



HAL
open science

Le roman gothique britannique et la muse parodique de Paul Féval: Ann Radcliffe dans "La Ville-Vampire"

Filippos Katsanos

► To cite this version:

Filippos Katsanos. Le roman gothique britannique et la muse parodique de Paul Féval: Ann Radcliffe dans "La Ville-Vampire". L'écrivain personnage de fiction, Jean-Christophe Valtat, May 2015, Montpellier, France. hal-02265317

HAL Id: hal-02265317

<https://hal.science/hal-02265317>

Submitted on 9 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le roman gothique britannique et la muse parodique de Paul Féval : Ann Radcliffe dans *La Ville-Vampire*

Romancier prolifique au succès inégalé, Paul Féval constitue une figure à la fois emblématique et complexe de la première génération du roman-feuilleton. S'il a construit sa popularité en faisant de cette nouvelle « littérature industrielle » tant décriée à l'époque, il n'a pas cessé d'espérer qu'un jour, il quitterait le rez-de-chaussée des grands journaux nationaux pour s'épanouir dans le cadre de publications plus prestigieuses bénéficiant d'une légitimité proprement « littéraire ». L'échec de toutes les tentatives de légitimation de son œuvre ainsi que l'ingérence croissante dans son travail des patrons de presse qui lui reprochent les « longueurs » de ses romans, le conduira progressivement, dès la fin de la Monarchie de juillet, à se désolidariser de la veine des romanciers-feuilletonistes. Une prise de distance qui se mesure, dans son œuvre, par une évolution proprement stylistique. Bien que présents dès les premières œuvres du romancier, le rire et plus spécifiquement l'ironie, prolifèrent au fil du temps, minant dès l'intérieur la poétique centrale du roman-feuilleton « industriel » fondée sur l'illusion référentielle et le sensationnalisme.

En 1866, la rupture avec cette poétique populaire est consommée. Par la publication dans *Le Grand journal* de *La Fabrique des crimes*, Féval prétend, en contant les affreux crimes de l'assassin Mouchamiel, non seulement « parodier les romans qui font prime aujourd'hui, mais encore intéresser le lecteur et le prendre pour ainsi dire à ses propres pièges en lui montrant par quels moyens il est séduit¹ ». Tout en reconduisant et en exacerbant les recettes à succès d'un roman qui participe pleinement à la « culture du crime » de l'époque, Féval construit à l'intérieur de sa fiction un discours métapoétique critique et s'écarte ainsi radicalement de l'écriture classique du roman populaire : l'illusion référentielle et la transparence de l'univers narré laissent place à des procédés de mise en abyme et de distanciation ironique qui empêchent toute lecture exclusivement immersive. En greffant sur les poétiques paralittéraires une dimension autoréflexive, il réussit ainsi à créer en un sens un roman populaire « littéraire » dont l'horizon de réception n'est plus celui du simple lecteur d'intrigues. Une décennie plus tard, il réitère l'expérience avec la publication, du 12 septembre au 26 octobre 1874, de *La Ville-Vampire* dans le feuilleton du *Moniteur Universel*.

Bien que ce roman s'inscrive dans une longue tradition parodique qui vise le genre gothique et qui s'épanouit dès la fin du XVIII^e siècle, il n'est pas moins pour autant un cas exceptionnel. Dans la majorité de ces parodies, en France comme outre-Manche, les grands succès du genre gothique sont présents dans les univers fictionnels en tant qu'objets-livres dans les mains de lecteurs naïfs et sans discernement qui projettent les chimères romanesques sur la réalité. Du côté britannique, *Northanger Abbey* de Jane Austen, composé en 1798 et publié à titre posthume, et du côté français *La Nuit Anglaise* de Bellin de La Liborlière publié en 1799, en sont les exemples les plus célèbres. Dans le premier la jeune Catherine Morland frémit d'excitation quand elle est invitée à se rendre à Northanger Abbey, une vieille demeure anglaise qu'elle

¹ Cité dans Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Paris, Les Belles lettres, 2000, p. 28.

identifie aux sinistres châteaux qui hantent les pages de ses lectures préférées. Dans le second, Monsieur Dabaud, bourgeois que la Révolution et ses morts ont confortablement enrichi, lit avec avidité les romans gothiques anglais et vit son quotidien au miroir de ces noires fictions qui le divertissent tant.

