

LE GENRE NOIR EN FRANCE: UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXTRAVAGANCE ET DE LA HANTISE

Le roman gothique, ou roman noir, qualifié aussi de «frénétique», connaît en France pendant presque trente ans un succès considérable, surtout auprès d'un public féminin traditionnellement tourné vers le roman genre décrié et réputé «facile».

Apparu à la fin du XVIII^e siècle et illustré surtout en Angleterre par Horace Walpole (*Le Château d'Otrante*, 1764), par Mathew Gregory Lewis (*Le Moine*, 1795) et Ann Radcliffe (*Les Mystères d'Udolpho*, 1794; *L'Italien ou le Confessionnal des Penitents noirs*, 1797) le genre n'en est pas moins moribond en France après la parution, en 1829, de la première traduction des *Contes fantastiques* d'Hoffmann. S'il est vrai qu'en 1820, Maturin a connu encore le succès avec *Melmoth, l'homme errant*, les écrivains au confluent de plusieurs autres types de préoccupations chercheront à se débarrasser de cet héritage encombrant que néanmoins certains historiens de la littérature admettent comme ayant largement influencé les critères esthétiques du fantastique et ayant constitué un champ de recherche particulièrement adéquat à la naissance de ce genre de textes qui s'imposent en France aux environs de 1830.

Mais le roman noir anglais enthousiasma, pour un temps, les lecteurs français. En 1797, Ann Radcliffe eut en France plus d'admirateurs que Shakespeare, Goethe et Schiller réunis. Doués d'une imagination singulière, le succès de Lewis et de Radcliffe fut décisif répondant, en somme, aux exigences d'une génération. Ils avivèrent et orientèrent le goût déjà assez «noir» mais encore hésitant des littérateurs français.

Outre l'épouvante créée par le sumatrel et la forme raffinée de persécution exercée par un tyran — le mauvais personnage — sur une jeune fille, pure et persécutée, l'Angleterre a fourni aux français un certain nombre de décors précieux: toute une ambiance gothique et les ramifications de passages secrets, les plus souvent souterrains. Mais rien confirme mieux un succès que les parodies qu'en donnèrent en France les humoristes et les chansonniers. Le roman était fondé sur l'utilisation d'un petit nombre d'éléments fixes, de personnages stéréotypés et d'événements dont a pu faire ironiquement la liste dès la fin du XVIII^e siècle. Voici comment le *Spectateur du Nord*, en Mai 1798, établit la recette:

- « — Un vieux château dont la moitié est en ruine;
- un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées;
- trois cadavres encore tout sanglants;
- trois squelettes bien emballés;
- une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge;
- des voleurs et des bandits à discrétion;
- une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés et d'horribles fracas;
- tous ces ingrédients, bien mêlés et partagés donnent une excellente mixture que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans leur bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet. *Probatum est*».

Chaque écrivain «noir» puisera à sa guise dans le vaste fond commun que composent toutes ces données. Il n'en reste pas moins qu'à mesure que les thèmes atroces et terrifiants prirent pied en France, on perdit de vue la fin morale et l'intérêt se concentra presque exclusivement sur la description de scènes déchirantes et effroyables.

Assimilant le roman gothique anglais, à force d'imitations, le roman et le théâtre du boulevard en France se mirent ainsi en devoir de fonder une nouvelle école.

Il est bien connu que c'est avec deux écrivains, à la fois pionniers et champions, que le genre noir s'épanouit dans ce pays: le romancier Ducray-Duminil et le dramaturge Pixérécourt. Doués tous les deux d'une prodigieuse souplesse de plume, ils firent leur, dès sa première vogue, le roman gothique. Ducray-Duminil créa, dans *Coelina, ou l'Enfant du Mystère* (1799) un personnage de pur méchant. Pixérécourt tira, de Lewis, *Le Moine, ou la Victime de l'orgueil* (1797).

La mise en scène mélodramatique de *Coelina ou l'Enfant du Mystère*, adapté par Pixérécourt, en 1800, fit époque. La pièce remporta un succès inouï, autant d'ailleurs que le roman.

