

L'univers obscène et para-gothique
des arabesques de William Beckford.¹

Un tel genre [le conte oriental] suscite de la cendre authentique de l'histoire les cités avec les hommes, éternisé par le *Roman de la Momie* et *Salammbô*. Sauf en *La tentation de Saint Antoine*, un idéal mêlant époques et races dans une prodigieuse fête, comme l'éclair de l'Orient expiré, cherchez ! sur des bouquins hors de mode, aux feuillets desquels ne demeure de toute synthèse qu'effacement et anachronisme, flotte la nuée des parfums qui n'a pas tonné.

Stéphane Mallarmé, préface à *Vathek*²

Les textes de William Beckford (1760-1844) sur lesquels portera cette étude se trouvent dans la fiction la plus poétique de Beckford, autrement dit ses contes, même si nous laisserons de côté *Vathek*, plus connu, mais qui pourra être relu dans cette nouvelle lumière « gothique ». Disons simplement sur *Vathek* qu'une édition critique est prête et qu'elle fera le point sur les 3 versions françaises telles que les a voulues et reconnues Beckford lui-même à différents stades des péripéties éditoriales de ce texte et sur *Les*

¹ Cette communication a été rendue possible grâce à la participation financière votée par le centre de recherches VECT, dirigé par Paul Carmignani, de l'université de Perpignan. Qu'il en soit remercié ici.

² William Beckford, *Vathek* préface de S. Mallarmé (Paris : José Corti, 1946, 128 p.).

Épisodes, partie intégrante du texte, jamais encore publiés sérieusement (quant à leur ordre et nombre) avec *Vathek*³. Mis à part ce texte plus connu, il reste *La vision, The Transport of Pleasure*⁴, les deux volumes de contes arabes⁵ et quelques fragments sous forme manuscrite que j'ai décidé de ne pas inclure dans mon édition⁶. Ces textes, généralement, sont restés ignorés, ou ont été écartés par les critiques beckfordiens à part quelques rares extraits qui servaient principalement à illustrer des partis-pris biographiques mais l'actualité universitaire récente apporte des lueurs d'espoir. En Allemagne, Elke Heinemann vient de publier sa thèse *Babylonische Spiele*⁷ et en France, Laurent Châtel a soutenu sa thèse sur Beckford à Paris IV en 1999. Tous deux ont analysé de manière pertinente et éclairée ces contes que l'on peut baptiser "arabesques" car tous ne sont pas arabes et les arabes ne sont pas toujours orthodoxes. Il suffit d'écouter Beckford nous expliquer son projet et peut-être même sa technique dans sa préface à l'une des histoires et que nous avons retenue pour introduire l'ensemble de ses contes arabes :

Voici encore de l'arabesque que je fis sur des écrits dont l'original se trouve dans le même recueil où Jonathan Scott et plusieurs Orientalistes ont puisé. Savary aussi a paraphrasé ce petit conte à sa manière. J'avais commencé à le traduire littéralement. Mon maître d'arabe, un vieux Musulman né natif de La Mecque, me l'avait recommandé comme exercice de langue. J'ai trouvé pourtant la narration si pompeusement ennuyeuse que je l'ai jetée de côté. Zémir voulut me brider, comme de raison, mais ayant pris le mors au dent, je me suis emporté à grand galop dans les régions de ma voyageuse imagination. Voici le résultat⁸.

³ A paraître chez Corti en 2002.

⁴ William Beckford, *The Transport of Pleasure* ed. Dick Claésson (Göteborg : Göteborgs Universitet - Lietraturvetenskapliga institutionen, 1996, 75 p.) Il s'agit d'une lettre rédigée depuis la Suisse en 1777, souvent mentionnée par bribes par les biographes et baptisée « Fonthill Foreshadowed » et que j'ai commentée dans « An Imaginary Contour of Europe (Geneva, 1777) » in *Comparative Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, printemps 1995).

⁵ Pour les références sur tous les ouvrages de Beckford, cf. bibliographie.

⁶ Cf. introduction à Beckford, *Suite* op. cit., sur les critères de sélection.

⁷ Elke Heinemann, *Babylonische Spiele : William Beckford and das Erwachen der Modernen Imagination*. (Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2000).

⁸ Il s'agit en fait de la préface à l'« Histoire d'Elouard Felkanaman et d'Ansel Hougioud ». *Suite de contes arabes* 23. Beckford y fait référence à Claude Etienne Savary 1750/88, célèbre orientaliste, voyageur et grammairien. Pour plus de détails cf. note 2, même page.

I. Vous avez dit gothique ?

Cette première citation nous amène tout de suite au cœur du sujet. Le conte oriental de Beckford, tel qu'il le décrit lui-même, répondrait à d'autres exigences que celles du simple genre oriental. Les contes sont la suite d'un jeu commencé en 1781 ou 82 (avec un hiver particulièrement studieux en 82/83) et qui consistait à étudier des manuscrits orientaux sortis de la collection Montague : Lady Craven, l'ex-religieuse Madame de Starck, le futur traducteur de *Vathek*, le « traître » Samuel Henley et le lettré arabe Zémir faisaient partie de ce salon curieux. William Beckford se prit au jeu mais au lieu de se cantonner dans un travail de rétrospective livresque (il ne s'agit en effet pas de traduction fidèle et savante de contes persans ou arabes dans la langue maternelle des intéressés), il se lance dans ce que l'on pourrait appeler une traduction « romantique ». Ainsi, si le français est la langue cible de l'exercice c'est peut-être qu'elle est celle dans laquelle Beckford, adolescent, a lu la plupart des histoires des *Mille et une nuits* (Galland, d'Herbelot, etc.), mais on peut honnêtement se demander également si cette langue autre n'était pas l'interface qui lui permettait de projeter dans ces narrations quelques-uns des rêves et des désirs nés de l'introspection, d'où un nouveau type de création fictionnelle qui passe principalement par un réagencement des étapes d'un conte légendaire, comme c'est le cas dans le cas du roman de chevalerie.

Le genre du roman gothique est un genre apparemment établi et Maurice Lévy avec sa thèse publiée en 1968⁹, en a dressé les lois pour l'université française et ailleurs. Certes, la thèse de Lévy contient des pages fascinantes et fait mention de textes injustement méconnus ou oubliés et en cela, mérite toute notre admiration mais, dans le fond, sa définition générique est peut-être l'arbre qui cache la forêt. Ainsi puisqu'il faut prendre un exemple indiscutable¹⁰, l'auteur du premier roman gothique Horace Walpole avec *The Castle of Otranto* est également, faut-il le rappeler, l'auteur des *Contes*

⁹ Cf. bibliographie.

¹⁰ Annie Le Brun l'a toutefois discuté en se posant la question pleine de bons sens : " Dirait-on la même chose si on ignorait Strawberry Hill et la supercherie du manuscrit ? [. . .] On serait déjà, à ce stade, selon l'auteur, sur la fausse piste médiévale. Cf. Le Brun, *Les Châteaux de la subversion* (Paris : Pauvert, 1982) 156.

hiéroglyphiques et de la pièce de théâtre *La Mère Mystérieuse*. N'y a-t-il rien dans ces œuvres de la sensibilité dite gothique ? Le roman gothique n'est-il que roman ? Rien n'est moins sûr.

Par ailleurs, Maurice Lévy rejette du roman gothique le *Frankenstein* de Mary Shelley et le *Vathek* de Beckford. Soit. Mais les justifications qu'il donne sont révélatrices de paradoxes très riches. *Frankenstein* serait le premier roman de science-fiction mais la part du retour et de l'historicisation, même mythique, la recherche de soi à travers un passé et un début qui ne sont que des avatars, y sont fort présents. De plus, Mary Shelley est également l'auteur de nouvelles et de contes¹¹ qui ne sont pas étrangers à la sensibilité gothique. Quant à Beckford, Lévy écrit – et il est intéressant de l'entendre en écho à la citation de Beckford donnée plus haut :

Malgré les rapports qui ont pu être établis entre la superstition gothique et la superstition orientale par certains esprits avertis du 18^{ème} siècle – en particulier en raison de l'origine sarrasine des romans de chevalerie –, nous croyons sage d'exclure de cette étude du roman « gothique » anglais, les contes orientaux, dont l'esprit nous paraît tout à fait différent, même lorsqu'ils atteignent à la qualité du *Vathek* de Beckford¹².

Un doute s'installe. Dans le cadre d'un travail de rétrospective critique, la lecture en effet de quelques-uns de ces « avertis », contemporains de la production des « romans gothiques », s'impose. Par exemple, parmi les plus célèbres, John Aikin dans son *On The Pleasure Derived from Objects of Terror* 1773 ou Nathan Drake dans *Literary Hours* 1800, font éclater une certaine évidence : l'oriental, le gothique et le sarrasin sont trois traditions qui s'interpénètrent et Aikin en particulier pousse sa réflexion sur le genre sombre en général et la philosophie qui l'accompagne, plutôt qu'il ne cherche des réponses dans une quête « archéologisante » vers un certain « Moyen Âge ». Mais Lévy persiste. Dans la préface à la réédition de sa thèse en 1995, traitant de l'Américain Charles Brockden Brown, il écrit : « La naturalisation du gothique, dans des espaces culturels peuplés de

¹¹ Cf. Mary Shelley, *Collected Tales and Stories* ed. Robinson (Baltimore - Londres : The Johns Hopkins University Press, 1976, 400 p.).

¹² Lévy 167, note 116.

légendes indiennes – dont la valeur intrinsèque n'est évidemment pas en cause – ne convainc pas vraiment.¹³».

Les doutes que j'ai toujours eus sur la notion de roman gothique a trouvé plus récemment écho dans la conférence de Marc Amfreville, « Du gothique anglais au gothique américain : déstabilisation générique » lors du colloque sur les frontières génériques organisé par les universités de Lille 3 et de Louvain en avril 2000. Dans cette communication, M. Amfreville étudie le cas de Charles Brockden Brown. Oui, presque toutes les caractéristiques canoniques sont repérables, la démonstration se fait pas à pas, mais il ne s'agirait pas tout à fait de roman gothique selon Lévy ou d'autres spécialistes. Il en va de même d'une certaine manière pour *Ferdinand Count Fathom* de Tobias Smollett et bien des exemples pourraient être ajoutés, puisés dans la littérature de langue anglaise ou d'ailleurs. La même conférence citée ci-dessus met en évidence la déstabilisation générique qu'a entraînée la catégorisation et le flou qui peut entourer aujourd'hui l'adjectif gothique. Ce qui n'est d'ailleurs peut-être pas si grave puisqu'il en a toujours été ainsi¹⁴, car peut-être ne s'agit-il pas, tout simplement, d'une véritable catégorie ? En effet on parle de gothique à la Lewis, de « radcliffade » et c'est Paul Morand qui est le premier, à ma connaissance, à avoir consacré le terme « beckfordien » dans ses *Venises*. Le lieu de Venise, entre Orient et Occident, puis mis au pluriel n'est pas sans rapport avec notre propos. On dirait en fait que chacun des auteurs les plus marquants de cette époque a créé son propre gothique et c'est peut-être cela qui compte, sa propre arabesque.