Dans le roman de Féval, le centre thématique du discours parodique se déplace sensiblement. Il ne s'agit plus seulement de déconstruire les modalités de réception d'un genre romanesque à la mode mais cette fois-ci de représenter son origine. À la présence de lecteurs Féval privilégie celle d'une auteure célèbre déjà évoquée dans plusieurs de ses romans antérieurs : la romancière britannique Anne Radcliffe « sombre mère de tant de mystères et de tant de terreurs [...] qui donna le frisson à l'Europe² ». Un choix singulier salué par la *Revue de France* qui commente la parution du roman en volume chez l'éditeur parisien Dentu de la façon suivante :

Quant à *La Ville-Vampire*, c'est un pastiche très amusant et très réussi des romans d'Anne Radcliffe. M. Féval a eu l'idée originale de faire intervenir la célèbre *authoress* elle-même, dans une histoire encore plus horrible, terrible et incompréhensible que *Les Mystères d'Udolphe* et *Le Sicilien*³.

Dans cette communication, nous nous proposons d'analyser les enjeux de cette présence originale pour le XIX^e siècle d'un écrivain réel au sein d'une fiction populaire. Au niveau du personnel romanesque, il s'agira de s'intéresser aux différents matériaux qui contribuent à l'élaboration du personnage d'Anne Radcliffe, tandis qu'au niveau générique, nous verrons de quelle façon l'insertion de la romancière dans la fiction aboutit à la mobilisation de deux architextes radicalement différents.

1. Un personnage historique dans la fiction

Avec la vogue du roman historique qui déferle en Europe à partir des années 1820, la question du statut du personnage historique et des problèmes que sa présence pose, en termes de vraisemblance, dans une fiction romanesque a été largement discutée par les romanciers. Les uns se rangèrent du côté de Walter Scott en essayant de limiter autant que possible les frictions entre personnages fictionnels et historiques. D'autres employèrent la méthode contraire et ont revendiqué pour ces derniers le rôle de protagonistes.

En mettant Anne Radcliffe au cœur de sa fiction, Paul Féval faisait le choix de cette seconde méthode plus contraignante du point de vue de l'invention et exigeant un plus grand travail documentaire. Célébrité britannique de la fin du XVIII^e siècle, la popularité d'Anne Radcliffe se mesure au nombre d'hommages rendus par d'autres écrivains partout en Europe, à celui des imitations de son œuvre mais également à l'attitude de divers éditeurs britanniques qui investissent des sommes considérables pour s'emparer de ses manuscrits. Tandis que Jane Austen

² Paul Féval, *La Vampire*, Paris, E. Dentu, 1891, p. 5.

³ *Revue de France*, Notices bibliographiques, janvier 1875, p. 290.

par exemple avait reçu £10 pour *Northanger Abbey*, Anne Radcliffe en aurait reçu £800 pour *L'Italien*, un écart qui permet facilement de mesurer le succès de ses œuvres⁴.

Ce choix d'une personnalité littéraire de premier plan aurait sans doute été une faute stratégique s'il s'était porté sur n'importe quel autre écrivain plus tardif. Dans ses travaux Jean-Louis Diaz a notamment montré comment les romantiques et les auteurs de l'ère médiatique ont souvent contribué eux-mêmes, par l'utilisation consciente de divers péritextes et par leur inscription dans des stéréotypes d'époque, à faire leur propre publicité et à fortement orienter leurs propres représentations dans les imaginaires sociaux⁵. Les diverses « scénographies auctoriales » produites par eux auraient donc été un frein, ou du moins une contrainte très forte, dans l'élaboration de leur double fictionnel. Or le cas d'Anne Radcliffe qui nous intéresse ici peut de ce point de vue être considéré comme un contre-modèle radical : sa célébrité littéraire inégalée de son temps allait paradoxalement de pair avec une absence totale de visage public.