Cette union du roman et du mélodrame est bien caractéristique; ces deux genres forment un ensemble de la littérature populaire. C'est dans leur communauté que la vogue «noir» se nourrit et se développe. Son ambition de rester à portée du peuple lui permet une liberté quasi-totale: il ne s'impose pour règle que d'amuser et de plaire à ses consommateurs.

Toujours en expansion, les spectacles du boulevard, où s'était installé le genre noir, occupaient une place irremplaçable dans la vie nationale. La recette générale des principaux théâtres du boulevard (Vaudeville, Variétés, Gaîté, etc) égalait celle des grands théâtres d'Etat (Académie Royale, Théâtre Français, Opéra-Comique, Odéon et Opéra-Buffera). Certains auteurs du mélodrame étaient devenus de grands personnages: on appelle Pixérécourt «le prince du boulevard, le Comeille du mélodrame»¹.

Le genre romanesque, plus bourgeois que populaire à l'époque, fut lui aussi atteint par ce raz de marée: en 1803, Dampmartin, en face de «la monstrueuse et stérile abondance qui, depuis quelques années, nous inonde de Romans», est tenté de la ranger «parmi les suites des événements extraordinaires dont durant le long cours de violens orages, les François ont à-la-fois été les témoins, les acteurs et les victimes»². Mme de Genlis, à son retour de l'émigration, constate la prolifération de ces orphelins romanesques et théâtraux de la Révolution qui vient de ravager le pays: «Paris fut inondé de brochures politiques, de romans philosophiques, de drames pathétiques, et de mélodrames»³; cette inondation, d'après elle, dégrada lamentablement le goût et la sensibilité des littérateurs.

Mais le genre noir ne saurait être appréhendé qu'en fonction de l'époque où il est apparu. Il est, à notre avis, étroitement dépendant des conditions politiques et culturelles d'une société à un moment donné de son histoire. La spécificité de cette littérature singulière doit être vue dans une perspective historique mais aussi en tant qu'image — archétype de l'inconscient collectif de son temps.

En 1818, Nardouet, dans une perspective rétrospective, attribue le «noircissement» du goût littéraire aux expériences nationales de la Révolution, «où presque tout le monde a été témoin ou acteur de scènes terribles»⁴.

Plusieurs de nos lecteurs, en lisant cet Ouvrage, diront: encore des châteaux, des souterrains, des revenans! la plupart regardent les aventures de ce genre comme de pures fictions, comme un résultat de l'imagination délirante des auteurs, dont le seul but,

¹ MARSAN, J. — *Le Mélodrame de Guilbert de Pixérécourt*, 1900, p. 7.

² DAMPMARTIN, A.-H.-C. — *Des Romans*, 1803, p. 56.

³ M^{me} DE GENLIS — *Mémoires*, éd. de 1928, t. II, p. 121. Le soulignement est de Mme de Genlis.

⁴ CONTESSE DU NARDOUET, «Remarques», *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade*, 1818, t. II, p. 194.

pensent-ils, est de produire un plus grand effet; avant la révolution, effectivement, il n'était pas aussi nécessaire de noircir les pinceaux ⁵.

De la même façon Sade dans *L'Idée sur les romans*, en se penchant sur le roman noir, ne pouvait que rencontrer le problème du bouleversement et d'une déstabilisation du monde, effectivement à la base du genre.

Sans la préparation du terrain par les perturbations révolutionnaires, le roman gothique anglais n'aurait pu obtenir la faveur des écrivains et des lecteurs français. En effet, Horace Walpole et Clara Reeve, précocement introduits (en 1767 et 1787, respectivement) laissèrent peu de traces et tombèrent vite dans l'oubli. Ce sont Lewis et Radcliffe qui franchirent la Manche au bon moment.