Marc Amfreville rappelle encore que c'est de façon parfaitement lucide que Horace Walpole crée en 1764 avec *The Castle of Otranto* un genre nouveau. Qu'il ait conscience d'avoir fait œuvre originale, certes, mais qu'il ait conscience de créer un nouveau genre littéraire peut paraître quelque peu simplificateur. Si le rapport de Walpole au goût gothique est en effet assez intellectuel au départ, il est peut-être un peu normatif d'expliquer l'émergence d'une sensibilité (esthétique) nouvelle au milieu du 18^{ème} siècle

¹³ Lévy ix.

par la théorie rassurante et hâtivement rétrospective consistant en un rejet de la correction froide des âges classiques. De nombreux fervents du gothique ont pu et pouvaient aussi bien, à leur gré, apprécier la beauté classique : rien n'empêche, en effet, de passer du goût à la passion et inversement, aujourd'hui comme jadis. Et toute cette machinerie imaginaire n'est-elle pas partie, dans le cas de Walpole, mais aussi chez bien d'autres, d'un rêve né de l'insatisfaction ? Comme nous le rappelle de façon saisissante Annie Le Brun dans ses *Châteaux de la subversion*, ouvrage si éclairant sur tous les points abordés dans cette étude, « Les objets imaginaires surgissent faute de discours. C'est avec fièvre que le 18^{ème} a assisté à cette spectaculaire insoumission de la forme.¹⁵ ».

C'est encore Annie Le Brun qui développe l'approche critique la plus convaincante sur la genèse du récit de Walpole et de son phénomène¹⁶ : la fabrique imaginaire est bien venue en effet après l'élaboration relativement laborieuse de la fabrique inscrite malgré tout dans le réel (« L'orgueil blessé d'un collectionneur, [. . .] torturé par le fait que tout est faux, [. . .] impatient de trouver une demeure à la démesure qui le hante, l'exiguïté du réel et la démesure de la pensée »). Beckford n'avait-il pas déjà tout compris, ne parlait-il pas d'une « souricière gothique » en désignant Strawberry Hill ? Cette vision de Walpole, de son œuvre et de sa maison, n'est en rien péjorative. L'essayiste ajoute : « *Le château d'Otrante* est né d'une affirmation de la représentation mentale au détriment de la perception et cela suffirait à faire de ce lieu archaïque le point de départ de la modernité ». Dans le cas de Beckford, c'est l'arabesque qui est devenue rêve de pierres lorsqu'au tout début du 19^{ème} siècle, il a fini de faire monter au ciel la tour de son abbaye, la plus romantique des constructions gothiques selon tous les experts, Fonthill Abbey, une abbaye de la taille d'une véritable cathédrale où il vécut seul, pendant près de vingt ans, emmuré, et entouré de quelques domestiques, de deux nains et d'une des plus grandes collections d'art de toute l'histoire¹⁷.

¹⁴ Cf. Lovejoy et Sitwell.

¹⁵ Le Brun, op. cit., 92.

¹⁶ Ibidem 150-54.

Alors qu'en est-il du rapport de Beckford au roman gothique ? Deux hypothèses tout à fait plausibles s'opposent mais restent intellectuellement acceptables. D'une part on pourra montrer sans difficultés que le *Vathek* de Beckford comme de nombreux autres contes « orientaux », pas tous, mais la plupart, même lorsqu'il s'agit des fragments et des lettres-fiction, correspondent bien aux trois caractéristiques du genre selon Lévy, à savoir la présence déterminante du château fort ou de l'abbaye (en fait toutes les architectures de l'enfermement), une atmosphère de terreur ou d'angoisse et la présence à des degrés divers de l'au-delà. Mais bien des critiques ont montré que les contes orientaux de Beckford n'en étaient pas (au niveau générique, car pour ce qui est de l'érudition, elle est phénoménale pour l'époque comme le prouvent la collection de livres¹⁸ du Calife de Fonthill mais aussi le texte même de ses variations orientales qui contiennent de nombreuses inventions¹⁹) et que de plus, ils pouvaient même être une caricature du roman gothique²⁰. Lévy, quant à lui, a fait des hypothèses intéressantes et ambiguës sur les deux romans de Beckford qu'il voit comme des parodies du genre mais souligne que certains passages pourraient être lus comme véritablement gothiques. Par ailleurs, lorsqu'on lui a demandé s'il pensait avoir participé au mouvement néo-gothique en architecture, Beckford a répondu : « No. I have enough sins to answer for without having that laid to my charge. ».

Le problème est évidemment épistémologique car *Vathek* ayant toujours été isolé et le personnage de son auteur simplifié, même lorsqu'on l'a mythifié, toutes les hypothèses esthétiques peuvent être défendues à partir d'un seul livre isolé que l'on va jusqu'à placer dans la littérature fantastique. Cela montre bien, dans le cas individuel cette fois-ci, que le genre du roman gothique n'existe pas vraiment. Bien sûr il y a beaucoup d'ironie et de la fantaisie chez Beckford et il n'est pas étonnant qu'il se soit toujours démarqué (comme plus tard en refusant toujours sa porte à Lord Byron qui l'admirait et au

¹⁷ Il existe de nombreux ouvrages consacrés entièrement ou en partie à Fonthill Abbey, dont mon *Terroriste au palais de la raison*, chapitre 4. Concernant la comparaison entre Fonthill Abbey et Strawberry Hill, cf. la thèse d'André Parreaux.

¹⁸ Cf. à ce sujet les travaux d'Anthony Hobson et tout récemment, la publication par le professeur Gemmett de la correspondance de Beckford avec son libraire George Clark de 1830 à 1834 *The Consummate Collector* (Wilby : Michael Russell Ltd., 2000, 336 p.).

¹⁹ Cf. les notes de mon édition des *Contes arabes*, en particulier pour ce qui concerne l'onomastique.

« romantisme » en général), mais son œuvre doit être parcourue dans son entier et dans son évolution pour comprendre à quelle sensibilité cette arabesque se rattache.

La redécouverte et le goût des romans gothiques sont en grande partie redevables aux surréalistes (il existe d'ailleurs des illustrations de *Vathek* par Magritte, toujours inédites) qui, à l'instar des esprits du 18^{ème} préoccupés par ces sujets, ne parlaient pas de romans gothiques mais de romans noirs. Breton, dans *Les vases communicants* rêve d'une petite bibliothèque **vitrée** de style gothique que l'on pourrait **accrocher au mur**²¹ avec dedans tous les romans noirs de l'époque préromantique. Il voit dans cette littérature excitante (car « ultra-romanesque, archi-sophistiquée ») des forêts, de sombres voûtes, « tous ces lieux comme les coins les plus enténébrés de l'esprit ». Il est dommage que Lévy, très sensible pourtant à l'héritage surréaliste de « son » roman gothique (s'interrogeant dans sa conclusion sur le fait que « rien ou presque ne subsiste du destin individuel de nos romanciers gothiques », il parle des « manifestations secrètes de la vie abyssale » dans cette littérature²²) ne soit pas parti de là et c'est à ce point que j'en arrive à la véritable articulation entre introspection et rétrospection car c'est sans doute dans le roman noir que cette double force, pour la première fois, fonctionne à plein. Le champ de l'introspection n'est pas encore le seul cœur humain ou l'ego des romantiques mais celui des perceptions et des sensations contextualisées dans une trame historique individuelle ou collective. Nous ne ferons l'exercice, faute de temps, que sur l'œuvre de Beckford considérée ici en repérant quelques procédés formels qui la rattachent bien au genre sombre européen avant d'aborder les rapports entre littérature et architecture dans la deuxième moitié du 18^{ème} siècle.

II. Beckford et le genre noir, version obscène.

Dans le roman noir comme dans les récits de Beckford, la narration à la première personne n'est pas un prérequis : il ne s'agit pas tant de confession impudique ou

²⁰ « Seine pseudo-orientalische Erzählung *Vathek* kann als groteskes Zerrbild der *gothic novel* gelesen werden. » Heinemann 12.

²¹ C'est nous qui soulignons.

d'introspection psychologisante qui briserait les tabous ou la pudeur convenus par l'affirmation d'un « je » mais plutôt d'exprimer le transport que les sens permettent, c'est ce que l'on pourrait nommer l'introspection sensuelle.

En revanche, la notion de narrateur fallacieux est centrale. Qu'en est-il de la situation autoriale ? il s'agit soit d'un subterfuge (traduction prétendue, manuscrit trouvé, volé, perdu, retrouvé..., faux souvenirs, réécriture soi-disant hâtive) soit d'un narrateur sciemment présenté comme impuissant à maîtriser ses sensations et émotions. Son témoignage n'est jamais digne de foi et le lecteur doit reconstruire bien plus tard. Dans les lettres-fictions de Beckford, le « je » est comme dilué dans une conscience préromantique du monde (il arrive souvent dans *La vision* de ne plus du tout situer la voix, ni dans sa localisation temporelle ou spatiale, ni même dans son origine, le personnage-héros disparaît et ne reste que sa « vision », entre autres sensations). Le phénomène est encore plus évident avec les contes orientaux qui, comme nous l'avons montré au début, s'emboîtent de manière complexe à la manière des *Mille et une nuits* et même plus précisément du *Hazar Asfanah*, premier texte qui introduit le personnage de Schéhérazade. Le « je » de la conteuse ne s'adresse pas vraiment à un narrataire-destinataire. Ainsi, dans l'histoire d'Al Raoui, le roi demande aux femmes d'être entièrement voilées pour que ne reste que le discours²³. Qu'il s'agisse de mises en abyme ou d'emboîtements comme dans la tradition des *Mille et une nuits*, de spirales ou d'enchaînements linéaires ou encore d'agglomérats complexes, ce qui est en œuvre dans le roman noir et à plus forte raison dans le gothique, c'est d'engager une mécanique, un désordre et une variété que l'on déguise bien visiblement sous l'apparence d'une progression fortement appuyée. Dans le cas des contes arabes, la rétrospection devient le moteur même de la narration, si bien que l'introspection ne se situe que dans l'agencement des épisodes, autrement dit, la rétrospection se fait initiation.

L'importance du statut du narrataire, réel ou virtuel, est un autre cas tout à fait remarquable. Pendant les années d'apprentissage, le narrataire réel était Alexander

²² Lévy 627.