Tous ses biographes, de Walter Scott à la tentative inaboutie de Christina Rossetti en 1883 ou encore à l'ouvrage récent de Rictor Norton, insistent sur le peu d'informations que nous disposons sur elle, la présentent sommairement comme une femme discrète qui n'aimait guère se montrer en public et qui se désintéressait même de la protection de ses droits d'auteur face aux nombreux pirates qui pillaient son œuvre. Cette attitude de retrait de la scène publique s'est traduite, déjà à l'époque, par une superposition entre l'« auteure textuelle » et l'« auteure réelle » : la personne d'Anne Radcliffe n'avait d'existence pour ainsi dire que tant qu'elle publiait de romans et ses lecteurs ne la connaissaient qu'en associant son nom sur la couverture de ses livres avec le contenu de ses fictions.

En effet, la discrétion de la romancière était si grande que dans les années de silence qui ont suivi 1797 avec la dernière publication de roman de son vivant, on voit surgir un ensemble de rumeurs qui la prétendent morte. L'auteur de *La Nuit Anglaise* semble dès 1799 croire à la mort de la célèbre romancière mais les rumeurs s'intensifient en 1809 avec la mort de sa belle-mère, Déborah Radcliffe, événement qui crée une véritable confusion médiatique, de nombreuses revues annonçant à la place la mort de la belle-fille. En France, avant même sa disparition véritable en 1823 on commence, afin de profiter de son succès, à publier de ses œuvres faussement posthumes comme *Le Tombeau, ouvrage posthume d'Anne Radcliffe* par Hector-Chaussier et Bizet publié en 1821, ou encore *L'Hermite de la tombe mystérieuse ou le fantôme du vieux château* dans la préface duquel le prétendu traducteur recommande, dès 1816, « madame Radcliffe dans sa tombe » à la paix de Dieu.

Ainsi malgré sa célébrité, Anne Radcliffe a su jusqu'à la fin de sa vie s'entourer de mystère, un terrain des plus propices à l'exploitation fictionnelle. En invitant dans son roman la « sombre mère » du gothique, Paul Féval bénéficiait donc à la fois de la présence d'un grand nom qui intriguait par son opacité un vaste lectorat tout en conservant son entière liberté dans l'élaboration du double fictionnel de la romancière.

⁴ Voir Norton Rictor, *The Mistress of Udolpho : The life of Ann Radcliffe*, New York, Leicester University Press, 1999, p. 95.

⁵ Voir José-Louis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, coll. « Romantisme modernité », Paris, Honoré Champion, 2007.

2. Du malheur d'écrire des romans noirs

Le premier élément qui vient caractériser le personnage romanesque d'Anne Radcliffe est emprunté par Féval à un imaginaire littéraire d'époque. À défaut de disposer la moindre information sur la romancière, ses contemporains avaient souvent imaginé cette femme mystérieuse au prisme de ses héroïnes persécutées et brisées par une pression psychologique constante qui les mène au bord de la folie. Dans la biographie qu'il lui a consacré, Walter Scott a précisément souligné le fait que l'œuvre de la romancière est souvent venu rétroagir sur l'image que ses lecteurs se formaient d'elle :

Beaucoup de ses admirateurs croyaient – et certains d'entre eux le croient encore – qu'à force de ressasser les horreurs qu'elle représentait dans ses romans, elle aurait fini par perdre la raison, et que l'auteur des *Mystères d'Udolphe*, n'avait d'existence que comme pensionnaire d'une maison de fous. Ce rapport avait été répandu et répété avec une si grande assurance, non seulement dans la presse mais aussi dans les conversations, que l'éditeur de la présente biographie y a cru pour quelques années, jusqu'à ce qu'il apprenne, de source sûre, qu'il n'y avait jamais eu le moindre fondement à cette désagréable rumeur⁶.

Cette folie présumée, fruit de l'imagination débridée d'Anne Radcliffe, décrite par Scott comme un véritable biographème repris par toute la presse et les discours sociaux est naturellement exploitée par la fiction févalienne qui y fonde même ironiquement tout son dispositif « fantastique ».