Après la Terreur qui les avait saturés d'horreurs réelles, les français se précipitèrent sur les horreurs imaginaires pour donner pâture aux instincts que les massacres avaient éveillés en eux et pour trouver une inavouable compensation à ce que leur inconscient réclamait. Après avoir subi mille persécutions, les français eurent besoin de livres qui leur proposent des images de violence et de sang en concordance avec cette génération violemment révolutionnaire et qui se permettait d'exprimer leur idéal de «frenésie».

Dampmartin en témoigne:

«Tandis qu'un monstre, sous le masque de la liberté, usurpa la confiance du peuple qu'il écrasait, la terre fut imbibée de sang; les rivières charrièrent des cadavres; le crime plana sur toute la société, les cœurs furent brisés par la crainte et par le désespoir» ⁶.

Les horreurs sanglantes de la Révolution avaient dépravé les sens et le goût des esprits. Si la vision du Moyen Age français avait déjà fourni un certain nombre d'ingrédients qui s'accommodait au goût et au décor nécessaire de ce genre de littérature comme les châteaux forts, les tours en ruine, les montagnes lugubres, les ravins, les précipices, les auteurs anglais y ajouteront les brigands, les moines criminels et les nonnes sanglantes, les cachots de l'Inquisition et les chaînes, ce qui assouvira les désirs de sacrilège, de libertinage et de cruauté auxquels les excès révolutionnaires ont permis de changer en actes. Le roman noir anglais dépassait l'attente des français: tout ce qu'on avait rêvé s'y trouvait exaucé, et même au-delà. La littérature d'infraction que nos passions ont toujours souhaitée, mais que les lois, les bonnes moeurs et les structures sociales contraignent au silence, à la clandestinité tout au moins, s'étalait à la devanture des libraires. L'esprit qui a vécu cette folie collective ne peut plus se contenter du cadre quotidien et banal de la vie. L'homme baptisé par le sang cherche des stimulations: l'expérience nationale qui a consisté en un perpétuel dépassement des limites conduit à l'esthétique de l'extravagance.

L'avènement de la classe populaire est un phénomène non moins important: l'acteur des scènes révolutionnaires était, avant tout, cette foule qui réunissait bourgeois et ouvriers. Cette classe nouvelle-venue, libre de tous préjugés esthétiques et passionnée pour les émotions fortes, réclame son propre art et s'empare tôt au tard du théâtre du boulevard. L'art théâtral, en général, fut, dès le déclenchement de la Révolution, délivré de la surveillance instituée par les décrets de l'ancien régime. Le théâtre, était devenu «un puissant moyen de propagande» ⁷ et l'illustration des scènes, parfois sanglantes, de la Terreur.

Pénétrant ainsi dans la vie des français le genre noir répondra encore sous la Restauration à un nouveau besoin populaire: celui de revivre en imagination les périodes atroces, mais

⁵ *Ibid.*, t. II, p. 193.

⁶ DAMPMARTIN, A.-H.-C. — *Fragments moraux et littéraires*, 1797, p. 46.

⁷ HÉRISSAY, Jacques — *Législation et police des spectacles pendant la Révolution 1789-1900*, 1909, p. 6.

pleines de promesses. Sous un régime relativement stable, l'exaltation populaire dans l'action n'est plus possible. Cette classe, une fois exaltée à l'excès et retombée dans la routine, venait satisfaire, dans les spectacles du bouvelard, sa nostalgie croissante pour les tumultes révolutionnaires et l'expansion militaire napoléonienne: les mélodrames la faisaient parcourir toutes les scènes sanglantes du passé.

Le genre noir est ainsi le miroir de l'imaginaire d'une époque cruciale de l'Histoire de France, prise de vertige devant un monde de menaces et suffisamment irrationnel. Liée à l'expression de la crise des valeurs qui se manifeste, cette littérature devient, en outre, la formulation esthétique des abîmes de l'esprit ou, plus exactement peut-être, le symptôme du déclin de l'humanité et de la dégénérescence de l'individu. L'homme est en régression vers l'animalité originelle et ose exprimer ses pulsions primitives et la toute-puissance de l'instinct.