Cozens, l'artiste et le théoricien expérimental, père de l'art de la tache et maître de dessin du jeune Beckford²⁴. Il était en effet le principal destinataire des lettres de Beckford de 1777 jusqu'en 1784 environ, ces lettres qui ne sont plus tout à fait des lettres et pas encore des fictions pures. Ainsi dans *The Transport of Pleasure*, passe-t-on très rapidement et sans préparation de l'introspection à la rétrospection : « How can I describe the transport of pleasure with which I seized your letter tore it open and read its inspired effusions [. . .] Full of your letter I ascended yesterday a peaked mountain²⁵ », pour plonger bien vite en Egypte, en Inde, en Arabie, dans l'espace imaginaire des classiques et de la chevalerie du Moyen-Age avant d'atteindre la Chine et le Japon. On le voit la rétrospection dans la connaissance se fait rétroprojection imaginaire. Et c'est au lecteur réel de se placer, tant bien que mal, dans les régions d'une construction mentale déjà très élaborée :

Dans ces recoins, nous nous cacherons dans les chaleurs méridiennes et convoquerons Moisasour et Nouronihar. Là, nous parlerons des labyrinthes du sage Léman, explorerons en pensées les antiquités de l'Egypte et discourrons sur Sesostris et sur tant d'autres héros et sages célèbres lorsque les temps du Déluge étaient encore présents dans la mémoire de l'humanité.

Et c'est à travers le regard de ce correspondant « unique » que va naître chez W. Beckford la volonté d'écrire, un geste artistique qui se veut d'abord un acte de refus et de subversion :

En ce moment même, toi aussi peut-être, as-tu pour seul objet de contemplation cette planète-là ? Car bien que nous soyons très éloignés l'un de l'autre, il nous est possible d'unir nos regards vers un même objet. Avec quel bonheur je construirais alors les plus tendres pensées ! Et pourtant, il ne me suffirait que de quelques instants pour que les vils succès de ce monde viennent me priver à nouveau de ces sereines sources de joie. Car c'est assurément plusieurs années gâchées, sans la moindre pensée profonde, que vous assurent projets ambitieux, intérêts sordides ou tout autre préoccupation terrestre²⁶.

²³ *Suite de contes arabes* 28.

²⁴ Pour plus de précisions biographiques et autres, cf. ma préface à *La vision* et surtout la thèse de J. C. Lebensztejn *L'art de la tache* (Paris : éditions du Limon, 1990, 505 p.).

²⁵ *The Transport of Pleasure* 31.

Dans le roman noir, c'est toute la situation entre le narrateur fallacieux et le lecteur réel, qui est théâtralisée. Comme pour mieux encore afficher le déni de ce lecteur, on le remplace par un narrataire tout à fait particulier, tout simplement parce qu'avant tout, l'histoire doit avancer (Breton). Et c'est ce que je voudrais résumer par la notion d'obscène. La situation d'énonciation du roman noir me semble être une situation obscène : tout et trop est montré sans aucune considération pour les attentes du lecteur, ce qui explique souvent pourquoi les réactions à la première lecture d'un roman gothique ou noir peuvent être si contrastées et pourquoi la lecture d'un roman noir est très souvent double ou multiple. L'effet n'en est pas moins romanesque car il y a dans cette situation quelque chose qui se situe entre le ravissement et la peur, ce dont nous parle Edmund Burke dans son célèbre essai ou comme le dit si bien A. Le Brun : « Absorbé par la machinerie noire, le héros fait soudain défaut au lecteur qui, ne pouvant plus s'identifier à lui, se trouve rejeté dans une assourdissante cage d'échos à ses propres fantasmes de fusion avec l'univers.²⁷ ».

C'est le cas pour Beckford dans ses arabesques. Le héros est toujours extraordinaire : beau, jeune, riche, doué de tous les dons, il se démultiplie pour enrichir l'introspection de son auteur et le voilà Vathek (personnage historique comme on le sait) mais aussi Ahmed, Ansel Hougioud, prince Chemnis, Darianoc, Aladdin roi du Yemen etc. Beckford a en fait créé un type, le *sabih*, fusion entre celui qui est beau *sabih* et celui qui erre *saih*, mais aussi bien d'autres : le grand-prêtre/sage ou brahmane, la victime (souvent un homme jeune et naïf), une force infernale masculine et tout une galerie de types féminins moins inventive car plus conventionnelle : la *jaria* ou *hourri*, l'étrangère maléfique (souvent grecque ou éthiopienne), etc. L'identification est bien difficile.

Dans tous ces textes, le jeune homme surdoué doit affronter des obstacles en faisant preuve de force morale pour accéder à une initiation qui a bien souvent des connotations macabres puisqu'il s'agit toujours d'affronter la mort, une mort annoncée généralement²⁸, ou du moins, soit de mesurer son pouvoir face à elle soit son propre

²⁶ *La vision* 30.

²⁷ Le Brun 187.

²⁸ *Suite de contes arabes* « Elouard Felkanaman et Ansel Hougioud » 173-74.

pouvoir de donner la mort. Au cours de l'épisode grand-guignolesque de Messac dans l'« Histoire de Darianoc, jeune homme du pays de Gougou²⁹ », le héros doit avaler une pâte faite de cervelles humaines et il doit assister à des rites sacrificiels ou se mêlant scatologie et infanticide, le tout orchestré par celle dont le nom signifie en arabe *massakh*, celui qui dénature et qui transforme. Tout vise à faire participer la victime à l'extinction de sa propre race. Nous nous trouvons alors dans un univers proprement sadien et dans cette polarité qu'Annie Le Brun a nommée le lyrique et le mécanique, les deux forces modernes en présence dans le roman noir. « Comme si le surgissement de l'obstacle entraînant à chaque fois un resserrement de l'espace, servait à retarder le dévoilement d'un vide vers lequel on avance, terrifié.³⁰ »

Même dans les textes de jeune homme, dans les lettres-fictions, Beckford cherche à mettre en scène ses connaissances et à construire à la Piranèse des associations mentales qui flattent son goût pour le conte initiatique. La rétrospection dans la connaissance et les civilisations premières servirait donc à faire de l'introspection une initiation mais pour qu'elle soit complète, cette initiation ne dépend pas de l'intensité de l'introspection « romantique » mais de la liberté infinie et un peu folle de la rétrospection :

Sans aucun doute, ces derniers moments passés, qui ont glissé comme la vision de la nuit, n'effacent pas le souvenir de ceux auxquels j'ai aspiré pendant mon initiation³¹.

Dans tous les romans noirs, le point de mire, l'horizon négatif est dirigé vers un lieu, bien souvent un lieu de subversion. Pour Beckford, il s'agit d'abord du « Dome of the Setting Sun » dans ses premières lettres, puis d'Eblis dans *Vathek*, puis de Fonthill Abbey dans la vie réelle et si peu réaliste. Le chemin est tracé par la forme la moins spirituelle des arts selon Hegel, c'est à dire l'architecture, et il devient, dans le cas de Beckford, révélateur : le Dôme est un lieu de communion, Eblis est l'enfer le plus atroce de la littérature (selon la célèbre formule de Borges) et Fonthill Abbey, puisqu'il s'agit d'une abbaye et non d'une cathédrale, un lieu de pénitence.

²⁹ Ibidem 190-214.

³⁰ Le Brun 185.

III. Les rêves de pierre

Le cadre de cette réflexion n'étant pas celui de l'histoire de l'art, il ne s'agit pas de faire un historique du renouveau de l'art gothique ni du néo-gothique en architecture pour le plaquer sur l'histoire des sensibilités et de la littérature. Néanmoins, un certain nombre de mises au point semblent indispensables, tant le rapport entre les deux semble représenter une tentation irrésistible pour la critique universitaire du moment (concernant d'autres époques, on parle ainsi d'écriture baroque, de stratégies post-modernes, etc. sans toujours expliquer les critères retenus pour faire ces translations épistémiques). Dans le cas de la tradition gothique, cela peut même mener à des malentendus assez fâcheux.

Le mouvement néo-gothique en architecture se divise en deux grandes périodes en Angleterre, nous n'aborderons pas la seconde période d'après 1834, avec Pugin, les emblématiques *Houses of Parliament* et tout le mouvement néo-gothique ecclésiastique. Nous ne nous intéresserons qu'aux origines de ce goût nouveau, très individuel, moins insulaire, non récupéré comme il le sera plus tard par l'idéologie dominante et pour tout dire assez petite-bourgeoise : le *gothik / gothick / modern gothick* ou *gothic* tel qu'on l'entend entre 1700 et le début du 19^{ème} siècle³². Concernant cette période, deux caractéristiques demandent une attention particulière : d'une part le renouveau gothique n'est pas une recherche archéologisante de l'architecture proprement gothique au Moyen-Âge mais bien un charivari, terme inventé par Sacheverell Sitwell et sur lequel nous reviendrons. Par ailleurs, l'évolution de ce goût et son histoire officielle ne tient pas toujours compte de l'interpénétration des arts. Le livre de Kenneth Clark *The Gothic Revival*, paru à la fin des années vingt à une période où le discours critique à ce sujet était très maigre, reste le plus juste sans doute sur cette genèse.

³¹ *La vision* 130.

³² On pourra consulter de nombreux ouvrages, dont certains donnés dans la bibliographie. En particulier, l'excellent historique dans Fontaney (ed.) *Le Renouveau gothique en Angleterre*, 7-34 ; Lovejoy, *The First Gothic Revival and the Return to Nature* ; Aldrich ou encore Mac Carthy.

Ensuite, le goût du gothique est tout d'abord poétique³³. Qu'il s'agisse du Pope de *Eloisa to Abelard* (1717), de David Mallet dans son *Excursion* (1726), des frères Warton (en particulier *The Enthusiast; Or the Love of Nature* (1740) de Joseph Warton), d'Arthur Young, de bien d'autres et surtout de Thomas Gray, la sensibilité gothique naît d'un besoin de retour à la nature³⁴, d'un désir d'abandon aux spectacles variés qu'offre la nature et principalement à celui qui est le plus irrémédiable, la mort. William Beckford était un grand amateur de poésie préromantique et l'on peut souvent sentir dans son œuvre l'influence de Thomas Gray par exemple, comme dans l'évocation d'Eblis dans *Vathek* avec ses gouffres, ses précipices, ses vapeurs où se mélangent les sentiments de la poésie, du sacré et du religieux, mais aussi dans l'*Histoire du Prince Ahmed* :

J'étais entouré, d'un côté, de précipices au bas desquels roulait une eau rapide qui en tombant de rocher en rocher faisait retentir l'air d'un bruit sombre et terrifiant ; d'un autre côté, des forêts se présentaient à ma vue, dont le noir et funeste ombrage répandait une fraîcheur mortelle et remplissait l'âme d'épouvante. [. . .]