L'aventure délirante d'Anne Radcliffe dans la *Ville-Vampire* est d'abord présentée, dans la fiction cadre, comme une histoire authentique que l'auteur aurait elle-même racontée à sa cousine Miss Jebb qui la transmet, à son tour, fidèlement à Paul Féval. Dans le récit enchâssé qui raconte l'aventure de la romancière et qui se déploie à l'intérieur d'un dialogue entre Féval et Miss Jebb, Anna se trouve immergée dans un univers diégétique qui reprend le schéma narratif typique de ses romans. Le bonheur du couple formé par deux de ses proches amis, Cornelia et Ned, est perturbé par les intrigues du comte Tiberio qui veut s'emparer de l'héritage de la jeune fille. Il la fait enlever par un vampire qui est à son service et qui se nomme Otto Goëtzi, puis l'enferme dans le vieux château de Montefalcone en espérant qu'un jour elle consente à l'épouser. Anna part à l'aventure pour venir en aide à ses deux amis et fait face à divers événements surnaturels : l'existence des vampires êtres dotés de « dividualité » pouvant se dupliquer à l'infini et prendre simultanément le contrôle des corps de leurs victimes, un aubergiste sans visage, un chien à figure humaine, des grosses araignées vertes qui se transforment en êtres humains, les merveilles de Sélène ville morte où le temps est immobile et qui réunit en elle tous les styles architecturaux existants, ne sont que quelques exemples emblématiques d'un univers fictionnel frappé du sceau de l'onirisme. La modernité de ce roman où Féval laisse libre cours à son imagination le rapproche d'ailleurs du texte fondateur pour la mouvance surréaliste d'Isidore Ducasse, les *Chants du Maldoror*, publiés pour la première fois à titre posthume, en 1874, la même année que *La Ville-Vampire*.

Se confrontant à l'incrédulité de Féval face à tous ces prodiges qu'elle vient de lui conter, Miss Jebb finit par évoquer, en guise d'apologie, la folie de sa grande cousine qu'elle admire tant :

⁶ Walter Scott, *Biographical Memoirs of eminent novelists and other distinguished persons*, vol. I, Edinburgh, Robert Cadell, 1834, p. 357, je traduis.

« ELLE était sujette à de crises de “seconde vue” depuis l’âge de neuf ans, et ses parents dissimulaient avec soin ce don ou cette infirmité⁷ » avoue-t-elle. L’aventure incroyable d’Anna est en effet présentée comme le fruit d’un rêve même si la romancière semble croire fermement à sa réalité. Celle-ci se réveille dans son lit le jour de son mariage et aucun de ses domestiques ne se souvient de la bizarre péripétie au cours de laquelle ils l’auraient accompagnée.

3. Physiologie d’une Anglaise

Toutefois, tout en inscrivant le personnage d’Anne Radcliffe dans cet ensemble d’imaginaires sociaux d’époque qui lie inextricablement l’écriture de romans gothiques à la prétendue folie de leur auteure, Paul Féval développe également une représentation plus originale de la romancière en proposant à travers elle une sorte de physiologie de l’Anglaise, réunissant tous les stéréotypes français sur les voisins d’outre-Manche.

La Ville-Vampire n’est d’ailleurs pas le premier roman dans l’œuvre de l’auteur à se focaliser sur la représentation de la culture britannique. Déjà dans *Les Mystères de Londres* (1843-4), *La Quittance de Minuit* (1846) et *Les Ouvriers de Londres* (1848), Féval exploitait un thème d’actualité, les tensions entre la Grande-Bretagne et l’Irlande, tout en offrant à ses lecteurs une vision peu flatteuse des réalités de la capitale londonienne et de ses habitants⁸. *La Ville-Vampire* dans un ton moins dénonciateur et davantage humoristique s’intègre harmonieusement dans cet ensemble de représentations négatives de la Grande-Bretagne.

Dès les premières lignes, le roman exhibe son caractère autoréflexif en donnant la parole à l’auteur lui-même. Féval commence par dénoncer violemment les « actes d’effrontée piraterie dont les écrivains français sont victimes en Angleterre » ainsi que l’inefficacité, voire la malhonnêteté, d’une convention sur l’établissement d’un droit international d’auteur signée entre la reine Victoria et la République française. Il s’agit sans doute de la convention du 3 novembre 1851. Par l’article IV, la reine permettait aux auteurs britanniques d’écrire des « fair imitations » d’œuvres françaises, des « imitations de bonne foi » ou des « blondes imitations » comme traduit Féval avec humour, ce qui vidait la convention de sa substance. Après avoir assimilé les britanniques à une nation de pickpockets littéraires, et malgré l’apparition épisodique d’un affable Dickens, proche de Féval depuis 1863, tentant de s’excuser pour ses compatriotes, la charge contre la perfide Albion se poursuit inlassablement dans le roman et notamment à travers l’élaboration du personnage d’Anne Radcliffe, le type de l’Anglaise prude et chauvine.