La découverte d'une potentialité insondable ébranle désormais la conception optimiste de l'homme équilibré. Celui-ci, lorsqu'il est manipulé par la partie ténébreuse de son psychisme ne connaît pas de limites dans son action: il est «capable des plus belles actions et des plus grands excès»⁸. La Raison a perdu sa royauté. Au temps de Descartes et de Boileau elle demeurerait vigilante, même lorsque l'oeuvre d'art se parait des prestiges du merveilleux, désormais les écrivains expriment ces aspects de l'homme qui demeurent irréductibles à la raison logique.

A bien y regarder, l'homme est devenu un être opaque et insaisissable et cette opacité est traduite par le divorce entre le «paraître» et «l'être»: il n'y a pas un roman noir, pas un mélodrame où des personnages ne dissimulent leur identité, ne se travestissent.

Par ailleurs, la construction des oeuvres fait appel à la notion à la fois naïve et élémentaire de l'homme tiraillé entre deux forces en apparence antagonistes: le bien et mal. En adoptant la notion nanichéenne de la dialectique universelle du bien et du mal, le genre noir met en présence deux types bien distincts: les méchants qui personnifient «grosso-modo» la partie obscure du psychisme humain et les bons qui préfigurent la partie lumineuse et harmonieuse de l'homme: Le lecteur ou le spectateur, invité à une double identification, inconsciente au méchant et consciente au bon peut alors savourer en imagination et sans remords sa propre potentialité ténébreuse, tout en se croyant du côté de la partie éclairée et digne de l'être humain. Cette double identification — grâce à la persécution que le méchant met en oeuvre sans cesse contre le bon — lui procure une double satisfaction: assouvissement du désir, dans une certaine mesure sado-masochiste, d'exalter et de subir à la fois l'énergie indomptable que les ténèbres humaines possèdent. Et c'est pour illustrer cette structure fondamentale que la terreur due au surnaturel intervient dans les ouvrages «noirs» et que la méchanceté y prend parfois une allure d'extrême véhémence.

Le héros de *Han d'Islande* de Victor Hugo déclare sa révolte et son mépris du monde sans se soucier des lois humaines et divine: «Ma nature est de haïr les hommes, ma mission de leur nuire»⁹.

Le goût exacerbé du macabre et du bizarre et les fantasmes de l'animalité latente en tout individu constituent donc, à la fin du siècle, les signes et les symptômes d'un dérèglement qui, en profondeur, témoigne d'une brisure à l'intérieur de la représentation du monde et de la conception même que l'on se fait du phénomène humain.

Le genre noir annonce déjà, en quelque sorte, la thèse darwinienne sur l'origine animale de l'homme, d'un animal déterminé par la toute-puissance de l'instinct. Comme autant de variations autour d'un thème singulièrement fascinant, ce fantasme latent en tout individu fournira les images et les personnages à cette littérature du «noir» qui ne cesse d'exalter la déviance, la cruauté, la toute-puissance de l'instinct et de la perversité, la présence sous-jacente en l'homme de l'animalité, que Dostoïevski en 1864 dans *Le Sous-sol* évoquera à son tour:

⁸ PIXERÉCOURT, G. De — *Les Mines de Pologne*, 1803, A. I. S. I., p. 4.

⁹ HUGO, V. — *Han d'Islande*, éd. Intégrale, Seuil, Paris, chap. XLV, 1963, p. 136.

VARIA

«Si l'on vous démontre, par exemple, que vous descendez du singe, inutile de faire la grimace! Vous devez l'accepter»¹⁰.

On ne peut certes pas considérer la découverte de l'horreur, en tant que source de plaisir et de beauté, comme propre au XVIII^e siècle mais nul doute que c'est vers la fin de ce siècle qu'on prit pleinement conscience qu'on pouvait extraire beauté et poésie des sujets que l'on considérait généralement comme ignobles et répugnants.

Maria do Nascimento Oliveira

¹⁰ DOSTOÏEVSKI — *L'Adolescent et autres récits*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1956, p. 694.