Ils se trouvèrent bientôt au bord de cette sombre vallée. Une vapeur en sortait comme d'un bain d'eau bouillante et ils crurent voir rassemblées dans cet abîme toutes les ombres effrayantes de la nuit. A mesure qu'ils descendaient, il leur semblait qu'ils pénétraient dans les ténèbres du séjour d'Eblis. Chaque pas leur portait le frisson au cœur³⁵.

La sensibilité pré-romantique s'amplifia en une esthétique du pittoresque (*the picturesque*) qui se manifestait principalement dans une architecture en suspens, une architecture du suspense pour reprendre les mots d'Annie Le Brun, autrement dit l'architecture de la ruine. Le pittoresque, selon Clark ou Aldrich, se caractérise également par un mélange de genres, inattendus et exotiques, et trouva son expression artistique la

³³ Cf. Clark chapitre 2, 17-33.

³⁴ "Schon Ende des 17. Jahrhunderts, als man eine originalgetreue Restaurierung mittelalterlicher Gebäude anstrebte, hatte sich in Abgrenzung zum *gothic survival* die Entwicklung des sogenannten *gothic revival* abgezeichnet. Wie die sentimentale Wiederentdeckung der Natur wies die Rückkehr zum gotischen Stil in England früher als in anderen Ländern auf eine romantische Nostalgie voraus, die als Reaktion auf den schnellen technischen Fortschritt gedeutet werden kann". Heinemann 150.

³⁵ *Histoire du prince Ahmed* 49 et 110.

plus évidente dans l'évolution de l'art du jardin³⁶, en particulier avec William Kent dès la fin des années 1720. Et l'on sait bien que les premiers amateurs d'architecture « gothique » au 18^{ème} siècle ont adapté ces évolutions au domaine de la représentation mentale. Pour synthétiser cette évolution qui va de la poésie à l'architecture, il suffit de s'en retourner à une théorie totalement farfelue (et pourtant prise au sérieux jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle) et néanmoins d'une grande valeur allégorique. William Warburton, dans son édition des œuvres de Pope en 1751, expliquait ainsi que les Goths célébraient leurs rites dans des bosquets et que c'est lorsqu'ils se convertirent au christianisme qu'ils réinventèrent leur architecture particulière en s'inspirant des détails de la végétation et des forêts. Mais il faut bien dire que le lien entre les romanciers gothiques et les amateurs d'une architecture néo-gothique est bien faible, si ce n'est une réaction rebelle contre toute idée de belle ordonnance harmonieuse et permanente. Comme le dit encore Kenneth Clark avec un sens de la nuance inégalé : « The gothic poets had sung a faint discordant undertone to the Augustan harmony ; the Gothic novelists screamed – screamed in complete reaction to everything stuffy and probable. Reaction was their chief impulse, and reaction is almost their only connexion with the architectural side of the Gothic Revival.³⁷ ».

D'autre part, l'architecture dite néo-gothique — ou plutôt le renouveau du goût pour la chose gothique — est tout à fait impure. Sacheverell Sitwell, dans son livre *Gothic Europe* rééduque notre vision : « The Romanesque grew imperceptibly into the Gothic probably at intimation of the pointed arches of the Fatimids or the Saracens. [. . .] The mosques of Cairo and Damascus [. . .]. Omit the sculpture which was forbidden to the Moslems and the kinship becomes more apparent.³⁸ ». L'auteur nous amène, dans sa conclusion à laquelle il donne le titre de « Charivari of the Gothic » à l'idée que le gothique architectural (ainsi peut-être que le genre même du roman gothique comme nous l'avons vu au début de cette étude) doit autant aux influences nordistes qu'aux arabes. Et ce n'est pas que le point de vue d'un touriste original ; si l'on relit un certain nombre d'esthètes de l'époque moderne, on s'aperçoit qu'aussi bien John Evelyn dans *Accounts of Architects and*

³⁶ Cf. Monique Moser (ed.), *Histoire des jardins* (Paris : 1991, Flammarion, 542 p.)

³⁷ Clark 32-33.

³⁸ Sitwell 86-87.

Architecture 1697, J.F. Sobry dans *De l'architecture* 1776 ou même Fénelon dans sa *Lettre sur les occupations de l'académie française*, tous trouvent dans cette architecture que l'on qualifie de gothique des origines arabes et mauresques. On le voit ici encore le renouveau du goût gothique doit autant à la tradition gothique médiévale qu'à l'orientale et à la sarrasine.

Ces deux précisions faites, la plus grande rigueur semble être nécessaire avant d'établir des ponts séduisants mais instables entre la critique d'art et l'approche littéraire d'une sensibilité. Toutefois, si la tentation est encore trop forte, un seul théoricien de l'art nous semble fiable dans ce domaine : il s'agit de John Ruskin qui dans *The Stones of Venice*³⁹ donne pour caractéristiques de l'architecture gothique (et de l'engouement qu'il suscite bien après le temps des cathédrales), par ordre décroissant, six « sentiments » qui peuvent en effet être adaptés assez judicieusement pour une appréhension du roman noir : *savageness, changefulness, naturalism, grotesqueness, rigidity, redundance*. Et plus précisément encore pouvons-nous retenir quelques formulations qui nous semblent les plus en adéquation avec la sensibilité néo-gothique : « perpetual variety – greatness in the disquietude – an effect depending upon the accumulation of ornament ».

Ainsi est-il frappant de voir à quel point les contes de Beckford s'inscrivent dans ce qu'Antoine Hatzenberger a rassemblé sous le titre d'*Esthétique de la cathédrale*⁴⁰, à savoir, tout d'abord, une prépondérance dans le monde de la représentation de la verticalité (ainsi que l'ont souligné aussi bien Hegel, Sacheverell Sitwell ou Gaston Bachelard⁴¹). Chez Beckford, la chose est évidente à la première lecture, qu'il s'agisse, pour ne citer que quelques textes les plus représentatifs, de *The Transport of Pleasure*, *La vision*, ou un fameux épisode dans l'« Histoire d'Elouard Felkanaman et d'Ansel Hogioud⁴² ». Il est intéressant de noter que les errances des personnages de Beckford, comparables à de véritables

³⁹ Cf. bibliographie pour le chapitre concerné.

⁴⁰ Cf. bibliographie.

⁴¹ Hegel souligne l'accord entre la forme architectonique de la cathédrale et l'esprit intime du christianisme (« l'élancement vers le ciel », cf. *Leçons sur l'esthétique*) ; Sitwell parle de « urge upward », cf. *Gothic Europe* et Bachelard insiste, dans sa poétique de l'espace, sur l'appel à notre conscience de verticalité que représente toujours la maison, le lieu fermé d'habitation.

⁴² *Suite de contes arabes* 116.

pèlerinages ou passions introspectives, se font toujours sur un axe vertical. D'ailleurs le doute les propulse irrémédiablement vers le haut. On notera, en revanche, que dans le cas d'une prospection teintée parfois de rétrospection historique, le narrateur décrit alors les spectacles de l'abondance naturelle et terrestre, pour ne pas dire pittoresque, sur un axe horizontal. C'est le cas bien souvent dans *l'Histoire du prince Ahmed*⁴³ et cela correspond alors assez bien au rapport très riche que la cathédrale gothique apporte entre l'extérieur et l'intérieur. La sublimité de l'espace clos laisse présager ou deviner à la fois son intérieur sacralisé et le paysage pittoresque dans lequel elle est à la fois ornement et reflet⁴⁴.

Mais l'architecture dans une sensibilité gothique est aussi rendue et vécue dans l'univers diégétique comme un espace métaphorique, celui des passions et de l'érotisme. En cela, le *locus*, abbaye fastueuse ou tombeau, est souvent espace de mélancolie. Choderlos de Laclos dans *l'Almanach des Muses* lançait en 1777 sa supplique : « Ô ! tombeau désirable! Ô ! demeure tranquille ! / Le malheur nous poursuit, prête-nous un asyle / A l'orage qui gronde, ô Mort !, dérobe nous. » et Beckford partage cette même noirceur poétique lorsqu'il nous montre le protagoniste de l'« Histoire d'Al Raoui », seul dans sa maison : « Ennuyé de ma solitude, la mélancolie me gagna si terriblement que ma vie me devint insupportable et souvent je souhaitais la mort.⁴⁵ ».

La mélancolie, qui peut être définie comme le bilan définitif après avoir épuisé toutes les interactions possibles entre introspection et rétrospection, est aussi une plongée vers cet ailleurs en soi. La figure du labyrinthe, littérale et métaphorique, est fort présente chez Beckford, en particulier dans *l'Histoire du prince Ahmed* ou dans l'« Histoire

⁴³ Op. cit., 16.

⁴⁴ Et nul n'est besoin que l'espace clos soit une abbaye. On pourra peut-être s'étonner, dans le cas de Beckford, précisément, qu'il n'ait pas fait construire plus d'architecture religieuse dans ses diégèses mais la couleur locale des contes arabes leur a supplanté des forêts (lieux de repli ou d'actes héroïques), des cavernes (lieux de révélation, en particulier *La vision* 53), des montagnes (lieux carcéraux comme la montagne de Fukelah dans l'« Histoire d'Elouard Felkanaman », *Contes arabes* 111), des puits (lieux de mort mais aussi de caverne aux trésors de l'introspection, dans l'« Histoire d'Aladdin » *Contes arabes* ou dans *l'Histoire de prince Ahmed* 121-22) et enfin, à souligner, l'omniprésence des portes (cf la porte autrefois splendide et maintenant "seulement un grand trou sans forme et sans symétrie" de *l'Histoire du prince Ahmed* 131). Par ailleurs, nous ne développerons pas ici la notion d'enfermement dans l'œuvre de William Beckford, elle lui est consubstantielle. Notons simplement que les distances et les perspectives ne sont données que grâce à de nombreux repères soit ouverts soit fermés. *Ahmed* 151.

⁴⁵ « Histoire d'Al Raoui » in *Suite de contes arabes* 69.

d'Aladdin⁴⁶ » et correspond là encore à cette énergie mélancolique. « Ce que la rosace et le labyrinthe signifient, nous dit Antoine Hatzenberger, n'est-ce pas alors l'exigence pour l'homme hors de lui et étranger à lui-même à force d'extraversion, affairé, dispersé et perdu dans le monde, d'être transparent à soi-même, et de rentrer en soi pour trouver son propre centre ?⁴⁷ ». Ce mouvement en spirale de recentrage est insufflé par Beckford dans des mondes orientaux plongés par intermittence dans une noirceur sadienne. Naît alors une délectation langoureuse pour les soupirs dans un univers où les désirs sont impérieux. Beckford revient souvent à des situations où « le cœur est condamné à des privations éternelles⁴⁸ ». L'interdit moral n'est pas tout à fait là où on pourrait l'attendre. Il ne s'agit pas de vivre des amours ou des plaisirs interdits mais de dépasser l'expérience du plaisir : En effet, comment contempler, voire jouir de l'objet de ses tentations sans le posséder tout à fait. Et c'est peut-être cela, la véritable obscénité que William Beckford soulève. Dans l'« Histoire des fontaines de Merlin », les fontaines de haine sont plus importantes que celles d'amour, l'amoureux transi dans l'« histoire d'Al Raoui » se fait enterrer avec le linceul de son amante et Elouard Felkenaman et Ansel Hogioud semblent s'aimer plus et mieux lorsqu'ils se cherchent comme des furieux, par-delà les mers, espaces maudits dans la tradition arabe.