L’attachement inconditionnel des britanniques aux convenances est un stéréotype très présent dans les imaginaires français. Souvenons-nous de Balzac qui ironisait sur ses confrères anglais en soulignant le fait que tous leurs personnages féminins procédaient de la très vertueuse Clarisse Harlowe⁹. Dans la *Ville-Vampire*, la pruderie d’Anne Radcliffe est un prétexte récurrent à

⁷ Paul Féval, *La Ville-Vampire*, Paris, E. Dentu, 1875, p. 366.

⁸ Voir Jörg Türschmann, « Initiation à la métropole inconnue : Paul Féval et *Les Mystères de Londres* (1843-44), *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, No. 3, 2010, p. 75-82.

⁹ Voir par exemple les conseils que prodigue à Lucien, Daniel d’Arthez dans la première partie d’*Illusions perdues* concernant Water Scott et la littérature britannique en général : « Walter Scott est sans passion, il l’ignore, ou peut-être lui était-elle interdite par les mœurs hypocrites de son pays. Pour lui, la femme est le devoir incarné. A de rares exceptions près, ses héroïnes sont absolument

la création d'effets comiques. Souvent choquée par les mœurs rustiques des domestiques Grey-Jack et Merry Bones avec qui elle voyage, ses appels au respect de la décence seront très nombreux et réitérés même dans de moments les plus critiques : « Je suis Anglaise, dit-elle (et je voudrais que l'univers entier eût pu l'entendre pour l'honneur de notre partie et de notre sexe aussi !) je veux bien mourir, mais je ne veux pas qu'un domestique mâle entre dans ma chambre à coucher. Les convenances s'y opposent¹⁰ ! » s'exclame la célèbre romancière quand Merry Bones poursuivi par une horde dangereuse de vampires essaie de trouver refuge dans sa chambre.

Outre cette pruderie extrême et ridicule, le personnage d'Anna se caractérise également autant par son chauvinisme que par son engouement pour les personnes de naissance aristocratique. Elle ne manque pas une seule occasion pour souligner la supériorité de la nation anglaise sur toutes les autres et il n'est pas anodin par ailleurs que ce nationalisme s'incarne dans un personnage historique qui exerce une grande fascination sur elle. Parmi tous les personnages que la romancière fréquente lors de ses périples en dehors de sa chère Angleterre, il n'est qu'un seul homme qui se comporte en vrai gentleman « un jeune inconnu comparable à un dieu » nommé Arthur et occupant dans l'intrigue, à plusieurs reprises, le rôle d'une sorte de *deus ex machina* qui vole, de façon inattendue et factice, au secours d'Anna : on apprend à la fin du roman, qu'il s'agit du jeune duc de Wellington, futur vainqueur de la bataille de Waterloo et symbole national de la résistance britannique contre l'impérialisme napoléonien.

4. Anne Radcliffe contre les vampires

Si l'on se situe cette fois-ci à un niveau d'analyse plus global, la présence d'Anne Radcliffe au sein de la fiction entraîne naturellement un dialogue avec le genre littéraire dont elle est la représentante la plus célèbre : le roman gothique. *La Ville-Vampire* reprend comme nous l'avons évoqué plus haut à la fois l'intrigue, le décor et toutes les scènes stéréotypiques du genre : la romancière subit en quelque sorte les effets de sa propre poétique et se retrouve même couchée dans un cachot du château de Montefalcone avec un anneau de fer autour du cou. La parodie se fait parfois de façon encore plus directe et Féval n'hésite pas d'ailleurs, par la bouche de Miss Jebb, à assumer le rôle de critique littéraire en soulignant tous les défauts présents dans l'œuvre de la romancière britannique :

ELLE ne prenait pas souci de s'arrêter à certains détails. En outre, la division régulière du temps en jours et en nuits n'apparaissait point dans son récit. ELLE passait par-dessus ces bagatelles vulgaires. ELLE allait emportée par ses souvenirs qui galopèrent comme ce coursier ailé symbole de l'imagination des poètes¹¹.

