une sorte de miroir où saisir le même *dans* sa différence, alors que dans le récit de Mrs Radcliffe le même est systématiquement conçu *contre* cette différence, les douceurs de l'horizon familial y annulant finalement et définitivement les prestiges mortifères du voyage : les terreurs du sublime n'y sont rendues aussi outrancières que pour mieux magnifier les beautés de l'ordre établi. Sublime Burkien ainsi exploité et déformé et *romance*, même combat : tel est le pénible constat qui ne peut que s'imposer à nous une fois la dernière page du roman tournée.