Enfin, l'esthétique de la cathédrale est avant tout affaire d'interdépendance de la structure et de ses significations, ce qui ne va pas sans entraîner le spectateur-lecteur dans un vertige plus ou moins agréable. La situation n'est pas sans rapport avec ce que Montesquieu esquisse dans son *Essai sur le goût* : « L'architecture gothique paraît très variée ; mais la confusion des ornements fatigue par leur petitesse ; ce qui fait qu'il n'y en a aucun que nous puissions distinguer d'un autre, et leur nombre fait qu'il n'y en a aucun sur lequel l'œil puisse s'arrêter [. . .]. Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit ; et l'âme en est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur.⁴⁹ ». On retrouve bien souvent un principe d'homologie⁵⁰ galopante dans les contes, et alors tout devient comparable à tout. Aussi ne s'agit-il pas seulement chez Beckford de

⁴⁶ In *Suite de contes arabes*.

⁴⁷ Hatzenberger 29.

⁴⁸ « Histoire d'Elouard Felkananman et d'Ansel Hougioud » in *Suite de contes arabes*, 128.

⁴⁹ Reproduit dans Lovejoy - Baridon, op. cit., 18-19.

⁵⁰ Cf. Panofsky 103-05.

lieux d'enfermement comme éléments du *locale* mais bien d'une dynamique. Dans l' *Histoire du prince Ahmed*, le protagoniste passe des murs de sa prison aux filets d'un pêcheur⁵¹. Dans *La vision*, ce ne sont pas quelques colonnes qui ébauchent la perspective mais trois mille et leurs chapiteaux aux formes et sculptures végétales semblent pousser et se multiplier sous l'effet de la lecture. La prolifération pour ainsi dire arachnéenne des éléments du paysage ou du décor (qu'il s'agisse de colonnes, de cristaux, de sculptures, *etc.* dans les cavernes, les montagnes ou les entrailles de la Terre) est irrémédiable⁵².

En fait, le décor n'est pas un décor ; l'architecture naît également, dans les contes de Beckford, de la perception même des images diégétiques. « A chaque pas, il trouva quelque nouvel objet qui l'enchantait. Cent fontaines de marbre jetaient des eaux transparentes et fraîches sur des parterres remplis d'une quantité de fleurs qu'il n'avait jamais vues auparavant. ». Si l'architecture néo-gothique est tout d'abord l'assemblage varié / non-contrôlé / aléatoire de styles différents empruntés à différents lieux dans l'espace et dans le temps, la sensibilité gothique ou noire en littérature semble se dessiner par fractalisation⁵³ : les différents tableaux de la narration défilent et, en se répétant, révèlent ainsi les détails et leurs métamorphoses. Ce faisant, le mouvement le plus naturel pour les personnages des contes de Beckford n'est pas la marche, la course, ou le dos d'un chameau mais la glisse⁵⁴. En effet, les êtres surnaturels comme les autres glissent plus qu'ils ne se déplacent, comme pour mieux montrer à voir. Le voyage (introspectif, rétrospectif ou

⁵¹ *Histoire du prince Ahmed* 22-23.

⁵² On pourra faire des rapprochements éclairants entre un passage de *La vision* (53-54) par exemple et la description des plafonds dessinés par James Wyatt, l'architecte qui a collaboré à Fonthill Abbey : « There are several different types of fan ceiling, more than ever touched the imagination of James Wyatt, the delicate arachnid-elegant fan-patterns in the corners of whose stucco ceilings are so characteristic as to amount to his personal signature. » Sitwell 59.

⁵³ L'effet que Beckford chercha à recréer dans son abbaye n'est pas loin de celui de la composition fractale. Pour preuve ce rare témoignage d'une visite à Fonthill par Samuel Rogers en 1817 : « On Mr B's stamping and saying, "Open!" the Statue flew back, and the Gallery was seen, extending 350 feet long. At the end an open Arch with a massive balustrade opened to a vast Octagon Hall, from which a window shew'd a fine view of the Park. On approaching this it proved to be the entrance of the famous tower – higher than Salisbury Cathedral ; this is not finish'd, but great part is done. The doors, of which there are many, are violet covered over with purple and gold embroidery. » Cité in Aldrich 88.

⁵⁴ Ainsi par exemple, Darianoc et Dhulkianouz (*Contes arabes* 191). Et le déplacement lui-même est toujours une phase diégétique. Il a même une valeur métafictionnelle car le récit est d'abord une translation. D'un coup d'aile de roc, le protagoniste, entre l'épisode de Messac et celui de Visapour, entre la dernière ligne de la page 214 et la première de la 215, va de l'Arabie en Inde en passant par Ceylan !

prospectif) est d'abord révélateur d'un paradoxe temporel. La vitesse est en effet une force de décélération. Plus vite les spectacles changent, plus précise se fait la vision ; plus la rétrospection des styles architecturaux ou des espaces exotiques s'accélère et se multiplie, plus l'introspection s'approfondit :

De cette salle, il passa dans une infinité d'autres qui avaient toutes des meubles et une illumination semblables et qui n'étaient séparées que par des portières. Quand il croyait avoir tout vu, c'était à recommencer. Las enfin de parcourir ce vaste palais, il se coucha par terre, pour attendre que quelqu'un se présentât à lui⁵⁵.

IV. Historicisation et expiation : vers une métaphysique du « *modern gothic* ».

Dans tous ses textes de jeunesse ou dans ses contes, Beckford abuse d'historicisation et de manipulations. Il convoque ainsi toutes les civilisations premières, de préférence à la veille de leur déclin, ce qui n'est pas sans nous faire penser à Diderot s'adressant à Hubert Robert : « Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu'elles montrent, et je vais vous en dire ce qui m'en viendra sur le champ. Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. » (Diderot, *Salon de 1767*). Dans l'« Histoire de Yao », pour ne prendre qu'un exemple au hasard, les parallèles abondent entre l'âge d'or de la Chine, les 9^{ème} et 10^{ème} siècles du temps de la splendeur de Bagdad, et la Grèce ancienne (« Yao » 46). Les semi-divinités orientales abondent aussi dans l'« Histoire de Visapour » tout en traversant l'Arabie comme c'est le cas également dans l'« Histoire d'Aladdin », dans laquelle s'emboîte l'« Histoire du prince Mahmed », roi des Indes. En fait, la mémoire se confond bientôt avec une rêverie érudite :

Toutes sortes de pensées défilèrent dans mon esprit. Je me rappelais les événements passés. Je prévoyais le futur. Je

⁵⁵ *Histoire du prince Ahmed* 27.

reniais mes prophéties. Tout m'apparaissait comme dans un rêve et, l'instant d'après, tout me semblait réel⁵⁶.

En fait, le programme artistique de William Beckford est dans la continuité des préoccupations postromantiques, telles que les a formulées Thomas Gray en 1785 : « The drift of my present studies is to know, wherever I am, what lies within my reach, that may be worth seeing whether it be building, ruin, park, garden, prospect, picture or monument, [. . .] and what has been the characteristic, and taste of different ages.⁵⁷ ». La fabrique de Beckford correspondait elle aussi à ce projet : « Fonthill et Windsor spring from an impulse similar to that which produced Napoleonic classicism, the idealization of a past way of life.⁵⁸ ». Et Marcel May dans *William Beckford et la genèse de son Vathek*⁵⁹ écrit :

Sorti des ombres de l'histoire pour devenir rôle de vision, le calife Vathek habite une demeure que l'imagination de William a faite pièce à pièce en pillant à travers l'Europe ici une colonnade, un péristyle, là une tour qu'il agrandit comme font les clairs de lune, partout des stalles et des statues, partout des souvenirs de beauté et de grandeur.

Dans les *Souvenirs à Alcobaca et à Batalha*, il ne s'agit pas de véritables *recollections*, de véritable rétrospection ; le souvenir est dépassé par l'imagination. A ce sujet, André Parreaux a parlé d'un « style fluide et subtilement artificiel » et il est vrai que l'auteur des contes orientaux sait comme personne faire prendre à son promeneur une allée souriante au bout de laquelle se dessine quelque touffu bosquet qui cache l'entrée d'une grotte où se répand une lumière crépusculaire. Aucune régularité, aucune harmonie d'ensemble, mais de la variété. De plus, les contrastes qui existent entre les deux excursions sont révélateurs de l'intention narrative : la première est cocasse, même si elle contient des passages judicieusement placés qui annoncent la seconde plus sombre et plus poétique, comme par exemple l'épisode quasi biblique où il se lamente sur le spectacle d'un poisson qui se meurt sur la rive privé de son élément naturel. On est là dans l'introspection, celle qui

⁵⁶ *La vision* 24.

⁵⁷ Cité par K. Clark 24.

⁵⁸ Clark 78.

⁵⁹ Cf. bibliographie.

rejoint le destin universel, une certaine dissolution mais à partir d'une rétrospection psychologique autobiographique. L'architecture même des monastères est responsable de ce changement d'état d'âme : Alcobaça se situe entre le roman et le gothique et Batalha est plus massive et théâtrale (on y arrive guidé par Beckford historien en passant par la plaine d'Aljubarota, champ de bataille sanglant au 14^{ème} siècle). En fait, passer d'Alcobaça à Batalha, c'est un peu comme passer, dans un cabinet, du pittoresque hédoniste et quelque peu païen d'un tableau de Poussin aux paysages damnés d'un Salvator Rosa. L'esthétique de la fin du 18^{ème} se situe entre le pittoresque et le sublime et dans le sublime, un peu comme chez Chateaubriand ou les préromantiques, il est bien difficile de faire la part entre le poétique et le religieux. Beckford se met d'ailleurs souvent en scène ; on le voit bouleversé par des chants religieux, par des excès de dévotion de la part de moines⁶⁰ ou par des rites qui ont pour lui tout le décorum des pratiques magiques. Dans la huitième lettre, il pleure sur le germe de destruction qui le ronge depuis toujours : l'ennui, ce grain maléfique qui fait naître un lyrisme rare dans les récits de voyage. On peut s'en rendre compte dans la 8^{ème} lettre avec l'épisode du pur-sang arabe ou à la fin de la 7^{ème} journée, avec celui des trois pages qui semblent s'adonner au rite d'Isis.