Dans d'autres endroits, il insiste avec humour sur le talent de conteuse de la romancière, capable de produire un récit haletant même à partir d'un ensemble d'inepties :

Ici elle lui racontait avec une clarté qui tenait du miracle les choses incohérentes qu'elle avait lues la veille des noces. ELLE ne passa rien, ni le gros aubergiste sans visage qui pesait

les mêmes, il n'a eu pour elles qu'un seul poncif, selon l'expression des peintres. Elles procèdent toutes de Clarisse Harlowe ; en les ramenant toutes à une idée, il ne pouvait que tirer des exemplaires d'un même type, variés par un coloriage plus ou moins vif ».

¹⁰ Paul Féval, *op. cit.*, p. 222.

¹¹ Paul Féval, *op. cit.*, p. 67.

trois Anglais et qui portait un perroquet sur son épaule, ni le chien à figure humaine, ni la femme chauve, ni l'enfant au cerceau. Grey-Jack n'y comprenait rien, mais il écoutait à perdre haleine¹².

Cependant lorsqu'on s'intéresse à la thématique de *La Ville-Vampire* et à sa façon d'exploiter le fantastique du point de vue de l'histoire littéraire, on se rend compte que Féval parodie plus généralement un certain héritage du gothique au XIX^e siècle : il s'agit avant tout de rire d'une vogue littéraire plus contemporaine, de cette partie de la « littérature frénétique », qui depuis l'introduction en France en 1819 de la nouvelle britannique *Le Vampire* de Polidori, a placé la figure du vampire au centre de son personnel romanesque. Charles Nodier, premier commentateur du texte de Polidori, a notamment joué un rôle clef dans la diffusion de cette mode¹³. A partir de des années 1820 et surtout après la publication de *Lord Ruthwen ou les vampires* (1820), première réécriture française par Cyprien Bérard de la nouvelle britannique, l'ensemble du champ littéraire sera progressivement gagné par le commerce des vampires : sont alors produits de nombreux vaudevilles sur ce thème comme *Le Vampire* (1820) de Scribe, de Nodier (1820) ou de Dumas (1851), ou encore de nombreux romans et nouvelles comme *La Vampire ou la Vierge de Hongrie* (1825), la célèbre *Morte Amoureuse* de Gautier (1836), *Le Vampire du Val de Grâce* (1861), *Le Baron vampire* (1885) etc. Paul Féval avait déjà d'ailleurs activement participé à cette vogue avec ses romans *La Vampire* (1856) et *Le Chevalier Ténèbre* (1860).

Or faire d'Anne Radcliffe une héroïne de cette littérature où règne le « fantastique de la présence¹⁴ », où les monstres imaginaires et le surnaturel occupent le devant de la scène constitue en réalité un geste déplacé dont Féval exploite pleinement les potentialités comiques. Si le surnaturel est certes présent dès les origines du genre gothique notamment dès le roman matriciel de Walpole, *Le Château d'Otrante* (1764), l'œuvre de Radcliffe constitue une exception notable. Dans son histoire du roman gothique britannique, Maurice Lévy¹⁵ insistait précisément sur l'appartenance de la romancière à une veine rationaliste protestante du genre : dans ses œuvres, le surnaturel d'une présence très discrète, n'est qu'un effet de perception propre à ses héroïnes malmenées mais que la narration vient sans cesse résorber au moyen d'explications naturelles.

Dans la fiction févalienne, Anna qui, au début du roman refuse catégoriquement l'existence des vampires, se trouve ainsi confrontée à l'irrationnel mais sans jamais renoncer à son esprit scientifique. Miss Jebb insiste souvent sur la manie qu'avait sa cousine de « placer à la fin de ses compositions des pièces justificatives et explicatives¹⁶ ». La présence de la romancière produit même un curieux effet de télescopage dans lequel la cartésienne Anna se réapproprie par anticipation cette nouvelle vogue littéraire du vampire :

Si ELLE eût composé un de ses chefs-d'œuvre sur le sujet qui nous occupe, vous eussiez eu, dans les chapitres explicatifs placés à la fin du récit, des renseignements particuliers sur cette classe sociale, redoutée mais peu connue : les vampires. ELLE avait rassemblé à cet

¹² Paul Féval, *op. cit.*, p. 92.