On ne s'étonnera pas que, hors du cadre du récit de voyages, Beckford oublie tout souci de repérage rétrospectif stable et s'adonne à ce que l'on pourrait appeler une mytho-géographie. Cette tendance voyageuse et livresque aboutit à une sensation de temps arraché, un temps mythologique, un temps arrêté. Dans l'« Histoire de Yao », le protagoniste est à la recherche du Fien, l'esprit originel puis « d'êtres prestigieux, demi-dieux des temps anciens dont peu de nations ont encore un respectueux souvenir⁶¹ » et dans l'« Histoire de Darianoc », une nouvelle religion voit le jour, sans « simulacres, ni idoles, ni culte établi, ni prêtre, ni temple⁶² », celle du Cœur Grand. En fait, on quitte l'introspection par la plongée

⁶⁰ En réponse à sa mère qui s'inquiétait de rumeurs concernant une éventuelle conversion au catholicisme, Beckford répond : « Ceux qui vous ont parlé de mon changement de religion sont des canailles ou des nigauds. Je suis précisément ce que j'ai toujours été à cet égard — un amateur, un dilettante, un connaisseur peut-être mais pas un adepte »(22.08.1795).

⁶¹ *Suite de contes arabes* 44 et 53.

⁶² Ibidem 183. On pourra encore se référer à l'« Histoire de la princesse Fikelah et du prince Chemnis » 170 et tout le début de l'« Histoire de Darianoc » 183-84.

dans la rétrospection et c'est alors une curieuse nostalgie qui émerge. Place alors pour l'étude et surtout la méditation.

Le rapport de William Beckford au religieux a ceci de particulier que la méditation est plutôt vécue comme une recherche métaphysique analogue aux philosophies religieuses orientales et attachée aux symboles et au sens du sacré. Mais Beckford est un contemporain de son époque, le gothique des lumières pour reprendre le titre de l'ouvrage de Baridon : des croyances, Beckford ne garde que les rituels et fait le constat de l'impossibilité de la foi. C'est aussi peut-être où se situe la part d'obscénité dans cet acte créateur qu'est celui de William Beckford. L'auteur ne confesse rien de l'intériorité « autobiographique » à proprement parler, il affiche la force et la magie des rituels et emblèmes antérieurs, ancestraux ou intemporels, car dans l'indécence de ces petits théâtres intimes, la rétrospection, considérée comme projection de la vision plus que projection visionnaire, a peut-être valeur de rédemption.

Je voudrais terminer sur un emblème puisque tout gothicisme est affaire d'ornement et de spectacle. Dans les contes arabes de Beckford, les oiseaux sont très nombreux⁶³ : le simorg persan, le Pheng chinois, le garuda hindou, le roc ou l'anka arabes désignent tous le même animal, un oiseau fabuleux d'une taille gigantesque et de couleur blanche qui pourrait bien être considéré comme la chimère sublime et gothique des arabesques de Beckford et il faudrait se souvenir que l'obscène, qui n'est pas simplement comme on l'a vu un simple outrage à certaines conventions morales ou sociales, est également étymologiquement la progéniture de l'oscène, l'oiseau dont le chant est de mauvais augure, autrement dit ce qui est obscène serait révélateur d'une certaine damnation à venir. Derrière le personnage haut en couleurs de William Beckford, derrière toutes ses élégances, sa fantaisie et son panache, se dessine une œuvre dont le mouvement serait plutôt celui d'une spirale sinistre, un mouvement déjà moderne, un mouvement qui ne tourne pas dans le bon sens puisqu'il tente, aux confins de la rétrospection et de

l'introspection, de revenir à la déchirure première, non pas ontologique ou fautive originelle, mais plutôt celle de l'imagination arrachée au réel :

J'étais devenu le jouet de mon imagination et je ne discernais qu'à grand peine les zones d'ombre de celles de la réalité. Un effort violent fut nécessaire pour me tirer de mon emprisonnement momentané déchirant au passage mon habit que je quittai pour mieux continuer ma progression à travers la forêt dans une obscurité presque totale⁶⁴.

Noir, assurément.

⁶³ On trouvera ces oiseaux et bien d'autres, avec des fonctionnements symboliques variés dans *Suite de contes arabes* par ex. 123, 127, 153, 164, 200, 294-95.

⁶⁴ *La vision* 37.

Bibliographie

L'édition la plus complète des œuvres de William Beckford est disponible en français aux éditions José Corti (9 volumes) grâce aux efforts conjugués de Roger Kann, Bertrand Fillaudeau et de moi-même. Il y manque toutefois 3 ouvrages particuliers *Modern Novel Writing* 1796 ; *Azemia* 1797, tous deux publiés sous un pseudonyme, puis *Popular Tales of the Germans*, une traduction. Ce dernier ouvrage n'est pas disponible dans une édition contemporaine et la seule concernant *Modern Novel Writing* et *Azemia* est américaine ed. Herman Mittle Levy Jr. (Gainsville, Florida, 1970).

Les manuscrits et la correspondance se trouvent principalement à la Bodleian Library d'Oxford et à la Beinecke Rare Books and Manuscripts Library de Yale.

La Beckford Society existe depuis 1995 et publie un journal et un bulletin. S'adresser à Sidney Blackmore 15, Healey Street London NW1 8SR ou Jon Millington 13 Downfield Road Bristol BSTJ. Avant 1995, et depuis 1980, c'est *The Beckford Newsletter* édité par Jon Millington qui faisait régulièrement le point sur les recherches beckfordiennes.

ABENSOUR, Liliane et Françoise CHARRAS

Le romantisme noir. Cahiers de l'Herne 34

Paris : L'Herne, 1978.

ALDRICH, Megan *Gothic Revival*

Londres : Phaidon Press, 1994.

BECKFORD, William - *La vision*, trad. Girard

Paris : José Corti, 1990.

- *Suite de contes arabes*, éd. Girard

Paris : José Corti, 1992.

- *Histoire du prince Ahmed* éd. Girard

Paris : José Corti, 1993.

- *Souvenirs d'Alcobaça et Batalha*, trad. Parreaux, préface Girard.

- Paris : José Corti, 1989.
- *The Transport of Pleasure* (Fragment), ed. Dick Claesson
Göteborg : Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1996.
- *The Consummate Collector. William Beckford's Letters to His Bookseller*, ed. Gemmett
Wilby : Michael Russell Ltd., 2000.
- *The Transient Gleam. A Bouquet of Beckford's Poesy*, ed. Devandra Varma
Upton, Cheshire : The Aylesford Press, 1991.
- BROCKMAN, H.A.N. *The Caliph of Fonthill*, avant-propos Nikolaus Pevsner
Londres : Werner Laurie, 1956.
- CHADOURNE, Marc *Eblis ou l'enfer de William Beckford*
Paris : J. J. Pauvert, 1967.
- CHATEAUBRIAND, François René de
Génie du Christianisme
Paris : Pléiade Gallimard, 1978.
- CLARK, Kenneth *The Gothic Revival. An Essay on the History of Taste*
1928 Harmondsworth : Pelican Books, 1964.
- DUBY, Georges *Le temps des cathédrales. L'art et la société. 980-1420.*
Paris : Gallimard, 1976.
- FONTANEY, Pierre ed. anthologie
Le Renouveau gothique en Angleterre : Idéologie et architecture.
Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1989.
- GIRARD, Didier - *William Beckford. Terroriste au palais de la raison.*
Paris : José Corti, 1993.
- Contributions annuelles au Beckford Newsletter (1987/94) :
« Delineations on the Fonthill Pageant » 1987, « William Beckford's Nostalgic Visions » 1988, « Literary Curiosities » 1989, « The Beckford-Clark Correspondance » 1991, « Beckford's Juvenilia? » 1992, « Beckford in Paris,

1792 : Unconcerned but not indifferent (Man Ray's Epitaph) » 1993,
« Terroriste au palais de la raison » 1994.

- « An Imaginary Contour of Europe » *Comparative Literature*
Cambridge : Cambridge University Press, printemps 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang von

Von Deutscher Baukunst in Sämtliche Werke I, 2.

Munich : Hanser, 1987.

HATZENBERGER, Antoine

Esthétique de la cathédrale gothique

Paris : L'Harmattan, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

Leçons sur l'esthétique, trad. Jankélévitch.

Paris : Aubier, 1944.

HEINEMANN, Elke

*Babylonische Spiele : William Beckford and das Erwachen der Modernen
Imagination.*

Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2000.

LE BRUN, Annie *Les châteaux de la subversion*

Paris : J. J. Pauvert aux éditions Garnier Frères, 1982.

LEES-MILNE, James *William Beckford*

Tisbury : Compton Russell Ltd., 1976.

LEVY, Maurice *Le roman gothique anglais 1764-1824*

Toulouse : Association des publications de la faculté des lettres et
sciences humaines de Toulouse, 1968.

LOVEJOY, A. O. et Michel BARIDON

*Le gothique des lumières - The First Gothic Revival and the Return to
Nature*

Paris : Gérard Monfort, 1991.

MAC CARTHY, Michael Joseph

The Origins of the Gothic Revival

Yale : Yale University Press, 1987.

PANOFSKY, Erwin *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. Bourdieu
Paris : Minuit, 1967.

ROBSON - SCOTT, W.D. *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*
Londres : Clarendon Press, 1965.

RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*
Londres : Library Edition, 1903, vol. 8.

- *The Stones of Venice*

In *The Complete Works of John Ruskin*

Londres : Allen, 1904, vol. 2, chap. 6 "The Nature of Gothic" 184-217

SITWELL, Sacheverell *Gothic Europe*

New York - Chicago - San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, 1969.

oo

William Beckford and the gothic charivari.

oo

(version anglaise)

The so-called gothic revival and more generally speaking the renewal of interest for anything gothic from the 18th century onwards are usually explained as a reaction against the rigours of classical tastes. But to be frank, this normative and highly intellectual view is hardly convincing. Indeed, 2 centuries ago as well as today, there is no moral or aesthetic law which prevents us from passing from passion to (classical) taste or vice-versa. Many gothic enthusiasts happened and still happen to revel – at times – in classical or neo-classical art. In academic circles, everyone seems to agree on the definition of the gothic novel as a literary genre and art historians seem to take neo-gothicism for granted. Disputes and debates usually revolve upon some erudite references, attributions and influences from one building upon another, from one *recherché* ornament upon some piece of poetry or fiction but very few of them seem to challenge the neo-gothic style or notion as such, leading to such follies as ascribing the adjective “gothic” to all sorts of artists, sensibilities, periods, forms of art and whatnot. Today, in America “gothic” even seems to have become a mere synonym for anything terrifying, gory, cryptic or even fantastic. These notions in literature and in the history of architecture as both are so much interwoven should be reconsidered before discussing what kind of gothicism Beckford's less-known tales and fiction are made of.

Dreams made of stones

Art historians' concepts can be very deceiving when applied as literary tools and as such can become a new form of intellectual snobbery and vacuum. Such terms as “post-modern strategies”, “mannerist discourse” or “baroque deconstruction”, are often a lure as usually the aesthetic perspective behind those big words are not made clear but simply assumed and we know that epistemological *dérive* can be very harmful to the appreciation of old texts. Still, in the case of the gothic novel for instance, the role of the history of architecture is so closely associated with it that it is possibly necessary to reconsider a few facts in order to understand more clearly what the gothic meant to 18th century aesthetes and artists.

The development of the neo-gothic after 1834 when the movement turned into something more academic and in a sense more *bourgeois* with the Oxford movement, the art of Pugin, the emblematic *Houses of Parliament* or what is usually called the ecclesiastical neo-gothic will be left aside in this study. We shall concentrate on what was variably known as gothik / gothick / modern gothick or gothic as understood by amateurs and individuals from the 1700 to the turn of the century. As everybody knows a great many books have come out on the subject but despite their scholarship and subtle aesthetic digressions, two points can never be too strongly emphasized.

To start with, gothic taste is first and foremost a poetical matter and has long been established in a literary tradition: Pope's *Eloisa to Abelard* 1717, David Mallet's *Excursion* 1726, the Warton brothers, Arthur Young, and many others including Thomas Gray of course. Speaking about the Warton brothers, it is interesting to notice that Joseph Warton's *The Enthusiast or the Love of Nature* published in 1740 and so typical of pre-romanticism may lead us to think of Beckford's subtitle for his novel *Modern Novel Writing; Or the Elegant Enthusiast* but this a topic which deserves further examination. All the poets mentioned above embody a *nostos*, an urge to a return which was headed towards nature, which probably is one of the most important characteristics of gothic. Indeed, Beckford was much influenced by Thomas Gray, filling *Vathek* with descriptions "pregnant with poetry and as well as many other writings such as those in *Prince Ahmed* for instance:

J'étais entouré, d'un côté, de précipices au bas desquels roulait une eau rapide qui en tombant de rocher en rocher faisait retentir l'air d'un bruit sombre et terrifiant ; d'un autre côté, des forêts se présentaient à ma vue, dont le noir et funeste ombrage répandait une fraîcheur mortelle et remplissait l'âme d'épouvante. < . . . >

Ils se trouvèrent bientôt au bord de cette sombre vallée. Une vapeur en sortait comme d'un bain d'eau bouillante et ils crurent voir rassemblées dans cet abîme toutes les ombres effrayantes de la nuit. A mesure qu'ils descendaient, il leur semblait qu'ils pénétraient dans les ténèbres du séjour d'Eblis. Chaque pas leur portait le frisson au cœur.

The pre-romantic sensibility and the surrender to all the manifestations of nature, including that of death (needless to say we are here quite far from the

Wordsworthian notion of "Mother nature"), were later amplified into the picturesque, in other words a development of what can be called an architecture of suspense but also a suspended architecture, in short, an architecture made of ruins. Whether one reads Kenneth Clark or contemporary historians such as Megan Aldrich, the picturesque is characterised by a mixture or rather a blend of tastes, whether unexpected or exotic, which first became most evident in garden landscaping, especially by William Kent as early as the 1720s. Besides it is a well-known fact that gothic enthusiasts in the 18th century adapted this aesthetic evolution to the field of mental representation at large, Horace Walpole being an obvious example. Another way to understand this evolution is the totally fanciful allegory which was thought to be reliable until the end of the 19th century. William Warburton in his 1751 edition of Pope's *Works*, invented this theory, according to which the Goths' places of worship were bushes but when they became Christians, they added to the architecture of their new religious buildings elements copied from forests and vegetation in general. There is of course no historical truth in this but the flight of imagination involved speaks volumes for this nostalgic urge to the uncontrolled and anarchic forces of nature. In other words, the genesis of the gothic movement is not an archeologising quest. As for the relation between the architectural and the literary movements, Kenneth Clark has not been surpassed yet in his judgments: "The gothic poets had sung a faint discordant undertone to the Augustan harmony; the Gothic novelists screamed - screamed in complete reaction to everything stuffy and probable. Reaction was their chief impulse, and reaction is almost their only connexion with the architectural side of the Gothic Revival".

The second point which deserves a special emphasis is that the neo-gothic architecture, or rather the renewal of interest in "gothic" buildings or ornaments, are not at all pure. In his book *Gothic Europe*, Saverio Sestini corrects our vision: "The Romanesque grew imperceptibly into the Gothic probably at intimation of the pointed arches of the Fatimids or the Saracens. < . . . > The mosques of Cairo and Damascus < . . . > Omit the sculpture which was forbidden to the Moslems and the kinship becomes more apparent.". In his conclusion entitled "Charivari of the Gothic", the baroque specialist that he was leads us to see that the architectural gothic owes as much to the Northern as to the

Arab traditions. This is not an eccentric's isolated point of view. If we consider a few commentators of the modern period, we find the same confusion in terms of influences from the Arabs, the Moors and the would-be Barbarians of the North. This is the case in John Evelyn's *Accounts of Architects and Architecture* 1697, J.F. Sobry's *De l'architecture* 1776 or even in Fénelon's *Lettre sur les occupations de l'Académie française*. The so-called Gothic Revival or should we say the gothic Survival is the offspring of three complementary traditions, the medieval, the Arab and the Saracen ones.

Gothic novels and the dark sensibility

The circumstances under which Beckford and a few friends started to read and translate some oriental manuscripts from the Montague collection are quite well-known. It might have started as early as 1781 but we know for sure that they were most productive and busy with these "romantic translations" during the winter of 1782/83. It started as a game probably, a *jeu de salon* certainly, but developed into something quite different. The question which is still to be answered is why Beckford chose to write in French. One possible explanation is that he, as a teenager, had read the *Arabian Nights* in French editions (Galland, d'Herbelot, etc.) and felt more comfortable in this exotic language so as to enjoy the special atmosphere of the East. Another one is that French represented the language of subversion, the language in which he could express his innermost feelings and his sensual reveries. That is why the term "romantic translation" was alluded to as Beckford did not literally translate those texts, he and his friends probably did when they worked together but Beckford's imagination flared up. As in chivalric romances (*romans de chevalerie* to be more exact), creating or story-telling was not a matter of inventing fictional elements leading to original plots but of re-organising the fixed, sometimes stereotyped, episodes or tableaux of a legendary tale. In order to understand the author's method in such a peculiar form of literary creation, we just have to dig into Beckford papers to find the clue to his arabesques:

Voici encore de l'arabesque que je fis sur des écrits dont l'original se trouve dans le même recueil où Jonathan Scott et plusieurs Orientalistes ont puisé. Savary aussi a paraphrasé ce petit conte à sa manière. J'avais commencé à le traduire

littéralement. Mon maître d'arabe, un vieux musulman né natif de La Mecque, me l'avait recommandé comme exercice de langue. J'ai trouvé pourtant la narration si pompeusement ennuyeuse que je l'ai jetée de côté. Zémir voulut me brider, comme de raison, mais ayant pris le mors au dent, je me suis emporté à grand galop dans les régions de ma voyageuse imagination. Voici le résultat.

This quotation brings us back to the blend of different traditions already mentioned when considering the genesis of the gothic taste revival in architecture. Beckford's oriental tales are not exactly oriental because of the fiery and modern imagination that is stirring in them. But can they, as literary pieces, be considered as gothic? On the one hand if we believe Professor Maurice Levy who wrote his doctoral thesis on the English gothic novel and which has now become a sort of reference book on those matters in France as well as in England, such writings share three common denominators: the overwhelming presence of the abbey (or any place of seclusion) a pervading atmosphere of terror or anguish and manifestations of the world beyond in the diegesis. Most tales – not all of them – but most of them and all of Beckford's fictional letters (*The Vision*, "The Transport of Pleasure", the Nouronihar fragments) correspond to this typology. So why does Levy reject *Vathek* for instance from the gothic literary genre? Many critics have shown that despite the erudition of the man behind the texts, the tales are not exactly Arabian tales. Some even suggested that they were rather caricatures or parodies of the gothic novel: "Seine pseudo-orientalische Erzählung *Vathek* kann als groteskes Zerrbild der *gothic novel* gelesen werden" Elke Heinemann tells us in her recently published doctoral thesis. As for Lévy, his hypotheses concerning Beckford's two novels *Modern Novel Writing* and *Azemias* are very interesting and ambiguous: he reads them as two parodies of the genre but also discerns in them passages that could be considered as gothic. Moreover, we know that Beckford did not like being associated with the gothic revival in architecture: " No. I have enough sins to answer for without having that laid to my charge". Both opinions are thus intellectually acceptable, his tales and early writings can **and** cannot be considered as gothic.

So we are left with a big question mark. Let us go back to Horace Walpole and his *Castle of Otranto*, reputedly **the** first gothic novel. Horace Walpole is also the author of the *Hieroglyphic Tales* and the play *The Mysterious Mother*. Aren't there passages in these

two works that are somehow gothic? Is the gothic novel always a novel? Nothing is less sure than that. Besides if we read Levy's *magnum opus* carefully, we may notice that although he rejects Mary Shelley as well as Beckford as gothic authors, he nonetheless gives counter arguments to his own judgment which tend to show how wrongly we assumed that something gothic has something to do exclusively with the medieval gothic:

Malgré les rapports qui ont pu être établis entre la superstition gothique et la superstition orientale par certains esprits avertis du 18^{ème} siècle - en particulier en raison de l'origine sarrasine des romans de chevalerie -, nous croyons sages d'exclure de cette étude du roman "gothique" anglais, les contes orientaux, dont l'esprit nous paraît tout à fait différent, même lorsqu'ils atteignent à la qualité du *Vathek* de Beckford.

Things are gradually becoming less clear. If we re-read the essays and comments of precisely those contemporaries of the "gothic revival" that is to say John Aikin for example and his *On The Pleasure Derived from Objects of Terror* 1773 or Nathan Drake in *Literary Hours* 1800 we'll find again that the oriental, the gothic and the Saracen traditions intertwine and if we read Aikin in particular, the thing becomes even more obvious : the author does not dwell on a medieval archeological gothic but on the dark novel and sensibility as a whole and most of the time at a poetical or philosophical level. We may find many other examples of books or writers who are usually forgotten in the gothic pantheon such as Tobias Smollett and his *Ferdinand Count Fathom* or Charles Brockden Brown's works, among many others, who partake of the same dark sensibility. As a conclusion to this reassessment of the gothic genre, I think once again it shows how deceptive categorising can be, leading as it can to a general misunderstanding of such artistic gestures. So gothic has a very vague meaning today but maybe it is not such a big question after all since it has always been the case. Even within the group of unchallenged gothic authors, what remains is the individuality of each artist. And William Beckford is certainly one very good example of the English and French dark novelists, along with Sade, Diderot, Lewis or Sophie Lee.