¹³ voir Daniel Sangsue, « Nodier et le commerce des vampires », *Revue d'Histoire littéraire de France*, 98^e Année, No. 2 (Mar.- Apr. 1998), p. 231-245.

¹⁴ sur la révision de la thèse de T. Todorov sur le fantastique et notamment la distinction entre un « fantastique de l'indétermination » et un « fantastique de la présence », voir Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

¹⁵ voir Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

¹⁶ Paul Féval, *op. cit.*, p. 369-370.

égard des notes considérables, et M. Goëtz, qui (sous une de ses espèces) était un homme d'une vaste érudition, lui avait fourni des éclaircissements précieux.

En invitant Anna, dans une fiction qui obéit à des principes poétiques légèrement différents de la sienne, Paul Féval réussit ainsi à créer d'un même mouvement une parodie qui vise deux traditions opposées de la veine gothique : les excès d'une littérature frénétique qui s'adonne au surnaturel dans une surenchère sensationnaliste aussi bien que la facticité du dispositif d'un fantastique expliqué, deviennent objets de rire.

5. Une charge contre la critique biographique

Par ailleurs, en plus de cet investissement attendu de l'architexte gothique et de son héritage, les rapports de *La Ville-Vampire* avec un autre genre non plus fictionnel mais factuel, sont également à interroger. La présence dans *La Ville-Vampire* d'une auteure réelle rapproche la fiction févalienne de la biographie des grands auteurs, une forme textuelle qui occupe une place centrale dans le dispositif de la critique littéraire du XIX^e siècle. Dès 1829, la critique biographique qui promeut la vie d'un écrivain en facteur d'explication majeur de son œuvre, est rendue populaire par divers articles de Sainte-Beuve. Pour le célèbre critique, il s'agissait, par l'écriture biographique, de « saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte, qu'il ait enfanté son premier chef d'œuvre¹⁷ ». Cette méthode sera, sous diverses formes, reprise par toute la critique du XIX^e siècle et restera même dominante pendant une bonne partie du siècle suivant. Or *La Ville-Vampire* donne, par tous les moyens, l'impression de suivre cette méthode biographique qu'elle parodie.

Elle exhibe dans sa fiction cadre Paul Féval qui se rend à Stafford en Angleterre pour recueillir le témoignage de Miss Jebb, petite cousine de la célèbre romancière car « il était de tradition dans le pays que cette histoire contenait les motifs qui avaient tourné l'esprit placide et plutôt gai d'Anne Radcliffe vers le genre terriblement sombre qui caractérise son œuvre ». Le roman févalien prétend ainsi mettre en scène comment celle qui n'est pas encore mariée et qu'on appelle encore, dans la fiction, de son nom patronymique d'« Ann Ward » deviendra la légendaire « Ann Radcliffe ». Dès les premières pages du roman apparaît dans les mains de Miss Jebb l'édition Gosselin (1826) de la *Biographie littéraire des romanciers célèbres* de Walter Scott. La vieille femme qui jouera le rôle de biographe de la célèbre romancière dans la fiction désigne par elle-même son récit comme un complément à cet ouvrage :

Certes, s'écria ici Mlle 97, sir Walter Scott a bien raison : ELLE était d'un naturel paisible, et ses premières années s'étaient écoulées au milieu des images les plus tranquilles ; mais après avoir entendu ce qu'il me reste à vous raconter, vous ne vous étonnerez plus de sombres espaces où son imagination se plut à errer désormais¹⁸.

¹⁷ Sainte-Beuve, « Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille de Jules Taschereau », *Le Globe*, 12 août 1829, repris dans « Pierre Corneille », *Portraits littéraires*, vol. 1, Paris, Garnier, 1862, p. 31.

¹⁸ Paul Féval, *op. cit.*, p. 257.