In France, the rediscovery of such novels or writings is due to the insatiable curiosity of the surrealists. It might be interesting to remember that René Magritte did

some illustrations for *Vathek*, still unpublished, and that the surrealists never spoke of a gothic taste or novel but rather of *romans noirs* just as Aikin or Drake did in their own times. In *Les vases communicants*, Breton dreams about a little gothic glass bookcase that one could hang on the wall with all the dark novels of the pre-romantic era. His taste for such books based on the fact that he considered them as “ultra-romanesques” and “archi-sophistiqués”. Realism and identifications are not sought after, a new (shall I dare utter the word: modern?) mode of representation of mental perceptions was being born.

Beckford's special brand of gothicism.

In almost all dark novels, the focal point and the horizon are marked by a place or building which seems to represent metaphorically the darkest recesses of the human psyche. In Beckford's case, this place of subversion was first the "Dome of the Setting Sun" in his early letters, then Eblis in *Vathek* and finally Fonthill Abbey in real life. The progression is quite revealing, the dome is a place of communion, Eblis the “most atrocious Hell in litterature” and Fonthill Abbey, as it is an abbey and not a cathedral, a place of expiation. Yet, in Beckford's tales, there is what Antoine Hatzenberger has called the aesthetics of the cathedral, which does not imply that there must be an actual cathedral playing a rôle in the diegesis.

First, verticality is the general movement in the progression. The thing is quite obvious in Beckford, whether in *The Transport of Pleasure*, *The Vision*, or a famous episode in "Histoire d'Elouard Felkanaman et d'Ansel Hogioud". Any time the protagonist is beset by doubt or any peripeteia is to occur, the pilgrimage is described on a vertical axis as opposed to the bucolic or picturesque descriptions which are horizontal. Secondly, as in *Histoire du prince Ahmed* the cathedral is a sort of interface between the exterior and the interior. The sublime quality of indoors *locale* stands as an ornament to the picturesque surroundings as well as a reflection of it. Architecture is also a metaphorical space in the gothic sensibility and more especially it reveals passions and eroticism. The *locus* can be either a luxurious abbey or a tomb but always a secluded place where melancholy pervades. In his *Almanach des Muses* Choderlos de Laclos wrote in 1777: "Ô! tombeau désirable! Ô! demeure tranquille! / Le malheur nous poursuit, prête-nous un asyle / A

l'orage qui gronde, ô Mort!, dérobe nous." And then we are not all that far from the atmosphere Beckford conjures up in the first pages of "Histoire d'Al Raoui", in which the protagonist is shown, all alone and cutt off from the rest of the world: "Ennuyé de ma solitude, la mélancolie me gagna si terriblement que ma vie me devint insupportable et souvent je souhaitais la mort." Melancholy in Beckford's tales can also be considered as another kind of transport, a travel within oneself towards something strange and foreign. Hence, the emblematic and litteral spiral pattern which is quite obvious in *Histoire du prince Ahmed* or "Histoire d'Aladdin". To use Hatzenberger's words "Ce que la rosace et le labyrinthe signifient, n'est-ce pas alors l'exigence pour l'homme hors de lui et étranger à lui-même à force d'extraversion, affairé, dispersé et perdu dans le monde, d'être transparent à soi-même, et de rentrer en soi pour trouver son propre centre?" With Beckford, this spiral movement is inscribed within oriental settings clouded here and there by Sadian motifs, giving birth to a very peculiar delight in langorous sighs and imperious desires. The author often mentions situations in which "le cœur est condamné à des privations éternelles". What is forbidden is not exactly what could be expected, that is to say certain objects of desire but the moral question concerns the limits and essence of pleasure ; in other words how to contemplate and enjoy the object of one's temptations without possessing it. That is maybe what the Beckfordian obscenity encapsulates. In "Histoire des Fontaines de Merlin", the fountains of hatred are more important than the Fountain of love, the passionate lover in "Al Raoui" wants to be buried wrapped up in his beloved's shroud, Elouard Felkenaman and Ansel Hogioud are apparently much more in love when they are furiously searching for one another beyond the seas, which are always considered as doomed places in the Arab tradition.

Last of all, the role of architecture in Beckford's writing is to enhance a sense of infinitude which leads to a certain vertigo for the reader as the structure of the whole work is always interdependent with its meanings. In fact, the process is one of homology, everything becomes comparable to everything. In *Histoire du prince Ahmed*, the protagonist passes from his cell to the nets of a fisherman; in *The Vision*, the perspective is not created by a few columns but three thousands of them and their floral shapes and ornaments seem to multiply and develop as the reading progresses. In his *Essai sur le goût*, Montesquieu gives an original point of view on the tantalizing visual impact of gothic architecture:

"L'architecture gothique paraît très variée ; mais la confusion des ornements fatigue par leur petitesse ; ce qui fait qu'il n'y en a aucun que nous puissions distinguer d'un autre, et leur nombre fait qu'il n'y en a aucun sur lequel l'œil puisse s'arrêter < . . > Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit ; et l'âme en est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur." In Beckford the enigma boils down to the fact that the decor is not one really, it fictionally develops as images abound : "A chaque pas, il trouva quelque nouvel objet qui l'enchantait. Cent fontaines de marbre jetaient des eaux transparentes et fraîches sur des parterres remplis d'une quantité de fleurs qu'il n'avait jamais vues auparavant". As a matter of fact, Beckford's neo-gothic is based on the fractal technique:

De cette salle il passa dans une infinité d'autres qui avaient toutes des meubles et une illumination semblables et qui n'étaient séparées que par des portières. Quand il croyait avoir tout vu, c'était à recommencer. Las enfin de parcourir ce vaste palais, il se coucha par terre, pour attendre que quelqu'un se présentât à lui.

Beckford's neo-gothicism also relies heavily on a special brand of historicising. In all his early writings, he manipulates historical references and rearranges them in – precisely – a gothic manner. There is a continuity in Beckford's artistic gesture along with the pre-romantics. In 1785, Thomas Gray wrote: "The drift of my present studies is to know, wherever I am, what lies within my reach, that may be worth seeing whether it be building, ruin, park, garden, prospect, picture or monument, < . . > and what has been the characteristic, and taste of different ages". If you take "Histoire de Yao" for instance there are numberless parallels and echoes among the Golden Age in China, the 9th and 10th centuries of the Arab world around Baghdad and ancient Greece (Yao, 46). Besides, oriental or more precisely Hindu divinities also abound in "Histoire de Visapour" although some of the events take place in Araby and one of the embedded stories of "Histoire d'Aladdin" is the story of prince Mahmed who is King of India. Many times memory and erudition turn writing into a sort of psycho-active travel in time:

Toutes sortes de pensées défilèrent dans mon esprit.
Je me rappelais les événements passés. Je prévoyais le futur. Je

reniais mes prophéties. Tout m'apparaissait comme dans un rêve et, l'instant d'après, tout me semblait réel.

The *Recollections to an Excursion to Alcobaça and Batalha* are not exactly recollections but rather a retrospection, in which memory is fictionalised by the imagination... The very architecture of the monasteries is responsible for a change of mood in the traveller's account. Alcobaça is half way between the romanesque and the gothic whereas Batalha is a more massive and theatrical kind of gothic artefact. Within the excursion, the narrator who is also an art historian all of a sudden exposes the reader to visionary episodes such as that of the thoroughbred at the end of the eighth letter and that of the three pages taking part in the rites of Isis in the seventh letter. Kenneth Clark wrote that: "Fonthill and Windsor spring from an impulse similar to that which produced Napoleonic classicism, the idealization of a past way of life." but idealisation is not maybe exactly what Beckford was after. In fact, like Prince Pückler-Muskau visiting Warwick Castle in 1826, Beckford could have written: "I fancied myself transported back into bygone ages as I entered the giant Baronial Hall" Hence, Beckford gives free rein to what we could call his mythopea or mythography. Beckford revisits ancient if not primaevael civilisations and infuses them with a timeless dimension; in "Histoire de Yao", the protagonist is looking for the Fien (or original spirit) then "êtres prestigieux, demi-dieux des temps anciens dont peu de nations ont encore un respectueux souvenir". In "Histoire de Darianoc", a new unheard-of religion is established without "simulacres, ni idoles, ni culte établi, ni prêtre, ni temple", celle du Cœur Grand". In these tales or fictional letters, Beckford not only develops a world of his own but also accumulates past present and future visions in a modern-gothic manner.

Other characteristics of Beckford's gothicism which are more technical than thematic could be explored, such as a very strange enunciative strategy and character-types from maedieval and Arab tales. Among many others, Beckford did invent the sabih type (a neologism derived from *sabih*, the handsome one and *saih*, the wanderer) giving birth to characters as Ahmed, Darianoc, Chemnis, etc. What is important here is to notice is that character-types usually make the identification process extrememly difficult and what really matters in the end is the lyrical and the mechanic, as the two modern forces at

work in art. The story must proceed whatever the reader's expectations might be, and the lyricism of some tableaux must strike him like thunder. What must remain is not the empathy or sympathy of introspective narratives but the sublime terror and excitement of initiation novels:

Sans aucun doute, ces derniers moments passés, qui ont glissé comme la vision de la nuit, n'effacent pas le souvenir de ceux auxquels j'ai aspiré pendant mon initiation.

In other words, this kind of literature works on a total disregard for the reader's expectations and that explains why dark novels are often read several times in a lifetime with totally different reactions from the same reader. The impact is nonetheless extremely romanesque as what is to be found there is something between Burkian fear and rapture, as if fiction echoed the vacuum in oneself of the impossible ideal of fusing with the universe.

As a conclusion, why not conjure up an emblem as any gothicism is a matter of ornament. Birds are overwhelmingly present in Beckford's early tales. His arabesques do not include doves or pigeons but rather Persian *simorgs*, Chinese *Phengs*, Hindu *garudas* Arab *rocs* or *ankas*. All these different versions of a huge white bird could be the most characteristic *chimera* of Beckford's writings and this leads us to think again about the obscene, this time not as a moral notion supposed to represent anything that goes against conventions but etymologically speaking, as the offspring of the *oscene*, that bird whose song is a sort of omen, a sort of revelator of an impending doom. Behind the extravaganza and the gothic richness of Beckford's many talents, does lie an ever-present inner disruption which is not the result from an ontological fall but in a more modern manner from an imagination torn apart from reality:

J'étais devenu le jouet de mon imagination et je ne discernais qu'à grand peine les zones d'ombre de celles de la réalité. Un effort violent fut nécessaire pour me tirer de mon emprisonnement momentané déchirant au passage mon habit que je quittai pour mieux continuer ma progression à travers la forêt dans une obscurité presque totale.

Definitely dark.