Or si Scott exprimait déjà dans sa biographie son admiration envers l'œuvre de la romancière, Miss Jebb procédera dans la sienne à une entière sacralisation de la personne de sa cousine : dans ses discours le pronom « ELLE » désignant Anne Radcliffe est toujours écrit en petites majuscules dénotant une prosodie admirative particulière, les gribouillages enfantins sur les cahiers d'Anna ainsi que ses dessins que « nous désignons en France sous le nom de *croûtes*¹⁹ » font l'objet d'éloges démesurés. Cet engouement de la biographe Miss Jebb qui réinterprète rétrospectivement la jeunesse de sa grande cousine à la lumière de son succès littéraire plus tardif, est une source récurrente de comique dans le roman.

Dans la biographie du génie radcliffien qu'elle transmet à Paul Féval, la vieille femme n'oublie pas également de désigner l'aventure incroyable qu'Anne Radcliffe aurait vécue dans l'un de ses rêves comme à la fois l'origine et le modèle de son chef d'œuvre, *Les Mystères d'Udolphe*²⁰ : le château de Montefalcone aurait inspiré le château d'Udolphe, le personnage de Cornelia celui de l'Émilie Saint-Aubert, le compte Tiberio celui de Montoni etc. Ironie ultime visant l'école de la méthode biographique, la logique interne de la *Ville-Vampire* revendique donc comme origine du grand roman d'Anne Radcliffe non pas un fait réel, biographique mais une fiction quotidienne, un rêve. Au couple traditionnel de « vie et œuvre », Féval remplace ici une loi propre à la fiction, et a fortiori à la fiction populaire, celle de son auto-engendrement.

*

Pour conclure, bien que la littérature des XX^e et XXI^e siècles se prête davantage à l'étude des transfictions d'auteurs réels, *La Ville-Vampire* constitue néanmoins un cas d'étude intéressant. Elle offre un exemple emblématique non seulement des procédés par lesquels s'élabore le double fictionnel d'un auteur réel mais également de la façon dont la présence d'une figure auctoriale transforme la fiction en un outil d'exploration efficace à la fois de la poétique de l'« auteure invitée » voire de son héritage ainsi que d'un état plus global de l'institution littéraire.

Bibliographie

B. E., *Revue de France*, Notices bibliographiques, janvier 1875.

DIAZ José-Luis, *L'homme et l'œuvre*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

DUGAST Jacques, ROHOU Jean, *Paul Féval, romancier populaire : colloque de Rennes, 1987*, Presses universitaires de Rennes, 1992.

DUROT-BOUCÉ Elizabeth, « Parodie, burlesque, pastiche : décadence du genre *gothique* dès la fin du XVIII^e siècle ? », In : *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, N°58, 2004, p. 199-215.

FÉVAL Paul, *La Ville-Vampire*, Paris, E. Dentu, 1875,

¹⁹ Paul Féval, *op. cit.*, p. 16.

²⁰ voir par exemple Paul Féval, *op. cit.*, p. 27

- GALVAN Jean Pierre, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Paris, Les Belles lettres, 2000.
- GLINOER Anthony, *La littérature frénétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- LÉVY Maurice, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris : Albin Michel, 1995.
- MELLIER Denis, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- MONTACLAIR Florent, *Le Vampire dans la littérature romantique française 1820-1868*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010.
- PRUGNAUD Joëlle, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, No. 1, 1994, p. 11-46.
- RICTOR Norton, *The Mistress of Udolpho : The life of Ann Radcliffe*, New York, Leicester University Press, 1999.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Portraits littéraires*, vol. 1, Paris, Garnier, 1862.
- SANGSUE Daniel, « Nodier et le commerce des vampires », *Revue d'Histoire littéraire de France*, 98^e Année, No. 2 (Mar.- Apr. 1998), p. 231-245.
- SCOTT Walter, *Biographical Memoirs of eminent novelists and other distinguished persons*, vol. I, Edinburgh, Robert Cadell, 1834.
- TÜRSCHMANN Jörg, « Initiation à la métropole inconnue : Paul Féval et *Les Mystères de Londres* (1843-44), *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, No. 3, 2010, p. 75-82.

Pour citer cette communication

Filippos Katsanos, « Le roman noir britannique et la muse parodique de Paul Féval : Ann Radcliffe dans *La Ville-Vampire* », colloque « L'écrivain personnage de fiction », organisé par Jean-Christophe Valtat à l'Université Paul Valéry, les 6 et 7 mai 2015.